

01083

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Filosofía



Imagen y Cultura
Hacia una hermenéutica del ícono

Tesis que presenta:
Diego Lizarazo Arias
Asesor:
Dr. Carlos Pereda Failache



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

NO SALIR
DE LA BIBLIOTECA

Autoorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Diego Lizarazo Arias

FECHA: 19 agosto 2004

FIRMA: Diego Lizarazo

Imagen de portada:

Francisco Toledo, **Autorretrato con gato**, 1995

Temple magro (pigmento en polvo con agua, con soporte de goma arábica)

Quiero agradecer especialmente al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo brindado para mi trabajo. Gracias a la beca para estudios de doctorado que recibí del CONACYT encontré las condiciones idóneas para la elaboración de la investigación que aquí presento. El programa de becas nacionales constituye un recurso indispensable para la formación de los académicos e investigadores que nuestra sociedad requiere.

Igualmente deseo manifestar mi gratitud a la Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca complementaria que me fue otorgada durante la realización de mis estudios. Pero quiero enfatizar que mi agradecimiento a la UNAM no radica esencialmente en el apoyo económico recibido. Se funda principalmente en que la UNAM constituye un espacio para el desarrollo enriquecedor, riguroso y profundo del conocimiento, así como un territorio primordial para la formación de una perspectiva y de una sensibilidad dirigidas hacia la problemática humana y social de nuestro tiempo.

Imagen y Cultura
Hacia una hermenéutica del ícono
Índice

Introducción	7
Capítulo I: Tres territorios de la significación: lingüística, pragmática y hermenéutica	15
1. La significación estructural: el territorio lingüístico	16
1.1. Saussure: el signo y la estructura	16
1.2. Hjelmslev: la exclusión formal del sentido	25
2. El acto de la significación: el territorio pragmático	40
2.1. Significación gramatical y significación pragmática	41
2.2. Austin: pensar los actos de habla	49
3. Significación como interpretación: el territorio hermenéutico	66
3.1. Interpretación e historia: De Schleiermacher a Dilthey	67
3.2. Horizonte y tradición en la hermenéutica de Gadamer	74
3.3. P. Ricoeur: caminos para la interpretación	81
II. La imagen poética	
De la arquitectura semiótica a las rutas de interpretación	99
1. El estatuto de la imagen	99
2. La imagen como texto	103
2.1. La especificidad icónica	103
2.2. La imagen como texto	110

3. Panofsky en clave hermenéutica	112
3.1. Panofsky: de la iconología semiológica a la visión hermenéutica	114
3.2. Las sinergias imagen/fruidor	117
3.2.1. La imagen como relación erótica	120
3.2.2. La imagen como relación iconizante	125
3.2.3. La imagen como relación iconizada	128
3.2.4. La imagen como relación axiológica	138
4. Mukarovsky: Hacia la semiótica de la recepción	141
4.1. Una estética post-formalista	142
4.2. Los hechos estéticos como hechos sociales	146
4.3. Artefacto y objeto estético	150
III: La imagen onírica	
La imagen de la subjetividad y la subjetividad en la imagen	154
1. Los dispositivos oníricos: vías para interpretar imágenes	155
1.1. La develación freudiana	155
1.2. Caminos del sueño: el acceso al inconsciente	159
1.3. Dispositivos semánticos del lenguaje onírico	161
2. La hermenéutica psicoanalítica	164
3. Hermenéutica de imágenes	168
3.1. La operación de interpretación icónica	170
4. Imagen y subjetividad	175
4.1. La subjetividad lingüística: De Benveniste a Lacan	176
4.2. El lenguaje en la escisión del sujeto	180
4.3. Mimetismo, imagen y reino de lo imaginario	187
IV. La imagen sagrada	
La significación cultural de las imágenes	193
1. Simbólica y hermenéutica de la cultura	195
1.1. La cultura entre el universalismo y el relativismo	197

1.2. Lévi-Strauss y las estructuras de la cultura	199
1.3. La semiosis de la cultura	206
1.4. Hermenéutica de la cultura	207
2. Imágenes suprarreales	211
2.1. La imagen arcaica	211
2.2. De las imágenes originarias a los arquetipos	213
2.3. El horizonte del inconciente	216
2.4. El método hermenéutico jungiano	217
3. La imagen simbólica	222
3.1. Hermenéutica del simbolismo de la imagen	222
4. La imagen sagrada	223
4.1. La imagen contiene un mito	225
4. 2. La imagen revela sentidos	226
4.3. La imagen resustancializa el espacio-tiempo	227
4.4. La imagen porta propiedades sagradas	229
4.5. La imagen alude sentidos cruciales	230
V. Icónicas del espacio	
Conflicto y comunidad en la interpretación de las imágenes	232
1. El conflicto de la imagen	234
1.1. La naturaleza de la imagen: transparencia/opacidad	234
1.2. Alcances de la imagen: universalismo/singularidad	236
1.3. Densidades de la imagen: substancialismo/vaciedad	237
1.4. Liminaridad icónica: imagen/observación	238
2. La imagen como experiencia del espacio	241
2.1. El trabajo icónico como elaboración-interpretación del espacio	250
3. La mirada observada	261
Conclusiones	267

Anexo

Pragmática de las imágenes	277
1. Actos icónicos	278
1.1. Relación icónica primaria	280
1.1.1. El sujeto imaginal	280
1.1.2. El objeto-imagen	283
2. Contratos icónicos	285
A. Estrategias de construcción icónica	290
B. Estrategias de fruición icónica	295
2.1. Contrato icónico de verosimilitud	302
2.2. Contrato icónico de veracidad	304
Iconario	310
Bibliografía	326

Introducción

*“¿Y qué hay en el futuro para ver?
¡Lo que quieras ver!”*
Máximo Gorki

Comenzaba el Siglo XX cuando Franz Boas, el patriarca de la antropología relativista, accedió al horizonte iconográfico de los pueblos indígenas de norteamérica. Quizás su experiencia con los haida fue la que reubicó más enfáticamente su mirada sobre las imágenes. Las ilustraciones, los dibujos y las fotografías de su mundo visual común, eran más bien exóticas para la comunidad haida. Pero no sólo se trataba del desconocimiento aborígen de una u otra técnica representativa, sino de que las estructuras y las claves de iconización indígenas parecían radicalmente distintas. Las formas de representación iconográficas parecían hallarse lejos de la transparencia, y resultaba sustentable la idea de que cada cultura construye sistemas figurativos propios. En una ocasión Boas accedió a una magnífica imagen, casi ovalar, en la que un diagrama curvilíneo y simétrico emergía con inmenso poder. Se trataba de la imagen de un oso que para la visualidad occidental resultaba extraña y penosamente legible. El antropólogo tuvo que familiarizarse con esa exótica y magnética imaginería. Una sorprendente iluminación icónica que enseñaba un animal íntegro: no había cortes, ni puntos parciales, no había fragmentaciones ni polifoquismos. Sin embargo el oso aparecía por su frente, su reverso y sus costados, en una totalidad pasmosa (Iconario, fig. 13). Un oso espléndido y vasto, que se adelantaba al cubismo pero lograba la integridad y la plenitud que éste no alcanzaría. En contraste con la representación haida la fotografía cortaba en tajos la integridad animal, destruía sus partes, seccionaba quirúrgicamente el cuerpo, diseccionaba la naturaleza con una violencia inadvertida por sus productores. Para los haida lo esencial del animal se pulverizaba con las representaciones del mundo de Boas: el espíritu-oso se escapaba y resultaba ofendido con el intento de parcializarlo, con la búsqueda de quien ansiando atrapar el rasgo físico efectivo, perdía la sustancia espiritual que reposaba en su irrenunciable poder holístico.

¿Qué pone en juego la etnografía icónica de Boas?, ¿es el tránsito de una manera técnica de ilustrar el mundo, a una forma mitológica de representarlo?, ¿es un pasaje entre una mirada mensuradora y fáctica de la imagen a una manera espiritual y ética de relacionarse con los registros del mundo?. Asistimos a un

contraste entre experiencias de la imagen que difícilmente podría resolverse con la síntesis o la declaración del punto medio. Un conflicto de miradas que provienen de mundos con arquitecturas distintas y que traen consecuencias divergentes. Sin embargo, en este contraste, aparece una señal de comunidad: ambas miradas buscan revivir algo a través de sus representaciones, de un lado la foto del mundo de Boas ansiosa de replicar el aspecto físico de las cosas, del otro la imagen haida pretendiendo conservar la integridad espiritual de los seres. Rebasada esa infraestructura emergen dos actitudes ante el iconismo: la del mundo fotográfico que confía en la transparencia técnica, y la de los haida creyentes del poder icónico. Pero estas actitudes entrañan otras, ya de carácter ético: la del horizonte fotográfico buscando testimoniar un acontecimiento, y la de los haida esperando mantener la integridad holística de lo referido. El contraste ha emergido en un acontecimiento comunicativo que no podemos ignorar: la exploración de un antropólogo que advierte en la mirada fotográfica un absolutismo: la creencia en la transparencia. Así, el encuentro trae dos movimientos: a) la mirada antropológica que advierte la relatividad de los sistemas icónicos: Boas regresa sobre sí y entiende que la fotografía que produce su mundo es sólo una forma de ver, y b) la mirada antropológica que resulta seducida por el poder espiritual de esa otra manera de ver: ante los ojos relativistas, la belleza y la dignidad de esas imágenes-otro rebasan las aspiraciones icónicas de su mundo. Es entonces un relativista seducido por un substancialismo icónico. El mundo haida insiste en una propiedad clave de su figuración: la vivacidad, la presencia del espíritu-oso en el subsuelo de la imagen. Ante ella la fotografía resulta ambivalente: esfuerzo por congelar sobre la superficie icónica el cuerpo del objeto, pero irremediable pérdida. En haida, la foto sería un esfuerzo por mantener en vida el momento, pero sería también el testimonio de su desaparición. El oso fotografiado es a la vez, el testimonio de su vitalidad y de su muerte. El oso-haida, en clave haida, es el recurso de un esfuerzo espiritual que traza una superficie que sólo indica el espíritu-oso inextinguible. *Hacer-ver* la imagen es *ver-hacer* un ritual... la imagen no es objeto, *sino acto*. Experiencia espiritual de revivir el mundo del oso.

La elucidación de lo que culturalmente llamamos "las imágenes" llama, por todas sus puntas, a la pluralidad de miradas y a la diversidad de posiciones teóricas. Nada en la imagen escapa a las diferencias y los contrastes: desde sus propiedades materiales más concretas, hasta sus más etéreas implicaciones significativas; desde sus posibilidades estéticas, hasta sus usos cognoscitivos. La teoría de la imagen es tan variopinta como sus trazos: raigambres sustancialistas como los que erige la hermenéutica jungiana o erosoniana, raigambres convencionalistas como los que defiende la tradición semiótica o formalista. Sobre una misma imagen, como ocurría entorno al oso-haida visto por Boas,

distintos rumbos de sentido se precipitan; y si la mirada de Boas busca encontrarse con el punto de vista indígena, en otros contextos las cosas tienden más bien a separarse, como cuando la imagen onírica es interpretada en clave freudiana o jungiana. ¿Qué hacer ante esta vorágine de luces?, ¿cómo hallar los pigmentos y las marcas de sentido que figuran en los íconos?. Dos decisiones hemos tomado aquí para iniciar el tránsito a esta discusión del sentido interpretativo de la imagen:

- a) *Mirar las miradas*. acercarnos a las maneras en que diversas tradiciones teóricas han abordado las imágenes que les atañen, procurando no reducir las diferencias y no homogenizar los problemas. Hemos intentado seguir transversalmente las posiciones polares: las que asumen una idea substancialista del significado icónico, las que denuncian la vaciedad, las que refieren el valor universalista, las que refieren la singularidad. Por esta razón presentamos las distintas miradas, colocadas en paralelo, como en vistas radiantes, en su integridad, sin tratar de coserlas en un trenzado interpretativo único. Así cada capítulo del texto que viene explora la formulación de las miradas que ciertas imágenes evocan, y sólo hasta el final, en la sección primera del quinto capítulo, intersectamos y superponemos, hilvanamos el diagrama.
- b) *Abordar las imágenes simbólicas*. Ante el vastísimo mundo icónico, las imágenes que hacen aflorar el esfuerzo interpretativo y propician la discusión y la diferencia de miradas son aquellas que ponen en juego (o aquellas en las que ponemos en juego) la densidad del sentido (o como su contraparte, la denuncia sobre su inanidad), y en esa línea, se trata del campo simbólico de lo icónico. Tres fuerzas icónico-simbólicas convocamos en este camino interpretativo: la imagen onírica, la imagen poética y la imagen sagrada. Tres ámbitos icónicos, tres terrenos simbólicos irreductibles. La imagen del sueño propicia las más árduas discusiones sobre su significado, o su inanidad, pero sea de uno u otro modo, en ella se apela a la problemática que aquí queremos diagramar. El mismo asunto emerge en el marco de las imágenes sagradas y las imágenes poéticas, y en todas ellas nuestra experiencia cultural se pone en juego de la manera más crucial.

Así las cosas, buscamos comprender la mirada interpretativa que las teorías de la imagen han puesto en juego para asir la significación de las imágenes artísticas, oníricas y sagradas. En su orden, llamamos entonces las disciplinas asociadas con el abordaje de su semiosis y su estética, los campos interesados

en su relación con la subjetividad y la singularidad, y las reflexiones que se organizan en torno a su valoración mítica y sociocultural.

Un cordel maestro parece atravesar todo este camino: el deseo de comprender que *las miradas contribuyen a construir las imágenes, y que las imágenes dibujan sus miradas*. El psicoanálisis nos enseña a mirar las figuraciones del sueño, y al decimos lo que significan, contribuye señeramente a dibujarlas. Quizás no hay pintor más acucioso que Freud cuando describe la filigrana interminable de las asociaciones de cada veta del pigmento onírico, y fotógrafo más vivaz que Lacan cuando desgaja las lajas de lo imaginario. Pero del otro lado, es difícil pensar qué podría ser el psicoanálisis sin la materia icónica de los sueños, sin las figuraciones en las que halla la revelación de lo que busca. Las imágenes literarias constituyen el inconciente de la ciencia del inconciente (Edipo, Yocasta, Electra). La imagen artística, por su parte, se trenza en la mutua pertenencia de la imagen con su observador, y alguien como Mukarovsky nos indica que toda imagen reclama el diseño de su artista y la fruición constructora de su degustador. En el esfuerzo cultural por construir nuestras imágenes vibra una multiplicidad de impulsos interpretativos. Buscamos comprender y al hacerlo contribuimos a trazar la experiencia cultural que nuestras imágenes constituyen. No hay práctica interpretativa icónica que no sea, de alguna forma, una manera de coproducir su significación y su sentido. Dicho camino es el que aquí recorremos: las huellas de los trazos interpretativos que las grandes visiones de la imagen han dibujado, los surcos de significado o la vaciedad de signo que, en una u otra mirada, la imagen marca.

Así esta tesis se compone de cinco capítulos en los que se presentan las distintas problemáticas y miradas de los campos icónicos referidos, reconociendo que lo abordado en dicho itinerario no es tanto el valor plástico o significante de la imagen, como su valor significativo. Por eso este trabajo no es una discusión sobre las cuestiones de la composición, la diagramación o la estructuración de los materiales de las imágenes. Esa es sin duda una cuestión interesante y legítima, propia tanto del campo del diseño como de la estética formal, que aquí no abordamos. Si nos preocupa la articulación plástica de las imágenes, es sólo en la medida que en ella se cristalizan la interpretación y la asignación del sentido. El juego de las significaciones. Por esta razón el primer capítulo busca allanar el terreno en el que nos moveremos: la significación del significado. En este capítulo no discutimos acerca de la teoría de la imagen, sino cuestiones sobre la significación. La hermenéutica de la imagen se nutre y se nutrirá indefectiblemente de la discusión y la problematización básica de la significación. Por eso apelamos a tres pródigos territorios en la reflexión sobre

el sentido del sentido: la lingüística, la pragmática y la hermenéutica. Dos cuestiones es necesario advertir:

- a) Que las vicisitudes de las reflexiones sobre la significación de las imágenes cargan los derroteros de las discusiones sobre la significación en general, por eso algunas teorías estarán más cerca de la estructuración icónica (en una especie de *lingüística* de las imágenes), donde todo el asunto se resuelve en términos códicos (las imágenes no son más que sistemas reglados como las lenguas), o más cerca de las explicaciones contextualistas de corte pragmático; o incluso, de las interpretaciones esencialistas del sentido (como en la mirada de Durand o Jung acerca del valor substancial de las imágenes).
- b) Que estas discusiones sobre la significación dan al mundo lingüístico la primacía. Lo cual obliga a un trabajo de traslación (no de reflejo, sino quizás de *refracción* o *reflexión*) y problematización, que justifica, por otra parte, el desarrollo de este proyecto.

En síntesis, el capítulo inicial presenta el horizonte de discusión sobre la significación que abrevará las diversas miradas sobre la significación icónica.

El segundo capítulo abre la discusión y la problematización de las imágenes, teniendo como eje la imagen artística o la imagen poética. Tres abordajes examinamos en este espectro:

- a) La *mirada semiótica*, especialmente interesados en las aportaciones de Barthes, Eco y Metz, quienes reivindican una concepción del significado textual-icónico desde el universo lingüístico-estructural del sentido.
- b) La concepción de la hojaldre del sentido en las artes visuales que formula Panofsky, el patriarca de la iconología contemporánea, quien permite un interesante debate acerca de su adscripción a un marco de orden semiótico o hermenéutico. Ensayamos en dicho punto una relectura de sus planteamientos desde la mutua necesidad imagen - observador, y proponemos recolocar los niveles de significación de la obra plástica, no como lajas de significado *en* la obra, sino como productos de la relación *entre* la estructura plástica y sus creadores/observadores. Perspectiva de Panofsky, quizás poco panofskyana, pero ya más cercana a una mirada de carácter hermenéutico.

- c) Abordamos, por último, la perspectiva de Mukarovsky, un singular filólogo y lingüista que, perteneciendo al formalismo ruso, resulta ser también una de las vías para su rebasamiento. Mukarovsky nos permite pensar la significación estética en un horizonte que no la fija ni al artefacto ni al fruidor, que la reconoce en la complejidad de su circulación y su irrenunciable pertenencia a la historia y a la sociedad. Así hallamos un camino para pensar la imagen estética en un horizonte más cercano a la pragmática.

En perspectiva, diríamos que en este capítulo se aborda la cuestión de la imagen poética en el itinerario que va desde su apreciación estructural, hasta su consideración pragmática y contextual.

El tercer capítulo lleva por nombre “La imagen onírica” y en él exploramos las problemáticas interpretativas que impone la segunda clase de experiencias icónicas buscadas. Como hemos señalado se trata de acceder a la manera en que desde el marco psicoanalítico se comprende la imagen. Tres partes componen este capítulo: en la primera ubicamos el pensamiento freudiano en su contexto, procurando exponer los argumentos más significativos de su concepción del sujeto, y más relevantes para plantearse el lugar que en esta mirada ocupa la imagen; en la segunda abordamos la forma de la peculiar “hermenéutica” freudiana ante las imágenes, especialmente en el ámbito de los grandes dispositivos semánticos del lenguaje onírico como lugar de lo que podríamos llamar la icónica inconsciente; finalmente, en la tercera parte localizamos el horizonte que desde Lacan se perfila, en una teoría que da una posición clave a la imagen en la articulación de la singularidad. Emerge así no solo el camino de la interpretación de la imagen en el sueño, sino el trazado transversal de lo imaginario en el sujeto.

El cuarto capítulo proviene de los pliegues de sentido icónico señalados en el capítulo previo: aún en el recinto de lo onírico, la imagen comienza a verse, según la lectura interpretativa jungiana, como una forma supraindividual. Así ingresamos en la tercera formación de la experiencia icónica: la de la imagen sagrada. En este ámbito las interpretaciones tejen (y se tejen) en otro marco: el de los alcances más amplios. Las imágenes aquí no son la convocatoria de experiencias singulares, sino de horizontes sociales, o incluso de condiciones y emergencias universales. Es esa justo la polémica y la problemática que allí se registra. La de si la imagen cultural, quizás la más emblemática de todas, la que representan o vivifican los mitos y las cosmogonías, es efectivamente “social”, o se enraiza en lo cósmico y lo universal. La reflexión sobre la imagen sagrada reclama asumirla como representación simbólica en el contexto de la cultura

como urdimbre de sentidos. Por esta razón el capítulo comienza con la ubicación de la problemática en el marco de las concepciones simbólicas y hermenéuticas de la cultura. Apelamos a la manera en que el universo cultural resulta abordado, principalmente por Lévi-Strauss y su saga hacia las visiones simbólicas. Una vez en dicho ámbito, es posible reconstruir la manera en que, quizás la mirada más substancialista de las imágenes, se plantea las cosas: estamos en el marco jungiano. Así exploramos la caracterización y los vértigos que la imagen sagrada convoca, o, podríamos decir también, la manera en que la interpretación convoca a la imagen sagrada: su profundidad, su esplendor y su relevancia.

Finalmente, el quinto capítulo tiene como propósito mostrar dos lados de toda la problemática enunciada: las irreductibles diferencias, y las pistas de un principio de comunidad. Así, en dicho capítulo abordamos la discusión entre las posiciones que en este itinerario se han puesto en evidencia. Si a lo largo de la reconstrucción de interpretaciones que aquí hemos hecho, se ha respetado la autonomía de cada reflexión, en este punto procuramos mostrar el panorama de lo que podría ser el campo interpretativo de la imagen simbólica. Entonces emergen los ejes fundamentales del debate y sus complejidades, y se perfilan los trazos del camino hermenéutico que la imagen reclama. Como contraparte, en este capítulo proponemos apelar a una señal que muestre un principio de comunidad entre todas estas posiciones, y nos parece que dicho hilo de Ariadna es la hermenéutica del espacio que toda imagen pone en juego. Desde el reconocimiento de la espacialidad interpretada-interpretable de la imagen, apuntamos a una suerte de condición hermenéutica de toda imagen.

Sería reductivo e iluso pretender encontrar una visión integral de las imágenes en la cual se resolvieran las discusiones que aquí hemos formulado, pero es posible advertir algunas indicaciones valiosas para establecer una visión capaz de reconocer el lugar de la experiencia icónica en el espacio social y la complejidad de dicha experiencia. Aquí realizamos tales trazos: en especial cuando procuramos una visión de la sinergia de la imagen/observador, tal como planteamos en los capítulos 2, 3, 4 y 5. Esta mirada nos orienta a concebir la experiencia icónica como un *acto*, y el contexto más idóneo para su desarrollo sería una mirada de orden pragmático en la que la imagen emerge como el resultado de las relaciones (a la vez interesadas y condicionadas) que establecen los actores en el espacio cultural. Esta perspectiva pragmática se propone, en su formulación inaugural, en el anexo final de esta tesis. Decidimos elaborarlo como un texto relativamente autónomo, en tanto es propiamente un ensayo, es una tentativa de la manera en que una mirada pragmática abordaría la experiencia icónica en términos contractuales. En tanto que prueba, no

compromete los planteamientos generales de esta tesis, aunque a ellos se debe. Sin embargo en esta mirada pragmática quedan en suspenso varias cosas, la más relevante es sin duda, la zona de la experiencia icónica que se teje como el revés de la relación diurna y colectiva con la imagen, es decir, el vínculo onírico e inconsciente. Se trata de un interesante desafío. ¿Es posible leer pragmáticamente las imágenes del sueño?, ¿una mirada pragmática aceptaría el sentido de las imágenes oníricas?, ¿se puede hablar de actos icónicos en el contexto onírico?. Estas preguntas no se abordan en el anexo, pero es importante advertir que una concepción pragmática deberá afrontarlas para aspirar a la comprensión del mundo icónico. En su lugar, dicho texto presenta los elementos generales del abordaje pragmático de la imagen cultural, marcando el bosquejo de los grandes contratos sociales que establecemos con las imágenes: tanto la veracidad como la ficción.

En su conjunto la experiencia reflexiva que aquí se desarrolla es una forma de comprender la comprensión de las imágenes, una manera de visualizar, a la vez, el resplandor y el abismo icónico que enhebra, de lado a lado nuestra experiencia cultural. No se trata, desde luego, de su dilucidación, es tan sólo una manera de comenzar a mirar, de regresar sobre los bordes de la figuración y de los pigmentos y preguntarse: ¿qué hacen con nosotros las imágenes, qué hacemos con ellas?.



Francisco Toledo, *Serpientes en el aguaje*, 1972.
(óleo y arena sobre tela. 150.3 X 195.3)

I. Tres territorios de la significación: lingüística, pragmática, y hermenéutica

Quizás más que en cualquier otro período del pensamiento, el Siglo XX se propuso comprender la significación. No se trataba ya de la inquietud por los universales, ni tampoco de la pregunta decimonónica por las ideas. Los problemas eran ahora los de los signos, los de los códigos, los del significado. El terreno donde primordialmente se ha buscado respuestas y nuevas preguntas ha sido el del lenguaje. El recién acaecido Siglo XX, en el terreno no sólo de la filosofía del lenguaje, sino de casi todas las ciencias sociales y culturales, nos deja como herencia una riquísima discusión sobre el lenguaje, que va desde cuestiones ontológicas (¿qué es el lenguaje?, ¿qué son los signos?, ¿qué es el significado?), hasta cuestiones históricas y políticas (¿cómo actúa el lenguaje en el espacio social?, ¿cómo construyen los grupos y movimientos sociales la significación?, ¿cómo participa el lenguaje en la formación y distinción de identidades sociales?). Obviamente una revisión de dicho panorama desbordaría los objetivos que contrae este capítulo. Nuestro interés más bien es el de aproximarnos a tres campos disciplinares en los que se discute acerca de la significación con el objetivo de allanar el terreno para pensar la imagen en relación con la interpretación. Estos ámbitos son la lingüística, la pragmática (de origen filosófico y lingüístico), y por último, la hermenéutica. Esta tesis, como hemos señalado en la introducción, se propone comprender la manera en que la imagen se interpreta en relación con tres ámbitos fundamentales: el estético, el subjetivo y el cultural. Acceder a dichos ámbitos pasa, a nuestro modo de ver, por una discusión anterior: ¿que podemos entender por “interpretar” o por “significar”, cuando pretendemos decir que las imágenes significan o son interpretadas?. Es en este sentido que aquí tratamos de acceder al núcleo de lo que lingüistas, pragmáticos y hermenéutas parecen decirnos al respecto. Pero plantear las cosas así sigue siendo un asunto aún muy vasto: nuestra estrategia será la de realizar una exploración más estrecha pero también más táctica: no bucaremos en el océano general de dichas disciplinas. Nos concentraremos en las cuestiones que

un grupo clave de autores nos ofrecen: Saussure y Hjelmslev en la lingüística; Austin en la pragmática, y Ricoeur en la hermenéutica. Con su guía, tendremos elementos para plantearnos el tránsito de la significación formalizada al ámbito de la significación como interpretaciones.

1. La significación estructural: el territorio lingüístico

Aunque una larga tradición filosófica y humanística se ha preguntado desde la antigüedad clásica por los signos y por el lenguaje, es propiamente a fines del Siglo XIX y comienzos del XX cuando se configuran los fundamentos de una ciencia del lenguaje que se unifica en el ámbito de la lingüística. Esta suerte de modernidad del pensamiento sobre los signos comienza, sin duda, con la obra de Ferdinand De Saussure, quien construye la primera teoría sistemática de la significación y alcanza una suerte de consenso entre las diversas líneas de pensamiento lingüístico. La cuestión central que esta concepción plantea es que la significación no proviene de propiedades positivas o substanciales de los signos, sino de sus relaciones con el tramado total de signos que configura la lengua. Esta es la razón por la cual se señala que Saussure da origen al pensamiento estructuralista, y con ello descoloca y replantea una larga tradición sobre los signos: el pensamiento metafísico. Signos y sentido serán entonces explicados desde la perspectiva de la estructura, y el significado tenderá a localizarse en un territorio abstracto: el del sistema. Pero sólo con Hjelmslev la formulación abstracta de los signos llega a su punto máximo: la lengua, carente de substancias, es la pura forma, y en ella los significados resultan instancias exteriores. De los signos sólo queda un tejido formal, una matriz vacía con el potencial de generarlos.

1.1. *Saussure: El signo y la estructura*

Tres cuestiones nos interesa resaltar del pensamiento de Saussure: su teoría del signo, su concepción del valor lingüístico y su perspectiva sincrónica. Esta tríada de problemas nos ofrece los elementos centrales de la visión estructural de la significación.

1.1.1. Los signos lingüísticos

"Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica" (De Saussure, 1980: 128). Con este enunciado Saussure define las cuestiones centrales de la moderna teoría del signo:

- a) La relación que realiza el signo lingüístico excluye al referente, el signo lingüístico es la vinculación de un concepto y una imagen sonora.
- b) La "imagen acústica" no es un sonido, sino una dimensión intangible, una suerte de marca mental a la que considera una *huella psíquica*. De allí que Saussure comprenda el signo lingüístico como una entidad psíquica que se halla compuesta por dos términos o dimensiones.

Las nociones de "imagen acústica" y de "imagen conceptual" serán reemplazadas por los términos, más precisos, de *significante* y *significado*, respectivamente, gracias a los cuales queda claro que se trata de *relato* y *co-relato*, es decir, de una relación de solidaridad. El signo es una *totalidad* que requiere de los dos términos: "La entidad lingüística no existe más que gracias a la asociación del significante y del significado [...] si no se retiene más que uno de esos elementos, se desvanece" (De Saussure, 1980: 178). Así un significado será el concepto que asociamos a una estructura significante, una palabra cualquiera de nuestra lengua cumple con las condiciones que Saussure exige para los signos. El término *corazón* tiene como significado el concepto que la cultura ha constituido: una suerte de conjunto de nociones, descripciones o explicaciones que en promedio compartimos los hablantes de la lengua a la que pertenece dicho signo. Digamos, por ejemplo, que los hablantes del español compartimos el conocimiento de que *corazón* "es el órgano central del aparato circulatorio, encargado de impulsar la sangre a través del sistema vascular"¹. Es importante advertir, para evitar confusiones, que el significado *no es* el órgano particular que posee una u otra persona, es *el concepto*, o si se quiere, el significado es esa suerte de conocimiento cultural que se condensa en el signo. Emulando una aclaración ya clásica, podemos decir que el concepto "corazón" no bombea la sangre, el órgano sí lo hace, en palabras de Wittgenstein:

"Es importante hacer constar que la palabra "significado" se usa ilícitamente cuando se designa con ella la cosa que "corresponde" a la palabra. Esto es confundir el significado del nombre con el portador del nombre. Cuando el Sr. N.N. muere, se dice que muere el portador del nombre, no que muere el significado del nombre. Y sería absurdo hablar así, pues si el nombre dejara de tener significado, no tendría sentido decir: El Sr. N.N. está muerto" (Wittgenstein, 1988: parágrafo 40).

Significado no es lo mismo que *referente*, volveremos a este asunto más adelante. Por significante entendemos las *formas abstractas* de los sonidos del signo lingüístico /corazón/, el conjunto formal de rasgos sonoros que vinculamos con el concepto.

¹Obviamente aquí no tenemos interés en problematizar las cosas y plantear la variación del significado según culturas, y menos aún según experiencias subjetivas.

De forma más precisa, y más apegada a Saussure, digamos que así como el *significado* es *psíquico* y por tanto no debe confundirse con el objeto o referente, el *significante* también es *psíquico* y por tanto no debe confundirse con el sonido físico. Esto queda plenamente claro cuando al explicar el “circuito del habla” Saussure señala que la relación entre significante y significado se establece en el ámbito del *fenómeno psíquico* que debe diferenciarse de los fenómenos fisiológicos que involucran la articulación vocal y la audición, y los fenómenos físicos que refieren a la transmisión del sonido lingüístico. Así por ejemplo, si distintas personas profieren el significante /Corazón/ presentarán diferencias notables en su forma de pronunciación y entonación. Una voz masculina, otra femenina, una infantil, y una última con tonos graves que contrasta con la agudeza de otra anterior. Diremos que se trata de *eventos sonoros* distintos, pero que repiten *el mismo significante*. Podemos pronunciar cientos, miles de veces el significante /Agua/ y no por ello lo agotaremos, lo que se agotará será nuestra voz, y quizás quedemos sin una gota de energía para seguir pronunciándolo, pero éste permanecerá inmutado, porque no es el sonido, sino su *huella psíquica*, su *imagen acústica*.

De la misma forma en que tiende a confundirse sonido con significante, hay también una propensión a confundir el significado con el referente del signo. Una forma de despejar esta confusión es distinguir claramente entre dos tipos de relaciones semiológicas en las que se hallan implicados los signos:

- a) La conexión que establecen significante y significado es una relación de *significación*, por tanto una relación *interna*, gracias a la cual se constituye el signo.
- b) La conexión que establece un signo con un referente (el objeto que nombra o al que alude) es una relación *referencial*, que por tanto es *externa* al signo, gracias a la cual se vincula con otra entidad.

Pensar que el significado de un signo es el objeto que nombra, es cometer el error de mezclar la relación de significación con la de referencialidad².

Saussure parece preocuparse poco por la relación referencial, incluso es posible plantear una suerte de olvido de la referencia o un desinterés por la relación entre los signos y las cosas en su pensamiento. Es probable que haya razones teórica e ideológicas que motivan esta ausencia, algunas de ellas las exploraremos

²La relación referencial es problemática y ha significado para la filosofía un panorama de ardua discusión teórica. Recordemos tan sólo las dificultades que presentan signos a los cuales no corresponde objeto alguno, o la discusión epistemológica y ontológica en la que se cuestiona la correspondencia signos / cosas.

cuando abordemos el asunto del valor y la perspectiva sincrónica. Respecto a lo que aquí llamamos *relación de significación* Saussure realiza una serie de precisiones fundamentales, a las que llama "principios" y que aquí podemos reordenar como tres características de la conexión entre significante y significado.

- a) *Es una relación necesaria.* Es necesario que a todo significado corresponda un significante, de igual forma que no podría existir un significante sin significado³. Un significado sin su significante sería inexpresable, incomunicable; y un significante sin su significado no sería más que un conjunto de sonidos sin sentido alguno. Esta observación que ha formulado escuetamente Benveniste (1977), se hallaba, sin embargo, ya presente en Saussure. En el *Curso* dejaba claro que el signo para el lingüista y para el hablante requería de la integridad:

"Una sucesión de sonidos sólo es lingüística si es soporte de una idea; tomada en sí misma no es más que la materia de un estudio fisiológico... Lo mismo ocurre con el significado, si lo separamos de su significante. Conceptos como 'casa', 'blanco', 'ver', etc., considerados en sí mismos, pertenecen a la psicología; sólo se hacen entidades lingüísticas por asociación con imágenes acústicas" (De Saussure, 1980: 179).

- b) *Es una relación arbitraria.* No obstante esta indivisibilidad entre significante y significado; su relación es *arbitraria*. Significante y significado no están unidos por ningún lazo *natural* o *metafísico*. Para Saussure el significante y el significado no guardan más relación que aquella que por convención la colectividad lingüística le ha fijado. Debido a que la lengua es un acuerdo común, un convenio inconsciente y colectivo, significante y significado se relacionan de forma *convencional*, entonces el signo lingüístico mismo es arbitrario. Prueba de ello, dice Saussure, son las diferencias entre las lenguas y la existencia misma de diversas lenguas (el concepto "escuela" tiene como significantes en portugués /escola/ y en inglés /school/)⁴. Podríamos decir que el signo es

³Precisando un poco esta cuestión: 1. Esto *no quiere decir* que un significante particular se relacione necesariamente con un significado particular, ya veremos que la relación es *arbitraria*. Lo que se dice es que todo significante (cualquiera que sea) requiere de un significado (cualquiera que sea), y viceversa.

2. *No quiere decir* que la relación significante/significado sea *unívoca* o *unisemántica*; un significante puede contener más de un significado gracias al carácter *polisémico* de muchos términos. Y a su vez, debe resultar claro que, en principio por lo menos, las palabras *sinónimas* parecen ser términos significantes que expresan los mismos significados.

⁴Ahora bien, es necesario cuidar de no caer en la interpretación simplista que supone un conglomerado universal de significados permanentes que serían vinculados con significantes distintos en cada lengua. Los múltiples problemas de la *traducción* evidencian que no sólo cambian los significantes de los signos de una lengua a otra, sino que sus significados tienen también una variación relevante. Hay términos que no se pueden traducir literalmente de una lengua a otra, y así como la traducción de enunciados cercana casi

arbitrario, pero en un sentido epistemológico, debido a que socialmente la convención es vivida como "ontológicamente dada", esto es, a nadie se le ocurre utilizar las palabras, entonarlas, o incluso modificarlas como le da la gana. El lenguaje es arbitrario en un sentido epistémico, pero no lo es en un sentido histórico.

- c) *Es una relación institucional.* En tanto es una relación *convenida* por la colectividad de hablantes, se nos impone como obligación. De no asumirla, estamos condenados a la incomunicación⁵ y la anti-socialidad. Cuando pertenecemos a una lengua debemos hablarla respetando sus criterios y estructura, de lo contrario estamos condenados a la incomprensión y el aislamiento. Saussure señala con claridad esta característica:

"Si, con relación a la idea que representa, aparece el significante como elegido libremente, en cambio, con relación a la comunidad lingüística que lo emplea, no es libre, es impuesto. A la masa social no se le consulta ni el significante elegido por la lengua podría tampoco ser reemplazado por otro... No solamente es verdad que, de proponérselo, un individuo sería incapaz de modificar en un ápice la elección ya hecha, sino que la masa misma no puede ejercer su soberanía sobre una sola palabra; la masa está atada a la lengua tal cual es" (De Saussure, 1980: 135).

Entre cuatro grandes razones que Saussure señala respecto a lo que llama la *inmutabilidad del signo*, y que nosotros reconocemos aquí como parte de la *institucionalidad* de la relación de significación, vale la pena destacar una de ellas, quizás la más concluyente:

"La lengua... es en cada instante tarea de todo el mundo; extendida por una masa y manejada por ella, la lengua es una cosa de que todos los individuos se sirven a lo largo del día entero... Las prescripciones de un código, los ritos de una religión, las señales marítimas, etc., nunca ocupan más que cierto número de individuos a la vez y durante un tiempo limitado; de la lengua, por el

siempre parte del sentido, también genera cierto residuo. Es en este sentido que Saussure afirmará que la lengua *no es una nomenclatura*.

⁵Las características que aquí hemos presentado, se aplican también a la relación entre el signo y su referente (relación referencial), en tanto los signos designan objetos de forma arbitraria y convencional. Sin embargo, el primer criterio no se aplica igualmente, debido a que podríamos suponer, por lo menos hipotéticamente, objetos que no tienen signos que los nombren, así como hallaremos signos sin referente, como el caso de "Unicornio" o el popular "Círculo cuadrado" de los filósofos analíticos. En el ámbito de la filosofía analítica se establecen arduas discusiones entorno a este problema. Especial relevancia tiene la teoría de Russell sobre las *descripciones*, su discusión con Meinong, y las soluciones de Quine (1962). Pero debemos recordar que estos asuntos no fueron considerados por Saussure. Su teoría del signo se detiene en el vínculo entre significante y significado.

contrario, cada cual participa en todo tiempo, y por eso la lengua sufre sin cesar la influencia de todos. Este hecho capital basta para mostrar la imposibilidad de una revolución" (De Saussure, 1980: 138-139).

Con ello Saussure deja claro que los hablantes nos vemos obligados a aceptarla, es quizás la institución que más vigorosa y definitivamente se nos impone⁶.

Para Saussure una de las características más relevantes del signo es la *linealidad* del significante. Los significantes se producen en el tiempo y, por tanto, representan una extensión en forma lineal. No es posible pronunciar dos fonemas a la vez, y en esa medida su ordenamiento se rige por la consecución⁷.

Esta noción de linealidad del significante implica la linealidad del signo lingüístico en su conjunto⁸ y refuerza la idea central de que la lengua es un sistema de signos ordenado, y no un conjunto de signos aislados. Los signos se combinan de ciertas formas en el nivel de los sonidos o fonemas; para la palabra /gabo/ deben aparecer en un orden preciso: /g/, /a/, /b/, /o/; de lo contrario generaría otro significante /boga/. Igualmente ocurre en el nivel de los significados: "Alfonso Reyes es autor de *Landrú*", no significa lo mismo que "*Landrú* es autor de *Alfonso Reyes*".

1.1.2. El valor lingüístico

Saussure enfatiza que para entender la lengua es insuficiente la simple consideración del signo como unión de un significante y un significado, o en otras palabras, que la explicación lingüística debe desbordar la inmanencia del signo y fijarse en las múltiples relaciones que contraen los signos entre sí. Esta es quizás la cuestión más relevante de la obra saussuriana: el valor de los signos

⁶Señalemos sintética y esquemáticamente dos cuestiones vinculadas con estos planteamientos saussurianos:

- 1) Para Wittgenstein no hay afuera del lenguaje: sus límites demarcan los límites posibles del mundo.
- 2) Para una visión interesada en reconocer la vinculación entre poder y lenguaje, el carácter institucional del signo resulta relevante: hay una suerte de poder de la significación, una fuerza de la ubicuidad lingüística que entrama a los individuos. No es casual que en buena medida los movimientos contraculturales se atrincheren en *lenguas paralelas* que tienden a irrumpir y fracturar la *lengua oficial* (la jerga, la jeringonza y el caló son algunos ejemplos de dichas lenguas insurgentes)

⁷Es importante considerar que otras corrientes lingüísticas aceptan que no sólo existe el orden de la sucesión. Para éstas un mismo fonema tiene distintos componentes fonéticos, por lo cual hay un orden de simultaneidad, lo cual es más claro respecto a los constituyentes semánticos.

⁸Esto es en realidad muy problemático debido a que el signo puede incluir un conglomerado de sentidos "al mismo tiempo".

reposa en sus *relaciones estructurales* con los demás signos que conforman la lengua. La importancia de estos planteamientos es reconocible a la luz del paso de un pensamiento *sustancialista* a un pensamiento *relacional* de la lengua. Si el conocimiento lingüístico propuesto por Saussure se limitara a la *significación*, es decir, a la relación *inmanente* entre significante y significado, la lengua no sería más que una nomenclatura: un listado de términos que se corresponden con un listado de ideas previamente presentes. Los términos lingüísticos serían entidades positivas que adquieren su valor por los conceptos o los sonidos que esencialmente guardan. Pero Saussure ha realizado un planteamiento distinto. Señala que el valor del signo rebasa la significación inmanente y se debe a las correlaciones que establece con los demás elementos del sistema. La diferencia entre *significación* y *valor* lingüístico es concluyente: en la significación "Todo queda entre la imagen auditiva y el concepto, en los límites de la palabra considerada como un dominio cerrado, existente por sí mismo" (De Saussure, 1980: 195). El valor de cada término en cambio, "no resulta más que de la presencia simultánea de los otros" (De Saussure, 1980: 195), "su contenido no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra forma parte de un sistema está revestida, no sólo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor" (De Saussure, 1980: 196).

Los elementos o unidades de la lengua adquieren su valor oponiéndose a otros, gracias a su *carácter diferencial*. Cada elemento adquiere valor gracias a la *posición* estructural que ocupa en el sistema. Esto es observable en los dos elementos del signo, no sólo respecto al significado, sino también en el ámbito del significante. "Lo que importa en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esas palabras de todas las demás" (De Saussure, 1980: 200). Ninguna "imagen vocal" porta cierta significación mejor que otra, su elección es totalmente arbitraria, nada en ella es esencial, todo su valor proviene de su pura diferencia. Sabemos que las lenguas en su aspecto material se componen de un conjunto limitado de sonidos, gracias a los cuales, y según ciertas reglas de combinación, se forman las palabras. Estos sonidos básicos son los fonemas, por ejemplo: /a/, /b/ o /e/.. los cuales no son más que ciertas entidades "opositivas, relativas y negativas": "lo que los caracteriza no es, como se podría creer, su cualidad propia y positiva, sino simplemente el hecho de que no se confunden unos con otros" (De Saussure, 1980: 201). Un fonema *es*, solamente porque *no es* otro.

Los fonólogos hablan de *rasgos distintivos* para referirse a ese conjunto de elementos que hacen diferente una entidad de otra, y gracias a los cuales adquieren un lugar en el sistema. Más allá de esos aspectos fundamentales, las entidades tienen un margen de variación. En español, cuando pronunciamos la

palabra /dado/, el segundo fonema /d/ tiene incluso la posibilidad de variación entre un sonido oclusivo o fricativo, pero no puede variarse hasta hacerse dental, oclusivo y sordo, porque producimos entonces otro fonema /t/, que genera la palabra /dato/. A la lengua interesa solamente los rasgos del sonido que le permiten distinguirse de los otros, lo demás es libre e indiferente.

De todo esto resulta que Saussure insista en que la lengua es una *forma* y no una sustancia. En ella no hay sustancias, en la lengua "sólo hay diferencias sin términos positivos" (De Saussure, 1980: 203). Todo valor lingüístico es un resultado oposicional, diferencial, en última instancia, estructural: "Ya se considere el significante, ya el significado, la lengua no comporta ni ideas ni sonidos preexistentes al sistema lingüístico, sino solamente diferencias conceptuales y diferencias fónicas resultantes de este sistema". Saussure ha rebasado las nociones de lengua como nomenclatura y en ese esfuerzo ha hecho posible abandonar el pensamiento sustancialista para abrir paso al pensamiento relacional⁹.

1.1.3. La perspectiva sincrónica de la lengua

Para Saussure la intervención del tiempo sobre la lengua define dos líneas divergentes de la ciencia lingüística: marca la escisión entre "lingüística estática" o *sincrónica*, y "lingüística evolutiva" o *diacrónica*. Cada una de estas alternativas responde a las posibilidades que tiene el lingüista de observar los elementos que participan del sistema de la lengua:

- a) El *eje de las simultaneidades* que refiere a los múltiples nexos de coexistencia entre los elementos o unidades lingüísticas (es decir, la perspectiva de las *sincronías*).
- b) El *eje de las sucesiones* en el que se consideran los trazos o los diversos cambios que experimentan los elementos a través del tiempo (es decir, la perspectiva de la *diacronía*).

⁹ El valor lingüístico puede analizarse de manera más precisa con las nociones de *sintagma* y *paradigma*. Toda unidad lingüística se haya tejida en estos dos tipos de relaciones. Es *sintagmática* cuando se inserta en una cadena lingüística como "para todos todo" donde "para", "todos" y "todo" son unidades sintagmáticas *actuales*, pertenecientes a una secuencia lingüística. Las relaciones entre "para" y "todos", o "todos" y "todo", son relaciones sintagmáticas (definidas como la totalidad de vínculos posibles entre elementos sintagmáticos). Pero cada una de estas unidades se encuentra también en una relación *asociativa* (o *paradigmática*), consistente en el vínculo que establece con todas las unidades del sistema que podrían ocupar su lugar: así "todo" se relaciona con "algo", "nada", "mucho", "poco" o cualquier otra unidad con la que se liga *virtualmente*. El conjunto de dichas unidades sintagmáticas, es lo que llama Saussure un *paradigma*. En síntesis, podríamos decir que el valor lingüístico es sintagmático y paradigmático, tanto en el significante como en el significado.

En tanto Saussure ha señalado que la lengua debe entenderse como un *sistema de valores*, la demarcación de los dos ejes resulta indispensable. No será posible para los lingüistas estudiar rigurosamente la lengua, "si no distinguen entre el sistema de valores considerados en sí y esos mismos valores considerados en función del tiempo" (De Saussure, 1980:147). Pero no basta con reconocer tal demarcación, los estudios deberán distinguir claramente cuándo se dirigen a uno u otro ámbito: no es posible, dada la vastedad de la lengua, atrapar los dos ejes en una sola indagación. Es necesario reconocer que

"ningún sistema llega en complejidad a igualarse con la lengua: en ninguna parte se advierte una equivalente precisión de los valores en juego, un número tan grande y tal diversidad de términos en dependencia recíproca tan estricta" (De Saussure, 1980: 147).

Pero hay un segundo sentido, más relevante epistemológicamente, en el que la oposición entre *sincronía* y *diacronía* debe asumirse: una lingüística sincrónica se ubica al margen del tiempo, con el objetivo de atrapar la *estructura*. Realizar un corte temporal sobre la continuidad de las lenguas y separarlas metódicamente del fluido histórico, permite observar el complejo de conexiones que la constituyen, abstrayendo precisamente la evolución y el movimiento. Accedemos a un *estado de lengua* respecto al cual la lingüística sincrónica estudiará las diversas relaciones lógicas y psicológicas que ligan los distintos elementos percibidos por la conciencia colectiva. El proceso de mutaciones de las diversas unidades en el devenir histórico incumbe a la lingüística diacrónica, que revisa las diversas sucesiones como vínculos que ligan términos en distintos periodos y que *no* son percibidos por una misma *conciencia colectiva*¹⁰. La lingüística diacrónica se encarga de analizar la forma en que el tiempo actúa sobre la lengua y la manera en que se produce el *cambio lingüístico*¹¹. Saussure opone a este horizonte la diferencia fundamental entre lo sincrónico y lo diacrónico (que las lingüísticas de su época tendían a confundir) y enfatiza la preeminencia teórica del primer enfoque. Esta lingüística es a-temporal, a diferencia de la lingüística histórica que es retrospectiva o prospectiva. Mientras el enfoque sincrónico considera cada lengua de manera autónoma, y con ello puede trabajar con lenguas por separado, el otro enfoque debe explorar cadenas de lenguas dependientes.

¹⁰ Comunidad de hablantes en un mismo periodo histórico y un mismo entorno socio-cultural.

¹¹ Recordemos que para fines del XIX y comienzos del XX (período en el que Saussure desarrolla su concepción) el enfoque histórico se percibe en el campo científico, como el *método* por excelencia, único con estatuto epistemológico de cientificidad.

Para Saussure la realidad sincrónica de la lengua es la única presente a los hablantes:

"Lo primero que sorprende cuando se estudian los hechos de lengua es que para el sujeto hablante su sucesión en el tiempo es inexistente: el hablante está ante un estado. Así el lingüista que quiere comprender ese estado tiene que hacer tabla rasa de todo lo que lo ha producido y desentenderse de la diacronía. Nunca podrá entrar en la conciencia de los sujetos hablantes más que suprimiendo el pasado" (De Saussure, 1980:149)

Los significados de las palabras y sus funciones gramaticales son importantes para los usuarios en tanto son actuales. El valor semántico de cualquier unidad en el pasado es indiferente para su uso. De esta forma la *verdad sincrónica* niega la *verdad diacrónica* del sistema. El valor de las unidades lingüísticas en la realidad de los hablantes depende de las múltiples relaciones que contraen con el sistema y no en los significados que los términos tuvieron en el pasado remoto y que los hablantes ignoran. El valor sincrónico es independiente de la etimología. Esta cuestión atañe tanto al hablante de la lengua como al lingüista, que debe considerar a lengua como un *sistema autónomo* en su estado actual¹².

En síntesis, un fenómeno lingüístico se considera sincrónico, si todos los componentes pertinentes pertenecen al mismo estadio temporal; y se considera diacrónico cuando participan componentes propios de una diversidad de estadios.

La forma en que se organiza el sistema no tiene que ver con el devenir de la lengua, sino con la totalidad de vinculaciones que la conforma. Con esto queda sentado que la estructura o la organización sistemática de una lengua no se comprende con la intervención de su historia (o prehistoria), y que incluso sólo es comprensible haciendo abstracción de lo diacrónico.

1.2. Hjelmslev: la exclusión formal del sentido

Es sabido que la obra de Saussure generó un fuerte impacto en la comunidad lingüística y filológica de la época. Múltiples escuelas y movimientos se articularon en torno al estudio de la obra de Saussure, de todos ellos el Círculo de Copenhague fue quizás el ámbito que incorporó más radicalmente los planteamientos del pensador ginebrino, y en especial, L. Hjelmslev, su figura central, se asumió como

¹²Para los hablantes actuales del español es innecesario saber que el término "cibernética" proviene del griego "kybernētēs" que refiere al piloto de un navío, el cual deriva del verbo "Kybēman" y que confiere el sentido de "Kybernēnikā" que sería el arte de pilotar o dirigir una embarcación.

su continuador. La teoría lingüística de Hjelmslev, al contrario de la mayor parte de las teorías saussurianas (funcionales o estructurales), adopta un enfoque *deductivo*. Ya no se trata de la observación empírica de casos para la posterior inducción de leyes generales. Hjelmslev propone un camino inverso donde la teoría tiene la primacía. La estructura sólo admite su propio orden, y sólo es cognoscible siguiendo un itinerario deductivo que pasa de los hechos más abstractos (básicos y generales), a los hechos más concretos, que son por lo tanto particulares y de mayor complejidad. Por paradójico que parezca Hjelmslev le llama "método empírico" con una significación que por supuesto no tiene en el sentido común. El "método empírico" se asume más bien como un principio de *simplicidad*.

1.2.1. Una teoría formal de la lengua

La teoría de Hjelmslev se centra en la estructura *formal* de la lengua, para lo cual hace abstracción de las *substancias* sonoras y conceptuales que la pueblan. Esto exige considerarla como unidad autónoma, suficiente y cerrada en sí misma. Para Hjelmslev la teoría debe ser capaz de hallar una constante subyacente a toda movilidad, debe encontrar un *método inmanente* gracias al cual se logre definir lo que caracteriza todas las lenguas, y lo que constituye la identidad de cada una sin apelar a elementos o substancias externas. Esto permitirá emprender un camino genuinamente científico del lenguaje y evitar, con ello, caer en las desviaciones comunes de casi toda la lingüística conocida. Hjelmslev piensa que el estudio del lenguaje se ha desviado convirtiéndose en un medio para conocer otras cosas, lo que ha imposibilitado la formación de una lingüística genuina. La fuente principal de esta desviación radica en que la lingüística se ha concentrado en el estudio de las *substancias* de la lengua, casi ignorando las estructuras formales. Así por ejemplo, disciplinas como la fonética que se ha concentrado en el estudio de las propiedades materiales de los sonidos del habla, en realidad no son más que estudios físicos y fisiológicos, y las explicaciones de las propiedades lógicas y significativas de los signos lingüísticos, es tan sólo un apéndice de la psicología. No hay duda de que esta clase de investigaciones tiene relación con el lenguaje, pero no logran acceder a la cuestión central. El estudio del lenguaje ha permitido conocer cuestiones sociológicas, históricas, psicológicas o incluso fisiológicas, pero no ha logrado comprender el lenguaje en sí mismo. Ello implica que la genuina comprensión de la naturaleza lingüística sólo será posible haciendo abstracción de todos esos fenómenos para concentrarse en las propiedades *específicas* del lenguaje, es decir, apelando fundamentalmente a su *forma*. Esta postura teórica rechaza las perspectivas *humanistas* que alegan la imposibilidad de un método exhaustivo y sistemático en las disciplinas de la cultura, conformándose sólo con una exposición libre y más o menos literaria. Hjelmslev sostiene en cambio que a todo *proceso*

subyace un *sistema*, al cual se accede analíticamente. El objetivo de la ciencia es construir el modelo de la estructura que subyace a los acontecimientos, en este caso, a los hechos lingüísticos. Los elementos que conforman los hechos son limitados y a través de la investigación teórica, deben clasificarse enunciando su combinatoria mediante principios y leyes. La ciencia lingüística como toda ciencia debe ser exacta, sistemática y general.

Hjelmslev tiene en mente la idea de que la *descripción lingüística exacta*, de ser fecunda, permitirá extender el método a las demás ciencias humanas. Esto explica que el proyecto de Hjelmslev no sea sólo la construcción de una teoría de la lengua, sino más bien la formulación de una teoría que daría estatuto a toda investigación científica social, cuyo primer paso sería la formación de una lingüística científica. Esta *transteoría* no sería otra que la *semiología*. De hecho Hjelmslev postula un isomorfismo entre todos los sistemas de signos, lo que implica que una teoría del lenguaje elaborada sobre el modelo formal de los lenguajes naturales (las lenguas), es susceptible de aplicarse a “todos los sistemas de signos en general”. Incluso, los términos lingüística y semiología aparecen en buena parte de sus escritos como sinónimos, en el sentido de que toda lengua es una semiótica y toda semiótica es una lengua.

El análisis lingüístico para Hjelmslev tiene como objeto determinar la red relacional que conforma el texto¹³, es decir, el sistema que hace posible todo proceso. Se trata de reconocer el *sistema* a través del análisis de los textos que ha generado. Dicho sistema no es la suma de las partes, sino sus *interdependencias*, esto significa que las partes (como elementos substanciales) son irrelevantes científicamente. Lo único digno de consideración teórica son las relaciones internas, por eso el énfasis en la sentencia saussuriana de que la lengua no es una substancia sino una forma. La ciencia debe hallar lo característico, lo específico del

¹³ El lingüista toma como punto inicial el *texto* (no se parte del fonema o del monema, sino del producto último de la lengua: los textos), que aquí es entendido en su sentido más lato: enunciado escrito o hablado, largo o corto, complejo o sencillo. Puede ser desde todos los productos lingüísticos de todas las lenguas actuales, hasta una expresión monosilábica. El texto de partida es entendido como una *clase* susceptible de dividirse en fragmentos, que a su vez serán clase de otros fragmentos, hasta llegar a un punto final de descomposición. La teoría lingüística asume como su tarea primordial la construcción de un método que haga posibles descripciones exhaustivas y sin contradicciones. Este método debe ser universal en tanto su validez es independiente del texto particular a ser descrito. No interesa si es un texto muy antiguo o reciente, si es de una cultura asiática o germana; incluso el método podrá analizar cualquier texto creado en el futuro. Podríamos llamarla con rigor *lingüística teórica*, debido a que el investigador calcula todas las posibilidades de la lengua, en un margen que él mismo ha determinado con base en una racionalidad. Es claro que un modelo teórico de este tipo no será validado a través de la confrontación con textos existentes; el único medio de verificación es la revisión de su consistencia en términos de que no presente contradicciones y sea exhaustivo (ningún elemento puede quedar fuera).

lenguaje humano independientemente de sus materializaciones concretas en las lenguas. Tal especificidad corre entonces no del lado de la sustancia, sino de la *forma*, las especificidades están en las *relaciones*, no en las propiedades físicas, psicológicas o fisiológicas. En consecuencia los elementos lingüísticos no son los sonidos, las significaciones o los grafismos, sino los *tipos* que representan. Esto revela que Hjelmslev aspira a la elaboración de una suerte de *lingüística pura*, donde la lengua es una estructura limpia, un trazado de parámetros desnudos que podemos observar al margen de sus sustancias (sus contenidos conceptuales y acústicos), de tal forma que se nos aparece como una matriz vacía. En este sentido Hjelmslev es quizás el más radical de los formalistas, está convencido de que lo *propriadamente lingüístico* es ese trazado impoluto. Con esto, la lingüística marcará límites precisos respecto a cuestiones pertinentes a otras disciplinas o inesenciales para ella. Los problemas lingüísticos no son de carácter nocional, debido a que eso corresponde a una *substancia*, que está en el terreno psicológico; pero tampoco sus problemas son de carácter acústico-articulatorio, en tanto es un asunto también substancial, pero del orden fisiológico, o quizás físico. Lo que viene al caso para la mirada lingüística estricta es lo *puramente formal*, siendo este el sentido que da al enfoque *inmanente* (regresaremos a esta cuestión para despejarla más completamente), aquel que refiere a lo *propriadamente lingüístico*, a lo que atañe a la lengua: su pura forma. Los enfoques psicologistas (en el que en última instancia queda Saussure, cuando apela continuamente a los contenidos psíquicos), sociologistas o fisiológicos, son *transcendentes*, explican la lengua por lo externo (sus sustancias); el enfoque *inmanente* en cambio explica la lengua exclusivamente por lo que le es propio (su *forma*).

1.2.2. Las dependencias de la lengua

Para la glosemática es esencial la diferencia entre sistema y texto, de tal forma que el *sistema* (dominio de recursos y parámetros abstractos) se realiza a través del *proceso* en un *texto* (resultado *procesual* de los parámetros del sistema). La glosemática distingue entre el *sistema* y el *proceso*. El discurso es el producto de un proceso en el cual el sistema se materializa. El texto debe ser indagado de tal forma que gracias al proceso de descomposición abstractiva, podamos acceder al sistema que lo produjo (es una operación arqueológica). A través del análisis del texto, el lingüista inmanente definirá las relaciones y los elementos que se conforman por dichos vínculos, con lo que estará diseñando los parámetros del sistema: “La meta de la teoría lingüística es probar la tesis de que todo proceso tiene un sistema subyacente, y toda fluctuación una constancia subyacente” (Prolégomènes, 1943: 19).

Pero el análisis no debe asumirse en una perspectiva ingenua, en el “atomismo realista” de los hechos que supone que los objetos están naturalmente

compuestos de partes. Ante esta perspectiva el análisis lingüístico implicará dos cuestiones:

- a) La división estará guiada por el esquema o la *conducta del análisis*. No analizamos desde una desnudez categorial y una transparencia perceptiva que nos permite llegar a lo objetivo. Todo análisis se despliega desde un sistema analítico que nos permite definir objetos y articular textos.
- b) Las cosas no están hechas de partes, de componentes subsistentes y congregados. El análisis lingüístico reconoce que el texto está constituido de *relaciones*, y que los elementos que lo componen *son el resultado* de dichos vínculos.

La lingüística inmanente debe presentar los procedimientos de análisis que permitan aprehender la estructura del objeto considerándolo no como el resultado de la suma de sus componentes, sino como una entidad puramente relacional constituida de dependencias internas. El análisis de Hjelmslev no consiste entonces en descomponer la totalidad en sus partes, sino en considerar cada entidad en función de las relaciones que la constituyen y la definen¹⁴.

¹⁴ Así la teoría glosemática define tres tipos de dependencias básicas entre los terminales, caracterizadas de la siguiente manera:

1. *Interdependencia*. Este es un tipo de relación en la cual los elementos que la constituyen se vinculan *necesariamente*. No puede aparecer uno sin que aparezca el otro y viceversa. Se trata de lo que en términos lógicos llamamos una relación bicondicional ($A \leftrightarrow B$). Como ejemplo concreto podemos pensar en la relación, en términos saussurianos, entre significante y significado en el signo. La oración y su entonación también guardan entre sí una relación de interdependencia (toda oración del lenguaje natural, tiene una entonación determinada, y la entonación sólo es posible en una oración).

2. *Determinación*. Los elementos ligados en este tipo de relación, se comportan de tal forma que la aparición de uno de los términos, requiere necesariamente de la presencia del otro, pero no al contrario. En términos lógicos es una relación condicional ($A \rightarrow B$). Pensemos por ejemplo, en el vínculo entre sustantivo y adjetivo; el segundo requiere al primero, pero es perfectamente posible que el primero figure en abstracción del segundo. "La roja es muy bella"¹⁴ es incomprensible en tanto el adjetivo "roja" no se ve acompañado por el sustantivo "casa", a diferencia de este último que no requiere al adjetivo en "La casa es muy bella"

3. *Constelación*. En esta relación los elementos se vinculan en combinaciones donde no se necesitan mutuamente. En términos lógicos nos hallamos ante una conjunción ($A \wedge B$). Pensemos por ejemplo en los adjetivos que se vinculan en la oración: "Alfonso Reyes es un escritor *sereno* y *brillante*", donde sereno y brillante se relacionan en constelación; para que aparezca "sereno" no es necesario que figure "brillante" y viceversa. No obstante que los adjetivos no se necesitan entre sí, requieren *aceptación mutua*. Una oración como: "Alfonso Reyes es un escritor *sereno* y *tremulo*" sería inaceptable.

Estos tres tipos de relaciones definen todos los vínculos entre las unidades de la lengua; por esta razón Hjelmslev piensa que atraviesan el sistema y el texto. Una matriz exhaustiva sería la siguiente:

Dependencias	Proceso	Sistema
Interdependencias	Solidaridad	Complementaridad
Determinación	Selección	Especificación
Constelación	Combinaciones	Autonomías

1.2.3. Signos y figuras

El proceso de análisis del texto (al que Hjelmslev llama *deducción*) nos permite reconocer las relaciones resultantes y formular un inventario de las partes que participan de cada nivel de división. Así tendríamos un inventario de los períodos, de las oraciones principales y subordinadas, de las palabras, de las sílabas y de todas las partes de sílabas. Alcanzaremos un inventario exhaustivo de las entidades que pueden ocupar una y sólo una posición en la cadena. Resultará evidente que las diversas etapas de la deducción generan inventarios que varían en su extensión. Los párrafos tendrán un número potencialmente infinito (siempre es posible añadir uno nuevo a cualquier texto) al igual que las oraciones, pero al pasar al nivel de las palabras se produce una reducción notable: las palabras no son infinitas, pero su número es potencialmente ilimitado (la lengua puede inventar siempre palabras nuevas). Pero llegamos a un punto en que la cantidad de las entidades inventariadas es francamente limitado: un número definido de sílabas y, especialmente, un grupo escaso de fonemas: “su número es probablemente tan pequeño en cualquier lengua que puede escribirse con dos cifras, y en muchas es muy bajo (unos veinte)” (Hjelmslev, 1980: 66). Esta propiedad del sistema de hallarse constituido por elementos limitados hace

Al satisfacer las condiciones del análisis, las dependencias reciben el nombre de *funciones*, y sus terminales se denominarán *funtivos*. Es decir, una función es una relación en el análisis, sus términos (las partículas relacionadas) serán sus funtivos:

(Función): Funtivo - Funtivo

Los funtivos son divisibles en dos clases:

- a) Las *constantes*. Aquellos funtivos indispensables para el funtivo con el cual tienen función, en sus términos: una constante es un “funtivo cuya presencia es condición necesaria para la presencia del funtivo con el que tiene función”
- b) Las *variables*. Aquellos funtivos cuya presencia no es necesaria para el funtivo con el que contraen función.

Es entonces posible plantear que constantes y variables se relacionarán de las siguientes formas:

1. *Interdependencia*: función entre dos constantes.
2. *Determinación*: función entre una constante y una variable.
3. *Constelación*: función entre dos variables.

Si el sistema es considerado como constante (en tanto que subyace a todo texto), y el proceso es considerado como variable, la relación entre sistema y proceso es de *determinación*. Siempre subyace a un proceso el sistema, mientras que el sistema es independiente de los procesos: “El factor decisivo es que la existencia de un sistema es premisa necesaria para que exista el proceso: el proceso adquiere existencia en virtud de un “estado presente” de un sistema tras el mismo, en virtud de un sistema que lo rija y determine en su posible desarrollo. Es inimaginable un proceso –porque sería inexplicable en un sentido absoluto e irrevocable– sin un sistema existente tras él. En cambio, no es inimaginable un sistema sin un proceso: la existencia de un sistema no presupone la existencia de un proceso. El sistema no adquiere existencia en virtud del hallazgo de un proceso” (Hjelmslev, 1980: 62).

posible tanto la comunicación, como la comprensión: “Si no se llegase a un inventario limitado por mucho que se continuase el análisis, sería imposible lograr una descripción exhaustiva. Y cuanto más reducido sea el inventario al concluir el análisis, tanto mejor podremos satisfacer el principio empírico y su necesidad de simplicidad. Por tanto, es de capital importancia para la teoría lingüística la idea que constituye la base de la invención de la escritura: la idea de proporcionar el análisis que conduzca a entidades de la menor extensión y en el menor número posibles” (Hjelmslev, 1980: 67).

A su vez esta tarea analítica nos permite observar una propiedad fundamental de las lenguas: hay un punto en el que pasamos de inventarios de términos con significación a conglomerados carentes de ella. Hjelmslev hace una distinción esencial entre lo que llama un *signo* y un *no-signo*. El primero se caracteriza por que es “el portador de una significación”, el segundo por su vaciedad. En este sentido varias de las entidades resultantes del proceso analítico son signos: los párrafos, las frases y las palabras. Todas cumplen con la condición de ser portadores de significación, por tanto son signos. Esto quiere decir que

“Las palabras no son los signos últimos e irreductibles, como podría llevarnos a pensar el hecho de que la lingüística convencional gire en torno a la palabra. Las palabras pueden analizarse en partes, las cuales, como aquéllas, son a su vez portadoras de significado: raíces, elementos derivacionales, elementos flexionales” (Hjelmslev, 1980: 68).

En español por ejemplo la palabra *desintegración* puede dividirse a su vez en partes significativas: *des-integra-ción*, cada una de las cuales es susceptible de articularse en otras cadenas:

des	integra	ción
<i>des - hacer</i>	<i>integra - l</i>	<i>forma - ción</i>
<i>des - ilusionar</i>	<i>integra - dor</i>	<i>vincula - ción</i>

Es decir, esta palabra está integrada por tres elementos significativos, y en consecuencia, por tres signos. Pero este señalamiento implica un trastocamiento relevante de algunos supuestos de la lingüística tradicional como la clara división (incluso en Martinet) entre elementos lexicales y elementos gramaticales. Para Hjelmslev las entidades lingüísticas adquieren su significación en un ámbito puramente *contextual* (en las relaciones textuales):

“La “significación” atribuible a cada una de estas entidades mínimas debe entenderse como significación puramente contextual. Ninguna de las entidades mínimas, ni los radicales, tiene existencia tan “independiente” que le pueda ser

asignada una significación léxica... desde el punto de vista básico que hemos adoptado –el análisis continuado sobre la base de las funciones que aparecen en el texto– no existen otras significaciones perceptibles que las contextuales; toda entidad, y por tanto todo signo, se definen con carácter relativo, no absoluto, y sólo por el lugar que ocupa en el contexto” (Hjelmslev, 1980: 69).

En esta perspectiva carece de sentido la distinción entre significaciones contextuales y significaciones léxicas. Las llamadas significaciones léxicas de ciertos signos no son sino significaciones contextuales artificialmente aisladas, o paráfrasis artificiales de las mismas.

“Totalmente aislado, ningún signo tiene significación; toda significación del signo surge en el contexto situacional... No imaginemos, pues, que un sustantivo, por ejemplo, es más significativo que una preposición, o una palabra más que una terminación derivacional o flexional.” (Hjelmslev, 1980: 70).

El proceso de análisis nos lleva a un punto en el que hallamos entidades carentes de significación, es decir, entramos en el terreno de los no-signos. Pero debemos cuidarnos de no hacer asimilaciones generales (de tipo léxico) en el que todo elemento fónico por ejemplo, es un no-signo. Su carácter de signo o no-signo depende de sus vínculos contextuales como ha sido afirmado. La *s* de *gato* – *s* es una expresión de signo, es decir, está dotada de significado, pero la *s* de *gu* – *s* – *to* carece de significado y por tanto es un no-signo: “Los dos puntos de vista llevan al reconocimiento de dos objetos diferentes” (Hjelmslev, 1980: 70).

“Tales consideraciones nos llevan a abandonar el intento de analizar en “signos”, y a reconocer que una descripción acomodada a nuestros principios debe analizar contenido y expresión por separado; que cada uno de estos dos análisis dará por resultado final un número limitado de entidades, no necesariamente equiparables a las correspondientes del plano opuesto” (Hjelmslev, 1980: 71).

Esto significa que será necesario emprender la búsqueda de los elementos más básicos que constituyen el corazón del sistema. Dichas figuras no serán sólo del orden de la expresión, sino que también habrá figuras del contenido. Hallar dichos elementos y reconocer las relaciones que los constituyen dará la clave para la comprensión satisfactoria de la lengua.

Sin duda estos planteamientos traen consecuencias relevantes para los supuestos clásicos de la lingüística. Digamos que se trata del paso de *la lingüística trascendente* a *la lingüística estrictamente immanente*. Esquemáticamente podríamos decir que ese tránsito se da en tres pasos:

- a) La lengua como *sistema de signos*: “Una lengua es, por su finalidad, primera y principalmente un sistema de signos” (Hjelmslev, 1980: 71). Estamos en el ámbito lingüístico clásico y en el territorio saussuriano.
- b) La lengua como *sistema de recursos generativos*: una lengua no sólo es un universo de signos, sino que también debe reconocerse que “para ser plenamente adecuada debe estar siempre dispuesta a formar nuevos signos, nuevas palabras, o nuevas raíces” (Hjelmslev, 1980: 71). No basta concebir la lengua como una esfera estructural, debemos considerar que se trata de un sistema con el poder de crecer y recomponerse continuamente.
- c) La lengua como *sistema de no-signos*: “Teniendo en cuenta que se necesita un número ilimitado de signos, podrán construirse todos los signos a partir de no- signos, cuyo número es limitado, y preferiblemente, rigurosamente limitado” (Hjelmslev, 1980: 71). La lengua, campo potencialmente infinito de signos, es en su esencia, un sistema limitado de elementos que no tienen el estatuto signico, es decir, un campo delimitado de recursos elementales con el poder de formar los signos.

El sistema signico como *sistema abierto* de la lengua (es decir, el universo potencialmente infinito de palabras, frases...), es el resultado de un *sistema cerrado* de elementos pre-signicos. Hjelmslev llama *figuras* a dichos elementos básicos anteriores a la formación signica: “A aquellos no-signos que entran en un sistema de signos como parte de éstos los llamaremos aquí *figuras*” (Hjelmslev, 1980: 71). De esta forma “Una lengua (...) se ordena de tal modo que con la ayuda de un puñado de figuras y cambiando el orden constantemente pueda construirse una legión de signos.” (Hjelmslev, 1980: 71).

Estamos ya en el corazón del formalismo: desde una perspectiva *rigurosamente inmanente* la lengua se construye no de conglomerados de signos, sino de sistemas de figuras: “Las lenguas, pues, no pueden describirse como sistemas de signos puros. Por el fin que generalmente se les atribuye son primera y principalmente sistemas de signos; pero por su estructura interna son primera y principalmente algo diferente, a saber: sistemas de figuras que pueden usarse para construir signos. Al analizarla más detenidamente, la definición de lengua como sistema de signos se ha revelado, por tanto, como poco satisfactoria. Hace referencia únicamente a las funciones externas de una lengua, a su relación con los factores no lingüísticos que la rodean, pero no a sus funciones propias, a las internas” (Hjelmslev, 1980: 72).

Entonces la lengua no es un sistema de signos, se definirá más bien por sus raigambres de relaciones propiamente lingüísticas (puramente formales), es decir, aquellos tramados funcionales entre figuras del contenido y figuras de la expresión. A Hjelmslev no le satisface la definición clásica (incluso saussuriana) de la lengua como *sistema de signos* porque le remite a “sistemas de substancias”, es decir, a elementos *extra-lingüísticos*. El análisis de los signos ha mostrado que se encuentran cargados de elementos extra-lingüísticos: substancias sonoras y substancias semánticas. Sonidos y significados no son entonces estrictamente lingüísticos, son substancias externas que en un enfoque satisfactorio deberán catalizarse. La lengua no será más que un sistema de parámetros puramente formales: rasgos de expresión y rasgos de contenido. La lengua como sistema de figuras excluye entonces todos los sistemas de signos imposibles de analizarse en rasgos pre-sígnicos (en estos términos los gestos y acciones convencionales o las luces de tránsito no serán una lengua), se trata de sistemas en los que hay identidad entre la forma del contenido y la forma de la expresión (o, en términos saussurianos, que todo elemento signifiante, es significativo). Estos serán para Hjelmslev, *sistemas de símbolos*.

1.2.4. Expresión y contenido

Quizás el planteamiento más reivindicado y más polémico del pensamiento glosemático es su explicación de la *función de signo*. Hjelmslev señala inicialmente que el signo puede verse de dos maneras:

- a) Es una designación que representa un objeto exterior. Es decir: “una *expresión* que señala hacia un *contenido* que hay fuera del signo mismo” (Hjelmslev, 1980: 73).
- b) “Es una entidad generada por la conexión entre una expresión y un contenido” (Hjelmslev, 1980: 73).

Hjelmslev rechaza la primera concepción señalando que se trata de una visión *externalista*: el signo se define por su *designatum*, es decir, por el objeto al que apela. Esta será la visión del signo en una *lingüística trascendente* o en una mirada pre-científica en la que la lengua no es más que una nomenclatura: es decir, se imagina como un conjunto de signos que adquieren su valor por que son representaciones de entidades externas, no importa si se trata de una *perspectiva realista* en la que los signos son representaciones de cosas del mundo, o en una *perspectiva idealista* en la que son designaciones de ideas.

En una concepción científica el signo se definirá para Hjelmslev por sus vínculos *inmanentes*, es decir, *expresión* y *contenido* no serían más que los *funtivos* de la *función de signo* y el signo no es más que la función que contraen expresión y contenido: “Siempre habrá solidaridad entre una función y (...) sus funtivos: no puede concebirse una función sin sus terminales, y los terminales son únicamente puntos finales de la función y, por tanto, inconcebibles sin ella” (Hjelmslev, 1980: 74). “Jamás habrá una función de signo sin la presencia simultánea de estos dos funtivos; y una expresión y su contenido, o un contenido y su expresión, jamás aparecerán juntos sin que esté presente entre ellos la función de signo” (Hjelmslev, 1980: 75). En el mismo sentido la función de signo implica una relación de mutua necesidad entre sus funtivos, expresión y contenido se relacionan entre sí por solidaridad:

“Una expresión sólo es expresión en virtud de que es expresión de un contenido, y un contenido sólo es contenido en virtud de que es contenido de una expresión. Por tanto –a menos que se opere un aislamiento artificial– no puede haber contenido sin expresión, o contenido carente de expresión, como tampoco puede haber expresión sin contenido, o expresión carente de contenido.” (Hjelmslev, 1980: 75).

Expresión y contenido son entonces dos planos irreductibles de la función signo, y por tanto dos dimensiones fundamentales de la lengua. En una primera aproximación el plano de la expresión remite a lo que Saussure llamaba el *significante*, mientras que el plano del contenido reclama el *significado*. Las cosas sin embargo no son iguales, y su diferencia fundamental consiste en que el radical formalismo de la concepción Hjelmsleviana, le exige considerar externo todo lo substancial de uno y otro plano. Para ello el modelo resultante será un esquema de la función signo configurada por cuatro estratos: *substancia* y *forma* de la *expresión* y *substancia* y *forma* del *contenido*. Esquemáticamente:

Plano de la expresión	Forma de la expresión
	Substancia de la expresión
Plano del contenido	Forma del contenido
	Substancia del contenido

La noción de *substancia* remite al sustrato material de un determinado objeto, la noción de *forma* nos conduce a la estructura adoptada por dicha *substancia*. Estas categorías evocan la distinción aristotélica de *materia* y *forma* desarrollada en su teoría del hilemorfismo según la cual toda *materia* posee una *forma* y la *forma* reposa siempre en una *materia*. La *materia* para Aristóteles es aquello de que está hecha una cosa, la *forma* es lo que hace que algo sea lo que

es. La noción de forma no implica sólo la idea de silueta o perfil geométrico de las cosas, sino que se asume como aquello que confiere el ser. Este acento también está presente en las ideas de Hjelmslev: la lengua, en su esencia, es la forma. Si rastreamos un poco los planteamientos de Hjelmslev podríamos incluso decir que su privilegio a la forma reposa en la concepción aristotélica de la forma como universal (pero no olvidemos que en Aristóteles el universal formal no está – como en Platón- separado de las cosas, sino que se haya en ellas, informándolas)¹⁵. En Hjelmslev hay una primacía de la forma sobre la substancia (materia en Aristóteles) en dos sentidos: la forma es posible sin substancias (en Aristóteles es posible como *causa formal*; es decir, como diseño en la mente de su creador, o como acto puro – en Dios-), y la lengua reposa, en su esencia, en las formas.

Si abordamos el *plano de la expresión* (en primera instancia la dimensión del significativo en la terminología saussuriana) tendremos que decir que la substancia de la expresión de la lengua es indudablemente el sonido. La materia de la lengua son los sonidos, los signos se construyen con la materia física acústica y en esta dirección toda substancia de la expresión de cualquier lengua parece ser el sonido. Pero en su estado substancial el sonido no puede ser más que una masa, un “continuum” dice Hjelmslev, y con ello apela a una entidad que se nos antoja muy extraña: ¿qué puede ser el continuum de los sonidos?. En realidad Hjelmslev no parece responderlo, lo que tenemos es una visión *metafórica* en la que podríamos imaginar algo así como la *masa acústica* anterior a su estructuración por la lengua (antes de su conversión en sonidos fonéticos). Cada lengua define un campo de sonidos a partir de los cuales construirá (en lenguaje de Martinet) sus sistemas fonémicos. Es decir, la hipótesis hjelmsleviana diría que sobre el campo de todos los posibles sonoros (esa masa acústica continua) la lengua delimita, reticula y selecciona algunos (muy pocos: el sistema de los fonemas en la perspectiva de Trubetzkoy). La *forma de la expresión* será entonces esa organización o ese reticulado que cada lengua efectúa de la masa de los sonidos, y gracias al

¹⁵ Y si vamos un poco más lejos, debemos recordar que Aristóteles hace una distinción paralela entre *potencia* y *acto* (Un ser puede ser actualmente o sólo una posibilidad, un árbol puede ser actual o sólo una semilla –es decir, árbol en potencia-). No hay potencia en abstracto, sino que una potencia lo es siempre para un acto. Así la semilla tiene potencia para ser cedro pero no para ser serpiente. Esto implica que el acto es anterior ontológicamente a la potencia, de tal manera que la potencia lo es de *un acto determinado*. Digamos que el cedro está presente en la semilla y la serpiente en el huevo. Esto quiere decir que el mismo ente tiene un ser actual (es semilla) y un ser potencial de otro ente (la serpiente). Por eso Aristóteles piensa que la materia es pura posibilidad, es potencia que se actualizará al informarse, carece de realidad por sí misma. Algo así como una primacía ontológica de la forma reposa en este razonamiento. Así por ejemplo, Dios que es realidad puramente actual, carece de materia –en tanto que no es mezcla de potencia y acto-, es acto puro. Hjelmslev sostendrá siempre que el lenguaje es forma pura, al margen de las materias sobre las que se despliega, en este sentido su concepción del lenguaje se conecta inevitablemente con el pensamiento aristotélico.

cual se configurarían las unidades básicas de la expresión y sus reglas de formación y articulación. Pero es necesario plantear de inmediato algunas precisiones para evitar equívocos. Alguien podría pensar que las unidades resultantes de la impresión de la red de la forma de la expresión sobre la sustancia sonora, son las unidades elementales clásicamente aisladas por la lingüística, es decir, los *fonemas* (modelos de los sonidos básicos de la lengua según Trubetzkoy). Pero Hjelmslev en realidad rechaza la noción de *fonema*, así como rechaza la ciencia que lo estudia, es decir, la fonología. La razón principal por la que Hjelmslev hace esta revocación es porque la noción de *fonema* remite, inevitablemente al *sonido*. Es pues una *unidad sonora* (aunque abstracta) y entonces no es lo suficientemente *pura*, es decir, no es radicalmente formal. El fonema reclama la sustancia sonora que delimita o contiene, no es por tanto una *figura* (rasgo exclusivamente formal). En su lugar hablará de *cenemas*, unidades o figuras puras de la expresión. La palabra significa precisamente “unidad vacía” o carente de sentido. De esta manera la noción de cenema se usará para referir las figuras de la expresión al margen de que se manifiesten a través de sonidos, letras, Braille, o cualquier otro medio. Esto significa que entre *forma* y *sustancia* hay una relación *arbitraria*, nada liga necesariamente la forma de la expresión con una u otra sustancia específica (en este sentido las lenguas usan el sonido como su soporte expresivo, pero nada obliga a que sea así). Este señalamiento nos obliga a considerar que las figuras (o los términos formalmente puros de la lengua) no son sólo del orden de la expresión sino también están en el ámbito del contenido. Como veremos, tendríamos que hablar no sólo de figuras de la expresión (cenemas), sino también de figuras del contenido.

En el plano del contenido Hjelmslev postula una sustancia que también será una suerte de masa continua analizada por la lengua a través de la forma. Todas las lenguas tendrán un factor común, una masa continua que cada segmentación formalizará de maneras peculiares. Este continuo común es lo que llama el *sentido*. Es decir, la sustancia del contenido es ese campo analógico del pensamiento. En palabras de Hjelmslev:

“Así, advertimos que:

<i>jeg véd det ikke</i>	(Danés)
<i>I do not know</i>	(Inglés)
<i>je ne sais pas</i>	(Francés)
<i>en tiedä</i>	(Finlandés)
<i>naluvara</i>	(Esquimal)

a pesar de todas sus diferencias, tienen un factor en común: el sentido, el pensamiento mismo. Este sentido, así considerado, existe provisionalmente como una masa amorfa, como entidad que se define sólo por sus funciones externas,

esto es, por su función con cada una de las frases lingüísticas que acabamos de citar" (Hjelmslev, 1980: 77-78).

La substancia del contenido es entonces un factor que desborda a la lengua, esto es, una instancia *trascendente*. Sin embargo su estatuto es bastante complejo: ¿qué podemos entender por la masa del pensamiento?, ¿qué podemos asumir como el *continuum del sentido*? ¿es posible formular un pensamiento inanalizado? ¿qué clase de sentido es anterior a la segmentación y a la organización lingüística? Qué afirmación tan abstracta: ¿que puede ser el "continuum del sentido"? ¿Cómo podemos imaginar una zona del sentido anterior, o por encima de las organizaciones de las lenguas? Quizás lo que nos propone es algo así como un continuum anterior a su delimitación en conceptos. Esto señala otra cuestión: Hjelmslev parece tener algo de razón, en la medida que podemos señalar también, que quizás no todo el pensamiento sea lingüístico, habría un pensamiento pre-lingüístico y posiblemente para-lingüístico... pero ¿el continuum del sentido... es el continuum del pensamiento? Hjelmslev siempre se ha negado a aceptar el psicologuismo de Saussure. Pero ¿cómo es posible un sentido que no remita al pensamiento?. Ahora bien, ese sentido es algo anterior o diverso de la imagen, el movimiento, etc. ya que estos son sólo sus soportes. Pero no es tampoco los conceptos, en tanto éstos son ya los resultados de la red formal tendida sobre el continuum del sentido.

Hjelmslev en realidad no responde este tipo de cuestiones, y en rigor, en sus términos, no tiene porqué hacerlo. La substancia no es del orden de lo lingüístico, es un asunto que compete a otras disciplinas, por eso

"Podemos imaginar este sentido analizado desde muchos puntos de vista y sometido a muchos análisis diferentes, bajo los cuales aparecería como otros tantos objetos diferentes. Podría, por ejemplo, analizarse desde uno u otro punto de vista lógico, o desde uno u otro punto de vista psicológico." (Hjelmslev, 1980: 78).

Lo que resultará demostrable para la lingüística inmanente es que cada lengua analiza de formas distintas el continuum del sentido, en tanto poseen estructuras diferenciadas, como resulta claro en los múltiples ejemplos dados por los lingüistas sobre los diversos espectros del color reconocidos por distintas lenguas. En estos términos es que Hjelmslev puede afirmar: "hecho éste que sólo puede interpretarse como indicativo de que el sentido se ha ordenado, articulado, conformado de distinto modo en las distintas lenguas" (Hjelmslev, 1980: 78). Esto implica que bajo organizaciones distintas, es posible reconocer un sentido común que subyace a una expresión en una u otra lengua. Prueba de ello es que *podemos traducir*, y aunque la traducción nunca sea exacta (siempre hay un residuo

de significación, o siempre hay un poco de pérdida semántica), podemos transitar de una lengua a otra conservando con cierta precisión el significado (Hjelmslev mismo ha sido traducido. Es más, leemos la traducción al español de la traducción inglesa del danés).

La forma del contenido es, por su parte, precisamente dicha organización que la lengua da a la masa del pensamiento. La retícula de la forma se tiende sobre el contenido del sentido y produce entonces las cadenas de significación de las lenguas. Más propiamente: sobre la substancia, la forma corta y divide, separa y segmenta produciendo los significados de la lengua: “Cada lengua establece sus propios límites dentro de la “masa de pensamiento” amorfa, destaca diversos factores de la misma en diversas ordenaciones, coloca el centro de gravedad en lugares diferentes y les concede diferente grado de énfasis. Es como un mismo puñado de arena con el que se formasen dibujos diferentes, o como las nubes del cielo que de un instante a otro cambian de forma a los ojos de Hamlet. Igual que la misma arena puede colocarse en moldes diferentes y la misma nube adoptar cada vez una forma nueva, así también el mismo sentido se conforma o estructura de modo diferente en diferentes lenguas. Lo que determina su forma son únicamente las funciones de la lengua, la función de signo y las funciones de ahí deducibles. El sentido continúa siendo, en cada caso, la sustancia de una nueva forma, y no tiene existencia posible si no es siendo sustancia de una forma u otra” (Hjelmslev, 1980: 79).

Hjelmslev se esfuerza por desustancializar el ámbito esencial de la lingüística: la forma no tiene ya nada que ver con el sentido. La substancia del pensamiento no es competencia de la lingüística, está en el orden de lo psicológico o de lo epistemológico, pero no en el ámbito del formalismo lingüístico, de los mecanismos inmanentes de la lengua: “Reconocemos por tanto en el *contenido* lingüístico, en su proceso, una *forma* específica, la *forma del contenido*, que es independiente del *sentido* y mantiene una relación arbitraria con el mismo, y que le da forma en una *sustancia del contenido*” (Hjelmslev, 1980: 79).

Los rasgos y elementos de la forma del contenido no pueden remitir entonces al significado, no podrán ser *monemas* ni unidades de sentido. Serán más bien las *figuras del contenido*, es decir, un complejo de parámetros a-significativos, capaces de articular y configurar los significados de la lengua. Elementos que operan sobre el significado, pero que carecen de toda significación, y que serán, consistentemente, de un número limitado (otra vez bajo el principio de recursos limitados para hacer posibles resultados ilimitados). Es preciso reconocer que hasta Hjelmslev no hay antecedentes lingüísticos en que se intente plantear un análisis de las figuras de contenido (el análisis de la expresión en figuras o

partículas elementales en cambio, es casi tan viejo como la preocupación por el lenguaje y se remonta hasta el invento del alfabeto de la escritura). Hjelmslev señala que la lingüística a pensado erróneamente que ante el número ilimitado de signos es imposible una tarea analítica como la que esto implica, pero esto ha significado un serio límite para la comprensión lingüística. La gramática tradicional al respecto no ha hecho más que inventariar los morfemas (partículas gramaticales) como las terminaciones, prefijos, sufijos, las preposiciones y otros elementos. Ha sido incapaz de dar el paso siguiente y caracterizar todas las demás unidades de significado del lenguaje, a los que Hjelmslev llama *pleremas* (unidades llenas) y que opone a los cenemas o elementos formales puros. Hjelmslev busca entonces articular las figuras del contenido que serán siempre vacías y previas a la significación. El análisis entonces deberá eliminar unidades como “casa”, “elefante”, o “gata”, en tanto no son elementos formales puros del contenido, pero tampoco quedarán lo que Martinet ha llamado monemas como “gat” y “o”, dado que ambos están dotados de significado (son pleremas). Hjelmslev dirá que una unidad como “gata” debe descomponerse en figuras de contenido sin substancia, por ejemplo, dicho contenido sería desarticulable en “gato” + “género ´élla””, donde “gato” es aún un fragmento pleremático (con significado, y por tanto no formal) pero “género ´élla”” es un ejemplo de figura de contenido, ya que no se define en relación con el significado, sino sobre su base puramente formal: “género ´élla”” es el elemento formal que se relaciona con el pronombre “ella” y no con algo como “sexo femenino”. No estamos entonces ante un análisis del significado. Esto trae como consecuencia que la definición de las unidades formales de cada plano se establezca a partir de la transformación que define en el otro plano. Es decir, los análisis de contenido y expresión serán paralelos. Si se conmuta una figura de la expresión por otra, entonces se modifica la estructura del contenido. Esto es lo que la lingüística de Praga hace comúnmente: si cambio /g/ por /p/ en /gato/ obtengo otra unidad de sentido: /pato/. Pero a la vez (esto no ha sido planteado sino por Hjelmslev) si conmuto una figura del contenido, se modifica a su vez la estructura de la expresión: cuando sustituyo “género ´él”” por “género ´élla”” en “gato” obtengo otra forma de la expresión “gata”. En ambos casos, el análisis se ha efectuado al margen de la substancia, y se sostiene, consecuentemente, sobre la pura estructura formal de ambos planos. Hjelmslev llama a las figuras de la expresión y del contenido *glosemas*: esos rasgos formales que darían el verdadero corazón de la lengua. Por eso llama a su teoría *glosemática*: el estudio puro de la específica pureza del sistema.

2. El acto de la significación: el territorio pragmático

Si con Hjelmslev la lengua llega a su punto más alto de abstracción hasta desnudarse incluso de la significación (lo que fuera su *signo* fundamental), con el

impulso pragmático las cosas parecen ponerse *sobre la tierra*. No se trata solamente de reconocer que la significación es el resultado de las infinitas filiaciones y codependencias sistémicas, sino que, al parecer, se define más bien (o también), en el irreductible intercambio humano que constituye la más concreta comunicación¹⁶. Con este planteamiento inicial podemos decir que la pragmática a de representarse de dos maneras: como una subdisciplina lingüística que procura comprender un aspecto *adicional* de la lingüística, o como un movimiento teórico que pone en cuestión buena parte de los fundamentos de la lingüística estructural y de la filosofía positivista del lenguaje al replantear radicalmente las cosas (y en especial *la significación*). Este es un asunto de debate contemporáneo. Nuestra impresión es que después de los señalamientos más lúcidos de la pragmática (o de aquel pensamiento que abre el camino a la pragmática), el territorio de la significación no puede seguir viéndose de la misma forma y en ese sentido se produce una mutación relevante que va desde el privilegio epistemológico a la estructura, al reconocimiento del diálogo, la interacción y el irreductible espesor social en el lenguaje. O para decirlo con las palabras de Winch:

“Se tiene la impresión de que primero está el lenguaje (con palabras que tienen un significado y enunciados capaces de ser verdaderos o falsos), y que luego, dado esto, se introduce aquel en las relaciones humanas y se modifica según las particulares relaciones humanas de las que haya llegado a formar parte. Lo que se pasa por alto es que esas mismas categorías de significado, etcétera, dependen lógicamente respecto de su sentido, de la interacción social de los hombres (...) Nunca se analiza cómo la existencia misma de los conceptos depende de la vida de grupo” (Winch, 1972: 45).

La interacción social no será entonces un hecho *externo* al lenguaje, guardado por la admiración y acuciosidad infinita de lingüistas inmanentes, filósofos positivistas y filólogos clásicos, sino que tendremos que reconocer la inscripción inequívoca de los hechos intersubjetivos en la tesitura lingüística y el vigor del lenguaje en la orientación, regulación y definición de los vínculos entre los individuos. El lenguaje participa de la estructura de las relaciones sociales y a la vez es su resultado.

2.1. *Significación gramatical y significación pragmática*

En el pensamiento saussuriano se establece una clara separación entre el uso y la estructura del lenguaje. La oposición entre *lengua* y *habla*, como hemos visto, da primacía epistemológica (y probablemente también ontológica, como en

¹⁶ En la inescrutable condición del *diálogo* como diría Bajtín, y como intentaremos mostrar en la próxima sección.

Hjelmslev) a la primera y señala incluso que su conocimiento sólo es posible haciendo abstracción de la variabilidad e inestabilidad del empleo. El único objeto válido para una lingüística es la lengua, que “puede compararse con una sinfonía cuya realidad es independiente de la manera en que se ejecute; las faltas que puedan cometer los músicos no comprometen lo más mínimo esa realidad” (Saussure, Curso., B. A., Losada, 1945, p.63). Esto no significa que Saussure desconozca la necesidad del habla para la lengua, pero erige a la lengua (sistema autónomo de signos) como el objeto de la lingüística. Hacer esto significa no sólo deslindar y limpiar el terreno lingüístico de impurezas e irregularidades, sino también *expulsar a los hablantes de la reflexión sobre el lenguaje*. Músicos y ejecuciones resultan ignorados ante la prístina perfección de la sinfonía. Antes que la comprensión de la función de las palabras, es prioritario comprender su significado¹⁷. Esta postura no parece muy distante de la que asumió el positivismo lógico que, basado en la clásica distinción de Morris (1938), separó los campos de la semántica, la sintáctica y la pragmática. En palabras de Carnap:

“Si en una investigación [del lenguaje] se hace referencia explícita al hablante o, en términos más generales, al que usa el lenguaje, atribuimos esa investigación al campo de la pragmática... Si se hace abstracción del que usa el lenguaje, y se analiza solamente las expresiones y sus *designata*, estamos en el campo de la semántica. Y si, finalmente, se hace abstracción también de los *designata* y se analiza solamente las relaciones entre las expresiones, estamos en la sintaxis (lógica)” (Carnap, 1942: 9)

El núcleo de la lengua estará abarcado por semántica y sintaxis que deberán estudiarse en independencia de las consideraciones pragmáticas. Carnap se interesa tangencialmente por las cuestiones pragmáticas que le permitan “aprender lentamente los *designata* y el modo de empleo de todas las palabras y expresiones, especialmente de las oraciones” (Carnap, 1938, 21), para así pasar directamente a las dos disciplinas resultantes de la eliminación de toda referencia a los hablantes y las condiciones de uso: semántica y sintaxis lógica. Mientras que estas disciplinas son *teóricas*, la pragmática es *empírica*, carente de un método propio, y con un carácter inequívocamente *residual*. Un planteamiento de este tipo implica múltiples problemas que han sido abordados de diversa manera tanto en el ámbito de la filosofía del lenguaje como en el de la lingüística. Quizás la

¹⁷ Incluso la lingüística generativa de Chomsky, que se propone hacer una caracterización formal de las propiedades sintácticas del lenguaje, hace abstracción de las ejecuciones de los hablantes. Chomsky formula la sugerente distinción entre *competencia* y *actuación* (a la que apelaremos en los capítulos finales de esta tesis), pero tiene poco interés en una teoría de la ejecución. Se concentra más bien en la descripción del conjunto de conocimientos que posee el hablante ideal de una lengua (la competencia del hablante ideal, se constituye en el modelo de la gramática de dicha lengua). El corpus de enunciados de una determinada lengua sirve básicamente para confirmar o corregir el modelo gramatical de la lengua internalizada de sus hablantes.

cuestión más relevante es si la eliminación de las condiciones de uso de las lenguas permite el desarrollo descriptivo satisfactorio de una sintaxis y una semántica de las lenguas naturales, a lo cual se ha planteado un rechazo desde distintas perspectivas como la de Bar Hillel que sostiene el carácter esencialmente pragmático de las lenguas naturales, o la del Wittgenstein que identifica significado con condiciones de uso, o como la del Círculo Lingüístico de Praga (Jakobson, Mukarovski), quienes introducen la función como un criterio de explicación de los elementos del lenguaje.

En la historia del pensamiento lingüístico es posible detectar una visión que sostiene la necesidad de saber para qué sirve el lenguaje antes de definir en qué consiste o qué es. Esta vía ha puesto sobre el terreno la discusión de sus *funciones*. Según Port-Royal la lengua ha sido creada para permitir que los hombres pudiesen comunicar sus pensamientos entre sí, a lo que Lancelot añade que, para que el habla pueda permitir dicho intercambio, debe constituir una imagen apropiada del pensamiento. Es decir, la lengua no sólo permitirá que los hombres se comuniquen entre sí, sino que además será una réplica de las capacidades intelectuales del ser humano. En los comparatistas no hay un equilibrio tan claro entre la función comunicativa y la representativa como en Port Royal, tienden más bien a privilegiar la función comunicativa, debido a que, el estudio de la evolución de las lenguas parecía mostrarles que la búsqueda en la economía de la comunicación, modificaba y degradaba permanentemente las estructuras fonéticas (es decir, la función representativa del pensamiento se haya en declinación). Para Humboldt en cambio, la función representativa de las lenguas es siempre la función esencial. Piensa que el espíritu humano al construir la lengua es fiel a sí mismo, y en ese sentido la esencia del lenguaje es el acto de representación del pensamiento (Humboldt, 1971). Bühler por su parte (1934), funda su reflexión sobre las funciones del lenguaje en el principio de la comunicación (en el que se basa la fonología), pero mantiene la idea de Humboldt según la cual el lenguaje es básicamente un modo de actividad del espíritu humano. Pero Bühler intenta conciliar esta concepción con la premisa saussuriana de la primacía del estudio de la lengua sobre el habla. Distingue entonces entre *acto* y *acción* lingüística. Esta última es la que utiliza el lenguaje como un medio, para lograr ciertos objetivos. Hablar a un público para convencerlo, hablar a un amigo para aconsejarlo, hablar a un subordinado para ordenarlo. Estamos según Bühler, en el ámbito del *habla* saussuriana. El *acto lingüístico* en cambio es el acto de significar, intrínseco del acto de hablar e independiente de las finalidades específicas de quien habla (de su acción lingüística). Este acto ya no pertenece al habla, sino a la lengua, y su estudio es parte del problema central de la lingüística. Bühler realiza igualmente un análisis del *acto de la comunicación* que parece abonar elementos a la comprensión del

significar más allá del campo rigurosamente delimitado de la lengua. Dicho acto se constituye de tres elementos: el locutor, el destinatario y el “mundo”, o el contenido objetivo del que se habla. En este sentido todo enunciado lingüístico remite a tres cuestiones: a) al contenido comunicado, lo que hace del acto comunicativo una *representación*; b) al destinatario, quién resulta atraído por dicho contenido dando al acto comunicativo una *apelación*; y c) al locutor, quién expresa en su mensaje una actitud psicológica y moral, lo que hace del acto comunicativo una *expresión*. Con esto Bühler señala que el lenguaje no sólo es representación, sino que también es apelación y expresión, *funciones* que son igualmente *lingüísticas*. Es sabido que Roman Jakobson lleva las cosas un poco más lejos y genera un modelo del acto comunicativo en el que incluye no tres, sino seis elementos (Jakobson, 1981), y por consiguiente reconoce que el lenguaje implica por lo menos seis grandes funciones: *referencial* (representación en Bühler), *conativa* (apelativa en Bühler), *emotiva* (expresiva en Bühler), *metalingüística* (la capacidad de los enunciados de remitir a su propia lengua), *poética* (valoración del enunciado por su propia estructura intrínseca), y *fática* (capacidad del lenguaje que permite a los hablantes establecer, corroborar, mantener o clausurar la comunicación).

Este itinerario caracteriza una vertiente del pensamiento lingüístico que no resulta satisfecha por la explicación lingüística dominante centrada exclusivamente en la dimensión representacional. Podríamos decir, en una primera aproximación, que esta visión alterna desembocará en el ámbito de la pragmática. Una forma, algo ingenua pero útil de comenzar la explicación de lo que podemos entender por pragmática lingüística, puede ser reconociendo que las palabras pueden observarse desde dos puntos de vista: respecto a su significación puramente léxica (propia del sistema lingüístico, registrada, digamos, en el diccionario), y su significación en el contexto comunicativo en el que se les utiliza. En una situación dialógica concreta podríamos formular a nuestro interlocutor, alguna de las siguientes preguntas (en un típico caso de lo que Jakobson llamaría la función *metalingüística*):

- (1) ¿Qué significa la palabra “zapatistas”?
- (2) ¿Qué significa para ti la palabra “zapatistas”?

Al parecer, con la pregunta (1) estaríamos formulando una pregunta más de orden *semántico* en la que se espera una respuesta desde el punto de vista de la lengua (léxica), mientras que en la segunda interrogación parecemos estar interesados en un asunto *pragmático* en el que nos preguntamos por la intención del hablante al usar la palabra. Decíamos que esta formulación inicial podría parecer “ingenua” a una pragmática más radical porque en dicho contexto,

incluso la pregunta (1) y su respuesta serán inevitablemente pragmáticas, en tanto el hablante se instala en un contexto dialógico concreto y no en una suerte de estado de abstracción ideal. La interrogación pragmática se dirige no al significado neutral y sistémico del término, sino a su sentido en el contexto en que se produce (y en esa medida, también por eso es ingenua la primera referencia debido a que la planteamos como *significado intencional*, cuando puede ser descrito como convencional al contexto). Desde esta perspectiva inicial la pragmática lingüística se interesa, por lo menos, en estudiar esta segunda dimensión del significado que se produce en las situaciones humanas donde las personas producen e interpretan significados. En el ámbito de la lingüística la pragmática es un programa que se plantea desarrollar una teoría del significado de las palabras en relación con los hablantes y los contextos. Los problemas que se pone ante sí son diversos y ambiciosos: ¿qué es interpretar un enunciado?, ¿cómo se interpretan los enunciados?, ¿qué papel juega el contexto en la producción e interpretación de enunciados?, ¿qué relaciones y qué diferencias hay entre el significado literal y la significación contextual?. Responder estas cuestiones exigen mirar las condiciones de uso de la lengua y atender a los hablantes y las cosas que hacen con su lenguaje.

La pragmática no se interesa entonces por el significado aislado del contexto, sino por la significación de las palabras y las expresiones utilizadas en actos de comunicación (a este significado algunas corrientes lingüísticas le han llamado “significado del hablante” con una no despreciable pléyade de problemas vinculados con el intencionalismo). Si dos personas conversan en México durante los últimos días del mes de febrero del 2000 acerca de los acontecimientos políticos, y una de ellas dice a la otra:

- (3) Una multitud en Puebla gritaba “Todos somos Marcos” mientras esperaba el arribo de la caravana¹⁸

parecen entender muchas cosas adicionales a lo que la expresión significa literalmente. Seguramente saben a quién refiere el nombre “Marcos”, y son capaces de dar algunas interpretaciones al subenunciado “Todos somos Marcos” (lo que muestra una segunda referencia al mismo nombre), saben también, sin duda, de qué clase de “caravana” se habla en el mensaje y algunas de sus implicaciones para la vida social y cultural nacional, incluso tanto el locutor como el destinatario tienen una idea más o menos clara de porqué el primero profiere el enunciado en presencia del segundo. Esta pléyade de significados no resulta

¹⁸ En febrero de 2000 el movimiento indígena zapatista realizó una caravana desde Chiapas a la Ciudad de México en demanda del cumplimiento de los acuerdos de San Andrés.

reconocible desde una perspectiva lingüística puramente literal (el enunciado nos dice mucho menos que todas estas cuestiones), sino que son el resultado de una significación de segundo orden a la que podemos llamar *significación contextual*. Un análisis medianamente satisfactorio del acto de comunicación invocado exigirá el reconocimiento de esta segunda clase de significación, en tanto parece dar cuenta con más plenitud, del proceso de interacción efectivo que se produce entre los hablantes.

Es necesario reconocer que muchas de las expresiones centrales del sistema de la lengua como *tú, nosotros, aquí, ahora*, sólo adquieren significado cuando se instalan en un contexto. Un enunciado como

(4) Tú y yo estamos aquí ahora

requiere de cabo a rabo su ubicación contextual para ser comprendido: “tú” y “yo” significan según las personas que ocupan los papeles codependientes en el ámbito de la enunciación: “yo” no señala a ninguna persona en particular, sólo adquiere referencia en relación con el que habla, mientras “tú” se dibuja según la inclinación del enunciador hacia su destinatario. “Aquí” y “ahora” significan en relación con el lugar y el tiempo en que se produce el discurso que los enuncia. Pero incluso otras expresiones que parecen mucho más estables que los deícticos, varían igualmente dependiendo de quién las use y en qué circunstancias. Así “clara” en:

(5) tus ideas son bastantes claras

(6) la sopa está muy clara

(7) la hoja blanca es más clara que la hoja negra

no parece remitir exactamente al mismo significado: en (5) “claridad” podría interpretarse satisfactoriamente como “definición”, “agudeza” y “diferenciación”, en (6) como “aguada” y “con poco sazón”, y en (7) como “luminosa”. Incluso la misma expresión (5), puede significar cosas radicalmente distintas cuando con ella se elogia a una persona que admiramos, o cuando se hace sorna de quien nos parece estúpido.

Podríamos decir en síntesis que para una teoría pragmática de estirpe lingüística es posible sostener dos clases de significados: el significado de la oración, y el “significado del hablante”. Este último significado es el que se haya expresado en los enunciados que produce el locutor de un mensaje. La noción de

enunciado se define como una *unidad comunicativa* consistente en la alocución de un hablante en un diálogo. Para Schiffrin un enunciado es una unidad lingüística inherentemente contextualizada que siendo o no, una oración completa, se caracteriza por su puesta en contexto (Schiffrin, 1994: 41).

Las oraciones portan significados gramaticales (definidos por convención) de tal manera que:

(8) El libro está roto

es una oración constituida por una cadena de elementos lexicales dotados de significados convencionales (el, libro, roto..) articulados según reglas gramaticales precisas como la concordancia de número y género entre sujeto y verbo, o según reglas sintácticas como el orden de las diversas categorías (artículo-sustantivo...). Esta diversidad de reglas convencionales que gobiernan las oraciones (semántica, fonología, morfosintaxis), es el objeto de estudio de la *gramática*, mientras que la *pragmática* se ocupa de aquella parte del significado que escapa a esta dimensión y que configura el significado no gramatical. En esta dirección la *pragmática* sigue siendo una disciplina *residual*, ocupada de la significación excedente del estrato gramatical.

Desde una perspectiva estrictamente semántica la oración (8) es objeto de un escrutinio veritativo. Es decir, en tanto que la semántica se ocupa (como ha definido una tradición que modernamente viene desde Frege) de la relación entre las expresiones y el mundo, lo que le interesa es la indagación de las condiciones que deben cumplirse para que una expresión sea verdadera. De esta manera la explicación del significado de (8) exige la *verificación* de la relación entre lo que (8) describe y el mundo. El contenido semántico de la oración es una *proposición* que será verdadera sólo en caso de que efectivamente el libro referido esté roto. Pero de inmediato debemos advertir una cuestión relevante. los hablantes no siempre usan oraciones como (8) para expresar la proposición que semánticamente parece contener. En un diálogo el enunciado (8) (ya no oración, en tanto que al inscribirse en un ámbito comunicativo *deviene* en enunciado), podría usarse para algo distinto que reportar el estado del libro. Si un alumno responde al cuestionamiento de su maestro con el enunciado (8), lo que parece decir es que, por causas ajenas a su voluntad, estuvo impedido de estudiar acuciosamente la lección. En el tránsito comunicativo las oraciones adquieren significados nuevos, incluso sentidos radicalmente opuestos a los que semánticamente parecen vehicular. La semántica parece detenerse en el contenido proposicional, mientras que la pragmática se haya interesada en comprender para qué sirven las formas lingüísticas al hablante en un contexto comunicativo.

Pero los límites entre semántica y pragmática no son, en realidad, tan diáfanos como hasta aquí se ha intentado presentar. Ante una oración como

(9) Yo leí el libro de Metz

una perspectiva semántica tendría ciertas dificultades para establecer su significado porque algunas de las palabras incluidas en (9) no parecen tener una significación precisa, o, incluso, no parecen significar nada fuera del contexto. ¿Qué puede significar “Yo”? ¿Qué significa “de”? No son formas inéditas en el español, incluso pueden hallarse en el diccionario: “Yo: nominativo singular, masculino o femenino del pronombre personal de la primera persona”; o “de: preposición que indica: 1. posesión o pertenencia, 2. procedencia, 3. materia de que está hecha algo, 4. contenido de algo, 5. tiempo en que sucede algo...”, pero su definición léxica no nos ayudará a comprender la oración (9). Requerimos algo más: necesitamos información del contexto. Las lenguas naturales cuentan con ciertos elementos gramaticales que codifican aspectos del contexto, son algo así como puertas de entrada (o de salida) de la lengua hacia el contexto comunicativo (como diría Benveniste). Los más notables de estos elementos son los *deícticos*, su funcionamiento sólo puede estudiarse en relación con el contexto porque precisamente lo que un deíctico hace es establecer una conexión entre lo que se dice y las entidades extralingüísticas. “Yo” en (9) encuentra su referencia en personas presentes en el contexto de la enunciación, y sólo podemos asignarle un significado si sabemos, por ejemplo, que el enunciado (9) ha sido proferido por el estudiante del ámbito escolar señalado para (8). Algo similar ocurre con la preposición “de” que solo adquiere significado cuando comprendemos que “Metz” es un autor estudiado en el contexto escolar indicado (una asignatura de semiótica del cine), y que por tanto, “de” no se refiere a que el estudiante haya leído un libro perteneciente al tal “Metz”, sino a que pretende haber estudiado una obra escrita por dicho autor. Entre otros, son deícticos todos los pronombres personales, así como expresiones de localización espacio-temporal (aquí, allá, ahora, entonces...) o los tiempos verbales que vinculan la acción verbal con un horizonte temporal. Los deícticos están entonces en el lindero entre semántica y pragmática lo que genera preguntas espinosas ¿dónde termina la semántica y donde comienza la pragmática? Un bando de lingüistas supone que la pragmática comienza justo en el punto en que algunos elementos lingüísticos (como los deícticos) siendo gramaticales, no pueden comprenderse al margen del contexto. Pero esta cuestión podría plantearse de otra forma: ¿en qué punto comienza el significado contextual?, y entonces algunos dan respuestas más radicales, porque expresiones aparentemente precisas semánticamente pierden su *pureza* cuando nos preguntamos si “libro” en (9) no nos exige también un

contexto que debemos considerar para comprender su significado, e incluso, para asignar cierto “valor de verdad” (es probable que, en el contexto definido, el estudiante diga con “Yo leí el libro de Metz”, no que leyó el citado libro, sino que *no leyó* algún otro que era el asignado para dicha jornada escolar –por ejemplo, el de Lotman-). En la perspectiva que aquí parece abrirse, el significado pragmático no es un excedente extraordinario, sino una dimensión de la significación transversal al lenguaje. Revisemos desde la discusión filosófica, la emergencia de dicha perspectiva.

2.2. Austin: pensar los actos de habla

2.2.1. Wittgenstein: Del significado al uso

No es nuestro propósito sintetizar aquí las ideas sobre el lenguaje que desarrolla Wittgenstein (eso rebasa este texto, rebasa nuestras posibilidades, y además, tiene poco sentido hacerlo), nos interesa recoger con cierto detalle algunos de los señalamientos que Wittgenstein hace en sus *Investigaciones Filosóficas* y que actuarán (se quiera o no, se acepte o no su continuidad), sobre la reflexión pragmática del lenguaje. Las *Investigaciones Filosóficas* parecen discutir con cierta concepción del lenguaje, con cierta mirada de los símbolos que se parece mucho a la que el mismo Wittgenstein tenía en el *Tractatus*. Tal visión interpelada supone en última instancia que todas las palabras funcionan de igual forma, y cree íntimamente que remiten a cosas del mundo. Esa visión parece ser la forma dominante en la percepción teórica del lenguaje desde Sócrates. Las palabras son nombres de las cosas, y gracias a que se dirigen a los objetos tienen significados. La palabra es nombre, y el ser nombre le otorga su sentido. A ésta, otra percepción del lenguaje se opone; se trata de una visión más próxima a las formas empíricas en que las personas usan la lengua, una visión lejana de las pretensiones absolutistas de construcción de *teorías*.

En el *Tractatus* toda proposición, aún la de uso ordinario, puede ser reducida a través del *análisis* a proposiciones elementales que a su vez están constituidas por nombres que denotan objetos simples. De esta forma toda proposición es realmente (y gracias al análisis), *clara y distinta*. Las *Investigaciones* pone en duda estas certezas, y de hecho las rechaza. El *Tractatus* suponía que toda proposición debía tener un sentido perfectamente definido (cuestión derivada en buena medida de la idea fregeana de que un concepto vago no es un concepto, o como el mismo Wittgenstein decía: una frontera indefinida no es frontera alguna). En las *Investigaciones* rechaza esta idea. Un concepto vago, es de alguna forma un concepto, y quizás muchas veces es preferible un concepto vago a una idea perfectamente definida. Una fotografía borrosa es también una fotografía, y a menudo es el tipo de

retrato que necesitamos. El axioma de la precisión no era el resultado de una investigación sobre el lenguaje, sino más bien una noción puesta como requisito por la teoría, para que existiese un lenguaje. Si la concepción del lenguaje exige que toda proposición presente un sentido delimitado con claridad, los sentidos difusos, y las proposiciones vagas se hacen invisibles, salen del campo de observación porque simplemente no son previstas por la teoría. Pero ahora es necesario “quitarse las gafas” y mirar las cosas de nuevo. Descubrimos entonces que la multiplicidad de los hechos del lenguaje no se restringe adoptando la forma de nuestro aparato teórico apriorístico, parece que entre el “lenguaje real” y el sistema teórico hay un conflicto inevitable. Al contrario de lo que supone el axioma de la precisión, muchas de las proposiciones de nuestro lenguaje común son ambiguas, pero útiles para nuestros requerimientos. En determinada situación yo puedo decir a alguien “Sí, la vi, una que otra vez, por ahí, en algún lugar”, y tal proposición, aunque sea imprecisa para algunos, puede ser perfectamente útil para la situación. Los términos de “impreciso” y “preciso” son relativos a los contextos en que se les usa (Wittgenstein dirá: en relación con ciertos “juegos del lenguaje”), así, cuando una pareja de enamorados se dice mutuamente “te quiero muchísimo” “yo, muchísimo más”, la definición exacta de cuanto quiere cada uno al otro es inútil e innecesaria. En este contexto (o juego de lenguaje), el “te quiero muchísimo” no significa “te quiero 285.36 veces más que tú a mí”. Pero en el cálculo que un par de arquitectos realizan sobre el frente de un edificio el “285.36 metros de fachada” es totalmente pertinente, y aquí la exactitud es eso, y no algo como “mucho, o muchísimo más grande que el lado izquierdo de la construcción”. Como se ve esta noción de relatividad en los conceptos de precisión, critica uno de los axiomas centrales del *Tractatus*, con lo que se cuestiona también la noción prima de *análisis*.

El lenguaje en el *Tractatus* representa los hechos como un diagrama o retrato. El lenguaje es de alguna forma figurativo. Para el Wittgenstein de las Investigaciones esta concepción no es más que una visión particular del lenguaje, la de la “teoría de la correspondencia”: Cada nombre del lenguaje tiene como significado el objeto que nombra. En las Investigaciones dicha concepción está caracterizada como la visión agustiniana del lenguaje. Al poner los nombres como parte central del lenguaje y al ignorar las otras formas lingüísticas, San Agustín termina por ignorar ciegamente las diferencias entre los diversos tipos de palabras. Al suponer que aprender un lenguaje es aprender nombres de cosas, sólo considera nombres de personas y palabras sustantivos como “casa”, “mesa” o “manzana”. Las otras categorías sintácticas y semánticas como verbos, adjetivos, preposiciones, etc., que se dirigen a sensaciones, acciones, y propiedades, entre otras cosas, son dejadas de lado. Tenemos entonces una percepción incompleta del lenguaje que erróneamente la suponemos como absoluta.

En las Investigaciones Wittgenstein presenta un ejemplo célebre. Supongamos que en un contexto particular, en un juego del lenguaje (entendido como una situación en la cual los individuos se relacionan lingüísticamente con obediencia a ciertas reglas), enviamos a alguien a comprar unas manzanas. Para esto escribimos una nota que dice “cinco manzanas rojas”. Cuando el empleado recibe la nota busca en una caja que tiene la etiqueta “manzanas”, y revisa un catálogo en el que está clasificado el color “rojo” con una muestra pertinente. Saca las manzanas del color señalado repitiendo los números cardinales de 1 hasta 5 y pareándolos con cada manzana. Es claro que comprendió el mensaje, porque su actuación fue coherente con lo que se reclamaba en el texto. En este juego del lenguaje no es equivocado preguntar ¿cuál es la denotación o la referencia de la palabra “manzana”?, al igual que ¿Cuál es la referencia del término “rojo”?, pero en cambio la pregunta “¿A qué se refiere la palabra cinco?” parece, bien mirada, no tener sentido. Al formularla estamos suponiendo que “cinco” es una palabra de la misma clase que “manzana”. No por el hecho de que para ciertas palabras (como manzana) podamos señalar los objetos que refieren, debemos suponer que todas las palabras son igualmente susceptibles de referir de la misma forma. ¿Qué podríamos señalar como la referencia de “cinco”? Para Wittgenstein, esta pregunta no tiene sentido en este juego del lenguaje. Debemos cambiar la pregunta, es necesario que formulemos otra interrogante que le sería apropiada ¿Cómo se usa la palabra “cinco” en este contexto?. Esta especie de propensión de preguntar por el significado de las palabras aunque su uso sea claro, es producto del concepto filosófico de significado: La consigna de que el significado de una palabra *siempre* debe ser una cosa. Wittgenstein no excluye la posibilidad de que en ciertos juegos del lenguaje esta idea “primitiva” del lenguaje, sea aceptable. Es el caso por ejemplo, de una persona que muestra a un extranjero dos frutas y le indica que una de estas se llama “pera” y la otra “naranja”. Pero de aquí no se sigue que dicha noción del lenguaje sea extensible para todo juego posible.

Hay aquí, al igual que en el *Tractatus* la idea de que el lenguaje ejerce cierto *hechizo* sobre nosotros. La impronta del significado constituye un embrujo, para el cual Wittgenstein nos recomienda rechazar la pregunta y cambiarla por otra: ¿Cuál es el uso?. De esta forma no nos vemos obligados a buscar un objeto correspondiente al término, y en cambio nos exige revisar el contexto en que figura la palabra, con lo cual evitamos reducir las diversas clases de palabras a una sola forma, que entonces resultaría reductiva y esterilizante.

Wittgenstein nos propone que pensemos las palabras que constituyen el lenguaje como si fuesen una caja de herramientas. Del mismo modo que en la caja cada herramienta tiene una función distinta, en el lenguaje cada clase de palabras tiene un *uso* distinto. Con un martillo enterramos clavos, con una cierra cortamos objetos,

con un destornillador aflojamos tornillos. Las diversas herramientas tienen funciones diversas, al igual que las palabras. De poco nos sirve buscar una función única para todas las herramientas. Si dijésemos: todas las herramientas sirven para modificar algo (la cierra modifica la forma de los objetos, el destornillador la posición de los tornillos, etc.), en algunos casos tendríamos que afirmar cuestiones dudosas: “la regla modifica nuestro conocimiento de la longitud de las cosas”, y en todo caso tal asimilación no nos hace ganar nada y en cambio empobrece nuestra comprensión de la diversidad de usos y funciones de las herramientas. Con esto se da un giro sustancial a los principios de investigación del *Tractatus*: ya no se trata de buscar la “esencia” última, común y profunda del lenguaje. Se trata de descubrir la multiplicidad de diferentes funciones y usos que pueden tener las distintas clases de palabras. Esto evidencia que el proceso de abstracción lógico usado para descubrir la forma esencial de todo lenguaje posible, debe ser abandonado por un proceso de revisión empírica de la multiplicidad de formas que presenta el lenguaje. Para acceder con claridad al sentido de una oración debemos mirarla como un instrumento, y asimilar el sentido al empleo de ese instrumento. Comprender una oración, es hallarse en condiciones de usarla correctamente. Es saber con claridad en que situaciones (lingüísticas y sociales) debe usarse y como hacerlo. Si no podemos pensar el uso de una oración entonces no la comprendemos.

Al igual que las herramientas de la caja, cada clase de oraciones del lenguaje tiene usos distintos; así, las oraciones sirven para dar ordenes, describir la apariencia de objetos, describir sus dimensiones, relatar acontecimientos, escribir poemas, formar y probar hipótesis, contar y construir bromas, maldecir, expresar a otra persona nuestro amor, rezar, saludar, y muchas otras cosas que no podemos reducir sólo al juego del lenguaje de nombrar cosas. Con esta nueva visión Wittgenstein rechaza la forma simplificada de ver el lenguaje en la postura clásica, y defiende una visión más compleja que resalta la diversidad de la lengua.

2.2.2. Austin: Teoría de la performatividad

2.2.2.1. La teoría restringida de los performativos

Con una clara influencia de Wittgenstein, John L. Austin notó hacia 1935 que ciertas expresiones lingüísticas tenían un funcionamiento que no respondía al modelo clásico del lenguaje centrado en la perspectiva veritativa. No se trataba sólo de “anomalías” o “excepciones” a una norma general incuestionable, el asunto mostraba la necesidad de formular una concepción más abarcadora que exploró en sus clases de Oxford y desarrolló en un ciclo de doce conferencias impartidas en 1955 en la Universidad de Harvard.

Austin construye una reflexión acerca de los enunciados y la enunciación que se ha conocido como “teoría de los actos de habla” o “teoría de la performatividad”. En las visiones tradicionales se considera que los enunciados son descripciones o representaciones de objetos o acontecimientos, de lo que se sigue que su *valor lógico* depende de su *representatividad*: si lo enunciado corresponde con el estado de cosas que describe se trata de un enunciado verdadero, en caso contrario, se trata de un enunciado falso. Así:

(10) El subcomandante Marcos llevaba una pipa durante la caravana

es un enunciado verdadero si en el acto político referido, el personaje denominado como el “Subcomandante Marcos” tenía efectivamente una pipa. Se trata de un enunciado característicamente *constatativo*, en tanto su estructura consiste básicamente en *constatar*: mostrar, exhibir, referir, señalar un estado de cosas.

Pero Austin señala que los *enunciados constatativos* no cubren la totalidad de enunciados posibles de la lengua y que muchas veces la filosofía ha incurrido en la falla de suponer que el lenguaje puede ser explicado exhaustivamente desde la perspectiva veritativo-funcional. Austin convierte en objeto de su crítica filosófica la obsesión veritativa en torno a la enunciación. Pero esto no quiere decir que se trate de una puesta en duda de la importancia teórica del carácter descriptivo de ciertos enunciados, lo que se cuestiona más bien es la tendencia al desinterés y desprecio filosófico por la otras funciones y dimensiones lingüísticas. Austin muestra que el *descriptivismo* o el *representacionalismo* nace con la reflexión filosófica del lenguaje. Aristóteles reconoce que así como hay pensamientos que no involucran verdad o falsedad, también hay oraciones que no son siempre una proposición (oraciones apofánticas), es decir, no portan verdad o falsedad. Una súplica, por ejemplo, no es una proposición. Sin embargo, Aristóteles excluye la indagación de esta clase de oraciones en una investigación de orden lógico como la que pretende efectuar. Dichos enunciados se hayan destinados al campo de la *retórica* o de la *poética* (Peri Hermeneias, 17 a 5). Las oraciones no apofánticas (aquellas que no son una proposición) son, sin embargo, objeto de interés para Aristóteles, de tal forma que distingue, por ejemplo, la narración de la amenaza, la orden de la súplica, la pregunta de la respuesta (Poética, 1456b9). Posteriormente al asociar estas funciones a estructuras gramaticales, el problema se localiza en el ámbito de los “campos gramaticales” y por lo tanto se convierte en un asunto de estudio de los gramáticos.

Estas cuestiones no ponen en duda la legitimidad de delimitar una cierta clase de enunciados desde una perspectiva *metódica* (es decir, con base en ciertos

fin de investigación). Lo que se cuestiona es la atención exclusiva de la reflexión filosófica a enunciados que *describen* o *representan* algún estado de cosas y el destierro que del campo filosófico se hace de dichos enunciados. En estos términos la crítica de Austin al representacionalismo radica en su pretensión de convertir los enunciados descriptivos en los únicos dignos de análisis filosófico, y la función referencial (o denotativa) como la legítimamente vinculada con el campo de exploración filosófica. Austin denuncia entonces la *falacia descriptiva* y señala que existen enunciados *sui generis*, términos y palabras “desconcertantes”, o expresiones “disfrazadas” de enunciados veritativos, que debemos comprender y que no encuadran en el modelo clásico.

Piensa que el debilitamiento del modelo representacionista está en marcha y ello se debe principalmente a dos cuestiones: la emergencia del pensamiento wittgensteiniano que nutre lo que se conoce como el “movimiento de los usos del lenguaje” en el que se esclarece que un mismo modo gramatical puede tener usos distintos en diversas situaciones, y el desarrollo del positivismo lógico que al convertir la función referencial, la dimensión verdad/falsedad y la verificación en los criterios últimos para distinguir las expresiones *con sentido* de las carentes de éste, contribuyó a evidenciar que enunciados gramaticalmente aceptables sin contenido informativo, pueden servir para otras funciones lingüísticas. En estos términos, los positivistas lógicos distinguirían entre:

(11) El libro está roto

y

(12) La nada define los límites del absoluto

no por que gramaticalmente una sea correcta y la otra no (ambas son impecables desde el punto de vista gramatical), sino porque (11) describe el estado de un objeto y es posible verificarla para establecer si es o no verdadera, y (12) en cambio, no describe *nada*, no es susceptible de verdad o falsedad¹⁹, e incluso carece de sentido. Pero ante un enunciado como (13) las cosas no parecen tan claras y el criterio de *con* o *sin* sentido no parece fundarse tan límpidamente sobre la referencia.

(13) Prometo cumplir los acuerdos de San Andrés

¹⁹ Obviamente no me estoy adhiriendo con esto al positivismo lógico, y no quiere decir tampoco que Austin lo haga, sólo indico que en el contexto del positivismo lógico se establecería una distinción de este tipo.

Es verdad que los positivistas podrían decir que no es un enunciado que describa algo y por esa razón no es posible someterlo al juicio de verdad o falsedad, pero *no podemos decir* que carezca de sentido.

Ciertas expresiones lingüísticas –plantea Austin– no se someten al principio de la constatación en tanto no describen ni acontecimientos ni objetos, y por tanto, el principio lógico de su pertenencia al terreno de la verdad o la falsedad no viene al caso. Sin embargo, son enunciados dotados de sentido.

Cuando el presidente señala en un acto público:

(13) Prometo cumplir los acuerdos de San Andrés

o cuando una mujer dice a su amiga

(14) Te felicito por tu boda

no son enunciados que describan objetos o acciones, más bien se trata de expresiones con las cuales *se realizan ciertas acciones*, debido a que *prometer* y *felicitar* consisten precisamente en decir las palabras “prometo” y “te felicito”. No se trata de que el hablante describa su acción de prometer o felicitar, sino de que efectivamente sólo promete y felicita cuando profiere los enunciados respectivos. Otro caso sería si un asistente a dichos eventos (un periodista o una rival) dijese:

(15) El presidente prometió cumplir los acuerdos de San Andrés
ó

(16) \times dijo a *t* que la felicita por su boda

en cuyo caso están describiendo las acciones de prometer y felicitar que al enunciarlas, realizaron otros.

Expresiones como (13) y (14) pertenecen a la clase de enunciados que Austin llama *performativos*, cuya formulación “*equivale a cumplir una acción, acción que acaso no se podría efectuar de otro modo*” (Austin, 1978:49).

Mientras que en los enunciados constatativos podemos establecer la diferencia entre el hecho que refiere y la enunciación (en esta tarea consiste su análisis), el enunciado performativo²⁰ es *indisoluble* de la acción que realiza debido

²⁰ El término “performativo” es un anglicismo que en algunos contextos se ha traducido como *realizativo*, nosotros preferimos conservarlo porque es la forma en que se le ha identificado más universalmente.

a que el proferimiento de dichas palabras (u otras equivalentes) *constituye* la acción. Decir algo en los enunciados performativos, es *hacer algo*²¹.

Pero de inmediato debemos advertir que el carácter de los enunciados performativos no es mágico, no basta con decir ciertas palabras para que constituyan la acción evocada. Un vendedor de flores puede gritar a los cuatro vientos “Le declaro la guerra a los Estados Unidos” y su proferimiento no constituye una genuina declaración de guerra dado que no tiene los poderes que lo avalen²². Los enunciados aspirantes a ser performativos deben pronunciarse en condiciones adecuadas para que efectivamente constituyan la acción evocada. Sólo en dichas situaciones, dice Austin, el performativo será *feliz*. Usa este término en contraste con la “veracidad” o la “verdad” de los enunciados constatativos: una descripción del tipo “el gato está sobre la mesa” puede ser verdadera o falsa, pero “bésame ardientemente” no se somete a este criterio porque no refiere nada, es más bien una invitación, una orden o una súplica. Se trata, en este último caso, más bien de un asunto de “sinceridad”, donde la honestidad de la invitación la hará *feliz* o *infeliz* (auténtica o “falsa” en su sentido pragmático). Entonces un enunciado es legítimamente performativo si cumple con ciertas *condiciones de felicidad*, que Austin enumera de esta manera (Austin, 1971: 53-59):

- 1) El performativo debe producirse con un procedimiento convencional que incluya la emisión de las palabras pertinentes. Prometer exige decir “prometo”, “me comprometo”, “juro”, etc.
- 2) Los interlocutores implicados en la enunciación performativa deben ser las personas adecuadas en las circunstancias apropiadas:

(17) “El Tribunal Universitario decreta la expulsión del alumno”

es eficaz sólo si quién pronuncia el enunciado es un miembro de dicho tribunal, o un representante legítimo (convencional e institucionalmente), y si

²¹ Es importante tomar en consideración que Austin busca la elaboración de una teoría general de la acción lingüística en la que se despliegue una concepción nueva del significado, pero tiene claro que los planteamientos que hace son precarios y provisionales. Austin aspira a realizar una formulación más satisfactoria (que, sin embargo, nunca alcanzó a realizar).

²² Sin duda se trata de un performativo, pero no es el que convoca: realiza *otro acto*, implícito: revela un deseo y en ese sentido no es un acto de *declaración de guerra*, sino de *revelación de deseos*. Estas cuestiones en realidad no son abordadas por Austin, pero una teoría completa de la performatividad tendría que preguntarse por el juego de simulaciones, encubrimientos y desplazamientos que convoca la enunciación. En ese punto la pragmática está muy cerca de la hermenéutica y viceversa.

refiere a un alumno perteneciente efectivamente a la institución, y sí, además, la declaración se realiza en lugar y tiempo pertinentes.

- 3) El procedimiento debe llevarse a cabo correctamente.
- 4) Deben realizarse todos los pasos necesarios para el procedimiento.
- 5) Puede requerir ciertos sentimientos o pensamientos de los participantes, como la *sinceridad* y el genuino deseo presente tanto en la promesa de (13) como en la felicitación de (14).
- 6) Los involucrados deben actuar correctamente, es decir, en consecuencia con el acto performativo. El presidente buscará efectivamente el cumplimiento de los acuerdos señalados en (13).

Planteado por su revés el performativo puede ser infeliz de diversas formas:

- a) El acto performativo se disuelve o se nulifica si *carece de legitimidad* institucional o se aplica a un objeto inadecuado, como el caso de nuestro vendedor de flores en (17), o quizás, como resultaría si un profesor universitario enunciase (13), debido a que, por más interés y profundo deseo de realizar los acuerdos entre el movimiento indígena y el gobierno, no cuenta con las atribuciones institucionales que le permitan sostener su promesa.
- b) Aunque el acto no sea nulo, puede ser *abusivo* si se formula sin sinceridad. Este sería el caso de que (14) sea un proferimiento de la rival más conocida de la prometida próxima a casarse, y el enunciado se produjese en la más encolerizada discusión entre las dos “amigas”²³, con el deseo de herir sarcásticamente.
- c) Aunque fuese sincero y legítimo el acto puede ser *vulnerado* por los comportamientos subsecuentes del enunciador. Este sería el caso si el presidente, después de proferir (13), comenzara una sistemática oposición a los compromisos contraídos en los citados acuerdos. Se trataría de una *ruptura del compromiso asumido*.

Para la teoría resulta crucial la elucidación de los criterios de distinción de los performativos respecto a las demás clases de expresiones. En términos

²³ Hay, sin embargo, como ya lo hemos notado, un *acto*, que radica no en la felicitación, sino en la *ironía*. Es seguro que éste se realiza, justamente con las palabras “Te felicito”, pero su contenido pragmático se lo da la circunstancia en que se produce y la relación entre los interlocutores.

gramaticales el performativo es una expresión en primera persona del singular en el modo indicativo y en voz activa. Esta estructura *debe* incluir un *verbo performativo*, lo que quiere decir que sería posible la elaboración de un léxico exhaustivo de verbos performativos. En estos términos:

(18) Tu prometes felicitar a Juan.

(19) Yo prometí cantar en la graduación.

(20) Yo corro por el bosque.

no son enunciados performativos en tanto no tienen la forma gramatical adecuada (18), (19), ni usan un verbo performativo (20). La forma paradigmática del performativo sería más bien:

(21) Yo prometo correr por el bosque

Por este camino Austin (1971: 198-212) construirá una tipología de verbos performativos:

- a) *Judicativos*: aquellos verbos que emiten algún juicio como resultado de apreciaciones o razonamientos: aprobar, condenar, absolver, reprobar...
- b) *Ejercitativos*: aquellos verbos que manifiestan el ejercicio de un poder: ordenar, designar, mandar, proclamar, decretar...
- c) *Comprometentes*: aquellos verbos que comprometen al enunciadador en una línea de acciones subsecuentes: jurar, pactar, prometer, apostar...
- d) *Comportativos*: aquellos verbos que expresan actitudes ante comportamientos de los otros: felicitar, perdonar, deplorar, agradecer, invitar...
- e) *Expositivos*: aquellos verbos que describen o muestran nuestras razones y argumentos: enunciar, negar, afirmar, preguntar, observar...

Debemos anotar que la tipología elaborada por Austin no refiere a las distintas clases de enunciados performativos, o de actos performativos, sino a los verbos con ésta función. Esta decisión es importante dado que lo fundamental en el análisis de la performatividad (como ha señalado Benveniste) no es tanto la elección de uno u otro verbo, sino el examen de la *situación enunciativa*. Esta es quizás la razón por la cual se ha acusado a Austin de no haberse liberado

plenamente del *espejismo de la frase*. Pero este asunto está en conexión con lo que constituye el movimiento más relevante del procedimiento austiniano: el paso de una teoría restringida de la performatividad, a una teoría ampliada, o a una visión general de la dimensión performativa de la enunciación.

Si analizamos un poco su tipología de performativos advertiremos que la última clase de verbos es discontinua respecto a las anteriores: todos los demás tipos manifiestan explícitamente un tipo de relación intersubjetiva (el ejercitativo implica un enunciador que da una orden y un interlocutor que la recibe, el comprometente implica un prometente y un prometido, etc.), mientras que los expositivos *parecen* indicadores metalingüísticos o expresiones que indican la relación del enunciador con su propio enunciado:

(22) *Digo* que estás equivocado

(23) *Afirmo* que el procurador me ordenó mentir

sin embargo esto no los excluye del campo performativo como actos intersubjetivos; para decirlo con palabras de Ricoeur: no salimos del campo práctico (para pasar al campo metalingüístico) en la medida que “la acción intencional es aquella que puede justificarse con respecto a otro; y en la medida en que el motivo es una “razón de...” que da ocasión al argumento. Exponiendo tal motivo, pido que se considere mi acción *como* esto o aquello, trato de volverla inteligible; en este sentido “dar razón” es una manera de *exponer* un punto de vista, de conducir un argumento, de clarificar razones para otro y para sí mismo” (Ricoeur, 1977:70).

Nuestras palabras se ubican en un marco interpretativo, y en este sentido, aunque se refieran a algo que yo expreso: “afirmo que...”, “estoy convencido de...”, incluyen un cierto destinatario de nuestro discurso.

Así, cuando el cocinero de unos conocidos narcotraficantes, preso en el momento de la enunciación, y en relación con el procurador de justicia, dice:

(23) *Afirmo* que el procurador me ordenó mentir

no sólo se trata de un enunciado que rebasa la referencia metalingüística, sino que tiene múltiples interlocutores que van desde el entrevistador hasta la opinión pública, pero que, en esencia deben distribuirse en dos regiones: los interlocutores explícitos: parece decir lo que dice al reportero y al público que escucha del otro lado de las cámaras, y ciertos interlocutores implícitos, los que

verdaderamente importan: el procurador, los otros órganos de justicia y la trama de diversos poderes involucrados. Esta reflexión nos hace reencontrarnos con el asunto más transversal que ahora prologamos (la de la teoría ampliada de la performatividad), y que nos obliga a reconocer que ciertos enunciados que no tienen la forma gramatical del performativo, pueden también serlo. Es decir, que, aunque no sean performativos explícitos, son también, performativos (implícitos) Que pasaría si el reo citado, no enunciara (22), sino:

(24) El procurador me ordenó mentir

aparentemente se trataría de un enunciado constatativo que describe una acción del procurador, sin embargo, no hay diferencia sustancial con (22), se trata pues del mismo acto, una enunciación performativa que no sólo reporta un estado de cosas, que no radica únicamente en una descripción de acontecimientos, sino que constituye una *acusación*.

2.2.2.2. Teoría ampliada de la performatividad

Hasta este punto parece quedar claro que el proferimiento adecuado de una expresión performativa consiste en la realización de una acción, pero ahora Austin señala que la enunciación de un constatativo implica también *cierto valor performativo*.

(11) El libro está roto

(25) Hace frío

tienen el aspecto de constatativos simples que nos indican un estado de cosas, sin embargo, podrían ser parafraseados por:

(11´) *Advierto* que el libro está roto

(25´) *Sostengo* que hace frío

(11´) y (25´) son *performativos explícitos*, mientras que (11) y (25) son denominados por Austin como *performativos primarios*. Los linderos, las diferencias tan claramente erigidas entre performativos y constatativos resultan ahora desvanecidas, y el colapso es tal que Austin sugiere “comenzar de nuevo”. Utilizamos ahora como ejemplo de performativo (11), el mismo enunciado que previamente habíamos exhibido como modelo de constatativo (y que nos servía para enfatizar la diferencia entre las dos clases de expresiones). La

performatividad entonces filtra todos los resquicios de la enunciación, y todas las expresiones se hayan, de una u otra forma, en sus dominios. No estamos ya ante una clase de expresiones, sino ante lo que podríamos identificar como la función performativa de cualquier tipo de expresión. Las cosas se redefinen para Austin, y entonces reconocerá que la actividad del habla implica dos funciones solidarias: la de *describir* y la de *realizar*, sobre las cuales fundará *la teoría de los actos de habla*. El cambio de perspectiva es notable, dado que en la primera visión (teoría restringida de la performatividad) los performativos eran una clase especial de enunciados definidos en referencia a instituciones y convenciones propias de ciertas prácticas rituales, mientras que en la segunda visión (teoría ampliada de la performatividad) se reconoce que las expresiones implican dos niveles de sentido: el *semántico* o descriptivo y el *pragmático* o realizativo. La nueva perspectiva persigue la explicación de los distintos sentidos en que decir algo es hacer algo.

Debemos tener claro que la *teoría de los actos de habla* se dirige a la comprensión de los actos de comunicación lingüística (lo que implica la situación lingüística en su totalidad), y en ese sentido la unidad de análisis no es la oración o la expresión, sino el acto de proferir un enunciado en una situación lingüística específica. Por otra parte, Austin deja claro que su investigación excluye aquellos casos en que los actos comunicativos no se dan en condiciones normales de referenciación e interacción, como sería el caso de las bromas o del teatro²⁴.

Regresando al problema central, Austin señala que usar el lenguaje es una actividad en la que es posible reconocer el acto *de* decir algo, el acto que se produce *al* decir algo, y el acto que sucede *porque* decimos algo. En términos más precisos, el acto de habla se compone entonces de tres subactividades:

- a) El *acto locucionario* consistente plenamente en el acto de decir, el cual se haya constituido por tres actividades: el *acto fonético* consistente en la articulación y emisión de ciertos sonidos lingüísticos donde es posible reconocer la *entidad fonética* concreta, el *acto fático* consistente en la emisión de ciertas palabras pertenecientes a cierto léxico y según una construcción gramatical donde podemos reconocer *la frase* como entidad concreta, y el *acto rético* consistente en el uso de dichas palabras con cierto significado y cierta referencia, donde la

²⁴ Tales casos exigirían un tratamiento particular, pero no *inaplicable* para la performatividad. El actor de teatro que, al interpretar un personaje, amenaza o suplica en el escenario, *simula un acto lingüístico*, pero a la vez *realiza otro*. Digamos que tendríamos que suponer una suerte de acto de habla de segundo orden. En el que se simula amenazar, pero se realiza un *representar*.

expresión puede considerarse *un enunciado*²⁵. A este acto corresponde la función constativa. Cuando entre un grupo de adolescentes excursionistas que pasean por un paraje montañoso, una chica dice “Hace frío” su enunciado es una actividad múltiple que va desde la emisión de las palabras hasta la construcción de un significado preciso y de una referencia a la situación ambiental del lugar en el que ahora se encuentran. De la misma forma, cuando el presidente de la República dijo al final de su discurso de toma de posición “Que Dios los bendiga”, realizó un acto locucionario constituido por una emisión fonética, una construcción gramatical y una significación.

- b) El *acto ilocucionario* consistente en aquella acción que realizamos cuando decimos algo y que no es, el decir algo. Cuando decimos algo no sólo presentamos sentidos y referencias sino que realizamos acciones socialmente relevantes como interrogar, acusar, insultar, proponer, provocar, etc. En este sentido la determinación de la clase de acto ilocucionario que se lleva a cabo depende de la manera en que se usan las expresiones (para amenazar, disuadir, suplicar...). A este acto corresponde la función performativa. Cuando nuestra adolescente dice “hace frío”, dice también, implícitamente, que *siente frío*, y en esta dirección, su preferencia es una *declaración* y también una *demanda*. El enunciado final del presidente en su alocución inicial a la nación, es un acto público de envergadura tal, que sólo se puede comprender apelando a una larga tradición republicana civil que tiene como uno de sus momentos fundamentales el período de la Reforma donde se definió la separación clara y distinta del Estado y la Iglesia. La *bendición* del presidente, es un acontecimiento político y una toma de posición ante tradiciones constitucionales y nacionales, que rebasa en mucho la pura significación.
- c) El *acto perlocucionario* consistente en aquellas acciones que se produce cuando decimos algo. Se trata de las consecuencias o los efectos esperados o inesperados que traen las palabras que pronunciamos sobre los pensamientos, las emociones y las acciones de nuestros interlocutores. Cuando decimos algo podemos desanimar, ilusionar, encolerizar o convencer a otros. Ante el lacónico “hace frío” de nuestra popular adolescente, una multitud de chicos se

²⁵ Señalemos que en el acto fonético no se produce el sentido (aunque desde una perspectiva semiótica, Guiraud dirá que es posible reconocer cierta protosemántica correlativa a ciertas variantes vocálicas onomatopéyicas: “Shplas”, “pum-pum”, etc.) (Greimas, 1973: 93-97), mientras que la frase posee un *significado determinable* (aún no determinado en tanto no se haya referida aún a ciertos hablantes y cierta situación precisa), es decir, nos hayamos en un nivel *simbólico* (donde los signos remiten de manera *general* a las instancias de discurso), mientras que en el *acto rético* el sentido del enunciado aparece *determinado* ya que hace referencia a instancias efectivas de la situación comunicativa (sujetos, espacio y tiempo).

desprenden de sus sacos, abrigos y bufandas con el deseo de proteger a la pobre desvalida. Por su parte, no nos queda duda de la vigorosa reacción perlocutiva que la piadosa ilocución presidencial trajo en los diversos sectores nacionales: desde *adhesiones y respaldos*, hasta *reproches, recriminaciones y advertencias*.

El objeto de la investigación desarrollado por Austin es el acto ilocucionario, y la referencia a los demás actos está dada en función de su elucidación. Así la distinción fundamental entre locución e ilocución radica en la diferencia entre la *fuerza* de la ilocución y el *sentido* locucionario; y la distinción entre ilocución y perlocución radica en la diferenciación entre acción y efecto, o en otros términos, entre el carácter convencional de los ilocutivos y el carácter causal de los perlocutivos.

Es importante señalar que la teoría de los actos de habla exige ubicarnos en la observación de *actos intersubjetivos*: lo que interesa no es la atribución de estados psíquicos a los interlocutores, sino la observación de las transacciones lingüísticas en el marco comunicativo. Así, un cuestionamiento o una advertencia es observada en función de las convenciones y principios de interacción lingüística que las hacen tales, y no según un modelo expresivo-representativo donde la advertencia o el cuestionamiento expresa un estado psíquico que se espera reconstruir. Lo que parece ser el problema a observar es el comportamiento social que se produce *con* y *en* el lenguaje. De esta manera el acto ilocucionario es esencialmente una interacción socialmente regulada donde su cumplimiento conlleva la modificación de las relaciones entre los interlocutores, como aquel reposicionamiento que genera la acción de prometer donde quien hace la promesa establece un compromiso que guiará sus acciones venideras, y quién la recibe adquiere cierto poder consistente en el derecho a la retribución. En estos términos, la promesa puede analizarse (relacionalmente) como la cesión de un poder al destinatario, y la asunción de un deber por parte del enunciador. En este sentido la promesa es una estructura contractual en la que ambos actores se comprometen en un *contrato enunciativo*, que tendría la forma de una transacción entre dos polos: de un lado el enunciador comprometido en un decir-honesto, y del otro lado un destinatario comprometido en cierta confianza-crédito a su interlocutor. En estos términos es indudable que las relaciones y las posiciones de los participantes del acto comunicativo se ven modificadas y rearticuladas, y en este sentido es que podemos decir que los actos de habla constituyen acciones sociales relevantes, como aquella en que el reo referido previamente declara ante las cámaras de televisión que el procurador de justicia le ordenó mentir. El reordenamiento es tal que, ante el juego de reflejos y despliegues de la opinión pública, el acusado se convierte en el *acusador*.

Searle señala que los actos ilocucionarios son regulares y convencionales, lo que exige la elucidación de la regla para su comprensión. Distingue entre *reglas constitutivas* y *reglas regulativas*. Las primeras definen el carácter específico de la actividad, o, en otros términos: hacen posible la actividad, de tal forma que su violación la destruye. Es el caso por ejemplo, de la regla del gol en el fútbol. El juego consiste en un enfrentamiento en el cual quien anota más goles resulta vencedor, si esa regla no opera, simplemente no se trata de un juego de fútbol. Las reglas regulativas en cambio rigen conductas existentes independientemente, por ejemplo, se trataría de aquellas reglas de juego que puede desempeñar un futbolista para ser más habilidoso y efectivo (desplazarse eficaz y verticalmente en el campo, saber jugar incluso sin el balón, etc.). Las reglas sintácticas y semánticas que fijan el valor de los enunciados son constitutivas respecto al empleo (Searle, 1973: 173), si una expresión como “te prometo que...” no sirve para realizar el acto ilocucionario de asumir un compromiso, no puede ser considerada una expresión del español.

Searle define cuatro reglas constitutivas:

1. Regla de contenido proposicional, distingue entre contenido de la expresión y el acto. Así la promesa tiene como contenido proposicional un acto futuro del locutor.
2. Reglas preparatorias, definen los supuestos que asumen los interlocutores para que el acto sea posible. La promesa exige, por ejemplo, que el prometido suponga que el prometedente desea que el contenido de su promesa se realice.
3. Regla de sinceridad, exige el deseo y la actitud seria del locutor para hacer posible el cumplimiento del acto. Si el prometedente es un simulador que de forma deshonesto realiza una promesa con la que no se identifica, el acto resulta desafortunado.
4. Regla esencial, consistente en la formulación de una enunciación con el valor de un acto. Determina las reglas anteriores pero requiere de éstas para su aplicación. La promesa consiste fundamentalmente en la formulación de la expresión “prometo que...” (Searle, 1972 y 1980)

Es claro que las reglas constitutivas definen el valor específico del acto ilocucionario, no sus consecuencia perlocutivas. Cuando el presidente dice “prometo cumplir los acuerdos de San Andrés”, su enunciación constituye un acto de asumir un compromiso y una actitud de honesta entrega a ciertas causas, pero *no consiste* en su cumplimiento.

Para Austin el acto ilocucionario se realiza sólo si alcanza cierto efecto. Es importante hacer dos aclaraciones relevantes: el acto no consiste sólo en dicho efecto, y tal efecto no es la perlocución. “En general, el efecto equivale a provocar la comprensión del significado y de la fuerza de la locución. Así realizar un acto ilocucionario supone asegurar la *aprehensión (uptake)* del mismo” (Austin, 1971: 161-162). Dicho *uptake* consiste en el reconocimiento por parte del interlocutor de la intención ilocutiva del locutor: Paul Neuman en “El Gran Catsby” asalta un banco en Bolivia, pero cuando dice a la concurrencia “¡Esto es un asalto!” su español es tan malo, que nadie logra comprender lo que dice y el asalto, de momento, se frustra. Pero el efecto ilocucionario no debe confundirse con el efecto perlocucionario, consistente en una respuesta desencadenada a partir del cumplimiento de la ilocución. “Te voy a denunciar” constituye en determinadas circunstancias como efecto ilocucionario la amenaza, una vez el oyente la ha identificado (mediante un proceso de eliminación de hipótesis e identificación de las señales y condiciones que le permiten reconocer que es una amenaza y no una broma o un juego), puede sentirse alarmado, enojado o puede responder con una contra-amenaza. Digamos que la perlocución sólo es posible sobre la identificación de la ilocución.

Se ha observado que la teoría austiniana, y, especialmente, la perspectiva searleana corren el riesgo de generar un modelo normalizador de los usos lingüísticos, donde las prácticas serán sólo el subproducto de las reglas, y en esa medida tenderá a detener la dinámica interactiva como el resultado de una suerte de ritualización que se constituye en el esqueleto a priori de la práctica. Pero también será justo cuidarse del extremo opuesto en el que se asumen las reglas como un subproducto de las prácticas. Goodman ha indicado una perspectiva más satisfactoria en la que señala un doble ajuste entre reglas y prácticas, donde las primeras no son a priori, sino que se hayan informadas y reformuladas por las prácticas actuales, y a la vez se constituyen en guías de las prácticas actuales y sus prolongaciones (esto es: la regla es resultado de las interacciones, pero a la vez, guía dichas interacciones, en su revés: las prácticas se articulan por las reglas, pero las reglas se definen en el espesor diacrónico del juego de las prácticas) (Goodman, 1955: 66-69). Digamos que el análisis de la ilocución se perfila en una delgada línea en la que busca mantener el equilibrio para no precipitarse ni en un nominalismo lingüístico, ni en un realismo sociológico.

Pero no basta con señalar ésto. Austin ha sostenido que la fuerza ilocucionaria se funda en mecanismos convencionales, altamente ritualizados, como aquellas circunstancias en las que un sacerdote, avalado por la institución eclesíastica cuenta con las condiciones que le permiten decir con sentido y con

fuerza “Te bautizo en nombre de Dios”, pero cuando el presidente Fox dice en la conclusión de su discurso: “Que Dios los bendiga”, obviamente no podemos confundir la significación, con la fuerza del enunciado, y esta fuerza no parece estar dada del todo por los mecanismos a los que apela Austin: el presidente no es si quiera un sacerdote, pero quizás en ningún otro individuo de la nación dicho enunciado tendría más fuerza. La fuerza entonces no sólo radica en estos esquemas convencionales e institucionales a los que refiere, parece provenir también de una tesitura socio-política que los pragmatistas no acaban de explorar: su fuerza ilocucionaria se haya en vinculación con el tejido de fuerzas sociales y de sentido que el espacio público convoca. Esto, obviamente, desborda el detallado y, hasta cierto punto, controlado análisis que una visión pragmática de estirpe analítica acostumbra. Las cosas parecen impulsar entonces a una visión de la interacción comunicativa emparentada con la sociología y la antropología social en la forma que aparece en visiones como la de Bajtín o la de Bourdieu. El tejido social que tensa y densifica las interacciones no sólo actúa en situaciones de alta complejidad social como la del discurso presidencial ante el Congreso, sino en cualquier interacción. Es decir, todo acto de habla es también un acto social y político, compromete las interrelaciones de los sujetos y sus posiciones y poderes: desde el alumno que replica sarcásticamente a su maestro, o la madre que dice a su hijo “¡Qué lindo!” cuando lo sorprende saltando con sus tenis enlodados sobre la cama recién tendida, hasta el encuentro de Yalta en el desenlace de la Segunda Guerra mundial cuando Churchill señala, en la cumbre de los “Tres Grandes”, que el Papa sugería uno u otro curso de acción, y Stalin replicaba preguntando “¿Y cuántas divisiones dice usted que tiene el Papa?”.

3. Significación como interpretación

Sin duda la tarea más ardua que se plantea este capítulo es la de aproximarse, aunque sea panorámicamente, a las cuestiones que las diversas tradiciones hermenéuticas plantean entorno a la problemática de la significación. Un atajo y un recurso de sensatez nos permiten conjurar parte de la perplejidad que esta tarea nos produce y parte de la inestabilidad argumentativa que entraña: delimitaremos el campo de referencias teóricas a algunos de los pasajes más conspicuos de la hermenéutica y procuraremos concentrar nuestros esfuerzos en la referencia a algunas de las tesis que plantea la hermenéutica de Paul Ricoeur. El motivo de esta elección radica en que es su teoría de los símbolos y del texto una de las fuentes principales de la exploración de las imágenes que buscamos en esta tesis. La problemática de la interpretación en torno a las imágenes viene al caso sólo cuando dichas imágenes rebasan el nivel literal y plantean problemas de sentido que exigen una interpretación. Es decir, cuando las sociedades que las

consumen y las producen se posicionan ante ellas como fuentes de significación que no se agotan en una decodificación puramente operativa. Esto no significa (como intentaremos argumentar en el último capítulo) que haya una línea divisoria esencial entre imágenes funcionales e imágenes simbólicas, o algo por el estilo; sino que la relación pragmática entre las sociedades y los textos icónicos establece ciertos vínculos (contratos, probablemente) que les otorgan uno u otro carácter. En términos más pragmáticos: que erigen una u otra clase de usos para sus íconos. Ricoeur hace una distinción, que resultará crucial para nuestro trabajo, entre lo que podemos llamar el simbolismo analógico y el simbolismo de la distorsión, lo que nos permitirá (vía su elucidación) comprender un poco mejor la dinámica ínter subjetiva e intercultural en que se establece la significación de las imágenes.

En primer lugar pretendemos hacer una muy breve presentación de algunas reflexiones hermenéuticas y posteriormente nos concentraremos en el trabajo de Ricoeur. Sin embargo no presentaremos el itinerario general que va desde la hermenéutica antigua hasta su formulación moderna por Schleiermacher, dado que esta tarea distendería infinita e innecesariamente el punto que aquí queremos plantear, y se trata de un asunto relativamente conocido, que se presenta en una forma casi ritual en la que se apela a la etimología del término *hermenéutica* (“expresar”, “interpretar”, “explicar”, “traducir”), se indica su relación con *Hermes* (aunque algunos filólogos han cuestionado dicha conexión), se refiere en Platón y Aristóteles (*Peri hermeneías*) y se muestra en su configuración tripartita antigua (hermenéutica jurídica, histórica y bíblica) tal como ha sido indicada por Gadamer. Intentaremos más bien, señalar de forma aproximada algunos de los problemas que nutrirán nuestro trabajo.

3.1. interpretación e historia: De Schleiermacher a Dilthey

Es posible plantear que hasta el Siglo XIX la hermenéutica es considerada más una disciplina auxiliar de carácter técnico que una disciplina filosófica o humanista reflexiva y teórica. La hermenéutica se planteaba como un corpus técnico útil para la adecuada interpretación de textos jurídicos, religiosos o literarios, al que Schleiermacher otorga un nuevo estatuto, en el que se extiende como una reflexión que abarca la totalidad de las ciencias. Schleiermacher se plantea que el objeto de la hermenéutica no es sólo el texto escrito en alguna lengua extraña, sino que su interés alcanza el lenguaje en general, el habla ubicua que brota incesantemente y que caracteriza la interacción

humana: todo discurso puede ser objeto de interpretación²⁶. De esta manera el diálogo se sitúa como el centro del acto de comprender. Conviene señalar aquí que la actividad hermenéutica se ha concebido tradicionalmente compuesta por tres momentos: *subtilitas intelligendi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas aplicandi* (Beuchot, 2000) y según Gadamer (1977:378) el término “subtilitas” muestra una cierta “finura de espíritu”, que rebasa los procedimientos puramente metodológicos. Es decir que exige cierta agudeza y perspicacia. Sin embargo, en las prácticas antiguas dicha “finura” estaba bastante controlada, debido a que la interpretación se hallaba sometida al dogma y a la tradición. La lectura se encontraba ajustada por normas de interpretación establecidas rigurosamente. Es esta la razón por la que Schleiermacher parece desinteresarse por los momentos de la explicación y la aplicación, y se concentra en la *comprensión*, buscando liberarla de las sujeciones (aquellas que someten sincrónicamente al intérprete, pero no al texto). En esta operación la hermenéutica alcanza una posición más estable en tanto logra definir con claridad su relación con las otras artes del lenguaje. La hermenéutica se planteará como *arte del comprender* ante la dialéctica que se identifica como *arte del diálogo*, y la retórica y la poética que se mantienen como *artes de la composición*. Schleiermacher ve con claridad que si por un lado la hermenéutica debe definirse como el arte de comprender, también puede entenderse como el “arte de evitar el malentendido”. Esto quiere decir que el “malentendido” no es una cuestión accesoria o un riesgo marginal de la interpretación (dado fundamentalmente por la ausencia del autor), sino que constituye una condición que parece atravesar toda comunicación. En este sentido la comprensión es más bien una aspiración, una búsqueda que se articula sobre el fondo casi permanente de la incompreensión. Ante el texto, ante el habla, debemos reconocernos desde el “malentendido” y no desde la “correcta interpretación” como suponía ingenuamente la hermenéutica antigua. El malentendido como punto de partida impulsa al intérprete a profundizar y precisar su interpretación. Enemigo formidable, se constituye en su mejor aliado porque lo previene permanentemente y lo mantiene en la alerta de la comprensión genuina. En esta dirección la interpretación renuncia a los objetivos definitivos, a los resultados incontrastables: el resultado de una interpretación será siempre una etapa provisional en un itinerario que no cerrará jamás (Vattimo, 1968: 163). La interpretación tiene siempre un carácter hipotético y adivinatorio, donde la certeza se halla excluida, o donde se trata de una *certeza hermenéutica* (es decir, provisional, precaria, aproximativa) (Schleiermacher, 1959:132). Esta conciencia del continuo asedio del malentendido no solo replantea la comprensión, sino que reorganiza metodológicamente el procedimiento comunicativo: se trata no del

²⁶ Aunque se plantea que muchas de nuestras expresiones en el habla cotidiana tienden a ser vacías y en este sentido, no valdría la pena considerarlas como objeto de la hermenéutica (Vattimo, 1968: 155 y s.s.).

camino convencional que va desde la emisión hacia la recepción, sino de su forma inversa, desde el lector y el receptor hacia la enunciación. El campo hermenéutico resulta mucho más amplio y complejo: comprender la comprensión y descubrir los obstáculos estructurales que la tensan.

El hermenéuta partirá de la sospecha que genera el malentendido potencial que atraviesa su relación con el texto, e intentará realizar una reconstrucción que es a la vez histórica y adivinatoria, objetiva y subjetiva. La “adivinación” de lo que quiere decir el texto es posible por la capacidad de *sentir-con*, de *com-penetrarse* con él. Schleiermacher apunta así a una especie de intuición global fundada en la empatía, en la relación “afectiva”, más que en lo intelectual. Nuestra comprensión, es así un “con-sentimiento” con lo interpretado. La reconstrucción “histórica” por su parte se dirige al trabajo sistemático de cotejar fuentes y datos en relación con el texto. Se trata, digamos, de la primera formulación (del “esbozo”) del círculo hermenéutico: desde lo adivinatorio pasamos a lo histórico, y desde lo histórico regresamos al ámbito adivinatorio. Visto más analíticamente, Schleiermacher está planteando aquí dos caminos del arte de la comprensión: su forma gramatical y su forma técnica o psicológica. La consideración comunicativa de la comprensión le hace plantearse que no basta con el reconocimiento literal de las palabras resultante de la aplicación de las reglas gramaticales, sino que requerimos un esfuerzo de acceder a la gestación de las ideas. Necesitamos entonces reconstruir el acto de producción del texto para que la comprensión tienda a la plenitud. Pero dado que la pura aplicación de las reglas gramaticales no podrá ofrecernos este camino, será necesario un acto *adivinatorio*. Hay dos momentos en la formulación de esta clase de interpretación: inicialmente se trata del esfuerzo de acceder a la singularidad de la obra a través de su relación con la personalidad del autor manifestada en su *estilo*, pero rápidamente reconoce que el estilo obliga a plantear cuestiones sobre los intereses, pasiones, obsesiones y deseos del autor, entonces la interpretación técnica se convierte en una interpretación de carácter psicológico. La adivinación es aquí “congenialización”, “concordia” o “equiparación” con el autor. Pero esto no significa que el acto de interpretación y el acto de creación lleguen a *identificarse*, Schleiermacher está convencido que entre estos dos momentos hay una distancia insalvable, siempre hay una pérdida (podríamos decir, una mutilación inexorable), la naturaleza original de la obra se pierde parcialmente desde el momento en que su autor la concluye y la pone en circulación. La obra se haya enraizada en su suelo, pertenece a su tiempo, se fija sustancialmente en él, quizás esa es la razón principal de la condición del malentendido (la inconmensurabilidad de los tiempos de la creación y la interpretación). Pero, no obstante todo esto, el intérprete aspirará a “comprender el discurso ante todo bien y después mejor de lo que el autor mismo lo habría comprendido” (Schleiermacher, 1959:87). Esto

significa ser capaz de reconocer que la creación de una obra se haya sometida de un lado a un conjunto de reglas y leyes gramaticales que el autor utiliza automáticamente y que el intérprete puede reproducir, y significa también que en la obra aparecen registros que resultan del genio del autor y que por tanto, desbordan las normas. Es por esto que no basta apelar a las convenciones, la comprensión genuina del autor reclama la vía adivinatoria, que no está en el ámbito de lo gramatical sino de lo psicológico. Las cosas plantean entonces el problema de la inaccesibilidad a la experiencia psicológica del autor, a la "impenetrabilidad de la conciencia" (como dirá Lhuman). Pero Schleiermacher sostiene que el sujeto individual no es algo absolutamente irreductible, sino que en realidad es una manifestación de la totalidad: cada persona lleva en sí, una parte de los demás²⁷. En este sentido el acto interpretativo se halla guiado por un principio que a traviesa los dos caminos: "Toda comprensión de lo individual está condicionada por una comprensión de la totalidad" (Schleiermacher, 1959:46). Estamos nuevamente, ante el círculo hermenéutico: comprender la parte nos lleva al todo, comprender el todo nos lleva a la parte. Para comprender el todo, comprender la parte, para comprender la parte, comprender el todo. Comprender el texto desemboca en la comprensión de su vínculo con la obra completa de su autor, y ésta nos orienta a la elucidación de los momentos relevantes de su vida, y de allí a la relación con la vida en su totalidad: la del autor y la del propio intérprete. Esta remisión permanente va abriendo nuevos horizontes en una espiral que no se cierra. Infinitud de la comprensión que radica en lo desconocido y misterioso que siempre hay en el individuo (nunca hay una identificación plena entre el intérprete y el autor, siempre algo de éste aparecerá desconcertante) y en la perpetua posibilidad de una nueva remisión de la parte al todo y del todo a la parte. Schleiermacher ha reconocido el dinamismo sustancial del círculo hermenéutico.

La dimensión psicológica y adivinatoria de la interpretación, nos llevará a la expectativa enunciada de alcanzar una comprensión del autor, mejor de como el mismo se habría comprendido²⁸. Muchos autores han señalado que se trata de una formulación ambiciosa e inalcanzable, pero algunas cosas parecen relevantes en ella. La hermenéutica de Schleiermacher parece ampliar la comprensión más allá del sentido que el autor da conscientemente a su propia obra. Esto significa que la interpretación podría también aventurarse hacia el inconsciente del autor, y

²⁷ Esta cuestión prefigura el punto en que los discursos estructuralistas y posestructuralistas contemporáneos se plantean el problema de la dialéctica individuo/cultura o sujeto/sociedad. Se trata de cuestiones que tienen una estrecha relación con el papel de las imágenes, como veremos en los próximos capítulos (Lévi-Strauss y Lacan).

²⁸ Formulación que, según Gadamer, tiene su antecedente en Kant y Fichte (Gadamer, 1977: 249)

reconocer aquellas cosas que para éste están veladas²⁹. Pero su planteamiento no sólo modifica (ampliándola) la tarea del intérprete, sino que también trastoca el lugar mismo del creador. La intencionalidad del autor ya no se percibe como una acción transparente en la que se exterioriza un mundo de conceptos y emociones presente previamente en la conciencia del creador. El autor ha perdido su lugar de intérprete *autorizado*: “el artista que crea una forma no es el intérprete idóneo para la misma”, como dirá Gadamer (Gadamer, 1977:247). En tanto que intérprete, el autor no tiene un estatuto distinto de quienes reciben la obra; al reflexionar sobre sí mismo, se convierte en su propio lector, en uno entre la multitud de lectores que la abordan. En este sentido es que Gadamer critica la “moda moderna” de tomar la autointerpretación como canon y señala que no se trata más que de una consecuencia del “falso psicologuismo”. En estos términos Schleiermacher hace una reconsideración del papel del intérprete que permite liberar a la hermenéutica tradicional de la interpretación dogmática: quizás el único criterio para la interpretación no se haya en el autor, o en las instituciones que asumen su representación, sino en el sentido de la propia obra.

A partir de los planteamientos de Schleiermacher se configuran dos corrientes hermenéuticas estrechamente vinculadas: una de ellas conformada por W. Herrmann, M. Kähler y R. Bultmann desarrollará una perspectiva teológica, y la otra, integrada por W. Dilthey, M. Heidegger y G. Gadamer construirá una perspectiva filosófica. Nos interesa aquí hacer algunos señalamientos de esta segunda vertiente, y específicamente de la forma en que Dilthey parte de algunos de los planteamientos de Schleiermacher y los extiende.

Dilthey es un heredero del pensamiento histórico, lo que le ha permitido, según señalamiento de Gadamer, convertir la hermenéutica en una metodología histórica y una teoría del conocimiento para las ciencias del espíritu (Gadamer, 1977:253-254).

Dilthey se plantea que la hermenéutica podría contribuir a la construcción de un horizonte para el conocimiento donde se acceda a “la experiencia total, plena, sin mutilar, es decir, toda la realidad entera y verdadera” (Dilthey, *Obras*, VIII: 372). Se trata de la continuidad entre la Vida, la historia y la realidad natural constituidas como el horizonte del conocimiento generado en un proceso progresivo que nos llevará de lo más cercano a lo más lejano. Se inicia en la percatación de sí mismo, en el *autognosis*, continua en la *hermenéutica*, como el conocimiento de la vida ajena, y alcanza el *conocimiento de la naturaleza*. Así la tarea

²⁹ Múltiples discursos y modelos hermenéuticos en realidad aspiran a ésto que Schleiermacher ha planteado tan escuetamente: desde el psicoanálisis del arte hasta el análisis semiológico de las estructuras connotativas del lenguaje.

del conocer manifiesta la existencia de dos objetos, acreedores de dos formas de tratamiento diversas: la vida y la historia exigen *comprensión*, mientras que la realidad natural nos pide *explicación* (Dilthey, *Obras*, XVII:197). Es claro que esta dualidad metodológica fundamenta la división epistemológica de “ciencias de la naturaleza” y “ciencias del espíritu”. En el primer caso se trata de un método que procede analíticamente transitando de la causa al efecto, o de éste a la causa, mientras que en las “ciencias del espíritu” la categoría fundamental del conocimiento es la “comprensión” caracterizada como un proceso descriptivo resultante de las fuerzas emotivas con que el intérprete penetra y se comunica con aquellos textos o hechos a los que busca acceder. El sujeto cognoscente no se concibe entonces como una conciencia pura y neutra, sino como una conciencia afectada por la experiencia vital histórica. Sin embargo supone que la experiencia de vida une al intérprete con el autor o con el texto que busca interpretar, digamos que la vida extiende el horizonte actual hasta el ámbito pretérito de la obra. Pero Dilthey tiene claro que la comprensión de la vida que cobija al autor o a la obra a la que el intérprete desea acceder no se alcanza con el análisis de la percepción interna, es decir, no es posible en el marco más o menos psicologista en que parecía dejarnos Schleiermacher. Esta dificultad es enfrentable a través del estudio de las obras objetivas de la vida psíquica, es decir, a través de los signos sensibles: “En el lenguaje, en el mito, en las prácticas religiosas, en las costumbres, en el derecho y en la organización exterior tenemos otras tantas producciones del espíritu colectivo en las que la conciencia humana, para hablar en términos de Hegel, se ha hecho objetiva y apta, por lo tanto, para el análisis. Lo que el hombre es no se conoce mediante la cavilación sobre uno mismo ni tampoco mediante experimentos psicológicos, sino mediante la Historia” (Dilthey, *Obras*, VI: 229). Comprender las expresiones de la vivencia del otro no es posible sustituyendo la vivencia propia por la ajena, la comprensión es una interpretación que toma como su objeto los símbolos que el otro emite y en los que un sentido está presente. Comprender al otro es acceder al significado de los signos que exhibe, y esa es una tarea de acceder al mundo histórico y social en el que esos signos se hallan dotados de significado. Dilthey ha fundado las ciencias del espíritu no en la visión psicologista que parece limitar a Schleiermacher, sino en el marco de la historia, es decir, en un horizonte plenamente hermenéutico.

Dilthey señala que en las ciencias de la naturaleza hay una exclusión del hombre para conocer las leyes a las que obedece su organización, mientras que en las ciencias del espíritu la posición del sujeto es otra. En el ámbito histórico sujeto y objeto no son heterogéneos: el hombre analiza la historia, pero también la hace. En el estudio de las ciencias de la naturaleza, sostiene Dilthey, hay una línea que separa la observación experimental de la formulación de hipótesis

explicativas, en las ciencias del espíritu en cambio, teoría y experimentación no aparecen claramente separadas: vivimos como experiencias los hechos que procuramos conocer. Por eso en un caso explicamos la naturaleza y en el otro comprendemos la vida psíquica e histórica. Por esta vía se articula el conocido proyecto neo-kantiano de Dilthey, la formulación de una pregunta que al lado de la interrogación kantiana por la posibilidad de una ciencia pura de la naturaleza, se cuestione por la posibilidad de una ciencia de la realidad histórico-social: “De estas premisas deriva la misión de desarrollar un fundamento gnoseológico de las ciencias del espíritu y luego, la de utilizar el recurso así creado para determinar la conexión interna de las ciencias particulares del espíritu, las fronteras dentro de las cuales es posible en cada una de ellas el conocimiento, y la relación recíproca de sus verdades. La solución de esta tarea podría designarse como crítica de la razón histórica, es decir, de la capacidad del hombre para conocerse a sí mismo y a la sociedad y a la historia creadas por él” (Dilthey, *Obras*, I: 117). De esta manera la hermenéutica se erige en el soporte metodológico de las ciencias del espíritu. El horizonte histórico que da sentido a la propia biografía se completa con la referencia a las otras biografías. Las manifestaciones de un individuo son comprensibles porque vive en una comunidad, comprendemos quienes somos porque comprendemos las objetivaciones de los otros: los significados son intersubjetivos. Dilthey tiene claro que esta comunicación sólo es posible por el uso de los símbolos, y especialmente por la infraestructura que constituye el lenguaje.

Es en este sentido que el diálogo paradigmático de un *yo* y un *tu* se conforma en el modelo del comprender hermenéutico. Digamos que comprender un texto es hacer interlocutor a su autor. Esta es la forma de superar lo extraño y lejano que se halla en toda interpretación, estamos muy cerca del método filológico de Schleiermacher. Al pensar el mundo histórico como un texto que buscamos comprender (trabajo del filólogo) Dilthey fundamenta las ciencias del espíritu. Sin embargo, al igual que Schleiermacher, no logra renunciar del todo al método introspectivo: reconoce la fisura entre vivencia y expresión, acepta que no existe la perfecta proyección del interior en el exterior, y en ese sentido, la imposibilidad de la perfecta adecuación del signo a la experiencia interior³⁰. Es por esta razón que no abandona del todo la consideración más psicológica de buscar la introducción en el interior del objeto: podríamos decir, apoyados en Habermas (Habermas, 1982: 186-87) que la introspección adquiere una nueva modalidad donde comprender es hallar los vínculos entre la propia experiencia vital que fundamenta el *yo*, con las manifestaciones simbólicas de la vida de los

³⁰ Veremos que este señalamiento tiene estrecha relación con lo que constituye una de las cuestiones centrales en la explicación lacaniana del acto inaugural del inconsciente.

otros. Dilthey llamará a esta conexión una “transferencia”, y se instituirá como el equivalente de la observación empírica de las ciencias de la naturaleza.

3.2. Horizonte y tradición en la hermenéutica de Gadamer

Gadamer se resiste a convertir la hermenéutica en un asunto metodológico tratándose de un sistema de reglas de interpretación o de una estrategia de fundamentación de las ciencias del espíritu. En su lugar se plantea la pregunta hermenéutica como una cuestión esencialmente filosófica: ¿cómo es posible la comprensión? (Gadamer, 1977:12), pero no se trata de una interrogante parcial que se cuestiona por la posibilidad de comprender uno u otro objeto natural o uno u otro asunto del mundo humano, su pregunta se dirige a la elucidación del comprender mismo. Descubre entonces que el comprender constituye el principio ontológico original de la vida humana: lo que va con nosotros es la necesidad inevitable de comprender, o el comprender como necesidad. Todo comprender, es así una forma de *comprenderse* (Gadamer, 1977:326). El comprender hermenéutico no es un criterio de distinción entre las ciencias del espíritu y las ciencias naturales, porque todo conocimiento, sea cual fuere el objeto al que se dirige, es *constitutivamente interpretativo*. Gadamer renuncia a la concepción objetivista y neutral del conocimiento, asumiendo en cambio que aquel que conoce se encuentra en inevitable relación con lo que conoce. Nos hallamos ante la reactualización del círculo hermenéutico inspirada en el pensamiento de Heidegger quien señala que la interpretación se encuentra fundamentada en la concepción previa del intérprete. No hay interpretación de cosas dadas por sí mismas, sino que toda aprehensión está articulada de alguna forma por la opinión previa de quien la interpreta; digamos que sujeto y objeto de la interpretación no se hayan escindidos, sino que se pertenecen, la interpretación es una *proyección* y en ese sentido una *pre-visión* (Gadamer, 1974:166 y s.s.). Pero entonces podría parecer que la interpretación se haya dominada por la arbitrariedad y la proyección veleidosa del sujeto. Pero Heidegger señala que debemos dirigirnos “a la cosa misma”, al texto, al sujeto, al mundo. Comprendemos el texto por que a él accedemos por un proyecto previo que será reformulado por nuestra relación con el texto y nuestro acceso a su sentido, por eso el comprender es una re-proyección permanente, pero también un acceso al texto. El intérprete está asediado por la posibilidad del error y es el re-proyectar lo que permite encontrar genuinamente el sentido que el texto vivifica. Pero Gadamer señala que la genuina actitud comprensiva nos permite salvar los errores:

“igual que no es posible mantener mucho tiempo una comprensión incorrecta de un hábito lingüístico sin que se destruya el sentido del conjunto, tampoco se

pueden mantener a ciegas las propias opiniones previas sobre las cosas cuando se comprende la opinión de otro" (Gadamer, 1977: 335).

Pero esto no significa que debemos silenciar nuestras opiniones o suponer que podemos cancelarlas (como pretende el objetivismo), sino más bien que debemos estar *abiertos* a las opiniones de los otros. Comprender un texto implica *disponerse a escuchar* lo que nos quiere decir.

El reconocimiento del lugar de las opiniones y concepciones previas que realiza Heidegger es interpretado por Gadamer como una revalidación del *prejuicio*. A diferencia de su exclusión y deterioro en el pensamiento ilustrado, Gadamer insiste en que el prejuicio es la manera en que la realidad histórica se manifiesta en el individuo:

"En realidad no es la historia la que nos pertenece, sino que somos nosotros los que pertenecemos a ella. Mucho antes de que nosotros nos comprendamos a nosotros mismos en la reflexión, nos estamos comprendiendo ya de una manera autoevidente en la familia, la sociedad y el estado en que vivimos. La lente de la subjetividad es un espejo deformante. La autorreflexión del individuo no es más que una chispa en la corriente cerrada de la historia. *Por eso los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser*" (Gadamer, 1977: 334).

Los riesgos para la interpretación no están entonces en los *prejuicios*, sino en su flagrante desconocimiento, en la actitud de aquel que se relaciona con el texto suponiéndose al margen de las anticipaciones que guían su fruición. Para Gadamer la noción de prejuicio no es sinónimo de cerrazón o terquedad, sino más bien es la manifestación de la visión histórica. El prejuicio legítimo se justifica en la autoridad y la consistencia de la tradición.

A diferencia de lo que pensara Schleiermacher la interpretación no es un acto de subjetividad en tanto las anticipaciones que estructuran el encuentro con el texto vienen definidas por la comunidad que subsume la tradición. El texto y el intérprete pertenecen a una tradición que se haya sustentada y constituida por un tramado de prejuicios solidarios, por eso la primera condición hermenéutica consiste en que texto e intérprete tienen que ver con el mismo asunto. Una precomprensión arbitraria nos lleva a la ruptura y la colisión inevitable con el texto. Pero el intérprete enfrenta la tarea de acceder al sentido en un marco de referencia distinto a aquel en el que fue creada la obra. El sentido no está entonces dado de forma "natural": la interpretación se haya tejida en la tensión entre extrañeza y familiaridad. De forma más analítica lo que Gadamer parece decir es que comprender el texto es entenderse a sí mismo en él, y a su vez

resaltar y comprender la opinión del otro. La *anticipación de la comprensión* significa en síntesis que el conocimiento previo elucida la interpretación y a la vez constituye una referencia exterior para determinar la corrección de nuestra interpretación: la unidad de sentido del texto resulta confrontada con el sentido exterior que anticipa el intérprete.

Pero todo esto implica que la concepción tradicional del círculo hermenéutico experimenta un replanteamiento importante: como bien señalaba Schleiermacher entre el autor y su intérprete hay una distancia insalvable

“Cada época entiende un texto transmitido de una manera peculiar, pues el texto forma parte del conjunto de una tradición por la que cada época tiene un interés objetivo y en la que intenta comprenderse a sí misma. El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete no depende del aspecto meramente ocasional que representa el autor y su público originario. O por lo menos no se agota en esto pues este sentido está siempre determinado por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico” (Gadamer, 1977:366).

Esto implica que el sentido del texto rebasa siempre a su propio autor y que la comprensión del intérprete, a diferencia de lo que suponía Schleiermacher no es una reconstrucción, una réplica, sino una *producción*. No viene al caso entonces plantearse comprender al autor mejor de como el mismo se comprendió, porque no se trata ya de que el autor comprenda mejor el texto que uno u otro intérprete: “bastaría decir que *cuando se comprende*, se comprende de un modo *diferente*”.

Hemos dicho que para Gadamer el intérprete no es un espectador neutro de la obra, sino que la otredad se muestra siempre a la luz de lo propio y lo propio se proyecta en la otredad. El texto pertenece a su intérprete como el propio intérprete pertenece al texto. La interpretación no es entonces ni la negación de la mismidad comprensiva del intérprete, ni la pureza objetiva del texto. La interpretación es más bien el espacio en el que dos horizontes se funden: así intérprete y texto encuentran un escenario común, un ámbito de comunicación. La situación hermenéutica pide alcanzar el horizonte adecuado para establecer la relación con los objetos de la tradición que buscamos interpretar. Pero esta búsqueda no se realiza abandonando nuestro horizonte sino haciéndolo presente en una operación que libra a la hermenéutica tanto del objetivismo que supone falsamente la neutralidad (la posibilidad de abandonar el marco al que pertenecemos y sin el cual no podríamos interpretar), como del subjetivismo que convertiría la interpretación en la expresión de figuraciones infundadas. La tradición justifica las anticipaciones del intérprete como elementos

que se incorporan en la comprensión y que provienen de un movimiento histórico que supera al individuo. Comprender un texto es desplazarnos a un nuevo horizonte desde nuestro horizonte propio para alcanzar un estadio que supere tanto nuestro punto de partida como el lugar en el que inicialmente se encuentra el texto. Esta *fusión de horizontes* muestra que texto e intérprete deben establecer un vínculo que no implique deshacer ninguno de sus lados. Aguilar lo plantea de forma más precisa:

“El que quiere comprender un texto también debe participar de los prejuicios que hicieron posible ese texto, debe comulgar con los valores y la cultura que conformaron las opiniones de la comunidad en la que se insertaba el autor de este texto. Es una cuestión de equidad: si nosotros proyectamos nuestros prejuicios, el texto tiene derecho también a proyectar los suyos propios” (Aguilar, 1996:95).

Gadamer imagina este encuentro como un diálogo que se sustenta en el hecho de que intérprete y texto comparten un mismo lenguaje. Comprender un texto es establecer un diálogo porque es encontrarse con una tradición que no opera como un archivo muerto, sino como una conciencia, un *tú* vivo que exige relación y que es activo ante nosotros: “La conversación auténtica requiere también que se dé todo su peso al *tú*” (Aguilar, 1996:96), es decir, que se le respete y valore como una auténtica alteridad.

Esta conversación se inicia con la legítima voluntad del intérprete por acceder al texto, pero esto sólo es posible si este tiene interés en el, si busca genuinamente comprenderlo, si se inquieta y se interroga al respecto. La conversación hermenéutica comienza con la pregunta legítima que el intérprete hace al texto. Saber preguntar es un “abrir” que no define respuesta predeterminada, sino más bien que hace posible la escucha. Por eso Gadamer supone que es posible la comprensión del texto cuando se ha producido el *horizonte del preguntar* (Gadamer, 1977:448): el sentido de una frase, de una palabra, el sentido de un texto está en función de la pregunta para la cual se plantea como su respuesta, y a la vez esto revela que su significado va más allá que la propia frase o la pregunta particular a la que responde (siempre habrá una nueva pregunta, y el texto ofrecerá una nueva respuesta). El panorama hermenéutico implica entonces una visión de la historia y del lenguaje como un diálogo abierto, como una comunicación que no se clausura. Aguilar (1996) señala que este modelo dialógico hermenéutico implica un rompimiento epistemológico con tres paradigmas: con la concepción del conocimiento como relación sujeto-objeto en tanto el texto adquiere el estatuto de un *tú* con cuya colaboración se construye un conocimiento común; con el esencialismo metafísico en tanto no busca prioritariamente la respuesta (el *es*), sino que “apunta siempre a la dirección del

preguntar"; y por último, con el subjetivismo en tanto el diálogo como el lenguaje proponen el ámbito del *nosotros* más que el del *yo*.

En lo que hemos planteado está presente una categoría fundamental para Gadamer: la *finitud* o la incompletud esencial del conocimiento. Nuestro conocimiento se haya acotado desde el pasado por su *pertenencia* a la tradición, y al futuro por su *proyectar*. La comprensión es finita porque es radicalmente histórica, porque no hay posibilidad de "superar" el tiempo del que surgimos. Según Aguilar la finitud concentra la crítica gadameriana al positivismo, al subjetivismo y al racionalismo hegeliano. Es claro el sentido de la crítica al subjetivismo (la interpretación nunca es un resultado solipsista, quien comprende lo hace desde una pertenencia histórica, es decir, desde un horizonte supra-individual), pero también es inequívoca su diferencia con la crítica hegeliana y positivista a la conciencia subjetiva:

"Esta diferencia se centra en la idea de la *finitud*. Hegel y el positivismo criticaron la subjetividad pero creyeron que dando un rodeo por el espíritu objetivo o por el método podía acceder a la transparencia de la conciencia. En la categoría de finitud lo que Gadamer con Heidegger postula es más bien la *necesaria opacidad* de la conciencia en cualquiera de sus formas incluyendo la conciencia científica" (Aguilar, 1996: 98).

Gadamer reconoce la presencia de la finitud en el propio conocimiento hermenéutico, en lo que llama la *historia efectual*: nuestra comprensión es también un efecto de la historia, nuestra interpretación de la historia es un resultado de la propia historia: define los temas y objetos que seleccionamos, marca la forma en que los comprendemos: "La historia efectual es, en este sentido, la conciencia de la historicidad de la propia comprensión histórica" (Aguilar, 1996:98). Una genuina actitud hermenéutica es capaz de comprender que toda comprensión se haya acotada por la historia, sino que la propia comprensión de dicha propiedad el comprender está definida por la finitud. Con la plena conciencia de la finitud la comprensión hermenéutica tiene otro carácter, sabe con claridad que el texto soporta una multiplicidad de determinaciones que nunca logrará abarcar, y por esta razón tiene plena conciencia de la precariedad y la transitoriedad de sus interpretaciones.

A diferencia de Schleiermacher, Gadamer recupera el momento de la aplicación como una instancia significativa del proceso interpretativo y afirma que comprender es un caso especial de la aplicación de lo general a una situación concreta y determinada (Gadamer, 1977:383). Esto quiere decir que en la comprensión hemos de reconocer una dimensión práctica consistente en su orientación hacia la acción. Para comprender el texto el intérprete debe

relacionarlo con su propia situación, y es por eso que no puede considerarse nunca un “observador neutral”, la interpretación exige estructuralmente su inscripción en la situación interpretativa. Texto e intérprete se hayan en el horizonte común del lenguaje donde se articulan creencias y valores que los tejen en común. Pero esto no quiere decir que el intérprete deba ponerse en una situación de absoluta docilidad intelectual y moral ante el texto, aceptando dogmáticamente cualquier pretensión de validez, el intérprete, nos dice Aguilar, deberá distinguir críticamente tanto los prejuicios se su anticipación como las preguntas del texto que obstaculizan la genuina comprensión:

“Hay prejuicios legítimos que son los que hacen posible la comprensión, mientras que hay otros que la obstaculizan y producen los malos entendidos. La posibilidad de distinguir unos de otros descansa en la *distancia en el tiempo* que es tomada en cuenta aquí como una posibilidad positiva y productiva del comprender. Es la distancia en el tiempo la que instaura la *dimensión crítica* de la hermenéutica pues es la que elimina prejuicios inútiles y deja surgir otros que sí guían correctamente la comprensión” (Aguilar, 1996:95).

La validez de los prejuicios radica en la prueba que pone en ellos la tradición: en su vigor para persistir en el tiempo y en esa medida en su participación constitutiva en la historia. Las preguntas compartidas por autor e intérprete conforman el tema de diálogo que hace posible el texto.

La genuina comprensión del texto es la búsqueda que hace el intérprete de la pregunta que hace el texto, esta indagación nos permite acceder al horizonte del preguntar:

“Un texto sólo es comprendido en su sentido cuando se ha ganado el horizonte del preguntar, que como tal contiene necesariamente también otras respuestas posibles. En esta medida el sentido de una frase es relativo a la pregunta para la que es respuesta, y esto significa que va necesariamente más allá de lo que se dice en ella. Como se muestra en esta reflexión, la lógica de las ciencias del espíritu es una lógica de la pregunta” (Gadamer, 1977:448).

Pero esta no es una pregunta solitaria del texto, es la interrogación que una tradición hace con ella.

Este carácter dialógico de la interpretación lleva a Gadamer a plantear que el lenguaje es el medio universal en que se realiza la comprensión. Hay entonces una íntima relación entre *lingüística* y comprensión que se revela en el hecho de que la tradición vive esencialmente en el lenguaje. Gadamer dice entonces que la interpretación se inscribe siempre en la tradición lingüística, pero dice también que toda manifestación humana (lingüística o no) busca ser comprendida

lingüísticamente y además, y esto es quizás lo más relevante, que el lenguaje es un elemento humano constitutivo: el lenguaje como “hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica”: “El ser que puede ser comprendido es lenguaje” (Gadamer, 1977:567).

No nos interesa sumergirnos aquí en la ontología hermenéutica gadameriana, pero creemos que es necesario hacer un par de señalamientos más en este terreno para comprender mejor lo que nos plantea: no se trata de que el lenguaje sea un instrumento o un recurso del que se sirve el ser humano, sino que más bien en él se funda que los seres humanos tengan mundo (Gadamer, 1977:531). El mundo se haya constituido lingüísticamente, el mundo es tal cuando accedemos al lenguaje, pero del otro lado, toda la tesitura del lenguaje radica en que en él se representa el mundo. Es decir, esa *humanidad* originaria del lenguaje corresponde con la *lingüísticidad* definida del estar-en-el mundo del humano. Gracias al lenguaje el mundo adquiere la especificidad humana que lo distingue del entorno vital en que habitan los demás seres vivos. Por eso la experiencia lingüística del mundo es “absoluta” (porque para nosotros no hay más mundo, no hay “mundo en sí”, más que en el lenguaje) y es allí donde se muestra la circularidad lingüística:

“La lingüísticidad de nuestra experiencia del mundo precede a todo cuanto puede ser conocido e interpretado como ente. *La relación fundamental de lenguaje y mundo no significa por tanto que el mundo se haga objeto del lenguaje. Lo que es objeto del conocimiento y de sus enunciados se encuentra por el contrario abarcado siempre por el horizonte del mundo del lenguaje. La lingüísticidad de la experiencia humana del mundo no entraña la objetivación del mundo*” (Gadamer, 1977:539).

Entonces el lenguaje es el territorio en el que se reúnen el yo y el mundo. Pero esto no significa algo así como que el lenguaje es una duplicación del mundo o de un yo puro previo al lenguaje, y que al ingresar en él se reproduce como en una sustancia particular:

“Acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia. El modo como algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Por lo tanto en todo aquello que es lenguaje se trata de una unidad especulativa, de una distinción en sí mismo: ser y representarse, una distinción que, sin embargo, tienen que ser al mismo tiempo una indistinción” (Gadamer, 1977:568).

Si el vínculo del hombre con el mundo es lingüístico la hermenéutica es entonces “un aspecto universal de la filosofía” y no sólo una técnica o una base metodológica de las ciencias del espíritu. Pero el lenguaje sostiene en su trama la tradición, la historia de la cultura que en él se actualiza y circula. Comprender un

texto es acceder a su lenguaje y en esa medida toda interpretación es siempre histórica, motivada y distante de otras apropiaciones. Cada interpretación descubre un aspecto de aquello de lo que habla el texto, no es entonces un mero reproducir, una réplica, una referencia de lo que habla el texto, sino una nueva creación del comprender.

3.3. P. Ricoeur: caminos para la interpretación

Del vastísimo universo de intereses filosóficos de Ricoeur hay algunas cuestiones que deseamos resaltar por su conexión con los problemas de interpretación de las imágenes que desarrollaremos en los capítulos siguientes. En especial son cuatro cuestiones las que queremos abordar: su atención a la noción ontológica heideggeriana del comprender; sus planteamientos sobre el proceso de mediación del lenguaje en el terreno del signo, el símbolo y el texto; su hermenéutica del texto; y su esfuerzo por establecer una hermenéutica crítica, es decir, su interés en ir más allá de la reproducción del pensamiento de Heidegger y Gadamer a través de la introducción de la dimensión crítica en la problemática de la interpretación.

3.3.2. La comprensión como subsuelo ontológico

Para Ricoeur en la época de Schleiermacher se produce un cambio fundamental en la visión hermenéutica caracterizado por el tránsito de una mirada preocupada por el sentido de uno u otro texto, a la pregunta de *¿qué es comprender?*. Esta transformación trajo como consecuencia la unificación de exégesis bíblica, filología clásica y jurisprudencia en un campo más general que intenta responder dicha pregunta. Tiempo después, producto de la reflexión heideggeriana la hermenéutica experimenta una mutación más radical.

El pensamiento de Heidegger no puede asumirse como una prolongación del discurso de Dilthey, sino más bien como un esfuerzo de explorar debajo de las cuestiones epistemológicas para revelar las condiciones ontológicas. Es decir, en lugar de centrar la cuestión hermenéutica en la pregunta por la posibilidad de uno u otro saber, la formula en relación con la posibilidad de ser. Ricoeur señala que la teoría del conocimiento es subvertida por un cuestionamiento anterior que se pregunta por la manera en que el ser encuentra el ser antes de oponerlo como un objeto ante un sujeto. “Dado que primero estamos en un mundo y pertenecemos a él con una pertenencia participativa irrecusable, podemos, en segundo lugar, enfrentarnos a los objetos que pretendemos constituir y dominar intelectualmente. El *Verstehen*, para Heidegger, tiene un significado ontológico” (Ricoeur, 2001: 30). La comprensión del sentido no es entonces sólo una

dinámica de interpretación de un objeto textual, sino que constituye un *comprender ontológico* que caracteriza al ser arrojado al mundo tratando de orientarse en él. La hermenéutica no es entonces ya una cuestión epistemológica, sino un asunto radicalmente ontológico: en lugar de preguntarnos por “como sabemos” nos interrogamos por el modo de ser de aquel ente que “sólo existe comprendiendo”: “De este modo, la relación sujeto-objeto, que sigue defendiendo Husserl, se subordina a la constatación de un vínculo ontológico más primitivo que cualquier relación cognoscitiva” (Ricoeur, 2001: 30). Así la comprensión “debe ser descrita, no en términos de discurso, sino de poder-ser”, su función primordial es “orientarnos en una situación” no busca entonces captar hechos, sino acceder a una *posibilidad de ser*, más que una exégesis de textos, es una exégesis de mundos. La hermenéutica no es entonces una reflexión sobre las ciencias del espíritu sino una labor de elucidación del subsuelo ontológico que permite la construcción de dichas ciencias. Por esta razón Ricoeur sostiene que la hermenéutica de Heidegger y Gadamer, aunque heredera del pensamiento de Husserl constituye su inversión.

Esta inversión implica también que se desliga el problema de la comprensión de la comprensión del otro:

“No es entonces sorprendente que la ontología de la comprensión pueda comenzar no por una reflexión sobre el *ser con*, sino del *ser-en*. No es el ser con otro que reduplicaría mi subjetividad, sino el ser en el mundo. Este desplazamiento del lugar filosófico es tan importante como la transferencia del problema del método al problema del ser. La pregunta por el *mundo* toma el lugar de la pregunta por el *otro*. Al *mundanizar* el comprender, Heidegger lo despsicologiza” (Ricoeur, 2001: 85).

En este sentido Ricoeur rechaza las interpretaciones psicologistas o existencialistas de Heidegger en la que análisis como el de la preocupación, la angustia o el ser-para-la-muerte, se aplican a una suerte de estados extraordinarios del alma, y ello impide que se muestre que más bien estos análisis pertenecen a una:

“meditación sobre la mundanidad del mundo [...] que intentan esencialmente destruir la pretensión del sujeto cognoscente de erigirse en medida de la objetividad. Precisamente contra esta pretensión del sujeto, es necesario recuperar la condición de *habitante* de este mundo a partir de la cual hay situación, comprensión e interpretación. Por eso la teoría del comprender debe estar precedida por el reconocimiento de la relación de arraigo que asegura el anclaje de todo el sistema lingüístico, y, por consiguiente, un fenómeno de articulación en el

discurso. Primero es necesario encontrarse (bien o mal), encontrarse ahí y sentirse (de una cierta manera) aun antes de orientarse; si en *Sein und Zeit* aprovecha a fondo ciertos sentimientos, como el miedo y la angustia, no es para *hacer existencialismo*, sino para extraer, gracias a estas experiencias reveladoras, un vínculo con lo real más fundamental que la relación sujeto-objeto; merced al conocimiento, colocamos los objetos frente a nosotros; el sentimiento de la situación precede este frente a frente y nos da lugar en un mundo” (Ricoeur, 2001: 85-86).

Así las cosas la comprensión puede entenderse fundamentalmente como *proyectar* situado en un *eyectar* previo. Esto lleva entonces a plantear que la estructura ontológica del *ser ahí* heideggeriana da sentido a lo que en el plano epistemológico parece un fracaso, el círculo hermenéutico no es más que una consecuencia metodológica de la estructura de anticipación del comprender, por la cual “la explicación de algo como algo está fundada esencialmente en una posesión, visión y conceptualización previas”, por lo cual lo decisivo no es “salir del círculo sino entrar en él correctamente”. Pero Ricoeur se pregunta si con esta subordinación hecha por Heidegger de la epistemología a la ontología se ha resuelto el problema precipitado por Dilthey de una teoría del comprender destinada a enfrentarse con la explicación naturalista. Para Ricoeur el asunto no está resuelto “sino trasladad[o]”. Con la hermenéutica de Heidegger “no dejamos de practicar el movimiento de remontarse hasta los fundamentos, pero a la vez nos resulta imposible efectuar el movimiento de retorno que, desde la ontología fundamental, nos llevaría de nuevo a la cuestión propiamente epistemológica del estatuto de las ciencias del espíritu” (Ricoeur, 2001: 89). Para Ricoeur sólo este camino de retorno a la epistemología otorgará “la pretensión de considerar como *derivadas* las cuestiones de exégesis y, en general, de crítica histórica. Mientras no se haya procedido efectivamente a esta derivación, resulta muy problemático efectuar el pasaje hacia las cuestiones de fundamentación” (Ricoeur, 2001: 89). Ricoeur sostiene incluso que la hermenéutica ontológica por “razones estructurales” es incapaz de enfrentar dicha problemática y es por eso que Heidegger deja la cuestión en cuanto la plantea: “¿Cómo ir más lejos cuando se declara, inmediatamente después, que ‘los presupuestos ontológicos de todo conocimiento histórico trascienden esencialmente la idea de rigor propio de las ciencias exactas’ y cuando se elude la cuestión del rigor propio de las ciencias históricas mismas?. La preocupación por enraizar el círculo más profundamente que toda epistemología impide *repetir la pregunta epistemológica después de la ontología*” (Ricoeur, 2001: 89-90). Al parecer, esta debilidad heideggeriana, resulta abordada por Ricoeur, en el contexto del diálogo con Gadamer, en la medida que éste último se propone reabrir el debate de las ciencias del espíritu, marcando el “movimiento de retorno desde la ontología hacia los problemas epistemológicos”.

Como hemos visto, Gadamer elabora su hermenéutica restituyendo la estructura de la anticipación del comprender donde se rehabilita el prejuicio, a través de tres pasos que Ricoeur identifica como : establecer el nexo entre prejuicio, autoridad y tradición; hacer una interpretación ontológica de esta secuencia con el concepto de historia efectual, y por último sacar las consecuencias epistemológicas al respecto. No plantearé nada adicional respecto a los dos primeros pasos porque ya han sido elaborados en la sección anterior. Señalemos algo respecto al tercer paso: en tanto la historiografía no escapa a la conciencia historial de quienes hacen la historia, es imposible una ciencia libre de presupuestos. El pasado nos plantea cuestiones significativas, realizamos investigaciones significativas y alcanzamos resultados significativos gracias a una tradición que nos interpela. Como señala Gadamer entre la tradición y la investigación historiográfica hay un pacto que ninguna crítica puede romper. Por eso la hermenéutica se convierte en una “metacrítica” que restablece el “suelo ontológico” erosionado por la crítica. Pero para ello debe aceptar que “la crítica de la crítica asume una tesis que aparecerá muy sospechosa a los ojos críticos: esto es, que ya existe un *consenso*, que funda la posibilidad de las relaciones estéticas, históricas y lingüales” (Ricoeur, 1996:25). Es decir, que subyaciendo incluso a la devastación crítica, se haya un sustento común que la enlaza con aquello a lo que dirige su daga. Ricoeur nos recuerda que Schleiermacher entendía la hermenéutica como el arte de superar el malentendido, y Gadamer nos señala que dicho malentendido presupone un *acuerdo profundo*, o, en otras palabras: que todo malentendido se apoya en una comprensión presupuesta. El conflicto interpretativo solo emerge cuando sabemos en torno a qué discordamos. Dicho elemento subyacente es el lenguaje: “El elemento universal que permite la desregionalización de la hermenéutica es el lenguaje mismo” (Ricoeur, 1996:25).

3.3.2. La mediación del lenguaje

Sobre el terreno del lenguaje se comprende mejor el principio de la finitud del comprender, pero Ricoeur piensa que la idea de finitud es en sí misma un poco “trivial”: “En el mejor de los casos sólo expresa en términos negativos la renuncia de la reflexión a toda *húbris*, a toda pretensión del sujeto de fundamentarse en sí mismo” (Ricoeur, 2001: 31). Más bien le parece que el descubrimiento de la precedencia del ser en el mundo a todo proyecto de fundamentación, alcanza su mayor fuerza cuando se extraen las consecuencias positivas que aporta a la epistemología. “Resumo esta consecuencia epistemológica en la siguiente fórmula: no hay autocomprensión que no esté *mediatizada* por signos, símbolos y textos; la autocomprensión coincide en última

instancia con la interpretación aplicada a estos términos mediadores. Al pasar de uno a otro, la hermenéutica se libera progresivamente del idealismo con el que Husserl había intentado identificar la fenomenología” (Ricoeur, 2001: 31). Los distintos mediadores constituyen distintas fases que Ricoeur parece haber abordado en diferentes etapas de su evolución filosófica. Veamos cada uno de estos momentos:

1. *Mediación signica*. En primer lugar se trata de la mediación a través de *signos* constituida indudablemente por el reconocimiento de la condición originariamente lingüística de toda experiencia humana: “la percepción se dice, el deseo se dice. Hegel lo había demostrado ya en la *Fenomenología del espíritu*. Freud dedujo de ello otra consecuencia: que no hay experiencia emocional, por oculta, disimulada o distorsionada que sea, que no pueda ser expuesta a la claridad del lenguaje y para revelar su sentido propio favoreciendo el acceso del deseo a la esfera del lenguaje. El psicoanálisis, como *talk-cure*, sólo se basa en esta hipótesis de la proximidad primordial entre el deseo y la palabra. Y como la palabra se escucha antes de ser pronunciada, el camino más corto *entre mí y yo mismo* es la palabra del otro, que me hace recorrer el espacio abierto de los signos”. Tanto en el horizonte diurno hegeliano de la fuerza total de la conciencia, como en el subsuelo desconcertante del inconsciente freudiano, los signos de la lengua constituyen la vía regia para alcanzar el reconocimiento de sí. Pero también, al parecer, estamos en el ámbito gadameriano y, sin duda, en la *lingüística* heideggeriana.
2. *Mediación simbólica*. En segundo lugar se trata de la mediación de los *símbolos* que para Ricoeur constituyen expresiones de doble sentido que las culturas han introducido para denominar y acceder a los elementos del cosmos, sus dimensiones y aspectos. Ricoeur supone que esta estructura de doble sentido rige en los símbolos universales, en los símbolos culturales e incluso, en los símbolos creados por un pensador individual en una obra particular. En este punto, piensa Ricoeur, “el símbolo se confunde con la metáfora viva”, pero es seguro también, que no hay creación simbólica “que no esté arraigada en última instancia en el acervo simbólico común a toda la humanidad” (Ricoeur, 2001: 32). Los símbolos se mueven entonces entre el sentido que estalla revelando valores insospechados (significados emergentes como en la metáfora viva) y la significación fundacional y transversal que alcanza la humanidad. En su *Simbólica del mal* entendió la hermenéutica como interpretación simbólica capaz de esbozar el papel mediador de ciertas expresiones de doble sentido con el objetivo de hacer una interpretación de su sentido segundo (por lo general oculto). Pero esta forma de definir la

hermenéutica le resultó, posteriormente, demasiado estrecha, lo que significó una recomposición significativa del campo hermenéutico y la elaboración de una sugerente teoría de la interpretación simbólica. Dos son las razones centrales de dicho tránsito de una hermenéutica restringida (centrada en la interpretación de los símbolos), a una hermenéutica ampliada (centrada, como veremos en el tercer momento, en una interpretación de los textos). En primer lugar sostuvo “que un simbolismo tradicional o privado sólo desarrolla sus recursos de *multivocidad* en contextos apropiados, por consiguiente, en el nivel de un texto entero, por ejemplo un poema” (Ricoeur, 2001: 32). Es decir, que no es posible hacer hermenéutica de los símbolos aislándolos como entidades atómicas para extraer su sentido profundo, porque éste sólo emerge en sus nexos textuales. En segundo lugar, y esta es quizás la cuestión más relevante, porque un “mismo simbolismo da lugar a interpretaciones rivales, incluso en oposición polar, según si la interpretación pretende reducir el simbolismo a su base literal, a sus fuentes inconscientes o a sus motivaciones sociales, o ampliarlo apelando a su potencialidad máxima de sentidos múltiples” (Ricoeur, 2001: 32). Ricoeur plantea que el símbolo pertenece a la “región del doble sentido” donde se dice algo distinto de lo que se quiere decir. Esta relación entre los sentidos presenta dos posibilidades: la *relación analógica* en la que el sentido primero nos traslada fluidamente al segundo y la *relación de distorsión* en la que el sentido primero engaña, oculta y entorpece el tránsito al sentido profundo. “Todo nuestro problema hermenéutico –dice Ricoeur– procede de esta doble posibilidad de relación analógica en cierto modo inocente, o de una distorsión, por decirlo así, retorcida” (Ricoeur, 1970). Se definen entonces dos proyectos hermenéuticos contrarios que Ricoeur denominará “hermenéutica de la restauración” para referirse al campo de interpretación que provee el simbolismo analógico, y “hermenéutica de la sospecha” para indicar el programa de interpretaciones que aborda el simbolismo de la distorsión y que ha sido emprendido radicalmente por Marx, Nietzsche y Freud en su denuncia a los “múltiples ardidés y falsificaciones del sentido”. El primer proyecto asume la hermenéutica como restauración de un sentido que se me ha dirigido como un *kerygma* (un mensaje), entonces implica una actitud de escucha y una fe en la verdad del significado que presentado sólo parcialmente invita a una develación consistente en el tránsito del sentido manifiesto al sentido profundo gracias a la semejanza. Esta hermenéutica de la “escucha” pertenece a la tradición fenomenológica de la revelación por la palabra donde se trata de “descubrir” antes que “reducir” (ya sea por las causas –en términos psíquicos o ideológicos–, por la génesis –en términos individuales o históricos– o por la función –en términos afectivos, ideológicos, estéticos, etc.-). El proyecto de la hermenéutica de la sospecha se concibe a sí mismo como desmitificador y

reductor de fantasmas e ilusiones. Se trata de una hermenéutica que impugna de forma radical en tanto apunta hacia la disimulación, cuestionando y criticando. Sus grandes hermenéutas (Marx, Nietzsche y Freud) enjuician la conciencia caracterizándola como “falsa” mostrando la manera en que sus símbolos distorsionan la realidad. Aunque pareciera que las dos hermenéuticas tiene como objeto símbolos distintos (análogos y disfóricos), en realidad se trata de dos perspectivas diversas ante los mismos símbolos (una que restituye en ellos lo que cree es su verdad, por tanto sus vínculos son análogos; y una que impugna su ocultamiento perverso, por tanto sus vínculos son distorsionados): “En un caso la hermenéutica pretende desmitificar el simbolismo desenmascarando las fuerzas no declaradas que se ocultan en él; en el otro, el sentido más rico, el más elevado, el más espiritual” (Ricoeur, 2001: 32). Pero este conflicto de interpretaciones se produce también en el nivel del texto y no es exclusivo del ámbito de los símbolos. “De todo ello resulta que la hermenéutica no puede definirse simplemente como la interpretación de símbolos”. Sin embargo es necesario mantener este nivel porque permite mediar entre “el reconocimiento muy general del carácter lingüístico de la experiencia y la definición más técnica de la hermenéutica como interpretación textual”. Y no sólo por esta razón, sino también por que “contribuye a disipar la ilusión de un autoconocimiento intuitivo, al imponer a la autocomprensión el gran rodeo a través del acervo de símbolos transmitidos por las culturas en cuyo seno hemos accedido al mismo tiempo, a la existencia y a la palabra” (Ricoeur, 2001: 32). Ricoeur se opone al planteamiento fenomenológico de una experiencia o intuición directa de sí mismo, al acceso transparente a la conciencia.

3. *Mediación textual.* la tercera mediación de la comprensión parece más limitada que la signica o simbólica, y parece reducir la esfera de la interpretación a la escritura y a la literatura: “Esto es cierto. Pero lo que la definición pierde en extensión, lo gana en intensidad”. La escritura, dice Ricoeur, otorga “recursos originales” al discurso identificándolo con la oración (mostrando que alguien dice algo a alguien) y caracterizándolo como una composición de oraciones en forma de relatos, poemas o ensayos. “Gracias a la escritura, el discurso adquiere una triple autonomía semántica: respecto de la intención del hablante, de la recepción del público primitivo, y de las circunstancias económicas, sociales y culturales de su producción” (Ricoeur, 2001. 33). Esto quiere decir que lo escrito se libera de los márgenes impuestos por la situación de diálogo y se convierte en la condición del “devenir texto” del discurso. Varias son las implicaciones hermenéuticas de este *devenir texto*: “La consecuencia más importante es que se pone definitivamente punto final al ideal cartesiano, fichteano y, en parte también husserliano, de la transparencia

del sujeto para sí mismo”. El rodeo señalado en la mediación signica y simbólica se amplía, pero también se altera en tanto los textos se alejan de la condición intersubjetiva del diálogo, lo que significa varias cuestiones. “la intención del autor ya no está inmediatamente dada, como pretende estarlo la del hablante cuando se expresa en forma sincera y directa” (Ricoeur, 2001: 33). Dicha intención tendrá que reconstruirse simultáneamente a la reconstrucción del significado del propio texto: “Ya no se trata de definir la hermenéutica mediante la coincidencia entre el espíritu del lector y el espíritu del autor” (Ricoeur, 2001: 33), en tanto dicha intención, ausente del texto, es en sí misma un problema hermenéutico. Del otro lado, la subjetividad del lector es a la vez el resultado tanto de la lectura como del “don del texto” y las expectativas con que aborda dicho texto. “Por consiguiente, no se trata tampoco de definir la hermenéutica mediante la supremacía de la subjetividad del que lee por sobre el texto, es decir, mediante una estética de la recepción. No serviría de nada reemplazar una *intentional fallacy* (“falacia intencional”) por una *affective fallacy* (“falacia afectiva”)” (Ricoeur, 2001: 33). Es decir que ni la subjetividad del autor ni la del lector tiene supremacía como una presencia originaria “de uno ante sí mismo”: “Comprenderse es comprenderse *ante el texto* y recibir de él las condiciones de un sí mismo distinto del yo que se pone a leer” (Ricoeur, 2001: 33). Ricoeur anuncia entonces la necesidad de abordar el texto mediante una hermenéutica.

3.3.3. Hermenéutica del texto

Liberada de la impronta de la subjetividad, la tarea de la hermenéutica consiste en buscar en el propio texto tanto la dinámica interna que configura la obra, como la “capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la *cosa* del texto” (Ricoeur, 2001: 34). Ricoeur llamará entonces *trabajo del texto* a esta doble operación de estructuración interna y proyección externa en que consiste la tarea de la hermenéutica.

Para reconstruir la dinámica interna del texto Ricoeur busca integrar comprensión y explicación en el nivel de lo que llama el *sentido* de la obra. El análisis del relato al igual que el de la metáfora luchan “en dos frentes”: buscan rechazar tanto el “irracionalismo de la comprensión inmediata” que supone una congenialidad inmediata entre la subjetividad del lector y del autor en una suerte de ilusión romántica, como el “racionalismo de la explicación” donde el texto al abordarse en el análisis estructural nos lleva al sistema de signos y no al texto singular que buscamos comprender. Esta extensión indebida produce la “ilusión positivista de una objetividad textual cerrada en sí misma e independiente de la subjetividad del autor y del lector” (Ricoeur, 2001: 34). Ante estos dos extremos

(subjetivista y objetivista), Ricoeur opone una dialéctica de la comprensión y la explicación.

Digamos, sintéticamente, que por *comprender* entiende “la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto”, y por *explicación* “la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña” (Ricoeur, 2001: 35). Así la interpretación se produce en esta dialéctica comprensión-explicación en el plano del *sentido* inmanente del texto. Quizás el terreno donde se desarrolla más cabalmente esta hermenéutica textual ricortiana es en los estudios sobre la función narrativa.

Según señala el propio Ricoeur tres preocupaciones atraviesan esta hermenéutica textual: la investigación sobre el acto de relatar donde se busca sostener la diversidad de los usos del lenguaje ante la reducción veritativa; el esfuerzo por reconocer los elementos comunes de la multiplicidad de modalidades del juego de relatar; y la relación entre temporalidad y narratividad.

Su primera preocupación se haya en el camino de la semántica wittgensteiniana que ya hemos referido y parece significativamente cercano a los intereses de la pragmática (reconociendo que Ricoeur ha mantenido un diálogo fructífero con la filosofía analítica).

Su segunda preocupación parece completar la primera y correr al equilibrio: si por una parte se enfatiza la irreductibilidad de posibilidades y usos del lenguaje (los múltiples actos posibles), de otro lado, ante la diversidad de formas posibles del relato, busca elementos comunes que le permitan sostener que se halla frente a una cuestión transversal: el acto del relato.

Ricoeur constata que el acto de relatar no ha cesado de complejizarse en géneros y subgéneros planteando un problema filosófico relevante: ¿podemos afirmar la unidad de esta abigarrada superficie narrativa?. Una división notable, es, por ejemplo, aquella que secciona el campo narrativo entre relatos constatativos (aquellos que tienen pretensión de verdad como la historia, la crónica o la biografía) y relatos fictivos (como el drama, la novela o el cuento).

Ante esta fragmentación Ricoeur plantea la existencia de una *unidad funcional* entre las diversas modalidades narrativas: “la cualidad común de la experiencia humana, marcada, articulada y clarificada por el acto de relatar en todas sus formas, es su *carácter temporal*” (Ricoeur, 2001: 16). Todo lo que relatamos, todo aquello que contamos se produce en el tiempo, su desarrollo sólo es posible en el

devenir temporal, y a la vez, todo aquello que ocurre en el tiempo puede ser relatado. Incluso es probable “que ningún proceso temporal sea reconocido como tal sino en la medida en que es relatable de una manera u otra”

Esta dependencia mutua entre temporalidad y narración muestra que cuando tratamos la cualidad temporal de toda experiencia parecen unificarse la historia y la ficción.

De aquí proviene la tercera preocupación ricoeuriana: en tanto que la narratividad marca, articula y clarifica la experiencia temporal “es necesario buscar en el uso del lenguaje algún parámetro que cumpla este requisito de delimitación, ordenamiento y explicitación” (Ricoeur, 2001: 16-17). Este parámetro es el texto, en tanto es por un lado la expansión de la oración como primera unidad del significado actual; y por otro, un principio de “organización transracional que es aprovechado por el acto de relatar en todas sus formas”.

Ricoeur nos recuerda que desde Aristóteles se puede llamar *poética* a la disciplina que aborda las leyes de composición que hacen de la instancia de discurso un texto como relato, poema o ensayo. Entonces hemos de preguntarnos que clase de *composición verbal* hace de un texto un relato. Dicha composición es para Aristóteles la “fábula” o la “intriga”. Pero esta noción implica más que la estructura, es una movilidad (una acción), una *operación*, o si se quiere una *estructuración* que podría plantearse como una *puesta-en-intriga* consistente en el trabajo de selección de acontecimientos y su combinación en una secuencia que deviene en fábula. “Entonces comprendemos que una acción es un comienzo sólo en una historia que ella inaugura; que se desarrolla cuando provoca en la historia un cambio de fortuna, un “nudo” por desatar [...lo que implica que...] ninguna acción, en suma, tomada en sí misma, es un final, sino sólo cuando en la historia relatada concluye un curso de acción” (Ricoeur, 2001: 17).

Es decir, las acciones cobran sentido cuando se integran en una estructura que las organiza, trátase del trabajo que hace el historiador como del que realiza el literato, en ambos casos hay un procedimiento común: la puesta-en-intriga. De allí que Ricoeur enfatice su *inteligibilidad*: “la intriga es el conjunto de combinaciones por las cuales los acontecimientos se transforman *en* historia, o bien –correlativamente– una historia es extraída *de* acontecimientos” (Ricoeur, 2001: 18).

La intriga se constituye en la mediación entre el acontecimiento y la historia, por esta razón un acontecimiento no es sólo algo que ocurre, sino que debe comprenderse como un elemento narrativo, un microrelato dirían los

narratólogos. La intriga adquiere un valor mucho más vasto que el que le otorga la suscripción puramente poética, se comprende como un principio articulador de la experiencia y la acción humanas: los elementos heterogéneos y diversos de la experiencia vital se ordenan y unifican en una trama. Cuestión que nos recuerda el planteamiento de A. MacIntyre sobre la unidad del yo como narración que enlaza nacimiento, aconteceres y muerte (MacIntyre, 1987). De otro lado Ricoeur enfrenta sendos problemas como el del tránsito de la noción de intriga del contexto del relato al ámbito de la historiografía. Asunto altamente polémico porque el discurso historiográfico tiende a asociarse con la aspiración objetivista que supone la descripción llana de los acontecimientos, y porque introducirlo parecería restarle estatuto. Quizás el argumento central que presenta Ricoeur es que de romperse la relación de la historia con el relato, esta perdería su especificidad entre las ciencias: “Diría [...] que el error básico de quienes oponen historia a relato procede del desconocimiento del carácter inteligible que la intriga confiere al relato” (Ricoeur, 2001:18). En la medida que la historia se haya vinculada con el tiempo y con el movimiento, está “sujeta a la acción de los hombres que, en palabras de Marx, hacen la historia en circunstancias que no han hecho” (Ricoeur, 2001:19). La historia no puede romper totalmente con el relato en tanto no puede desligarse de las acciones que implican agentes, objetivos, planes y resultados esperados o no esperados: “la trama es precisamente la unidad narrativa básica que ordena estos ingredientes heterogéneos en una totalidad inteligible” (Ricoeur, 2001:19). Tanto la ficción como la historiografía se definen por su apuesta irreductible a una u otra composición, a una u otra trama narrativa.

Se plantea entonces la referencia común que tanto la historia como la ficción tienen de la temporalidad de la experiencia humana. El problema central radica en que el discurso histórico marca una clara referencia con el discurso literario: ésta refiere a lo real, a los acontecimientos efectivamente ocurridos; el discurso literario en cambio desconoce las exigencias del documentos y de las pruebas materiales. Pero esto no significa que las cosas se resuelvan señalando que mientras el discurso histórico cuenta con un referente, el relato carece de éste. Se trata más bien de reconocer que sus referencias son asimétricas, pero se hayan entrecruzadas. “Decir que la ficción tiene referente es apartarse de una concepción estrecha de la referencia que relegaría la ficción a un papel puramente emocional” (Ricoeur, 2001: 20). Se trata de alcanzar a ver que relatos y narraciones, pero también imágenes y argumentaciones participan de la definición de la realidad en la que figuran: “De una manera u otra, todos los sistemas de símbolos contribuyen a *configurar* la realidad. Y más precisamente, las tramas que inventamos nos ayudan a dar forma a nuestra experiencia temporal confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 2001:20). La trama entonces

tiene como función referencial dar foma a la experiencia temporal. Por eso la “fábula imita la acción porque construye con los recursos que le provee la ficción los esquemas de inteligibilidad” (Ricoeur, 2001: 21). Ricoeur dirá que el universo de la ficción constituye un “laboratorio de formas” en el que se prueban configuraciones posibles de la acción. Estamos ante una referencia “en suspenso” donde la acción es “sólo imitada”: el mundo de la ficción, en esta fase de suspenso, no es más que el mundo del texto, una proyección del texto como mundo” (Ricoeur, 2001:21). Pero esta referencia suspendida se asume como un momento intermedio entre el carácter precomprensivo de la acción y la “transfiguración” de la realidad cotidiana producida por la ficción. “El mundo del texto [...] entra necesariamente en colisión con el mundo real, para *rehacerlo*, sea que lo confirme, sea que lo niegue” (Ricoeur, 2001:21). El arte entonces no es una instancia aparte de la realidad, un espejismo separado del mundo, sino que se trata de una acción que nos permite des-componer y re-componer nuestra experiencia de la realidad. Pero las cosas no se detienen allí, para Ricoeur en el ámbito científico de la historia se produce un “procedimiento paralelo”: el referente de la historia se haya en relación con esta suerte de *referencia productora* del relato. La referencia histórica es propiamente “inverificable”, ya no podemos acceder a la temporalidad pasada. En tanto que ya no es, la historia sólo puede hacer referencia “en forma *indirecta*”, de allí su parentesco con la ficción. Por eso también “el historiador [...] configura tramas que los documentos autorizan o prohíben, pero nunca contiene” (Ricoeur, 2001:21). La historia es una elaboración que articula la construcción de una trama sobre los documentos con los que cuenta su diseñador. Por eso la historia tiene un estatuto hermenéutico, es interpretación.

En este juego complejo entre una referencialidad indirecta al pasado y una referencialidad productora propia de la ficción, la experiencia humana de la temporalidad se halla permanentemente reconfigurada.

3.3.4. La hermenéutica crítica

Ricoeur parece orientarse en una búsqueda decisiva para la filosofía contemporánea: el establecimiento del diálogo entre la crítica y la hermenéutica. Ante lo que ha constituido quizás la discusión más relevante del pensamiento filosófico de los últimos años (caracterizada por la polémica entre Gadamer y Habermas), Ricoeur apela a una visión que no implique la exclusión de ninguno de los polos, pero que tampoco deshaga las diferencias. Se propone mostrar el paralelismo de las posiciones y las condiciones del debate, señalando que probablemente la alternativa conciencia hermenéutica/conciencia crítica, podría ser denegada. Se pregunta entonces: “¿Es posible formular una hermenéutica que

haga justicia a la crítica de la ideología, que muestre la necesidad de ésta en el corazón mismo de su propia incumbencia?” (Ricoeur, 1996:1). En este camino explora los problemas “simétricos” a la teoría crítica y a la hermenéutica que permitirían reconocer los puentes problemáticos entre las dos perspectivas. Así en los puntos donde parecieran erigirse diferencias radicales Ricoeur encuentra cuatro nudos simétricos:

- *Prejuicio / interés.* “Mientras que Gadamer incorpora el concepto de *prejuicio* del romanticismo filosófico, reinterpretado por medio de la noción heideggeriana de la pre-comprensión, Habermas desarrolla el concepto de *interés*, que nace de la tradición del marxismo reinterpretado por Lukács y la Escuela de Frankfurt” (Ricoeur, 1996: 26). Ricoeur señala que Habermas busca regresar a *la historia de la reflexión* que ha sido empantanada por el positivismo. Esta búsqueda señala también la historia de la “disolución de la función crítica”, así como el proyecto de “rescatar la olvidada experiencia de la reflexión”. En este sentido el marxismo forma parte de la secuencia de la reflexión crítica que se inicia en Kant y pasa por Fichte y Hegel, y llega a “la síntesis de hombre y naturaleza en la actividad productiva” (Ricoeur, 1996:28). De esta manera el marxismo aparece como la posición de vanguardia de la metacrítica. Es aquí donde aparece el concepto de interés, porque permite oponerlo a las pretensiones de sujeto teórico. La tarea de “una filosofía crítica es, precisamente, desenmascarar los intereses que subordinan la empresa del conocimiento” (Ricoeur, 1996:29). Pero es claro que esta noción de interés comienza a tener cierta analogía con los conceptos gadamerianos de prejuicio y tradición. Habermas aborda el concepto de ideología “subentendido como un discutible conocimiento desinteresado que sirve para conciliar un interés bajo el aspecto de una racionalización” (Ricoeur, 1996:29). Habermas distinguirá tres tipos de intereses: a) el *técnico o instrumental*, propio de las *ciencias empírico-analíticas*, que extrae la significación de las relaciones empíricas en la medida que son explotables técnicamente, estamos así en el ámbito de la nueva ideología constituida como ciencia y técnica; b) el interés *práctico* (en su sentido kantiano), que se refiere a la esfera de la comunicación intersubjetiva, propio del dominio de las *ciencias histórico-hermenéuticas*, donde la significación proviene no de una “posible predicción y explotabilidad técnicas, sino de una comprensión del sentido” (Ricoeur, 1996:30). Se trata de una comprensión resultante de la interpretación de los mensajes del lenguaje ordinario, a través de la interpretación de textos provenientes de una tradición y gracias a la puesta en juego de normas internalizadas que han institucionalizado “roles sociales”. Estamos, nuevamente, muy cerca de Gadamer: en el nivel de la acción comunicativa “la comprensión está subsumida por el intérprete según las condiciones de la pre-comprensión, la que, a su vez, está constituida sobre

las bases de los significados tradicionales incorporados dentro de la aprehensión de algún fenómeno nuevo” (Ricoeur, 1996:30-31); c) por último, el *interés emancipatorio*, que se realiza en el seno de las *ciencias sociales críticas* y que nos lleva al tercer nudo señalado por Ricoeur (“ontología del diálogo” / “ideal regulativo”) que abordaremos más adelante. Pero es necesario reconocer que la teoría de los intereses cognoscitivos de Habermas, forma parte de una antropología filosófica, que se encuentra vinculada “con la analítica del ser-ahí de Heidegger, más exactamente, con la hermenéutica de la ‘preocupación’”. Los intereses constituyen el ámbito de lo más próximo, pero a la vez están ocultos, por lo cual su análisis pertenece a una hermenéutica en la medida que deben ser desocultados para reconocerlos. Ricoeur incluso acepta la designación habermasiana de la “metahermenéutica” en el contexto en que se reduce la hermenéutica al trabajo de resolución de los problemas de interpretación del discurso, pero afirma que “una metahermenéutica sigue siendo hermenéutica” (Ricoeur, 1996: 58), y sin lugar a dudas, están ambas abarcadas por la finitud que asegura la correlación entre el concepto de prejuicio y el de ideología. Ricoeur reconoce con Habermas que todo saber se sostiene en un interés y acepta que la teoría crítica “está sostenida por [...] el interés por la emancipación, es decir, por la comunicación sin límites ni constreñimientos”. Pero este interés, dice Ricoeur, funciona como una ideología o como una utopía “Y no sabemos según cuál de las dos formas funciona, ya que sólo la historia ulterior distinguirá entre las discordancias estériles y las creadoras” (Ricoeur en Ruiz de Azúa, 1992: 165).

- *Ciencias humanas/ciencias sociales críticas.* “Mientras Gadamer se interesa por las *ciencias humanas*, a las cuales les atañe la reinterpretación contemporánea de la tradición cultural, Habermas recurre a la *crítica de las ciencias sociales*, directamente apuntada en contra de las reificaciones institucionales” (Ricoeur, 1996:26). Las ciencias humanas gadamerianas son, por esencia, ciencias de la tradición, porque su tarea es la de la vivificación de la herencia cultural. En este marco la crítica sólo puede incorporarse como un momento, pero estará subordinado a la conciencia de la finitud “y las figuras de la pre-comprensión que siempre lo preceden y envuelven” (Ricoeur, 1996:33). Las ciencias sociales críticas en cambio tienen como tarea discernir, abajo de las regularidades observadas por las ciencias sociales empíricas, las “relaciones de dependencia que pueden ser transformadas solamente por medio de la crítica” (Ricoeur, 1996:33). El saber crítico se encuentra regido por el *interés emancipatorio*, al que Habermas llama también auto-reflexión. La autoreflexión es la forma en que el sujeto puede liberarse de su dependencia con los poderes. El interés emancipatorio sólo se activa en el ámbito crítico donde es posible desenmascarar la dependencia del sujeto a las condiciones empíricas

articuladas en los tramados institucionales. La crítica aparece así por encima de la conciencia hermenéutica, en tanto permite “disolver las restricciones que provienen no de la naturaleza, sino de las instituciones” (Ricoeur, 1996:34). Admite Ricoeur que una gran distancia separa a las dos posiciones, en tanto en la hermenéutica la tradición se halla sobre el juicio, y en la crítica la reflexión está por encima de la inercia institucional.

- *Ontología del diálogo / ideal regulativo.* “[E]n tanto Gadamer basa la tarea hermenéutica en una ontología del “diálogo que somos”, Habermas invoca el ideal regulativo de una irrestricta e irrestringible comunicación que no antecede sino nos guía hacia un punto futuro” (Ricoeur, 1996: 27). Así, si Habermas evoca el *ideal regulador* de una comunicación sin límites ni coerciones que nos permita dirigirnos desde el futuro, Gadamer sostiene la operación hermenéutica en la ontología del “diálogo que somos”. Es importante recordar que quizás la divergencia más radical entre Gadamer y Habermas se haya en que la “conciencia hermenéutica” apela a un *acuerdo mutuo*, a un *consenso que nos precede*, mientras que la “conciencia crítica” anticipa un futuro liberador que no es “un ser” sino un ideal: el de la comunicación libre. Por este camino Ricoeur señala que la distinción entre *interés comunicativo* e *interés emancipatorio* le parece “dogmática”. La razón principal para este rechazo se haya en que los dos intereses pertenecen al ámbito de la competencia comunicativa y el interés emancipatorio no parece tener más contenido que el ideal “de una comunicación sin límites ni constreñimientos”. En esa medida la crítica de las distorsiones no puede ser nunca completa o última (ni tampoco primera), debido a que proviene del consenso “que no podemos anticipar en forma vacua, a la manera de una idea regulativa, a no ser que esa idea se ejemplifique” (Ricoeur, 1996: 57), y una de las ejemplificaciones más significativas de este ideal comunicativo es la capacidad de vencer la distancia cultural para la interpretación de las obras del pasado: “Quien no puede reinterpretar este pasado puede también ser incapaz de proyectar concretamente este interés de emancipación” (Ricoeur, 1996: 58).
- *Malentendido / ideología.* “En tanto Gadamer introduce *malentendidos* como el obstáculo secreto para la comprensión, Habermas desarrolla una teoría de la *ideología*, construida como comunicación sistemáticamente distorsionada por el oculto ejercicio de la fuerza” (Ricoeur, 1996: 27). Así, mientras que Habermas elabora una teoría de las ideologías como una distorsión sistemática de la comunicación, Gadamer plantea la *malcomprensión* como un obstáculo intrínseco de la comprensión. Ricoeur nos recuerda que Habermas distingue entre la malcomprensión como una tarea que ha de abordar la hermenéutica y la distorsión de la comunicación operada por las ideologías como resultado de

las estructuras del trabajo y el proceso de dominación. Pero señala que en el análisis de Habermas aparecen elementos que nos llevan a resituar la teoría de las ideologías en el campo hermenéutico. Cuando el crítico de las ideologías apela a la reflexión frente al discurso ideológico, lo hace también “desde el fondo de una tradición”, precisamente desde el itinerario de la ilustración que se localiza en oposición a la tradición romántica en que se finca la hermenéutica. “La crítica, es asimismo, una tradición [...] impresionante, la de los actos de liberación, del éxodo y la resurrección. Acaso podría no haber más interés de emancipación, no más anticipación de la libertad, si el *éxodo* y la *resurrección* se hubiesen borrado de la memoria del género humano” (Ricoeur, 1996: 62) Por esta razón le parece que la antinomia entre una “ontología del consenso previo” y la “escatología de la liberación” es engañosa. Pero esto no significa que las diferencias de visión entre ambas (una con énfasis en la asunción del legado cultural del pasado, otra con énfasis en la emancipación) deban borrarse:

“Cada una tiene un sitio privilegiado y, puedo decirlo así, diferentes preferencias regionales: por un lado, una atención a la herencia cultural, localizada más decididamente quizá sobre la teoría del texto; por otro lado, una teoría de las instituciones y el fenómeno de dominación, localizados sobre el análisis de las reificaciones y las alienaciones. En cuanto que cada una debe ser siempre regionalizada a fin de dotar a sus pretensiones de universalidad de un carácter concreto, sus diferencias deben ser preservadas en contra de cualquier tendencia de combinación. Pero esta es la tarea de la reflexión filosófica para eliminar las antinomias engañosas que podrían oponer el interés de la interpretación de las herencias culturales recibidas del pasado y el interés de las proyecciones futuristas de una humanidad liberada” (Ricoeur, 1996:362-62)

Toda crítica tiene entonces una inescrutable dimensión hermenéutica: la tradición crítica de la que proviene. Pero esto no significa que dicha tradición (como cualquier otra) opere insondablemente sin que podamos interpelarla y procurar objetivarla. Sin embargo, y este es el lugar irreductiblemente hermenéutico de la crítica a la crítica, la *finitud* nos señala que no todas las condiciones del conocimiento son objetivables. La crítica no podrá nunca ejercerse de forma absolutamente radical debido a que requeriría una conciencia plena capaz de una “reflexión total”, un sujeto soberano capaz de poner a raya todos sus condicionamientos. Pero esto es imposible, piensa Ricoeur, porque todo saber está objetivamente precedido por una relación de *pertenencia* “que jamás podremos reflexionar completamente”. Es decir, sería posible sólo por un conocimiento de la totalidad de la realidad ejercido por una conciencia absoluta. Sin embargo esto no significa una claudicación en la que toda posibilidad de la

ciencia se cancele ante el imperio de la ideología, Ricoeur plantea la posibilidad de una “relativa autonomía” del conocimiento, que emergerá, precisamente con el antídoto en el seno de la pertenencia. Es decir, esta “relativa autonomía” se alcanza gracias al factor de la distanciamiento presente en la conciencia histórica. Esta distanciamiento “es la condición de posibilidad de una crítica de las ideologías, no fuera ni en contra, sino en el seno de la hermenéutica” (Ricoeur en Ruiz de Azúa, 1992: 164). Podríamos decir que la cuestión plantea un saber que se produce en la dialéctica entre la pertenencia (que le da su carácter precario e insular) y la distanciamiento que permite su puesta a prueba y su aspiración de congruencia. Ricoeur anuncia a sí el camino para pensar una hermenéutica que no renuncie al espíritu crítico y que pueda plantearse un proyecto de emancipación. Esta labor implicaría una apelación más plena al ser ténico heideggeriano, no sólo en su dimensión de *pertenencia*, sino también en el *proyectar*, ámbito que podría imaginarse en conexión con el programa futuro que convoca la perspectiva crítica.

El itinerario que hemos recorrido en este capítulo nos ha permitido apreciar, vertiginosamente, parte del tránsito de las teorías de la significación en las modernas visiones del lenguaje. Hemos visto como este decurso nos lleva de una visión abstracta del lenguaje donde las estructuras y sistemas de signos son configuraciones supra-comunicativas, como parece ocurrir en el contexto más estructural (especialmente en Hjelmslev), a perspectivas en las que el lenguaje no puede separarse de su espesor social y su sentido se haya producido y definido en las múltiples interacciones comunicativas (como ocurre con la pragmática). Igualmente es un itinerario que nos ha mostrado el tránsito de una visión muy delimitada y formal de la significación, vista como un *quantum* medible y accesible para el análisis científico (aquel *valor* objetivamente reconstruible en el sistema), a una mirada más cauta y a la vez más sutil que comprende que los interlocutores establecen diálogos en los que las significaciones también están dadas por procesos de interacción interpretativa y en ese sentido no es posible acceder a una suerte de *significado sistémico* impoluto. La significación en este tránsito desfonda su configuración neutralizada y abstracta y se proyecta a un ámbito más rico en el que reconocemos la inescrutable coextensividad de lenguaje y sociedad, y también, sin duda, como diría Benveniste, de lenguaje y humanidad. Los signos aquí ya son entidades históricas, que cargan la densidad de las tradiciones y los conflictos que definen los mundos culturales (son signos ideológicos, diría Bajtin). Conflictos del sentido o conflictos por la interpretación como sugiere Ricoeur, pero también sin duda, campos para el encuentro y terrenos del diálogo constitutivo que somos como nos enseña Gadamer. Con este impulso es posible ingresar en el territorio de preguntas y pruebas sobre la *interpretación de las imágenes*, ante el cual nos preguntaremos por las estrategias o rutas de interpretación de la

imagen en tres ámbitos: la imagen poética, la imagen sagrada y la imagen onírica. Seguimos una huella: la de la sociedad, la del mundo cultural que se pliega en sus imágenes cuando las lee (y al hacerlo revela su mirada y su poder imaginario).



Rufino Tamayo, **Hombre y mujer**, 1972
(óleo y arena sobre tela, 100 X 78 cms.)

II. La imagen poética De la arquitectura semiótica a las rutas de interpretación

1. El estatuto de la imagen

La teoría contemporánea de la imagen parece articularse en torno a la crítica del naturalismo icónico. Frente a una larga tradición estética y filosófica que confiaba en la transparencia de la imagen y que aún en palabras de Barthes suponía que la especificidad de los íconos se hallaba en su *analogía* (Barthes, 1992), la semiótica sostiene la codificación y la convencionalidad incluso del figurativismo visual¹.

Semejanza, parecido, similitud o imitación, son categorías utilizadas por la teoría analógica para explicar la imagen en un proceso de sustitución donde un término pretende explicar los otros, en una sinonimia interminable, ante la cual Greimas afirma que

¹ La postura de Barthes respecto a la analogía básica de la fotografía, parece reiterarse también en Metz cuando asume que el cine es universal porque escapa a la segunda articulación lingüística y se halla entonces, traducido de antemano a todas las lenguas (1972). Pero en realidad este argumento es inválido, en tanto muchos códigos cuentan sólo con una articulación y no por ello son universalmente comprensibles. Es mejor el argumento de Barthes (desarrollado más plenamente en 1982) dado que señala que la analogicidad icónica de la fotografía, se sostiene, en última instancia, en ser una *huella* (un índice diría Peirce) de la luz sobre la película. Aunque todo lo monte y controle el fotógrafo, aún en la edición, habrá siempre un instante, efímero quizás, pero definitivo, en el que la luz actúa con independencia de la voluntad humana. Su analogía es entonces indicial.

“reconocer que la semiótica visual es una inmensa analogía del mundo es perderse en los laberintos de los presupuestos positivistas, confesar que sabemos lo que es la ‘realidad’, que conocemos los ‘signos naturales’ cuya imitación producirá tal o cual semiótica, etcétera. Al mismo tiempo es negar la semiótica visual en tanto que tal” (1979:177).

La creencia en la imagen transparente deshace la semiótica porque confía en que su estatuto se haya no en mecanismos convencionales de formación y comunicación del significado, sino en propiedades naturales y en procesos físicos. Por esta vía la imagen se reduce a un reflejo de lo real, garantizado por una percepción visual que no engaña. Para la postura ingenua la percepción de la imagen se funda en las estructuras fisiológicas de la visión que no dependen de cuestiones culturales o históricas, sino que tienen, en tanto que biológicas, una tesitura universal. Por reflexión los objetos producen un estímulo luminoso en el ojo que a través de la pupila se filtra por la lente del cristalino y se proyecta en la retina. Desde allí una complejísima red de fibras nerviosas transmite las diferencias de luminosidad a los “conos” y “bastones”, células sensibles a la luz y el color que envían la información pertinente a nuestro cerebro. Hasta aquí las cosas podrían identificarse en el terreno de lo puramente natural², de lo transversal a todos los seres humanos. Pero no hay duda que desde este punto las cosas involucran un fenómeno cultural. La interpretación de los datos de luz y color se realiza con base en principios y sistemas aprendidos, los aspectos pertinentes se seleccionan y valoran con base en disposiciones culturales capaces de atribuir valor y significación a lo que se ve. La visión humana no se reduce a un proceso neurológico causal iniciado con el haz de luz en la retina y concluido con el acceso de información al cortex: obviamente dicho proceso requiere unas condiciones biológicas, pero sobre ellas se produce el fenómeno cultural de *mirar*.

Por consiguiente, podemos decir que toda luz, o bien toda mirada, si se prefiere continuar con la metáfora, nos modifica incluso biológicamente, ya que las neuronas que han concluido el proceso también han sufrido cambios. Y puesto que la retina forma parte ya del cerebro, nosotros mismos nos transformamos con esa mirada. Por tanto, la retina y el ojo no actúan simplemente como una cámara fotográfica, ni mucho menos se consideran como un cuarto oscuro; la visión se concibe como una transformación del *bios* al *logos*, y no como el simple análisis objetivo de un dato. (Gennari, 1994: 24)

² E incluso podríamos poner reservas: en realidad la receptividad fisiológica de las imágenes no es tan pasiva como creemos comúnmente. El acopio de estímulos lumínicos es dirigido por el receptor: decidimos que zonas de luz atender y cuales dejar de lado. Hay pues un *itinerario de la captación*.

Nuestra visión es así una construcción histórica creada y transformada por nuestros propios dispositivos de representación. Para empezar no *miramos* cualquier cosa, decidimos (conciente o implícitamente) qué mirar. Ver no es una cuestión pasiva, es una *actividad*. Si nuestra visión se funda en principios biológicos y naturales, nuestra *mirada es siempre histórica*.

“Desde el momento en que la percepción se concibe como un proceso activo en el que se implica la globalidad de la persona, no puede dejarse de lado la relación existente entre las estructuras cognoscitivas planteadas por el sujeto y el marco en que éstas se ejercen. Porque en todo acto perceptivo se involucra el sujeto perceptor en tanto que animal histórico y cultural. Presente y pasado, futuro como proyecto, deseos e intenciones inconscientes, todo viene a configurar el ‘plan perceptivo’. Pero esas proyecciones y expectativas, esa herencia con la que se trabaja, se generan en un entorno cultural que plantea una serie de problemas que deberán ser resueltos. La teoría de la percepción se enfrenta así al problema de los condicionamientos culturales.” (Zunzunegui, 1992: 43)

No todas las épocas consideran de la misma forma su mirada, ni todas tienen igual confianza en su percepción: Frente a la seguridad lumínica del Renacimiento, en la que Leonardo erige a la mirada como “el juez universal de todos los cuerpos”, el medioevo no podía más que desconfiar de la visión porque el mundo se hallaba hecho de apariencias que habrían de ser escrutadas para reconocer, en su trasfondo, la verdadera forma divina. La mirada se construye históricamente y las formas de ver son *prácticas sociales*. Ver la representación lineal de un objeto (el perfil de un gato en la noche, figuras humanas en un anuncio, espacios virtuales en un portal de Internet), parece una cuestión puramente natural, sin embargo entraña una habilidad adquirida. Como ha señalado Eco (Metz y otros, 1972), las líneas con las que se trazan las imágenes referenciales de algunas representaciones plásticas, son la única propiedad que no poseen los objetos (que presentan más bien superficies continuas y volúmenes). La línea del contorno no existe en la naturaleza, es un invento humano para la representación, como lo son las reglas de proyección y la perspectiva lineal y aérea, a través de las cuales se intenta suplir e ilusionar respecto a las propiedades tridimensionales de los objetos del mundo. Si algo es “semejante” entre objeto e imagen, será el resultado de la selección cultural de elementos fijados en signos icónicos y no una especie de generación espontánea de semejanzas naturales. Juzgamos semejantes ciertas cosas, porque definimos culturalmente los aspectos que cotejamos y construimos las correspondencias. La semejanza es producida culturalmente y aprendemos a establecerla en el contexto de una educación social definida en la que adquirimos las claves de correlación entre códigos visuales de reconocimiento de los objetos y formas de representación gráfica. La convención define

"Modalidades de *producción* de la correspondencia perceptible entre rasgos de reconocimiento y rasgos gráficos. Si dibujo un vaso, según las leyes de la perspectiva, establezco modalidades renacentistas y perspectivistas... para *proyectar* algunos rasgos pertinentes del perfil del objeto sobre algunos puntos de la superficie de una hoja, estableciendo la convención de que las variaciones de profundidad tridimensional se reduzcan a variaciones de distancia bidimensionales y a variaciones de magnitud y de intensidad de los diferentes puntos o rasgos gráficos" (Eco, 1988: 62).

Así la imagen se desplaza del ámbito de la *reproducción* de los rasgos perceptibles al terreno de la *producción* según modalidades icónicas. Aprendemos a leer las imágenes con base en criterios y claves de interpretación que bien podemos llamar *códigos visuales*, y que por tanto, no son universales ni atemporales. Lo que hoy juzgamos semejante no lo es del todo, o no, por lo menos, en la misma forma, que para la mirada de hace cinco o seis siglos. Por otra parte nuestros juicios de semejanza y nuestras valoraciones y criterios sobre las imágenes provienen de complejas tradiciones culturales que cargamos aunque no estemos en condiciones de tenerlas presentes. La imagen cinematográfica por ejemplo, no emerge del vacío, lleva consigo las convenciones de la fotografía que a su vez carga la herencia de la pintura, especialmente del retrato³. Nuestra relación con las imágenes involucra un proceso formativo gracias al cual aprendemos a leerlas, aunque tendamos a desconocerlo. Como señala Baxandall, una pintura es una obra que "hay que aprender a leer, tal como hay que aprender a leer un texto de una cultura distinta, incluso cuando uno conoce el idioma: tanto el idioma como la representación pictórica son actividades convencionales" (1978:187). Sin embargo, hemos de ponernos en resguardo del reduccionismo códico en el que la imagen no logra distinguirse de lo lingüístico. En un sentido la imagen *se lee*, pero en otro *se ve*, o quizás su ver es una forma peculiar de lectura o su lectura es un modo de ver (regresaremos a este asunto más adelante). El vínculo de un espectador contemporáneo con el vertiginoso torrente visual del cine o la televisión exige el conocimiento de un complejo arsenal de recursos sintácticos (fundidos a negro, disolvencias, ralenti, cortes directos...) y semánticos (historias paralelas, *flash back*, *flash forward*...) que han sido adquiridos en una rica socialización icónica y que son la condición para hacer posible el proceso comunicativo. En estas condiciones las explicaciones realistas, fundadas sobre el principio analógico resultan severamente cuestionadas, replanteándose en términos de la comprensión de los modos de representación (tanto en su producción como en su lectura). Son prácticas sociales regladas y en urdimbre con las demás prácticas sociales de un mundo histórico determinado. La forma

³ Imagen cinematográfica que también resulta indudablemente de la tradición escenográfica del teatro y de la ópera.

de representación realista es un invento cultural (especialmente valorado y nutrido por el Renacimiento) que se ha asumido como el cánón universal de todo iconismo y que en las formas de representación de la fotografía, la televisión y el cine, ha terminado por instituirse como la modalidad dominante de la cultura globalizada contemporánea. Su validez no se funda en propiedades ontológicas, sino en reglas convenidas históricamente.

2. La imagen como texto

2.1. *La especificidad icónica*

En una primera aproximación la imagen es un signo que guarda un lugar particular en el universo de los sistemas semióticos⁴. Los signos icónicos no se definen sólo por su *denotación*, aunque en principio las imágenes tengan un vigor denotativo. Si la imagen se redujese a la pura denotatividad no habría diferencia entre los signos lingüísticos y los signos icónicos. Estaríamos a lo sumo en el ámbito de los pictogramas o los ideogramas (antecedentes códigos de la escritura). Pero la imagen entraña también otra clase de valores y otras dinámicas de significación. Los signos icónicos aunque comportan sistemas convencionales no propician procesos perceptuales idénticos a los de los códigos lingüísticos gráficos. En un texto son más o menos indiferentes las características tipográficas de las letras⁵, ya que lo fundamental es la vinculación de dichas formas con sus denotaciones. Cuando observamos una imagen sus aspectos materiales son fuentes de información y no sólo remiten a las claves semánticas de tipo ideogramático, la escritura en cambio nos enfrenta directamente con el campo lexical y las normas de articulación gramaticales. En situaciones regulares no nos fijamos en las propiedades plásticas de la escritura, el texto no nos provee más que claves para descifrar. La imagen nos pone en otra situación: la decodificación de las denotaciones exige un detenimiento en las propiedades plásticas (y en ciertas ocasiones, sólo dichas propiedades vienen al caso, como ante la imagen abstracta). Los datos concretos que ofrece el texto particular, como entidad física, son relevantes para nuestra relación comprensiva, a diferencia del texto escrito donde las formas gráficas sólo valen por su carácter representativo. La percepción de la imagen implica una relación *activa* entre un *esquema* y la información visual (ambiente), tal como plantea la sicología cognitiva.

⁴ Más adelante transitaremos de esta comprensión signica de las imágenes a su concepción textual.

⁵Sabemos que en muchos casos el texto escrito asume variantes tipográficas relevantes. Pero entonces se trata ya no del valor lingüístico de las letras, sino de un valor adicional, precisamente su valor icónico. Las letras en esos casos se ven no solamente como claves del código de la escritura, sino también como *formas icónicas*.

La percepción es un proceso constructivo y continuo que se constituye por la relación entre una instrucción convencional y un modelo plástico. Neisser sostiene con claridad que el resultado de la percepción visual no se reduce a un conjunto de representaciones internas (datos de archivo) que desplazan la experiencia particular de observación

"Al constituir un esquema anticipatorio el perceptor se centra en un acto que compromete tanto a la información del ambiente como a sus propios mecanismos cognitivos. Es transformado por la información que adquiere. La transformación no es una cuestión de crear una réplica interna donde anteriormente no existía nada, sino más bien de alterar el esquema perceptivo de tal modo que el siguiente acto seguirá un curso distinto" (Neisser, 1981:70).

La operación de percepción de la imagen implica entonces códigos de iconización de carácter *móvil* ya que se modifican y enriquecen en las experiencias concretas de observación y apreciación de las imágenes. La experiencia paradigmática de esta movilidad es la *experiencia estética*, donde la actividad de apreciación permite su reajuste códico a diferencia de otras experiencias (como la decodificación operativa de los dibujos de las etiquetas de los productos en el supermercado⁶), donde la apreciación es fuertemente esquemática. Este valor *plástico informativo* de la imagen, representa un primer paso para definir su especificidad frente a otros sistemas de significación. Comprender la imagen como signo icónico exige asumir su valor como sistema de significación, pero también sostener su diferencia específica ante las estructuras puramente denotativas, especialmente frente al modelo por excelencia de toda semiótica: el signo lingüístico. Obviamente este contraste y esta explicación vienen al caso precisamente en el territorio de las imágenes con pretensiones denotativas. La imagen abstracta escapa completamente a esta problemática, en tanto no hay en ella pretensión de exhibir referente alguno⁷. Nos referimos entonces al ámbito de la imagen figurativa, naturalista o representacional (región dominante del universo de los signos icónicos) en la que se incluyen como subclases relevantes las imágenes fotográficas, videográficas y cinematográficas.

⁶ El ejemplo del supermercado es interesante porque plantea claramente las cosas: un comprador apurado se relaciona con las imágenes etiquetadas de los productos en términos predominantemente denotativos: le interesa identificar prácticamente una mercancía. Pero si ese comprador se halla en condiciones de holgura y decide mirar las etiquetas apreciando y disfrutando las figuras, los colores, las ilustraciones que allí aparecen, a desbordado la pura denotatividad visual a un ámbito más propiamente plástico.

⁷ Buena parte de los problemas de *comunicabilidad* que enfrenta el abstraccionismo visual radican en que los públicos están habituados a tratar todas las imágenes desde la perspectiva de la referencia y por tanto buscan en las formas plásticas los objetos del mundo que tratan de reproducir. La imagen abstracta es tal, precisamente porque su búsqueda es anterior o posterior al naturalismo.

Sin esperar ser plenamente exhaustivos reconocemos algunos aspectos en los que los códigos icónicos difieren de los códigos lingüísticos: Las palabras denotan objetos, sujetos o acciones desde una perspectiva genérica: el signo "mesa", por ejemplo, no lleva las marcas de un objeto específico, sino que porta una significación que evoca la clase general de los objetos incluidos en su designación. Las palabras contienen un poder abstractivo y generalizador en el que radica la función simbólica del lenguaje lingüístico. Incluso los nombres propios (Pedro, José, María) o los pronombres (yo, tu), que constituyen las categorías más específicas de la lengua tienen un grado de generalidad que se comprende cuando reconocemos que "yo" es a su vez un término con el que me nombro, pero que cualquier otro hablante utiliza para designarse a sí mismo. Este es el sentido en que Benveniste señalaba que los pronombres son "categorías vacías" (Benveniste, 1971). Los signos icónicos en cambio son siempre específicos: un perro dibujado no es el "perro en general" dado que siempre es un perro concreto: de una raza, de un color, de ciertas características. La fotografía de Pedro lo referenciará de forma concreta e indubitable⁸, más allá de cómo podría hacerlo el nombre "Pedro" que otros miles de sujetos portan. No es solamente una *persona* o un *hombre*. Su fotografía dice algo más: es un hombre, de cierta edad, perteneciente a cierta sociedad, con un tono de piel, con rasgos fisonómicos definidos, con o sin cabello. La imagen es altamente *concreta*⁹ (Iconario, figura 1) Esto no quiere decir, por otra parte, que las fotos o las imágenes referenciales no puedan usarse en un sentido general o como valores simbólicos abstractos. Estas posibilidades dependerán de su tratamiento textual, es decir, de las marcas textuales que indican una lectura no denotativa sino simbólica. Lo que esto nos señala es que *incluso* en esos casos de uso simbólico, aparece una alta concreción del objeto icónico. El principio de la "arbitrariedad lingüística" definido por Saussure (1980) señala que entre las palabras y los objetos no hay más relación que aquella que acuerda una colectividad¹⁰. Los signos lingüísticos no tienen relaciones causales ni vínculos de semejanza con los objetos que nombran, la expresión lingüística es *heteromórfica* respecto a sus denotaciones. Los signos lingüísticos se articulan sobre la *discontinuidad*, pertenecen al orden de lo *discreto*, en su dominio no viene al caso la *imitación*¹¹. La imagen en cambio parece poner en funcionamiento principios de

⁸ A menos que se trate de una fotografía *errática* por su mala calidad, lo que implica otra clase de problemas.

⁹ A menos que se trate de la imagen abstracta en la que, como ya señalamos, hay cero figuratividad.

¹⁰ En realidad esta *arbitrariedad* no sólo remite a la *relación referencial* (aquella que se establece entre las palabras y los objetos que nombran), sino también, y especialmente a la *relación de significación* (aquella que se establece entre significante y significado del signo).

¹¹ Ni siquiera puede sostenerse con seguridad el carácter imitativo de las *onomatopeyas*. Saussure a mostrado claramente que los sonidos onomatopéyicos varían notoriamente de una lengua a otra, se producen más bien por la convención.

analogía, entendidos como cierta semejanza entre el signo icónico y su referente, a tal punto que Metz afirma que “la imagen de un gato se asemeja al gato, pero el segmento fónico /gato/ no se le asemeja” (Eco en: Metz y otros, 1972:9). Los signos icónicos articulan cierta *isomorfía*, generan una semejanza perceptiva en la que los rasgos del aspecto físico exterior de los modelos aparecen ilustrados. Peirce ha realizado una taxonomía ya clásica de los signos, en la que distingue tres grupos fundamentales: los símbolos, definidos como signos que denotan un objeto mediante una ley (una norma, una regla); los índices que denotan su objeto por la relación causal que establecen con éste (la huella como signo de la persona que la deja, el humo como índice del fuego, la sangre como signo de la herida); y los *iconos* que representan los objetos por “su similaridad”. Pero esta última definición debe leerse con cuidado: Peirce formula una noción de iconismo más vasta y menos ingenua que la del *parecido físico* y se orienta a plantearlo a partir de lo que entiende por *homología proporcional*. Esto es, la analogía icónica radica en la formulación cultural de relaciones configuracionales (plásticas y estructurales) entre la imagen y su modelo. La analogía icónica se comprende aquí entonces como una propiedad plástica de las imágenes articulada sobre la base de una formulación cultural más que sobre una supuesta transparencia natural. Sólo en este sentido puede sostenerse la diferencia específica entre signos lingüísticos y signos icónicos: los primeros discretos, los segundos continuos o analógicos. Saussure explicaba una de las especificidades de los signos lingüísticos a través del principio de la *linealidad del significante* con el que refería que las palabras se ordenan secuencialmente en una línea a la que técnicamente se le llama *sintagma*. El habla ordena los signos lingüísticos uno después de otro, siendo imposible articular dos o más signos a la vez y obtiene el significado de esta articulación en cadena. Los signos lingüísticos son entonces *secuenciales* y se ordenan sobre el *eje del tiempo*. Las imágenes implican otras condiciones: los signos icónicos se articulan más bien sobre el *espacio* y no requieren someterse a la linealidad, operan en el dominio de la *simultaneidad*. Las imágenes se proyectan sobre un terreno *plástico* donde imperan sus propiedades espaciales. Las imágenes antes que otra cosa son espacio; las palabras, son fundamentalmente tiempo (Iconario, figura 2). Obviamente esta discriminación es primigenia o *elemental*, los productos culturales subvierten dichas vocaciones: la escritura lingüística se construye sobre el espacio (donde sigue conservando la primacía de la secuencia: leemos una palabra después de otra), y el video o el cine se proyectan sobre el tiempo, sin que esto signifique deshacer sus valores temporales y espaciales primarios¹². Mientras que las palabras, o más propiamente los monemas (unidad elemental de significación de la lengua, paquete básico de significado) pueden acopiarse en léxicos cuantificables, los signos icónicos son

¹² Algunos artistas sonoros construyen imágenes y esculturas acústicas señalando que el sonido es para ellos una cuestión espacial, mientras que muchos fotógrafos se preocupan por la temporalidad de sus imágenes.

inabarcables en archivos contables. Las lenguas tienen vastos universos monemáticos, pero pueden agruparse en diccionarios, contarse y presentarse exhaustivamente. Respecto a las imágenes no es posible plantearse el diccionario o el *iconario* exhaustivo; ningún archivo visual logrará representar la totalidad de un imaginario social, mientras que algunos diccionarios alcanzarán un examen bastante aproximado de los recursos lexicales de una lengua. No obstante, los bancos de imágenes son relevantes y logran presentar (aunque siempre precariamente) las imágenes típicas o ejemplares de una determinada sociedad. Las imágenes pueden agruparse en ciertos paradigmas muy laxos a los que podemos llamar *enciclopedias icónicas*. Sus agrupaciones más que de imágenes específicas, será por rasgos de *pertinencia visual*: aquellos recursos plásticos y denotativos que nos permiten reconocer que una imagen pertenece a la enciclopedia china, o participa más bien, del universo impresionista¹³. En los mensajes lingüísticos es posible reconocer y delimitar con precisión de cuántas y cuáles unidades significativas están constituidos. Un enunciado como “La virgen y el niño” no nos deja dudas respecto a sus unidades significativas: se forma por la relación de cinco signos (o palabras), que podemos identificar perfectamente en tanto los códigos lingüísticos son sistemas claramente segmentados. La lengua presenta dos articulaciones a partir de las cuales se configuran dos tipos de unidades: *monemas* (las cuales portan significación) y *fonemas* (unidades sin significado que gracias a su combinación conforman las unidades semánticas) (Martinet, 1969). La imagen no presenta esta clase de fragmentaciones. Aunque es cierto que las imágenes transmiten algún contenido, no podríamos describir fácilmente las unidades o *monemas icónicos* que las forman, las imágenes parecen resistirse a su delimitación significativa precisa. Los límites de dichas unidades en el plano icónico son muy difusos y su delimitación sería altamente azarosa. Tomemos un ejemplo: *Madonna del Granduca* de Rafael (Iconario, figura 3), ¿Cuáles son las unidades icónicas, o los *iconemas* de esta imagen? Alguien podría decir: [la virgen], [el niño] y [el fondo oscuro], pero no habría razón alguna para rechazar descripciones como: a) [la virgen], [el niño], [los hábitos de la virgen y el niño] y [el fondo oscuro]; b) [el rostro de la virgen], [las manos de la virgen], [el torso de la virgen], [el manto de la virgen], [el rostro del niño], [los brazos del niño], [el cuerpo del niño], [las piernas del niño], [los hábitos] y [el fondo oscuro]; c)..... casi habría infinitas posibilidades de descripción iconemática. El criterio para decidir que algo es un iconema (unidad semántica icónica) es que porte significado, y todo fragmento del cuadro es significativo. No tenemos un criterio claro para

¹³ En rigor una *enciclopedia icónica* se conformaría por tres componentes esenciales: un *archivo ejemplar* del tipo de imágenes que participan del imaginario que reporta, unos *principios sintácticos* específicos sobre las formas elementales de articulación entre sus iconos, y un *sistema de rasgos pertinentes* en los que se definirían las propiedades icónicas características del imaginario. En realidad no es más que una postulación teórica, su desarrollo empírico entraña un desafío mayúsculo

dicha delimitación por lo cual en cada texto podrían definirse iconemas particulares, incluso por cada tipo de análisis o cada postura interpretativa. El caso del lingüista dista mucho de ser el mismo. En la lengua las unidades semánticas son perfectamente reconocibles, y su demarcación no salta de un tipo de análisis a otro; incluso para el sentido común las palabras presentan una fuerte estabilidad. En la icónica en cambio lo que en un análisis es un iconema [los ojos de la virgen], en otro es parte de otra demarcación [el rostro de la virgen]. Se derivan de aquí que los signos icónicos a diferencia de los lingüísticos sean más inestables monemáticamente, o más propiamente, que carezcan de la primera articulación. Mientras que la expresión lingüística es discontinua y proviene de la segmentación como hemos señalado, la imagen opera sobre la continuidad plástica y denotativa. La significación lingüística proviene de la articulación entre unidades sin significado a la que les llamamos fonemas, razón por la cual el paso de “gato” a “ga” entraña la pérdida del significado y la pulverización de la palabra (Iconario, figura 4). Es el tránsito de lo semántico a lo puramente formal. No ocurre lo mismo con la imagen, una figura mutilada sigue portando parcialmente su significación. Si tuviésemos la imagen inicial de un gato a la que luego le recortamos la cabeza, seguiremos contando con la imagen de un gato: “un gato sin cabeza”. La fragmentación de los signos icónicos, a diferencia de los signos lingüísticos, no implica el salto de la dimensión semántica a la dimensión formal. La imagen carece de segunda articulación. Por último, En virtud de su doble articulación la expresión lingüística cuenta con principios gramaticales fuertemente definidos. Las reglas de formación de los enunciados responden a un complejo de normas sintácticas altamente codificadas y coercitivas, al punto de que se presentan como condición para la comunicabilidad. No ocurre lo mismo en la expresión icónica que aparece menos codificada y con reglas de articulación muchísimo más laxas, a tal punto que Metz llegará a afirmar en algún momento que cada realizador cinematográfico en cierta manera inventa el código con el que expresa sus mensajes (Metz, 1973). Es cierto que hay un “lenguaje visual”, pero en términos generales la imagen es poco sistemática, las leyes que la edifican son frágiles, en tanto se hayan permanentemente subvertidas y reformuladas. Propiamente en la imagen no hay una gramática, no por lo menos en su sentido lingüístico¹⁴. En rigor no podríamos hablar de imágenes a-gramaticales tal como podemos hacerlo cuando un enunciado es inaceptable sintácticamente. Incluso en el territorio de la

¹⁴ Es cierto que en el lenguaje también hay una posibilidad de romper los cercos y las reglas: la poesía es el ejercicio del replanteamiento permanente del habla. Pero aquí se trata de una cuestión extraordinaria, en el orden de la imagen es un asunto regular.

imagen la distinción lingüística clásica entre *lengua* y *habla* tiene poco sentido¹⁵. El habla icónica, o los mensajes icónicos específicos rompen constantemente con las reglas y convenciones que ocupan el lugar de la lengua. En síntesis, podríamos decir apoyados en la investigación semiológica, que la imagen es un tipo particular de signo (el signo icónico) que se caracteriza por la concreción, la isomorfía convencional, la plasticidad, la carencia de doble articulación y la laxitud gramatical. Pero es necesario decir dos cosas adicionales: esta caracterización sólo vale para una clase de imágenes (quizás la categoría dominante, pero no todo el campo de la imagen): las imágenes figurativas, referenciales o naturalistas. Por otra parte, tenemos que decir que una vez trazado un esquemático lindero entre los signos icónicos y los demás signos, especialmente los lingüísticos, es necesario insistir en las relaciones de continuidad que establecen. Digamos que la relación entre signos lingüísticos y signos icónicos denotativos implica las discontinuidades señaladas, pero también entrañan un grupo de continuidades que hemos de indicar:

- a) La imagen, siendo un elemento central de la cultura, está en estrecha relación con la palabra. Cuando menos en cuatro sentidos:
 - Porque ambos son sistemas semánticos y sistemas simbólicos. A través de la lengua como de la icónica se insuflan y circulan los sentidos simbólicos más acuciantes de la cultura.
 - Porque bajo las condiciones adecuadas la imagen puede tener valor referencial (como en las fotografías de identificación personal) o abstracto (como en los esquemas y diagramas) tanto como la palabra puede adquirir valor icónico (cuando la poesía o la descripción permiten evocar imágenes) o plástico (en tanto las grafías lingüísticas son en sí mismas imágenes)
 - Porque la palabra, como ha indicado Barthes, puede servir de *anclaje* para la imagen (señalando el sentido que hemos de identificar en ella), o puede constituirse en su *relevo* (cuando con el discurso lingüístico complementamos la significación icónica).
 - Porque nuestra cultura construye su sentido articulando ambos sistemas, más que excluyendo uno u otro.

¹⁵ En términos lingüísticos la lengua es el sistema abstracto y colectivo de signos lexicales y reglas de articulación que rebasan al individuo y que este apropia para la formulación particular de uno u otro enunciado. El habla es una apropiación particular de un sistema objetivo que pertenece a la sociedad.

- b) La teoría de la imagen aún no se libera de la teoría del texto como escritura, quizás por el poder metalingüístico de las palabras, y la dificultad de argumentar con imágenes sobre las imágenes –la dificultad de una clara ostensión icónica–

Reconozcamos, finalmente, que buena parte de los esfuerzos por desmitificar el carácter natural y transparente de las imágenes (el emblemático esfuerzo semiótico por indicar su codicidad), pueden llevar a la idea equivocada de que las imágenes son un sistema sustancialmente denotativo análogo en todo al sistema lingüístico. Nada resulta más equivocado y destructivo del valor estético de las imágenes que dicha forma de abordar las cosas. La codicidad icónica es *sui generis*, y lo es porque buena parte de sus reglas de construcción y de fruición corren no por la correspondencia denotativa o ideográfica, sino por el *valor plástico*. Aunque la imagen puede denotar (indicando un modelo o una referencia), puede también subsistir como imagen sin denotar nada en absoluto (como sucede con las imágenes abstractas). Pero incluso, en la imagen denotativa, algo en ella importa crucialmente más allá de su referencia: su construcción cromática, su valor lumínico, sus *propiedades plásticas*. Antes que otra cosa, y después de cualquier consideración, las imágenes son pigmentos (o señales electrónicas u holográficas lumínicas) organizados. Reducir la imagen a puro sistema de denotación, es destruirla, precisamente, como imagen.

2.2. La imagen como texto

Es posible pensar en la imagen como texto en la medida que la semiótica visual pasa de las visiones estructurales clásicas (vinculadas con la semiología estrictamente saussuriana), a visiones textualistas vinculadas con una explicación del signo como la elaborada por Hjelmslev. En este ámbito el signo pierde la rigidez estructural y las nociones de significante y significado dan paso a los conceptos de *plano de la expresión* y *plano del contenido* (Hjelmslev, 1971), que se comprenden como *funtivos* que al entrar en relación generan la *función signica*, es decir, la *significación*. Es posible abrir aquí el ingreso a una visión más pragmática y entender esta relación de funtivos como un *acto*, el acto del texto. Desde esta perspectiva el signo no es ni una entidad semiótica *fija*, ni *única*. El valor del signo está definido por su entorno, o en términos más radicales: no hay significación en el signo, sino en el tramado relacional entre los signos, es decir, en los *textos*. El texto se halla en relación productiva con dos instancias generatrices: el *sistema* y el *contexto*. Un sistema es un tramado móvil y abstracto de relaciones entre elementos que a través de un *proceso* de apropiación y articulación permite la

generación de un texto¹⁶. Dicha apropiación y articulación se reclama y se define en un contexto, es decir, en unas circunstancias sociales específicas. Esta noción del texto como *acto*, a partir de la cual se precipita la *pragmática*, es sólo posible en el ámbito de los procesos comunicativos. Es en los textos donde se realiza la función pragmática de la comunicación, y donde la sociedad la reconoce. Un texto es entonces un discurso coherente con el cual se realizan *estrategias comunicativas*, es “el trazo de la intención concertada de un locutor de comunicar un mensaje y de producir un efecto” (Schmidt, 1973). Por esta vía una fotografía, una película cinematográfica, un relato en video o un documental infográfico, son textos a través de los cuales los individuos y grupos intercambian mensajes y sentidos. La noción de texto nos permite pasar del terreno estrictamente lingüístico a un ámbito *semiótico*. De inmediato emerge el problema de la *delimitación*, de la decisión sobre si un fotograma en una película, o incluso una escena puede ser o no consideradas textos¹⁷. Ante esta cuestión hay dos criterios teóricamente articulados: a) definir la liminaridad textual según criterios de consistencia analíticamente establecidos. Es decir, el iconógrafo, el filólogo o el documentalista demarcarán según criterios técnicos y semánticos donde comienza y donde concluye la unidad textual icónica; b) reconocer la existencia previa del texto al analista, aceptar su delimitación o productividad social. Es decir, los límites textuales estarán definidos por las comunidades o sociedades de productores y lectores donde se *contextualizan*. Cuestión última con la que precisamos las cosas: los textos son producciones comunicativas que llevan inscritas las estrategias de sus productores y que exigen una dinámica de interpretación. El texto icónico será contemplado entonces como un enunciado que articula ciertos principios de enunciación (Greimas-Courtés, 1979). La *unidad* textual implica por otra parte que los diversos elementos que lo constituyen poseen una propiedad semántica común, a la que llamamos *coherencia*. Esta coherencia es la que permite saber qué cosa es la que se está viendo, o ante qué clase de mensaje visual nos encontramos, en términos más analíticos, la coherencia textual involucra dos propiedades: a) una propiedad *semántica y perceptiva* gracias a la cual un destinatario es capaz de interpretar una expresión visual respecto a un contenido; y b) una *propiedad distributiva* según la cual la información visual se haya expresivamente coordinada. Como vemos la noción de *coherencia textual* no puede ser comprendida cabalmente sin apelar a la competencia y al acto de observación del receptor. Sólo a través de la competencia discursiva de un receptor es posible distinguir entre un conjunto de proposiciones o elementos plásticos incoherentes y un conjunto articulado, es

¹⁶ Un sistema no es más que un conglomerado de elementos significativos y reglas de formación de textos.

¹⁷ Metz utiliza la noción de texto incluso para estudiar sistemas completos, como la obra total de un autor (el texto como *corpus*).

decir, una *estructura textual*. Es en la actualización textual realizada por un lector que el texto adquiere unidad: se reconoce como una arquitectura expresiva y se le fija una temática o un contenido definido. Es en este sentido que la semántica textual nos proyecta a una *pragmática de la imagen*.

3. Panofsky en clave hermenéutica

Erwin Panofsky es una de las figuras más destacadas en la investigación histórica del arte clásico y del renacimiento, pero su relevancia no se debe sólo a esa vocación de meticuloso historiador, sino especialmente a su afortunada formulación de la *iconología* como ciencia que estudia el significado en las obras plásticas (Panofsky, 1979 y 1982). Para Panofsky el universo del significado pictórico abarca un abanico que va desde la identificación del tema de la representación hasta las huellas y preocupaciones que en ella dejan la cultura y la mentalidad del mundo en que ha sido producida. Es necesario reconocer que Panofsky desarrolla su pensamiento en estrecha relación con los estudios de Ernst Cassirer sobre la teoría de las *formas simbólicas* (Cassirer, 1967), donde la historia del arte se constituye en historia de los hechos estilísticos como símbolos que manifiestan los procesos de abstracción de la mente humana y que muestran los diversos cambios de la cultura a través del tiempo¹⁸. De allí el planteamiento central de Panofsky acerca de la *significación intrínseca*, que señala la manera en que el mundo histórico se materializa en la obra en forma de símbolos que pueden ser descifrados a través del análisis. En algún sentido la crítica e investigación del arte permitirá la mejor comprensión de la estructura simbólica de la mente humana¹⁹.

El término iconología no es inaugurado por Panofsky, aparece en 1593 cuando Cesare Ripa escribe una obra titulada *iconología* en la que se planteará el proyecto de realizar un análisis sistemático de las imágenes, consistente fundamentalmente en elaborar un catálogo de aquellas que significan o refieren algo que no son ellas mismas (es decir, aquellas imágenes que denotan o

¹⁸ Igualmente es importante señalar que Panofsky se forma en Hamburgo (su ciudad natal) en estrecha relación con la biblioteca artística e histórica de Aby Warburg, quien estimula el desarrollo de importantes investigaciones sobre el sujeto, la historia y el arte figurativo (contexto en el que Panofsky madura intelectualmente, alrededor de la década de los años veinte)

¹⁹ Proyecto cercano al que inspira la antropología de C. Lévi-Strauss quien indaga los mitos, las estructuras de parentesco, las lenguas, e incluso el arte como manifestaciones de la estructura del pensamiento humano. Obviamente el punto de partida de Lévi-Strauss, a diferencia de Cassirer, no es la filosofía kantiana, sino el estructuralismo lingüístico de Saussure. Lévi-Strauss busca invertir la fórmula de Durkheim, explicando no la mente humana por la cultura, sino la cultura como un resultado de la mente humana.

muestran objetos y situaciones). Pero no se trata sólo de un esfuerzo taxonómico, sino que en una buena medida anticipa la perspectiva moderna que asumirá Panofsky. Ripa pretende desarrollar un “razonamiento de imágenes”, una estructura o un lenguaje lógico que permitiría dar sentido a la pintura (Damisch, 1976). Panofsky por su parte (sin referir a Ripa) se plantea la iconología como un método de interpretación histórica capaz de superar el carácter meramente descriptivo y clasificatorio de la iconografía. En esta dirección su ensayo introductorio “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” (incluido en Panofsky, 1979), busca los puntos de contacto entre disciplinas científicas y disciplinas humanísticas con el objeto de hallar un método exacto para la historia del arte. Este método parece ser el que desarrolla en “iconología e iconografía” donde establece una relación entre la tradicional descripción de las formas plásticas (iconografía) y su interpretación como formas “simbólicas” (iconología) donde se trata de hallar un significado que se articula en diversos niveles de profundidad y a través del cual es posible interpretar tanto el sujeto como la cultura que hablan a través de la obra. Es clara entonces la articulación entre la filosofía simbólica de Cassirer y los métodos historiográficos del estudio del arte. En “La perspectiva como forma simbólica” (Panofsky, 1983) parece manifestar con mayor claridad esta fusión de historiografía y filosofía cassireana. El ensayo comienza con la definición de perspectiva dada por Durero, presentando un panorama de su desarrollo hasta la época moderna en términos de una problemática matemática y artística. La perspectiva —señala Panofsky— es un mecanismo que produce dos resultados: es un medio capaz de permitir a los cuerpos establecerse en el espacio, y a la vez permite que la luz se difunda en el espacio descomponiéndolos pictóricamente. Permite simultáneamente crear distancia entre el hombre y las cosas, y a la vez, destruye esa distancia absorbiendo las cosas en el ojo humano. Así los fenómenos artísticos son cifrados en reglas matemáticas, pero también en relación con el individuo y las condiciones psicofísicas de su impresión visual y su posición. De esta manera la historia de la perspectiva muestra simultáneamente el triunfo de la objetivación de la realidad, pero también la potencia del hombre que elimina la distancia que tiene con las cosas. En la perspectiva conviven entonces el carácter subjetivo y objetivo, no es tan sólo un momento en la evolución de la técnica expresiva, sino que señala una forma general que expresa un significado simbólico: el paso de *la mirada teocrática* a la *visión antropocrática*. Pero lo que nos resulta más interesante es que estos planteamientos no sólo se conectan con la filosofía neokantiana, sino que tienden, quizás sin saberlo, una estrecha conexión con el pensamiento semiológico y antropológico venidero (como intentaremos establecer en las secciones siguientes). Otro ensayo “sobre el problema de la descripción y de la interpretación del contenido de obras de arte figurativo” de 1932, parece avanzar en una visión que se aproximaría a la hermenéutica.

Panofsky se ocupa de la descripción como la forma de estudio más elemental de una obra plástica negándose a aceptar la distinción tradicional entre *descripción formal* y *descripción objetiva*. La razón se halla en que toda descripción es, para Panofsky, una interpretación que se funda en razones más sutiles que la pura verificación. Toda descripción estructura entonces diversos niveles de sentido: un estrato primario donde se explican la descripción fenoménica y el conocimiento del estilo, un estrato secundario (iconográfico) que define el significado y apunta la forma en que se transmite (especialmente por vía literaria); un tercer estrato que se refiere a la relación entre los datos figurados y las representaciones de la experiencia, es decir, la relación entre los datos figurados y el sistema cultural; y por último, un cuarto estrato constituido por la descripción del significado de la obra como documento, el “sentido esencial” para Panofsky. En este contenido se halla “la autorrevelación, involuntaria e inconsciente, de una actitud de fondo hacia el mundo”. Estos planteamientos se recogerán en su posterior “iconología e iconografía”, ya como un método interpretativo cabal y con pretensiones vastas (es decir, capaz de cubrir la significación de cualquier obra plástica).

3.1. Panofsky: de la iconología semiológica a la visión hermenéutica

La recepción de la obra de Panofsky ha originado un debate acerca de la pertinencia de incluir la visión iconográfica-iconológica en una semiótica del arte. Tres son las posiciones principales: en primer lugar aquella que supone que la iconología es de hecho una parte de la semiótica que nos ofrece una visión estructurada de los significados en la obra de arte (Eco, 1968; Battisti, 1974); en segundo lugar las visiones que piensan la iconología como una disciplina pre-semiótica preocupada por acceder a lo que las imágenes significan más que a los lenguajes que sustentan la significación artística como pretende la semiótica (Damisch, 1976); y en tercer lugar las posiciones que plantean que la semiótica es una disciplina por entero *distinta* de la iconología, en tanto suponen que ésta última es sólo una práctica lexicográfica que no alcanzaría un estatuto semiótico (Greimas-Courtés, 1982). Por este mismo camino algunos semiólogos dirán que la iconología es una disciplina de la historia del arte y por tanto, se encuentra fundada en principios y métodos distintos a los de la semiótica (Romano, 1978 y Calvesi, 1980). Para nosotros esta última apreciación muestra un camino fértil para la recuperación de las ideas de Panofsky: si tiene sentido discutir la pertinencia o no de la iconología respecto a otras disciplinas (si viene al caso preocuparse por los límites legales y por las credenciales que marcan con precisión las retículas disciplinares), nos parece que los vínculos interesantes no se establecerán con la semiótica sino con la hermenéutica. Esta conexión resulta significativa en sus dos direcciones:

a) *De la hermenéutica a la iconología*, porque el asunto hermenéutico central de la interpretación histórica o de la historicidad de toda interpretación configura uno de los principios de la iconología. El método y la teoría de Panofsky se muestran con reserva a un uso superficial²⁰ que tiende a olvidar la investigación histórica, el análisis de las fuentes y la reconstrucción de los documentos visuales y lingüísticos que constituyen el marco intertextual que puede nutrir las interpretaciones. Se trata de una cuestión relevante porque la lectura y la aplicación apresurada del método iconográfico-iconológico sólo producen comentarios azarosos y proyecciones caprichosas carentes de estatuto analítico o interpretativos confiable. Esto no sólo por razones epistemológicas, sino también por razones éticas (en el sentido heideggeriano-gadameriano): la interpretación reclama una “escucha del texto”, una vocación de diálogo en la que me intereso genuinamente por comprender lo que una u otra obra, una u otra imagen busca decirme. De esta manera la hermenéutica garantizaría que el abordaje de la obra icónica no se detuviese en la proyección caprichosa de un intérprete que la reduce a un pretexto para su autodelectación. Llamaría siempre a indagar, explorar, preguntar por la tradición iconográfica, por la historia cultural, por los mundos sociales que se encarnan en la textura de la imagen. Esto significa también conjurar dos reducciones paralelas: la de la taxonomía (que también puede ser conjurada por la vía semiótica) y la del sincronismo. Como han señalado algunos semiólogos, la iconología corre el riesgo de convertirse en una lexicografía, es decir, en un catálogo de tipos visuales en relación con significados estéticos, históricos o culturales. Pero justamente lo que planteará la cuestión histórica hermenéutica es rebasar la simple enumeración o la nomenclatura tipográfica y acceder al ámbito de las explicaciones históricas de la comprensión, como diría Mukarovsky, de las interconexiones y dependencias entre las diversos *series* de la vida histórica que se entrecruzan en la obra haciéndose imagen. Los semiólogos se oponen al principio elementalmente taxativo porque no alcanza un nivel explicativo y reduce la complejidad del texto a un acumulado de elementos léxicos inertes. El texto se explica no por la convivencia de trazos y rasgos, sino por las relaciones sistemáticas entre unidades que constituyen la materialización de lenguajes y códigos generatrices. Pero allí se encuentra, precisamente, la segunda cuestión que logra conjurar una llamado hermenéutico a la iconología: si bien es cierto que la apelación a los sistemas y estructuras permite salvar la lectura del texto icónico del capricho subjetivista, lo recluye en un formalismo que al

²⁰ Es el caso de múltiples seguidores del propio Panofsky y de diversos semiólogos elementales que inventan taxonomías icónicas a partir de su obra.

privilegiar las relaciones sincrónicas olvida dos asuntos centrales: la historicidad de la obra y lo que resulta fundamental para sus lectores y el mundo en el que circula: las imágenes no sólo dicen estructuras, sino que algo nos plantean, ponen en funcionamiento el juego nada secundario de las interpretaciones del sentido que en ellas vibra, del mundo poético que entrañan como diría Ricoeur (2001). Moviliza, en su relación con el fruidor mundos de sentido *sui generis* que no se hallan inscritos en sus estructuras. Como han señalado Jauss e Iser de distinta forma, la obra puede poner en cuestión los modelos morales y vitales de quienes las abordan a tal punto de replantear sus horizontes. Es probable que este encuentro o esta toma hermenéutica de la iconología no sea *exclusiva*, es decir, es probable que también una semiología pueda apropiarse significativamente este territorio. Pero dicha operación será posible sobre la base de una semiología posformalista, que sin renunciar a su vigor analítico-estructural (es decir, a su capacidad de identificar y explicar los sistemas de relaciones y las reglas sincrónicas) reconozca la movilidad diacrónica de los sistemas y la densidad axiológica (de todos los órdenes: estético, ético y político) que ponen en tránsito las obras (desde sus dos polos: el de la producción y el del consumo). En una conferencia célebre Foucault (1970) se planteaba un límite irrebalsable entre semiótica y hermenéutica, la razón central de dicha fisura se hallaba para él en la posición epistemológica que cada una asumía ante los signos. La semiótica, ciencia positiva y sistemática se proponía, sobre la confianza de los signos, llegar hasta el significado subyacente o estructuralmente presente en los textos. Una confianza de verdad inmanente abraza al discurso semiótico. En su lugar la hermenéutica, según Foucault, disciplina especulativa y asistemática, reconoce su precariedad y la imposibilidad del significado último y del valor verdadero del texto. Entonces no busca un *quantum* del sentido sino que se aventura en una iriada de interpretaciones que marcarán el espacio ya interpretado del texto. Las interpretaciones no acceden a signos, sólo alcanzan interpretaciones. Son interpretaciones de otras interpretaciones en un *regreso ad infinitum*. Semiótica y hermenéutica resultan entonces ser dos enemigos separados por la fe semiótica en los signos y el desconcierto hermenéutico ante la inestabilidad infinita de las interpretaciones. Pero debemos preguntarnos de los dos lados: ¿en qué clase de semiótica, y en qué tipo de hermenéutica está pensando Foucault?. Es muy probable que se trate de la versión foucaultiana de una y otra: la semiótica aquí es semiótica formalista, y la hermenéutica es, básicamente hermenéutica nihilista. Entre estas dos fraguas, es difícil, por su puesto, el acuerdo o la complementariedad. Pero si nuestra versión semiótica es menos obtusa, si se plantea inteligentemente que no todo el problema del texto se resuelve en el trenzado de rasgos formales definidos por códigos abstractos, y por su parte, la

versión hermenéutica a la que apelamos es menos dispersiva y además de señalar la apertura infinita de las interpretaciones, reconoce que ante ese potencial los sentidos efectivos se definen en horizontes sociales que por una u otra razón contienen la expoliación total del significado, es posible encontrar puentes enriquecedores y complementos luminosos. Probablemente quien ha intentado este encuentro que para Foucault es imposible, ha sido P. Ricoeur cuando se plantea la conexión entre la explicación y la comprensión (2001).

- b) *De la iconología a la hermenéutica*, porque permite plantear el ingreso más pleno de una discusión sobre la interpretación de las imágenes a un ámbito que ha pensado el problema textual fundamentalmente en relación con las estructuras lingüísticas. Alguien podría decir, sensatamente, que en realidad este no es un trayecto significativo porque la hermenéutica (especialmente en su forma heideggeriana) se plantea no la interpretación de una clase de textos, sino el asunto anterior y más cabal de la comprensión como estructura del ser. Sin embargo, en dos sentidos prevalece dicho tránsito como un recorrido relevante: en primer lugar porque una hipotética hermenéutica de las imágenes no se colocará en el nivel inicial de una ontología hermenéutica, sino precisamente en su nivel secundario o específico de la comunicación del sentido en su forma icónica, y en segundo lugar porque históricamente la comunicación humana de nuestras sociedades no se reduce al intercambio lingüístico sino que parece constituirse significativamente por nuestra relación con las imágenes, y requiere entonces un esfuerzo de dilucidación específica aunque no excluyente (las imágenes, por su puesto, se hallan trazadas, inoculadas y circundadas por las palabras, pero también, sin duda, éstas por aquellas).

3.2. *Las sinergias imagen/fruidor*

No efectuaremos aquí una re-presentación de los niveles de significación de la obra visual que reconoce Erwin Panofsky, más bien nos proponemos realizar una lectura y una apropiación a la luz de los recursos que nos provee la semiótica y la hermenéutica. Si nuestra pretensión es más o menos exhaustiva esto implica plantearse un reordenamiento de los niveles y subniveles señalados por Panofsky, y también una saturación obvia: incluir la dimensión del significante. Panofsky ha excluido el nivel formal de la obra visual porque lo que aborda es el problema de la significación:

“La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Probemos, pues, de precisar la diferencia entre asunto o significación por un lado, y forma por el otro” (Panofsky, 1979: 45).

En nuestro afán comprensivo restituiremos el registro formal porque los procesos interpretativos no lo excluyen. Esto entraña, de inmediato, un cambio de apreciación respecto a la obra visual: si desde la mirada centrada en la obra²¹ el significado transita sólo en los niveles del contenido, desde una perspectiva más cabalmente interpretativa no se reduce a éstos. En clave semiótica el significado excluye la dimensión significante, y es así porque de no rechazarla cancelaría la especificidad de uno y otro lado (el significante también se define como lo que no es significado). Pero lo que aquí aventuramos es que desde una perspectiva hermenéutica, que podría restituir el mundo que produce la obra (o el mundo que la lee²²), la forma de la imagen también es significativa: pero su significación no es de carácter denotativo, es, como señalamos al final de la segunda sección de este capítulo (“La imagen como texto”), significación estética o plástica. Esto no quiere decir que la obra haga significado lo que es significante y en este sentido destruya el estatuto de los signos, sino que la *interpretación de la obra* (en tanto que experiencia de sentido) no se agota en los niveles iconográfico-iconológicos, sino que aborda también la dimensión del significante²³. Es obvio que cierta clase de obras no permitiría más que este tipo de significación, digamos, de segundo orden, como las imágenes abstractas (que no apelarían a la significación semántica que refiere objetos y entidades sino a la *significación axiológica*²⁴ que señala valores plásticos y principios sintácticos), y éstas son también las obras visuales que parecen estar excluidas del universo que propone Panofsky. Nosotros apostamos por una reapropiación del modelo que

²¹ Punto en el que podrían, eventualmente coincidir iconografía-iconología y semiótica.

²² Incluso, con Ricoeur, el mundo que ésta abre —en su especial referencialidad probabilística (2001).

²³ A veces incluso, con mayor densidad conceptual (como en la relación que establece un crítico o un analista con la estructura formal icónica).

²⁴ Significación *axiológica estética*, deberíamos decir, para deslindarla de otras significaciones axiológicas como la ética o política. Lo importante es reconocer que se trata de una significación de segundo orden que se levanta sobre lo denotado, o que se produce en ausencia de lo denotado. Es interesante plantear que quizás esta significación axiológica parece operar con más pureza en el terreno estético: es posible un significado formal como el que atribuimos a las obras abstractas aunque no haya figura u objeto alguno representado, mientras que la significación ética o política parece levantarse no sobre registros puramente formales, sino que exige individuos, objetos y situaciones para decir sobre ellos, es su actitud meta-semiótica: esta acción realiza o no tal norma o tal principio o responde a este o ese interés. Pero requiere la escena (el tramo diegético) para extraer de él, como su sumo, el valor. Incluso cuando se plantea el asunto en sus términos más abstractos, como código. Apunta siempre a la acción concreta, al *mundo*, mientras que justo la significación axiológica estética emerge cuando la obra cancela la presencia del mundo.

no excluya ni el nivel formal ni las obras a-figurativas²⁵, y que se incline hacia una concepción interpretativa o hermenéutica de las obras plásticas.

Digamos entonces que para una concepción interpretativa que sigue las huellas del fruidor los textos visuales parecen presentar cuatro grandes dimensiones constitutivas: la material, la formal, la denotada y la connotada. Señalemos que estas dimensiones podrían pensarse adscritas a una concepción ontológica o semiótica que diría que son elementos de la *propia obra*²⁶ pero también (y nos inclinamos más bien por esta opción) que son estratos de relación perceptivo-intelectiva con el texto: es decir, ante la unidad de la obra nuestra apreciación (como fruidores, pero también sin duda, como creadores) se recoloca permanentemente reestructurando sus perspectivas y rehaciendo las experiencias. Es decir, la apreciación de la obra no es una experiencia uniforme y homogénea, sino que implica un *movimiento*, un curso. No se agota en un sólo contacto (no es un acto unitario e inmediato), sino que se remodula, sumergiéndose y emergiendo sin cesar. Nos parece que ésta movilidad se muestra, característicamente, en la reorganización de la relación fruidor-obra que pasa del vínculo material (fincado en la experiencia de las sustancias con que está construida) al formal y de éste al axiológico, o que salta del material al denotado y luego regresa. Las dimensiones textuales, pueden comprenderse como modalidades de relación fruidor-obra, por esta razón no debemos asumir su organización como una estructura lineal (que nos lleve necesariamente desde lo material hasta lo connotado), sino como un campo de relaciones entre diversos polos de vinculación simultánea que serán restituidos en cualquier orden en la experiencia semiótica y estética que constituye su fruición (o incluso su creación²⁷). Asistimos entonces no a una ilustración de las capas de la hojaldre que constituiría la inmanencia positiva de la imagen, sino más bien a una sinergia múltiple entre un texto icónico y su fruición. En este sentido las obras abstractas (que, en rigor, debemos asumir como las relaciones abstractivas que establece cierto público con ciertos textos icónicos en determinados actos icónicos), no constituyen ninguna clase de contra-ejemplo a estas formulaciones porque no se trata de un modelo sumativo en el que deban recorrerse todas las dimensiones para asistir a lo que podríamos llamar "obra visual", sino de un diagrama aproximado de un campo líquido de relaciones. Es decir, ciertas experiencias podrían centrarse sólo en la relación connotativa (como la que realizaría un

²⁵ Esas que desde una perspectiva semiótica se podrían definir como obras sintácticas

²⁶ En una línea como la de Barthes y Todorov se señalará la estructura del texto básicamente como bipolar (significante/significado), en una perspectiva semiológica como la de Hjelmslev (que a veces sigue Barthes) todo texto se constituye de dos planos (expresión y contenido) y cuatro estratos (sustancia y forma de la expresión y del contenido).

²⁷ Su creación en el acto inicial de generación de una configuración plástica, pero también en el acto icónico de encuentro de un lector con un texto visual.

crítico formal sobre una obra abstracta, pero también como la que produciría un analista de la ideología sobre un ícono bizantino), mientras que otras pretenderían una experiencia (intelectual y/o perceptiva) más plena que abarcaría varias dimensiones. Llevado a su extremo este planteamiento diría que nada impide la relación entre un analista formal frente a una obra generada en una lógica figurativa y un espectador popular ante una obra producida en una lógica abstracta. Las dos son experiencias válidas: la primera salta la racionalidad figurativa y parece hacer (para la mirada textualista) abstracto lo que es figurativo (o parece mirar sólo la dimensión formal de lo convencionalmente figurativo); y la segunda salta la vaciedad abstracta y parece hacer (otra vez para el textualista) figurativo lo que es abstracto (o parece restituir la dimensión denotativa de lo convencionalmente abstracto).

3.2.1. La imagen como relación erótica

Los textos icónicos están hechos de materia. Son objetos, masas que cuentan con ciertas propiedades físicas y con capacidad de estimular experiencias sensibles. Ver una pintura, una escultura o una proyección fílmica implica una situación biperceptiva (Fló, 1989) en la que podemos aprehender tanto la imagen plasmada como el objeto-imagen, tanto lo representado (ya sea una estructura abstracta o una figura denotativa) como la entidad representante: un trozo de lienzo con manchas de óleo, o una tela sobre la cual se proyectan haces de luz de diversos colores. Tenemos la posibilidad de ignorar *lo representado*, podríamos desinteresarnos por las configuraciones plasmadas en el objeto que está ante nuestros ojos y vincularnos con él solamente como un objeto (un objeto entre objetos), pero eso traería como costo la aniquilación de la imagen. Nada impide que me posicione frente a los cuadros de una galería como objetos de madera y tela colgados en las paredes. Quizás para el intendente que diariamente limpia los pasillos atestados de pinturas o que debe colgarlos por ordenes del curador o del museógrafo en algún momento el asunto sea ese, pero también es el caso del visitante que mira como utensilios los objetos rituales de los kunas o de los tzotziles. Sin embargo esa parece ser más bien la actitud anómica: lo que impide ese posicionamiento es justamente la cultura. Por eso los casos más gráficos de “desatino” frente a la imagen se producen en situaciones transversas como cuando alguno de una cultura ajena observa objetos que para los propios son artísticos. Por lo general no vemos las imágenes como cosas (objetos-imagen) sino como imágenes (objetos imaginarios), y esto sin duda se debe a la densidad de la cultura que nos adiestra para posicionarnos de forma imaginal ante los objetos culturalmente adecuados. Lo que este trabajo cultural entrena es una regla de fruición que parece inclinarnos, sobre la base de la bipercepción, a privilegiar la percepción icónica. Detallemos un poco más este asunto:

Gombrich ha dicho que la imagen es un grado atenuado de “ilusión” (Gombrich, 1979), es decir, que induce un estado en el que nos fijamos en el objeto imaginario (lo representado: un jarrón con girasoles) y borramos el objeto-imagen (su soporte físico: una tela sobre un marco de madera de 101 X 81 cms., coloreada con óleo en aceite de linaza)²⁸. Opera entonces como algo menos que un fantasma: los mundos e individuos representados emergen positivamente a condición de que olvidemos el soporte físico donde se encuentran. La ilusión es tenue y frágil porque la aceptamos a medias, sabiendo también que lo ilustrado no está efectivamente ante nuestros ojos. Nos ilusionamos porque vemos el jarrón con girasoles sobre la mesa²⁹; pero no es una ilusión plena, se sostiene sólo en la medida que retenemos el objeto imaginario y dejamos el objeto imagen (Iconario, figura 5). Fló a replicado lúcidamente que la solución de Gombrich al estatuto de la experiencia de la imagen es equivocada debido a que las ilusiones no tiene grados. En la ilusión nos encontramos en la situación en que confiamos estar ante un objeto, pero en cuanto algún índice (una información, un dato) nos hace dudar de dicho objeto, la ilusión se derrumba (y entramos en otro estado, la incertidumbre, la desconfianza o la constatación de la inexistencia del objeto imaginario). Pero ante las imágenes, no hay duda, somos capaces de ver tanto el objeto imaginario como su soporte físico, eso es lo que nos permite decir que se trata de una imagen: la evidencia, digamos, de que es un signo (en la ilusión no estamos ante signos, creemos encontramos ante referentes). No podemos entonces aceptar que la imagen es análoga a la ilusión. Fló sostiene que la experiencia visual de las imágenes es biperceptiva: apreciamos a la vez la imagen y su soporte (esta crítica a la teoría ilusionista es formulada también por Richard Wollheim y Michel Podro). Con algo más de precisión diríamos que se trata de dos clases de percepción sumadas: la que podríamos llamar *percepción referencial* (aquella que identifica objetos – como quien ve ante sus ojos una cama, unos árboles o un trozo de tela con colores-) y la que podríamos llamar *percepción icónica*³⁰ (aquella que identifica signos-imagen). Pero es necesario que demos un paso más allá de lo planteado por Fló: no sólo es una suma de percepciones (y quizás no es una *suma*), sino un movimiento, un juego a veces táctico y a veces automático en el que el fruidor oscila, salta y subsume percepciones. Podríamos entrar privilegiadamente al objeto imaginario (un niño ve un manga en la tele, un crítico aprecia la denotación en una obra de Botero), pero lo hacemos a través del objeto-imagen (el reconocimiento del

²⁸ En una postura francamente semiológica se diría que dicha sugestión, es en realidad el resultado de un código (Eco, 1968).

²⁹ Claude Monet: *Girasoles*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

³⁰ En la sección previa hemos señalado que la apreciación de las imágenes exige la puesta en función de una compleja trama de códigos de lectura, que tienden a referirse a la lectura de la imagen figurativa pero también deberían plantearse respecto a la imagen abstracta: el fruidor que acepta una imagen abstracta no como objeto sino como configuración icónica lo hace según códigos de lectura.

aparato de televisión en la habitación doméstica o el lienzo sobre el soporte de madera en la sala de la galería³¹). Nuestra percepción referencial operativa da paso a nuestra percepción icónica ya de orden semiótico, y puede entonces volver a la percepción referencial. La *dimensión material icónica* emerge no en la primera experiencia perceptiva, sino en su regreso una vez hemos restituido la percepción icónica. Reconocemos el objeto-imagen sólo si somos capaces de verlo contrapuesto al objeto-imaginario (y aquí no importa si se trata de un texto figurativo o abstracto), de lo contrario sería sólo un objeto. Lo que esto indica es que somos capaces de desprendernos de la figuratividad o abstracción de la imagen y detenernos en sus propiedades materiales, sólo si somos capaces de reconocer que dicho objeto que ahora vemos como objeto (como cosa) es un *signo*. Hacer eso, ver la imagen como cosa (no como imagen, una vez que hemos percibido/sabido que es imagen) es lo que precipita su dimensión material. Esto significa reconocer, como dirían los semiólogos (Prieto, 1978) su *materia significante*, es decir, las características y propiedades del objeto imagen al margen de la imagen que porta.

Dos son los elementos en que se despliega la materia icónica significante:

- a) El *soporte icónico*, superficie sobre la cual se plasma, se talla o se proyecta la imagen, y que tiene propiedades físicas como la textura, las dimensiones o la forma. Casi cualquier material es susceptible de soportar una imagen, la cultura construye signos icónicos con piedras, madera, tela, papel, vidrio, o cualquier recurso imaginable.
- b) Los *materiales icónicos*, sustancias o elementos con los que se traza, se marca, se proyecta, se superpone o se imprime sobre la superficie del soporte. Los materiales icónicos en tanto que sustancias cuentan con propiedades físicas como el color, el espesor o la densidad³².

³¹ En este *paso* opera, sin duda, una multiplicidad de reglas culturales. Pensemos sólo en la manera que se dispone el espacio y veremos aparecer un complejo sistema que nos indica la presencia de un objeto-imagen. Abordaremos parcialmente este asunto en el capítulo final de esta tesis.

³² Una compleja diversidad de tipos de materiales icónicos se abre aquí dependiendo de las artes plásticas e industriales a las que nos referimos, o incluso, de los mundos culturales en los que se producen las obras. Sólo por mencionar la pintura (en la tradición de occidente) tendremos que decir que su sustancia fundamental es justamente la *pintura*, es decir, lo que da el color. Toda pintura se compone de tres elementos fundamentales: el pigmento, su vehículo y el medio. El pigmento es la parte de la pintura que da el color, su materia prima es un mineral metálico, un material orgánico, una forma de tierra o un compuesto sintético. En su estado primo es un polvo seco y coloreado. Para ser usado requiere un aglutinante para mantener las partículas en suspensión, de tal forma que puedan extenderse sobre una película que se endurecerá finalmente para que se conserve permanentemente adherida a la superficie. Dicho aglutinante es su *vehículo*. Es frecuente que el vehículo requiera un elemento que le permita variar de viscosidad, es decir, que le permita clarificarse. Esta sustancia es el *medio*. Son numerosas las mezclas de vehículos y medios, pero por lo general se les divide en dos grupos: acuosas

Susan Sontang a dicho alguna vez que “en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (Sontang, 1964: 14), y su señalamiento nos parece sugestivo³³, porque precisamente el acceso a una relación con la materia significante de la obra es posible no a partir de una estética formal, sino de una vinculación sensual, apetitiva, erótica. Por su puesto que no es la única forma en que podemos relacionarnos con la dimensión material del texto icónico: las imágenes pueden despertar una mirada analítica o experimental como la de un físico o un químico interesado en reconocer la composición y las propiedades estructurales de los materiales que observa (o la consideración práctica que realiza el operario de la galería que, instalado en su percepción referencial, calcula el peso del cuadro para decidir la forma de instalarlo). Frente a estas miradas, lo específico de la experiencia estética radica en que la relación con la materia de la imagen es de *carácter erótico*: precipitamos una experiencia sensual sobre la obra de tal forma que absorbemos el color, la textura y las proporciones como si fuese un cuerpo que aquí nos reclama no como observadores de una composición, sino como fruidores de una piel (la piel icónica).

Esta relación erótica es liberadora de la materia icónica, permite el hallazgo de la pintura, del óleo como masa aglutinada (Iconario, figura 5), del plástico (Iconario, figura 6), de la piedra porosa y a la vez pulida (Iconario, figura 7). Con ella llegamos al estatuto más puro de la materia, ese que se encuentra reventado por sus dos extremos: por la *función* cuando la materia se convierte en utensilio o por la *referencia* cuando se hace signo de otra cosa. Este parece ser el sentido que Octavio Paz otorga a sonidos y colores en el universo de la poesía:

“La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo, en la danza. La materia, uncida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte. La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido” (Octavio Paz, 1982:22).

(las que se diluyen con agua) y no acuosas (las que requieren otros disolventes). Por señalar algunas podríamos decir que la acuarela (técnica) usa como su vehículo la goma arábiga y su medio es el agua, las características resultantes son unos pigmentos ligeramente transparentes; por su parte el óleo (técnica) usa como su vehículo el aceite de linaza (a veces el barniz) y su medio es la trementina, las características resultantes son bastante versátiles porque puede hacerse opaco o transparente, tenue o espeso. Cuando salimos de este contexto clásico (por decirlo de alguna forma), los materiales icónicos plantean cuestiones interesantes: ¿cuáles son los materiales icónicos en la *infoimagen*, en la *videoimagen* o en el *ané*? En los dos primeros casos el asunto tiene que ver no con compuestos químicos sino con procesos electromagnéticos, en el último tendríamos que hablar de dos fases: la generación de los negativos y la proyección.

³³ Aunque no compartimos su implicación excluyente en el sentido de erótica o hermenéutica.

Para nosotros ese es el resultado de una relación, de un vínculo en el que recobramos la piedra como piedra o la masa de pigmento por sus peculiaridades, hemos cambiado el acento de los ojos, rebasando la relación utilitaria o referencialista. La materia emerge ante nosotros en toda su pureza, digamos, en su naturaleza. El vínculo erótico que con ella establecemos la libera de sus sujeciones y nos permite una apertura renovadora. Pero es necesario reiterar que se trata de una relación, porque no es el texto icónico por sí mismo o el fruidor solitario los que hacen posible la emergencia de este *valor corporal* de la imagen.

Una suerte de paradoja invoca la relación erótica: una vez que ante el objeto hemos reconocido que es un signo (es nuestro decir: “esta es una imagen”), es posible relacionarnos con él como un *no-signo* (masa de color, piedra o plástico aglomerado). Pero la paradoja se deshace cuando descubrimos que es justamente su hacerse *signo* lo que nos permite acceder a su pureza: en la *relación erótica* la materia icónica sólo es signo de sí misma, el signo es aquí una estrategia para despejar la sujeción referencial, y sin duda también, el imperio de la denotatividad. Ni representación de otra cosa, ni recurso para un sentido que no sea ella misma. La relación erótica no es un posicionamiento fácil: la habituación cultural nos envía de inmediato a lo “que allí está representado”, “a lo que el autor nos quiere decir con esto”, entonces se evapora el acceso primario a la materia. Se salta, por la fuerza icónica denotativa, la plena percepción de lo más enfático, de lo más obvio —extraña jugarreta cultural que dificulta acceder a lo más obvio, al objeto material con toda su ostensividad, y en cambio facilita el acceso sutil a la ausencia de lo representado—. Hemos de notar que la plenitud de la relación erótica quizás sólo se alcanza por sus extremos: requerimos un refinamiento perceptivo (una *competencia erótica*) que catalice la propensión habitual a descifrar objetos (a ver la escena y los personajes representados), o incluso la inclinación técnica a descubrir la composición allí configurada (que llevaría el vínculo al orden formal del significante). Pero quizás también, en su otro extremo, la precariedad competente (como el bebé que observa operativamente objetos, colores, cosas) sea capaz de detenerse un poco antes del significante y desplegar entonces un vínculo sensorial abierto³⁴.

La cuestión de la significación es aquí también aparentemente paradójica, y esto porque, en tanto que signo, la materia significativa no es un significado (es una contraparte del concepto y sin duda, también del significante), pero en ella, sin duda, trenzamos también ciertos sentidos. En primer lugar, en tanto que

³⁴ Sin embargo esta segunda posibilidad es problemática porque no sabemos si es un erotismo puro o ya un erotismo icónico. No lo sabemos porque no estamos seguros de que el color o la pasta sea para él un signo, es decir, ya una *imagen*.

vínculo erótico, este sentido radica en esa suerte de mismidad de la materia que hemos referido anteriormente: esa experiencia sensual con el objeto se significa así misma (es quizás lo que Peirce llamaba el *qualising*) es como una suerte de sentido centrípeto que se hunde en el lienzo, en la materia particularísima ante nuestros ojos y nuestras manos. En segundo lugar, este sentido es centrífugo, escapa a una zona concéntrica posponiéndose en significados de segundo orden que saltan la denotación (cuando la hay) y se cargan en la operación creativa o en la práctica de la fruición cuando seleccionamos o apreciamos una u otra sustancia icónica: superficies lisas y medios acuosos (acuarela, aguada, fresco) tienden a evocar valoraciones como la transparencia o la simpleza, incluso la espiritualidad; mientras que medios no acuosos (óleo, encáustica) parecen vincularse mejor con axiologías de lo terreno, de lo cálido o de lo carnal. La materia significante ya no se significa centrípetamente, sino que se escalona, como en fuga, entramando otros sentidos. Estos sentidos de segundo grado emergen en la peculiaridad de la relación texto icónico/fruidor, no como evocaciones necesarias, sino como gestaciones propias de mundos culturales y sociales que los enmarcan, que pueden decir incluso: este material es usado más por esta o esa escuela, en esta o esa tradición, o se vincula estilísticamente con una u otra técnica. En este punto empezamos a rebasar el ámbito de la relación erótica e ingresamos en otra clase de sinergia: los materiales icónicos se hallan *organizados*, articulados y dispuestos de cierta forma. Cuando desplazamos nuestra disposición de la materia unaria a su configuración, estamos transitando a la dimensión del significante.

3.2.2. La imagen como relación iconizante

En el texto icónico los materiales se relacionan sobre la superficie icónica, esta *disposición* de las sustancias constituye su significante, o más propiamente, su *iconizante*. Su restitución parece aún más sutil que la entrañada en la relación erótica, porque lo que aquí se aprecia es la *configuración* de las sustancias y no las sustancias mismas. El eje del vínculo no se encuentra en las pastas físicas sobre la superficie, sino en sus *relaciones*, digamos más exactamente, en su *sintaxis*. La relación formal icónica implica que el fruidor busca un lugar intermedio entre las lajas más abruptas de la imagen: no se carga del lado de su sustancia física, pero tampoco se precipita sobre lo que allí se encuentra representado. Se mantiene en el fiel de la balanza, en el fino borde de la pura forma. Por encima de la materia, pero debajo aún de la denotación sígnica. La relación iconizante con la obra del artista senegalés Alexis Ngom (Iconario, figura 8), exige una contención previa a la inmediata compulsión de identificar los elementos referenciales: la embarcación magnífica, los leones y burros, los elefantes y monos, la versión árabe de los pasajeros del arca bíblica. Pero exige igualmente ponerse al margen

de la superficie de cristal en la que está puesta la representación y los pigmentos con los cuales se traza la figura. La relación iconizante advertirá, en cambio, la estructura de los elementos plásticos: la organización equilibrada que se funda en una formación triangular con una base que abarca casi todo el plano inferior del rectángulo plástico, la distribución equilibrada de objetos cromáticos en las regiones derecha e izquierda de la representación, o incluso la distribución de los colores en un relevo rojo / púrpura que parece rodear circularmente un disco central abigarrado de amarillos, marrones, blancos y negros.

La relación formal icónica es, como el vínculo erótico, una situación más o menos exótica en la etnografía de prácticas icónicas de la cultura, exige más que ninguna otra clase de posicionamiento, una competencia cultivada (una competencia formal sobre la imagen) que atañe a una disciplina canónica: la estética formal. A diferencia del vínculo erótico que se define por la *vibración carnal* con las imágenes, la conexión formal mantiene siempre una distancia, una mirada técnica, a veces clínica que examina contrastes y oposiciones, que hace medidas, que define estructuras, en fin, que reconoce composiciones. Podríamos decir incluso que la experiencia erótica produce un *arrojamiento* sobre el texto, un proceso de *precipitación* en la sustancia textual en el que se define una intensidad colmada por la materia-obra. La experiencia erótica es una dinámica *centrípeta*, una carga de energía estética que se moviliza hacia el cuerpo del objeto-imagen en su unicidad irreductible³⁵. La experiencia formal en cambio se define por su carácter *centrífugo*, por su apuntar al afuera, a la periferia de la materia, a la organización de las masas. La primera sensual, la segunda, al parecer, abstracta. La relación formal apela al archivo, al depósito mental de formas y textos icónicos experimentados para apreciar la configuración específica que ahora se presenta. En tanto que el interés que la produce es el de la forma y la organización sintáctica, parece nutrirse en el reconocimiento de los contrastes y analogías con las otras obras, busca el lenguaje que produce la forma concreta que aquí se aprecia, o, de otra manera, se aprecia gracias al conocimiento y la experiencia intertextual del fruidor que le permite reconocer en ella los trazos configuracionales que emergen de un lenguaje, de un sistema abstracto que en ella se concreta³⁶. Hemos planteado en una sección previa que la especificidad

³⁵ Esta fuerza centrípeta es su carácter dominante, pero hemos de recordar, como ha sido planteado antes, que su significación puede saltar centrifugamente, es decir, hacia valoraciones evocativas. Sin embargo dicho salto sólo es posible sobre la genuina forma centrípeta que la caracteriza: el placer erótico se produce sobre una carne, aunque pueda proyectarse y significarse sobre un marco más amplio de evocaciones que lo cualifiquen.

³⁶ No es aventurado pensar (como llega a hacerlo Bourdieu, 1991), que en términos sociales el interés por la forma define un principio de distinción y exclusión simbólica entre grupos: su apreciación requiere una competencia que ha exigido, para su constitución, una inversión temporal, educativa, e incluso económica que resulta claramente excluyente y muestra de un privilegio social inequívoco. El

del signo-imagen parece radicar en su *espacialidad*; en contraste, como advirtió Saussure, con la temporalidad inherente del signo lingüístico. En esta dirección es posible desgranar la multiplicidad de vínculos que establecemos con la imagen dependiendo del espacio textual que opera como eje de nuestra relación. El fruitor que establece un vínculo formal con el texto icónico no se interesará ya por el *espacio-objeto* de la obra, sino por su *espacio plástico*. Mientras que el primero es un *espacio físico* reinante en la *relación erótica* y por tanto sometido a las leyes físicas y sensoriales, el segundo es un *espacio formal* regido por reglas convencionales de orden estético.

Por lo menos en nuestra tradición cultural todo objeto-imagen parece llevar un *marco*, es decir, un linderó físico e imaginario que separa los dos espacios (Aumont, 1992). Es efectivamente un límite físico porque hay un margen, generalmente rectangular, marcado con alguna clase de sustancia física: a veces es el color que concluye en un punto (haciendo así una línea divisoria) y da paso a una pequeña zona, a un margen carente de pigmento, o a veces es efectivamente un marco como una tira de madera o de metal que separa dos regiones. Este límite físico es también imaginario o simbólico: nos dice que a partir de ese punto termina el signo cuando vamos en dirección al objeto-imagen, o se inicia cuando vamos en dirección al objeto imaginario. El marco despierta una instrucción cultural de posicionamiento: nos pide ubicarnos de formas distintas en las dos regiones, del marco hacia afuera nos comportamos con base en las reglas físicas y sociales que gobiernan el mundo, donde la imagen no es más que un objeto entre objetos, es un *espacio-objeto*. Del marco hacia adentro, nos pide comportarnos según reglas específicas, semióticas y estéticas, propias del mundo imaginario donde emerge el *espacio plástico*. Este espacio de la sintaxis es fundamentalmente geométrico, y en la pintura tradicional es una organización bidimensional que articula líneas, formas y colores.

Pero si distinguimos el espacio plástico del espacio objeto, también requerimos, por claridad, despejarlo del espacio pictórico. Sin detenernos en el detalle de este nuevo ámbito, debido a que se constituirá en el eje del vínculo denotativo que veremos enseguida, debemos decir que el espacio pictórico pone ante nuestros ojos ya no líneas y formas articuladas, sino representaciones de objetos, personas y lugares. Mientras que el espacio plástico es el territorio de la *representación*, este es el lugar de lo *representado*. El espacio pictórico es profundo, tridimensional y referencial (como veremos). Sale del ámbito del significante y penetra en el territorio del significado.

gusto popular dice Bourdieu, se orientará prioritariamente a lo representado: al objeto y la escena ilustrados, mientras que el gusto burgués tenderá a la configuración, a la forma pura.

En este sentido el espacio plástico es un lugar intermedio entre dos espacios rotundos: el espacio-físico del objeto-imagen y el espacio denotado del objeto imaginario. Esta es la razón de la dificultad en la emergencia de la relación formal en tanto no sucumbe a las atracciones mayores del cuerpo físico de la obra o de las cosas que en ella se ilustran. En primera instancia parece que la icónica abstracta frente a la icónica figurativa, motiva con mayor ductilidad a la relación formal, como fácilmente puede advertirse, por ejemplo, en las obras del expresionismo abstracto, donde la problemática en juego no es la de los objetos del mundo, sino la de las relaciones abstractas entre elementos gráficos como ocurre en la obra de Mark Rothko o de Jackson Pollock (Iconario, figura 9 y figura 10).

Sin embargo dos cosas hay que señalar: en primer lugar, una obviedad: la icónica figurativa contiene una dimensión formal que se advierte cuando dejamos de ver las escenas como escenas y vemos más bien las relaciones de color que allí aparecen (Iconario, figura 11). En segundo lugar, y esto es menos obvio y más polémico: la icónica abstracta puede instanciarse en ciertos vínculos *denotativizantes*. Como señalamos antes, nada invalida una fruición de *Number 8* (Pollock) que intente reconocer allí representaciones de personas o situaciones, aunque la tradición académica censure dichas fruiciones.

En el espacio plástico la imagen aparece como forma y sabemos que se integra de puntos, líneas, superficies y volúmenes. La forma pura representa un objeto, cuando estas líneas y superficies se hacen volúmenes de objetos, pasamos al vínculo denotativo.

3.2.3. La imagen como relación iconizada

Hay denotación cuando las estructuras plásticas representan para sus fruidores objetos y situaciones. La dimensión denotativa emerge por una voluntad referencial y por un espíritu representacional en la creación y/o en la fruición de las imágenes. La denotación abre el campo del *iconizado* en oposición a su configuración *iconizante*: convoca mundos y espacios, personajes y acontecimientos. Pero su emergencia no es un resultado intrínseco de las imágenes, sino el producto de su relación con una disposición fruidora, con un marco de interpretación y una codificación cultural. Podríamos decir que la denotación icónica reposa en el principio mimético: las formas plásticas reproducen la apariencia de los objetos. La imagen es un signo transparente, espejo del mundo, reflejo del tiempo anidado en un espacio. La significación icónica es aquí la pura referencialidad, el ser plenamente denotativo. Pero

sabemos que la mimesis es una elaboración histórica, un resultado cultural de experimentos y adecuaciones perceptivas para formar la analogía.

En *Arte e ilusión* (1979) Gombrich refiere el malestar experimentado por L. Richter (el ilustrador alemán) ante las grandes manchas de color y la vulgaridad de los trazos ilusionistas que un grupo de pintores franceses hacía del mismo paisaje que unos y otros (franceses y alemanes) se propusieron reproducir *objetivamente*. Pero no se trata de un contraste entre buenas y malas representaciones, o entre reproducciones fieles y copias equívocas, Gombrich explica que es engañoso y simplificador suponer, por ejemplo, que la variación que presenta un cuadro respecto del original proviene de la intervención de las emociones del artista, o de una excesiva "estilización". Desde la mirada de los pintores franceses referidos, las ilustraciones alemanas parecían obvias y quizás vulgares. ¿Quién tiene la imagen exacta?, ¿bajo qué mirada se produjo la representación pura?, ¿cuál es la mejor ilustración: los grandes trazos o los detalles imperceptibles?. La captación fiel, o el registro objetivo, viven en un terreno de "asertos indemostrables":

"Tomemos la imagen en la retina del artista. Eso parece muy científico, pero la verdad es que nunca hubo una tal imagen única, que pudiéramos aislar para compararla o con la fotografía o con el cuadro. Hubo una infinita sucesión de innumerables imágenes mientras el pintor examinaba el paisaje ante él, y esas imágenes enviaron una compleja estructura de impulsos por los nervios ópticos de su cerebro. El propio artista no sabía nada de todo aquello que estaba ocurriendo, y nosotros sabemos menos."

La representación artística no consiste entonces en un trabajo de reproducción fidedigna, en una réplica aséptica de lo visto, porque no hay forma de ver más que a través de una cierta perspectiva, un hábito de observación, un estilo:

"Está claro que el artista no puede traducir más que lo que su medio es capaz de traducir. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de lo que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas" (p.69).

Es confuso someter los cuadros o las fotos al juicio de verdad o falsedad, porque las obras de arte no son *proposiciones*, no se hallan en el orden de lo veritativo-funcional. Incluso cuando el artista pretende consignar con fidelidad una forma visual "no parte de su impresión visual, sino de su idea o concepto", el artista observa a partir de un esquema, de una *colocación mental* dice Gombrich,

que le permite organizar los datos sensibles en un esquema perceptivo, en una estructura icónica podríamos decir:

"Y exactamente como el abogado...podría argumentar que nunca lograría aprehender el caso individual sin alguna especie de marco proporcionado por sus previsiones... también el artista podría decir que no lleva a ninguna parte mirar un motivo a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresarlo en la red de una forma esquemática. Esta, por lo menos, es la conclusión a que han llegado psicólogos que no sabían nada de nuestras series históricas, pero que se pusieron a investigar el procedimiento adoptado por cualquiera cuando copia una "figura sin sentido", una mancha de tinta, por ejemplo, o una zona irregular de color. En conjunto, parece que el procedimiento es siempre el mismo. El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo, que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una cola de cerdo. El copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. El esquema no es producto de un proceso de 'abstracción', de una tendencia a 'simplificar'; representa la primera aproximada y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir"(Gombrich, 1979:76).

El previo esquematismo es el marco en que el artista efectúa un juego de hipótesis sucesivas con las cuales va generando la obra, con las cuales construye lo que juzga como la representación más satisfactoria del objeto³⁷.

Un grabado alemán del Siglo XVI, nos cuenta Gombrich, lleva un texto que informa la "exacta contrafigura" de la langosta que atacó los campos de Europa durante la época (Iconario, figura 12). La imagen es para nosotros cuando menos, inquietante. Más que un insecto, parece un extraño equino con alas y antenas. Gombrich señala que "el artista usó... un esquema familiar, compuesto de animales que había aprendido a retratar, y la fórmula tradicional para las langostas, que conocía por un Apocalipsis donde se ilustraba la plaga de la langosta" (Gombrich, 1979:82). Pero un elemento más resulta revelador: langosta en alemán es *heupferd* que podríamos traducir como "caballo del heno", lo que señala que la construcción visual del artista estaba también articulada por la categoría lingüística que lo designa: "La creación de un nombre así y la creación de la imagen tienen, de hecho, mucho en común. Ambos proceden a clasificar lo desacostumbrado a partir de lo usual, o, más exactamente, por permanecer en la esfera zoológica, creando una subespecie. Puesto que la

³⁷ El esquematismo de Gombrich remite al esquematismo kantiano, pero mientras que en Kant se trata de una configuración *a priori* que hace posible la experiencia, en Gombrich se trata de una suerte de esquematismo histórico: cultura, sociedad, devenir del estilo constituyen el marco desde el cual ve el artista y con el que produce su obra (Foucault le llama un *a priori* histórico)

langosta es una especie de caballo, tiene que compartir algunos de sus rasgos distintivos” (Gombrich, 1979:82). Durero realizó un célebre grabado de un rinoceronte que, como ha dicho Gombrich, hubo de hacerlo con informes de segunda mano y rellenando con imaginación las partes faltantes. Es probable que en esa saturación hayan participado los relatos y referencias culturales de las bestias exóticas, en especial el dragón la más impresionante de todas. El rinoceronte de Durero aparece con un cuerpo acorazado por grandes escudos como placas metálicas. Sobra decir que a nuestra percepción moderna, nada similar caracteriza la piel del animal en cuestión, y sobra decir que Durero realiza su obra con pretensiones de ilustración, dirigida al gran público para que adquiriera una idea de estas especies inaccesibles. Pero lo que resulta más sorprendente es que el dibujo casi fantástico de Durero se constituyó en la base de la mayor parte de las imágenes del rinoceronte y auspició toda una tradición ilustrativa. Se instituyó como el modelo de representación, de tal manera que incluso en las obras de historia natural mantuvo su hegemonía (hasta el Siglo XVIII). Gombrich refiere la obra *Travels to discover the source of the Nile* de James Bruce (1790) en la que pretende ilustrar fielmente el animal que tantos otros han dibujado erradamente:

“El animal representado en este dibujo es natural de Cherkin, cerca de Ras el Fil [...] y es el primer dibujo de un rinoceronte de dos cuernos que jamás se haya presentado al público. La primera figura del rinoceronte asiático, la especie con un solo cuerno, la pintó Alberto Durero, del natural [...]. Estaba asombrosamente mal ejecutada en todas sus partes, y fue origen de todas las monstruosas formas bajo las cuales se ha pintado a aquel animal [...]. Varios filósofos modernos lo han corregido en nuestros días; Mr. Parsons, Mr. Edwards, y el Conde de Buffon han dado buenas imágenes del natural; cierto que tienen algunos defectos, debidos sobre todo a los prejuicios preconcebidos y a la falta de atención [...]. Este [...] es el primero con dos cuernos publicado, está dibujado del natural, y es africano” (citado por Gombrich, 84).

La explicación de Bruce es tan interesante como reveladora, en especial porque proviene de un explorador sistemático y documentado. Es reveladora porque se asume como un observador crítico, como un analista capaz de descubrir los “errores” de apreciación de quienes han copiado la especie referida y porque señala una gran sensibilidad a la manera en que los “prejuicios preconcebidos” guían la observación y el diseño de las obras. Describe dicho prejuicio como una suerte de capa exterior que nubla la visión e impide ver las cosas. Pero cuando vemos su ilustración, es evidente que su rinoceronte es más cercano al de Durero que a lo que nosotros aceptaríamos a partir de una fotografía. Y esto no quiere decir que nuestra representación fotográfica sea la ilustración más fiel, sino que la ilustración que Bruce exhibe científicamente como la más adecuada, proviene en realidad del horizonte iconográfico del

rinoceronte inaugurado por Durero. Parece entonces que el esquema icónico, el arquetipo entramado por la cultura y la tradición representativa guía tozudamente la observación para la producción artística y también, sin duda, para su fruición:

"Todo apunta a la conclusión de que la locución "el lenguaje del arte" es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. Tal conclusión tiende a chocar con la distinción tradicional, a menudo debatida en el siglo XVIII, entre las palabras del habla que son signos convencionales y la pintura que usa signos "naturales" para "imitar" la realidad...Desde fines del siglo XIX, se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de 'signos naturales'...Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim han recalado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalistas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo, y precisamente porque todo arte es 'conceptual', todas las representaciones se reconocen por su estilo" (Gombrich, 1979:89).

Asumir consecuentemente estos planteamientos significa reconocer que al igual que las demás dimensiones icónicas, la denotación es un *estado*, un vínculo con su intérprete. Ver objetos en las imágenes no es el resultado natural y transparente de apreciación de cosas, sino una tarea de desciframiento de formas e interpretación de objetos que realizamos en el seno de una tradición representativa. Digamos que hay ciertas leyes miméticas, pero éstas no emergen de una espontaneidad natural de las imágenes, sino de una codificación cultural que se ha sedimentado a lo largo de la historia y que actúa como una regla de percepción que opera en nosotros (indígenas de dicha iconografía) de manera automática. La denotación visual es un acuerdo, un convenio implícito entre observadores e imágenes sostenido en la infraestructura regulada de una comunidad y su tradición iconográfica. Quizás esta fue la mayor perplejidad que experimentaron en formas diversas y en distintos puntos Boas y Malinowsky cuando descubrieron la dificultad de otras culturas para comprender las imágenes que en occidente se consideraban absolutamente analógicas. Un caso emblemático es la manera en que los *haida* de Norteamérica rechazaban las fotografías de los osos que Boas les presentaba, y en cambio erigían una representación para ellos plena, que para los ojos del antropólogo resultaba al comienzo bastante extraña. Se trataba de una suerte de extensión del oso en una figura oval donde era posible apreciar a la vez la apariencia íntegra del animal (aspectos laterales, frontal y posterior) en una especie de polifoquismo que, a diferencia del cubismo, no fragmenta ni secciona su modelo (Iconario, figura13).

Señalar y enfatizar este carácter reglado de la relación denotativa con la imagen nos permite también indicarlo retroactivamente: también el vínculo erótico y la relación formal están de alguna forma contenidos (aunque no del todo sujetas) en este horizonte de definición cultural de la relación con las imágenes: la experiencia estética genuina está en la oscilación entre esas reglas (esa suerte de *verosimilitud de la experiencia*), y su desbordamiento: entre conducirse a ver lo representado por la impronta de la cultura, y su detenerse sobre la representación, entre la apreciación de los equilibrios formales, y su desbordamiento para apreciar las tensiones y los desequilibrios. Por eso resultan a la vez inusitadas y liberadoras las relaciones *desviadas* con las imágenes: la de aquel que ante una obra referencial se despreocupa de los modelos y se concentra en las plastas de color (para el marco convencional popular), o el de aquel que ante las relaciones geométricas de una obra abstracta intenta descifrar objetos y paisajes (para el marco convencional académico). En este sentido la relación denotativa no se restringe solo al ámbito de las imágenes que desde cierta tradición histórica se consideran miméticas o figurativas, la perspectiva denotativizante es una clave de lectura que estructura la imagen sobre el principio de la denotación (es decir, la organiza para buscar en ella objetos y situaciones), otras perspectivas (la formal, por ejemplo) podrían sostenerla sobre la configuración plástica³⁸.

Panofsky se refiere a la significación que aquí consideramos denotativa (resultante para nosotros de la sinergia referencial obra-intérprete), como *significación primaria o natural*: es aquel significado que atribuimos a ciertas *formas puras* (a la dimensión iconizante) “como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.”.

Aunque Panofsky distingue esta significación de lo que llama significación convencional”, nosotros consideramos a ésta última un subnivel denotativo por razones hermenéuticas: el carácter convencional de las representaciones forma parte de su dinámica identificatoria. Distinguimos en cambio entre la relación denotativa y la relación connotativa porque en ésta última el significado gestado en el vínculo interpretativo no es sólo de carácter identificatorio sino también axiológico. Como veremos, establecer la dimensión axiológica de la imagen, implica sentar con ella un vínculo en el que la apreciamos reconociendo los valores ideológicos, culturales, políticos, éticos... que estructuran implícitamente la fruición. En consecuencia, la relación denotativa icónica entraña tres subniveles de significación:

³⁸ Sin embargo, desde un punto de vista ético, podríamos reprochar al denotativismo extremo (pero igualmente al formalismo radical) su *reduccionismo*, la excesiva deflación de las posibilidades de la imagen a la pura función de representar.

a) *significación fáctica*

Es una relación significativa en la que se asigna a la estructura iconizante una referencia iconizada. Las imágenes exhiben objetos del mundo para su fruidor, se trata del reconocimiento básico de los objetos que aparecen en la representación, en palabras de Panofsky se trata de una significación aprehendida por el observador (construida, diríamos aquí) “identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos”, para que dicho proceso sea posible, dice Panofsky, no se requiere más que cierta “experiencia práctica”, no hay más que ser un habitante del mundo, digamos. Pero es necesario hacer algunas precisiones aquí: en primer lugar recordemos que Roland Barthes (1992) parecía decir algo muy similar cuando señalaba que la percepción de la escena representada en una foto no requería más que una suerte de “saber antropológico” con el que cuenta todo individuo social: reconocer personas, arbustos o montañas en una foto o una pintura no necesita más que la misma capacidad (y las mismas condiciones orgánicas y vitales) que se requieren para ver efectivamente ese arbusto o montaña, aquello que Fló llama “ver imágenes como ver cosas”. Pero por los argumentos que hemos planteado previamente, por la explicación que hemos dado acerca del carácter histórico de la analogía, hemos de reconocer que esta suerte de “experiencia práctica” o este “saber antropológico”, respecto a las imágenes, implica una densidad imperceptible: una competencia icónica que nos guía en la lectura automática de formas plásticas como representación de objetos. No nos detendremos más en este señalamiento, basta remitir a la introducción de esta tesis, y a la explicación, ya clásica de Eco en su “semiología de los mensajes visuales” y en la “estructura ausente”, donde muestra el carácter códico de la lectura y la elaboración de las imágenes (Eco, 1968). Si las imágenes se leen (Vilches, 1991), su interpretación fáctica no es el simple resultado de una experiencia práctica o de un saber antropológico espontáneo como quisiera Panofsky o Barthes, es una tarea que se realiza desde una competencia icónica que como tal no es un apéndice natural del aparato óptico, sino el resultado de la incorporación social que los individuos hacen de las tradiciones icónicas. No todos los horizontes visuales son coincidentes, no todas las competencias icónicas son análogas, la percepción icónica no es universal y transparente. Quizás haya un proceso histórico de transnacionalización de los códigos de decodificación visual (gracias fundamentalmente a la globalización de las técnicas y reglas imaginarias de fotografía, cine y televisión), que contribuye a la formación de competencias icónicas tendencialmente similares en los observadores, y de allí nuestra impresión ingenua de la universalidad representativa y fructiva.

Un observador educado en las tradiciones imaginarias occidentales, gracias a su competencia icónica denotativa, podrá decir ante determinada configuración

cromática (azules oscuros, rojos y amarillos, verdes y marrones) que lo allí representado son un grupo de personas reunidas en torno a un cadáver en un paraje rocoso. Estaremos así en el ámbito de la significación fáctica de la relación denotativa icónica (Iconario, figura 14).

b) significación expresiva

Pero dicho observador no sólo será capaz de identificar los objetos en la representación (personas y lugares) sino que también estará en condiciones de reconocer sus *rasgos expresivos*. La imagen no sólo plantea la reestructuración simbólica del espacio, sino que es capaz de vincularlo con emociones, actitudes e impresiones, para decirlo más propiamente: la relación iconizada es capaz de gestar no sólo significados fácticos, sino de relacionarlos con emociones (Iconario, figura 15). En palabras de Panofsky esta significación “difiere... de la significación fáctica en cuanto no es aprehendida por simple identificación sino por *empatía*. Para comprenderla me hace falta una cierta sensibilidad”, nuevamente allí donde Panofsky apela a una condición humana que emerge espontáneamente, hemos nosotros de señalar también su relación con estructuras y esquemas de interpretación culturalmente signados. Para Panofsky estos dos niveles de significación no exigen para su reconocimiento más que la experiencia práctica del observador, su pertenencia a un mundo cultural en el que está familiarizado con objetos como los representados y con actitudes y expresiones como las plasmadas. La semiología señalaría, que dichos reconocimientos implican una compleja articulación de convenciones y códigos tanto para la articulación icónica de los objetos, como para la identificación reglada de las expresiones. Según procesos de educación visual, adquirimos las facultades de interpretar las expresiones de dicha o sufrimiento trazadas sobre el papel o el lienzo. Se trata de un territorio movedizo: es poco seguro que la expresión corporal de las emociones sea espontánea. No parece claro que los niños de todas las culturas movilizan las mismas expresiones faciales ante las mismas emociones, mas bien parece que en la expresividad emocional reina la pluralidad cultural. Lévi-Strauss lo ha señalado de una forma peculiar: “Los límites de exactibilidad, los límites de resistencia, son diferentes en cada cultura. El esfuerzo *irrealizable*, el dolor *intolerable*, el placer *inaudito* son menos función de particularidades individuales que de criterios sancionados por la aprobación o desaprobación colectiva” (Lévi-Strauss, *Introducción a la obra de Marcel Mauss*, p.119). Y si la experiencia emocional misma es más variable de lo que el sentido común espera, la variabilidad expresiva de las emociones es quizás más radical. Este abanico de posibilidades representativas es el objeto de una disciplina algo incipiente pero relevante: la semiología del movimiento o kinología, o, en otro ámbito menos académico, la teoría sobre la comunicación no verbal, que ha mostrado la expresión corporal, el uso del espacio y el movimiento en relación

con el origen cultural y la pertenencia social. Pero tampoco es claro que todas las expresiones emocionales provengan o se hallen filtradas por una codificación de la cultura. Se ha afirmado que llanto y risa son expresiones directas de los estados de bienestar o necesidad básicos con que se enfrentan las criaturas humanas con absoluta independencia de su origen cultural. Las visiones más mediadoras terminan por aceptar que sobre esta distribución básica la cultura organiza y distribuye formas de expresión corporal en relación con unos y otros estados emotivos de tal forma que incluso se produce una suerte de *regreso* de los significantes emocionales sobre sus *significados* (quizás sobre las propias experiencias). Es decir, otra vez más cerca de lo que señala Lévi-Strauss cuando indica que el límite entre placer y dolor ha sido definido también por una organización de la cultura. No sobra señalar que esta línea de reflexión se conecta con lo que se ha conocido últimamente como la teoría cognitiva de las emociones (Calhoun y Solomon, 1989) donde se señala la conexión entre estados emotivos y sistemas de creencias (no puedo sentir miedo sino de algo que creo es un objeto amenazante). Pero lo que resulta más claro para nosotros es que la identificación de las emociones en las imágenes, está mediada, aunque sea relativamente, por una instrucción cultural. Identificamos llanto, alegría, melancolía o congoja en buena medida porque hemos incorporado los signos gráficos convencionales que indican enfáticamente dichos estados. No es seguro que un individuo competente en la iconografía filmica y televisiva occidental reconozca con claridad estas expresiones en una pintura china del Siglo II, o incluso, como hemos tenido oportunidad de constatar en una investigación de base empírica, no es tampoco seguro que padres y maestros identifiquen con facilidad las emociones que expresan los personajes del *animé* japonés que sus hijos y alumnos ven³⁹. La significación expresiva es entonces una clase de relación con las imágenes en la que gracias a una competencia icónica me oriento y me dispongo a vivificar en ella ciertas emociones e impresiones. Entonces ya no sólo me encuentro ante una representación de un grupo de personas en torno a un cadáver, sino que se trata de hombres y mujeres sufrientes, de individuos embargados por un profundo dolor espiritual y por una tristeza incomparable (Iconario, figura14). Acceder a este reconocimiento implica una suerte de esfuerzo interpretativo adicional en el fruidor: una búsqueda de *congenialidad* y *consentimiento* (como diría Schleiermacher). Pero es necesario hacer dos precisiones en este punto: la relación expresiva no se establece sólo con las representaciones de personajes, emerge de la totalidad de la representación. Un risco árido y quebrado, un árbol seco y nudoso, un cielo tormentoso y espeso resultan tan

³⁹ Como parte de un par de investigaciones sobre infancia y televisión desarrollada para la SEP y el CETE (Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa), observamos que algunos padres y madres tenían dificultad para comprender si los personajes del manga lloraban o reían en ausencia del sonido, mientras que niños y niñas realizaban una identificación eficaz y fluida. Véase: Lizarazo, 2001.

significantes emocionalmente como la forma en que se representa la luz o la palabra (Iconario, figura 16). Por este camino es posible incluso el ámbito denotativo. El fruidor podría establecer con la obra abstracta un vínculo expresivo y entonces el color o las configuraciones podrían manifestar alegría y jolgorio o seriedad lacónica (iconario, figura 17). Pero es necesario advertir (aunque no hemos hecho más que enfatizar esto una y otra vez) que no se trata de una propiedad intrínseca de una u otra representación del estilo “el color rojo es pasión” y “el azul melancolía”, ni siquiera estamos afirmando cuestiones como las que señala Kandinsky sobre los valores emocionales ligados a las formas. Insistimos que se trata de un tejido, del vínculo fruidor-obra tendido sobre las tramas de una cultura, donde las asociaciones significativas son posibles incluso en la obra a-referencial.

c) *significación convencional*

Para Panofsky la significación primaria concluye con la significación expresiva y abre paso a un segundo nivel considerado como *significación convencional*. Sin embargo, dicha convención es para nosotros parte del ámbito *identificadorio*, donde la relación significativa busca reconocer ante sí una representación. Panofsky supone que hay una fractura entre las significaciones anteriores y ésta porque las primeras le parecen, como hemos visto, un resultado espontáneo emergente de la aplicación de capacidades universales: la percepción práctica y la empatía, en cambio la significación convencional requiere la pertenencia del espectador a un mundo cultural en el que está familiarizado con objetos como los representados y con actitudes como las que aparecen plasmadas. Para nosotros, en cambio, las relaciones significativas fáctica y expresiva son también inseparables de esta pertenencia cultural y de este carácter competente de su fruidor. Pero la característica que permite su distinción de los subniveles previos consiste en que en esta relación, ante la obra, no nos ubicamos ya viendo objetos denotados como objetos generales (un grupo de mujeres, un grupo de hombres, el cadáver de un hombre, unas formaciones rocosas, un árbol seco...), sino como específicos del universo de las imágenes, como pertenecientes a la *enciclopedia visual*. Estamos entonces ante la representación del cuerpo muerto de Cristo sostenido por la virgen María, ante la desesperación de los apóstoles y las plañideras (Iconario, figura 14). Las figuras y las situaciones que se construyen con nuestra mirada muestran personajes y situaciones que hemos conocido por la historia cultural, las tradiciones narrativas y los universos imaginarios (en términos semióticos por la *enciclopedia icónica*) entonces lo representado no es ya un “hombre en la cruz”, sino “Cristo crucificado”, o no se trata de “una mujer con un niño en brazos” sino de “La Virgen y el Niño Jesús”. Obviamente no se trata sólo del contenido de la imagen de la tradición clásica, también el cine y la televisión

configuran permanentemente una red de representaciones que nos permiten decir que estamos ante “El Ché”, “El Subcomandante Marcos” o “Marylin Manson”.

El análisis de la dimensión denotativa en su conjunto, implica una semántica descriptiva de la imagen, a la que Panofsky llama *iconografía* y que se constituye, gracias a la significación convencional, en una disciplina que requiere más que el conocimiento práctico. El análisis iconográfico exige un reconocimiento de las fuentes literarias, mitológicas, históricas y culturales en las que puede hallarse el origen de las representaciones específicas. Un troviandés no identificará en el cuadro de Da Vinci más que un grupo de personas comiendo, para reconocerlo como “la última cena” deberá conocer, cuando menos la referencia al nuevo testamento (Iconario, figura 18).

3.2.4. La imagen como relación axiológica

La experiencia relacional de las imágenes no se agota en la significación convencional o enciclopédica. Aún cuando hayamos transitando por la iriada de significaciones señaladas, hay una suma de intercambio de sentido que asedia y nutre nuestra experiencia de las imágenes. Se trata quizás del ámbito más problemático filosóficamente, pero también del más sugerente y vigoroso. Panofsky le ha llamado la “significación intrínseca” y con ella se refiere a cierto sentido subyacente al motivo representado. Significado oculto, enquistado en la obra pero identificable a través de lo que muestra. Panofsky dice que esta significación “pone 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” (Panofsky, 1979: 49). La mentalidad cultural que produce la obra se reifica en ella, se cristaliza en la representación y su compleja estructura. Por eso se plantea que los elementos de la obra son manifestaciones de principios subyacentes, de estructuras vastas que se articulan de forma concreta en la obra que ahora está ante nuestra mirada. Es aquí donde los objetos representados adquieren estatuto de *valores simbólicos*: configuraciones que expresan sintéticamente un complejo tejido de sentidos, un mundo cultural que se perfila en ellos. Por ser una *síntesis* y una manifestación exigen un trabajo de desciframiento: identificar los objetos como valores simbólicos es justamente ir de las formas evidentes a los sentidos subyacentes. En este punto es donde Panofsky formula más claramente una hermenéutica a la que llama *iconología*. Pero es también en este lugar donde está más cerca de la semiótica porque en ella también se supone una fuerza tras el velo que guía y explica la forma concreta que está ante nosotros. El estatuto semiótico de la fuerza ausente que se materializa en la obra visual concreta está lejos de hallarse consensuado. Pero en todo caso podría decirse que la semiología supone un *sistema* que asedia y hace

posible el texto. En términos de Hjelmslev se diría que el sistema, a través del proceso, genera el texto. Este sistema es una estructura códica formal que según reglas precisas produce obras concretas. Los formalistas rusos en realidad no se interesaban por explicar la estructura de las obras literarias, lo que constituía su verdadero propósito era descifrar el código supratextual que engendraba todas las obras posibles. Pero en justicia esta línea semiológica no nos lleva a la significación intrínseca postulada por Panofsky, o lo hace de una manera *indirecta*. La semiología se conecta con el planteamiento de Panofsky a través de la postulación del nivel *connotativo*, es decir, de aquella significación de segundo orden producida a partir de la significación primaria. Hjelmslev explica la connotación como un proceso de doble escalonamiento en el que un lenguaje toma otro lenguaje como su sistema de expresión, o tal como lo plantea Barthes: un signo hace del significado de otro su significante. El significado referencial o denotativo del texto se convierte en significante de un segundo significado no evidente que por tanto requiere una inferencia o una interpretación para restituirlo.

Connotación o significación intrínseca hacen de la imagen un síntoma: huella o índice (abstracto o referencial) que apunta o revela una zona profunda de sentido que puede escapar incluso a la conciencia de quien la ha producido. La iconología de Panofsky es, en otros ámbitos una *hermenéutica* y quizás las dos más grandes hermenéuticas de la connotación que ha conocido el universo icónico son el psicoanálisis y el análisis ideológico. En ambos se parte de la idea de que la imagen dice más de su autor de lo que este supondría. En ella se filtran, a contrapelo, motivaciones profundas, deseos, intereses inconfesados, propósitos silenciosos. En rigor la connotación icónica admitiría tanto la significación subyacente tácticamente velada por su creador (como la retórica publicitaria de la que habla Barthes), como la significación disfórica que su autor nunca previó pero que se incuba en ella subrepticamente, como el origen social y las pulsiones que el publicista encarna, sin saberlo, al tratar tácticamente de orientar con el dispositivo retórico la lectura. Pero estas formas (iconológicas, semióticas, analíticas) de afrontar la connotación parecen aún muy textualistas. Suponen que la connotación es algo que está *en* la imagen y es otra cosa si somos capaces o no de restituirla. Por otra parte el analista de la connotación cree en un supuesto doble: que la obra actúa sobre su público poniendo a su alcance sentidos que no logra advertir y que la interpretación competente (la del propio analista) es capaz de reconstruir dicho proceso. Esta doble creencia nos muestra, por su perfil, las dos modalidades fundamentales de vinculación connotativa con la imagen. Sus características, su forma, en esta vía hermenéutica que aquí nos proponemos, son aún desconocidas y complejas. Llamemos a la primera relación *interpretación connotativa* y a la segunda *interpretación evocativa*. La diferencia entre ellas se

encuentra en que la primera se produce a partir del control del intérprete, quién a partir de un arsenal hermenéutico, de una competencia cultivada busca concientemente la dimensión oculta del significado; la segunda en cambio es una interpretación que no tiene como propósito develar sistemas ocultos pero que establece con la imagen intercambios connotativos que operan por debajo de las identificaciones denotativas. La interpretación connotativa emerge cuando el lector hace de la imagen objeto de *interpretación profunda*, cuando el observador se pregunta por el universo simbólico y social, por el mundo estético o incluso espiritual que alimentó su producción y que en ella habla silenciosamente. Es un posicionamiento *sui generis* ante las imágenes porque no se trata de la fruición simple ni espontánea, sino de la relación de aquel que se ocupa de interpretar, que busca explicar y comprender con una aspiración, digamos, *ascendente* o *descendente*. La interpretación connotativa busca rebasar la obra para ir a su subsuelo (como el sicoanalista freudiano que halla en el iconizante las marcas de una pulsión errática que infraestructuralmente emerge) o intenta escalarla para acceder a un supradominio (como el analista jungiano que busca en ella la materialización representativa de arquetipos universales). Este vínculo connotativo implica una lectura “entre líneas”, una mirada siempre perspicaz, una sospecha o una actitud intensa de revelación: seguramente la mejor caracterización de dicho vínculo la ofrece Ricoeur cuando nos habla de las posibilidades de relación con el simbolismo: una *actitud de sospecha* en la que intentaremos ver lo que la imagen calla maliciosamente, o una *actitud restauradora* donde buscamos acceder al significado profundo que la imagen guarda como enigma. En los dos casos se trata de una posición que busca develar, que mira con detenimiento, que explora para ver más allá. Podemos decir que en este vínculo se halla el objeto de esta tesis, pretendemos describir los trazos generales de tres actitudes connotadas en torno a las imágenes: la del analista estético, la del sicoanalista y la del analista de las religiones. Así pues tres son los actos icónicos que emergen para nuestra caracterización: la imagen poética, la imagen onírica y la imagen sagrada.

El otro vínculo connotado, el de la *interpretación evocativa*, no es posible sin la restitución de una teoría que admita más que la conciencia del fruidor icónico: si los observadores establecen vínculos connotativos con la imagen aunque no estén en actitud de develamiento creyente o denunciante, es porque con ella establecen un nexo que desconocen. Otra vez parecen ser psicoanálisis y análisis de la ideología los terrenos que abarcarían una mirada como ésta. El fruidor que viendo un film consume sus valores y sus implicaciones aunque no logre advertirlo, el sujeto que ante una fotografía establece una transacción simbólica callada en la que se movilizan pulsiones y deseos desconocidos y casi inadvertidos, el creyente que ante la imagen sagrada asume los valores

espirituales y las variaciones doctrinales del contexto en el que se restituye, se encuentran en una relación connotativa implícita. Pero el estatuto y la comprensión de este vínculo, de esta clase tan extraña de interpretación, son problemáticos. Su dificultad proviene, por lo menos de dos cuestiones: por una parte es difícil dar estatuto de *interpretación* a una práctica tácita, en la que no actúe conscientemente un proceso de selección, cotejo y análisis. ¿Qué clase de interpretación es aquella que se ejerce sin saber que se ejerce?, incluso pareciera más fácil decir que no se ejerce antes que postular su presencia sobre la superficie calma. Por otra parte, parece imposible su determinación ¿por dónde corre el vínculo connotativo silencioso?, ¿cómo podemos saber si lo que enlaza es la pulsión erótica, la expectativa mística o la irradiación ideológica?, y más radicalmente ¿cómo podemos saber que hay dicha experiencia?. Aquí no procuraremos recorrer este camino, ni tampoco intentaremos negarlo. Advertimos su restitución y su apuesta por parte de buena parte de la producción teórica en torno a las imágenes, pero el camino que nos interesa es el de la *interpretación connotativa*.

4. Mukarovsky: Hacia la semiótica de la recepción

Mukarovsky representa uno de los pasos iniciales hacia una estética post-inmanente, anuncia el desarrollo de lo que con más definición constituirá el enfoque del lector en la comunicación artística. Su pensamiento es especialmente interesante dado que se gesta desde el interior del movimiento formalista más importante de la estética moderna: la *Sociedad para el Estudio del Lenguaje Poético* fundada en la ciudad de San Petersburgo en 1916, que luego sería conocida como el núcleo del *formalismo ruso*. Desde su fundación la sociedad de formalistas se planteó como propósito el análisis de la obra de arte literaria como organización interna del material, al margen de cuestiones sociológicas. Mientras que el dogma marxista (desarrollado por Plejánov y Mehring) señalaba que toda obra artística (todo producto superestructural) debía ser explicado en relación con la infraestructura (de carácter económico), los formalistas postulaban la independencia de las obras literarias y la necesidad de dirigirse al objeto literario en sí mismo, so pena de no comprenderlo. El análisis del objeto estético exigía con frecuencia hacer abstracción de los factores externos y atender al discurso inmanente de la obra, de tal manera que los formalistas se imaginaban próximos al pensamiento de Aristóteles desarrollado en la *Poética*, y muy lejanos de la concepción dialéctica e histórica del pensamiento marxista.

4.1. Una estética post-formalista

Mukarovsky no compartió este parapeto formalista, y desde los años veinte elaboró una crítica en la que mostraba el lugar de lo social como contexto en el que se produce la obra, y ámbito al que se dirige. En su opinión el reconocimiento formalista de la especificidad como centro de la investigación estética, no debía olvidar el lugar de la perspectiva histórica. Mukarovsky comparte con los formalistas rusos las cuestiones centrales de su proyecto inmanente, pero señala insistentemente el lugar de la evolución artística en la configuración de nuevos elementos, y la relación entre la serie artística y la evolución histórica social en todos sus niveles. En otros términos, pone en cuestión el planteamiento saussuriano (unánimemente aceptado por los formalistas en su primera etapa) de que el sistema se constituye exclusivamente por los elementos de la sincronía, y que es necesario suspender la mirada transversal (histórica) para comprender la especificidad del sistema. Piensa que, incluso al aceptar que los sistemas se constituyen sólo por los hechos de la sincronía, debe admitirse que sólo los hechos de la diacronía *explican* el funcionamiento del sistema. La famosa Tesis de 1929, elaborada junto con Jakobson y demás formalistas, registra este señalamiento de Mukarovsky:

“El estudio diacrónico no sólo no excluye las nociones de sistema y función, sino que, al contrario, resulta incompleto si no tiene en cuenta tales nociones. Por otro lado, la descripción sincrónica no puede de ninguna manera excluir absolutamente la noción de evolución, pues incluso en un sector considerado sincrónicamente existe la conciencia del estadio en vías de desaparición, del estadio presente y del que se está formando” (Círculo lingüístico de Praga, 1970).

Este reconocimiento de los límites del inmanentismo se explica aún mejor en la introducción que Mukarovsky escribe a la edición checa de la *Teoría de la Prosa* de V. Shklovsky:

“La historia literaria abre, así, una perspectiva: ahora puede considerar el desarrollo real de una estructura literaria cuyos elementos se reagrupan permanentemente, y al mismo tiempo respetar la intervención en una obra de elementos externos, que por supuesto no traen consigo la evolución, pero sí determinan claramente cada una de sus fases. Todo hecho literario, al ser considerado desde este punto de vista histórico, aparece como el resultado de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y la intromisión, en la estructura, de elementos externos” (Mukarovsky, 1971).

Pero sus diferencias no son con la totalidad de los miembros de la sociedad de formalistas, en 1928 Tynianov anunciaba con su artículo “El problema de la evolución literaria” (Tynianov en: Todorov, 1999) una perspectiva análoga a la de

Mukarovsky: la búsqueda de la síntesis formal-sociológica. Tynianov manifiesta su deseo de relacionar las tesis del estructuralismo poético con la sociología literaria para acceder a una *explicación total* de la significación. Con la noción de serie literaria, Jakobson y Tynianov admiten su relación con las demás series históricas, preservando sus propias leyes:

“La historia de la literatura (o el arte) está íntimamente ligada a otras series históricas: cada serie involucra un manajo complejo de leyes estructurales que le son específicas” (Tynianov y Jakobson en: Todorov, 1999: 103).

Si bien la estética de Mukarovsky se alimenta de las premisas principales acerca de la estructura de la obra desarrollada por los formalistas rusos, es capaz de mantener una mirada crítica ante el hermetismo poético que algunos sostienen, enfatizando la importancia de ampliar la teoría del arte hacia el campo político y social que constituye el ámbito de lo *extraestético*, en lo que reivindicará como la estética estructuralista:

“el estructuralismo no limita la historia literaria al análisis de la “forma”, y tampoco está en la más pequeña contradicción con la investigación sociológica de la literatura; no reduce el conjunto de los materiales y el amplio reino de los problemas literarios; al contrario, se empeña en la exigencia de no considerar la investigación científica del material literario como un caos estático y atomístico de fenómenos; y concibe cada fenómeno como resultante y punto de partida de impulsos dinámicos” (prólogo al texto de Shklovsky).

Señala que en la estructura de la obra de arte es posible advertir la estructura de la sociedad, sin que esto signifique su adhesión a una teoría vulgar de la obra como reflejo. Para Mukarovsky este reconocimiento forma parte del proceso evolutivo de la teoría del arte:

“Si al comienzo se produjo una inclinación hacia los principios del formalismo ruso, que defendía una concepción consecuente de la autonomía del arte respecto a los fenómenos de las otras series evolutivas con las que el arte entra en contacto, llegaba a ser cada vez más claro que incluso el requisito consecuentemente mantenido de la inmanencia evolutiva permitía, e incluso exigía, que se tuviera en cuenta la correlación del arte con las otras líneas evolutivas” (Mukarovsky, 1977: 44-45).

La obra de arte no es el territorio soberano de lo estéticamente puro, para Mukarovsky la obra (sin perder su especificidad y su relativa autonomía) congrega la iriada de sentidos y principios de la sociedad en la que se produce, su propiedad es justamente la de integrar en una unidad *sui generis* valores extraestéticos diversos y tozudos: “Si nos preguntamos en este momento, dónde se ha quedado el valor estético, veremos que se ha disuelto en los distintos valores extraestéticos y no

representa, propiamente, nada más que la denominación global de la integridad dinámica de las relaciones mutuas de aquellos” (Mukarovsky, 1977: 97). La especificidad de la obra no está solamente, como supusiera el formalismo, en la *estructura formal*, se halla en su integridad *intra/extra estética*.

“La distinción entre el criterio ‘formal’ y ‘temático’ en la investigación de una obra artística es, pues, incorrecta. El formalismo de la escuela estética y teórico-literaria rusa tenía razón afirmando que todos los componentes de la obra artística son, sin distinción, partes de la forma. No obstante, es necesario añadir que igualmente todos los componentes de la obra artística son portadores de la significación y de los valores extraestéticos y por lo tanto, forman parte del contenido. El análisis de la ‘forma’ no debe ser limitado al mero análisis formal; y por otro lado tiene que quedar claro que sólo *toda* la construcción de la obra artística, y no únicamente su parte llamada ‘contenido’ entra en relación activa respecto a los valores vitales que rigen el comportamiento humano” (Mukarovsky, 1977: 97).

En estas condiciones, la comprensión más cabal de la obra artística no se halla para Mukarovsky en manos de una estética metafísica que la imagina dotada de valores eternos, ni tampoco un psicologismo que explique tanto la producción como la apreciación según los “contenidos de la conciencia individual”. El camino estará trazado por una estética sociológica:

“El lugar que ocupaba, respecto a la estética, a veces la metafísica, a veces la psicología, pertenece con derecho, ante todo, a la sociología: la investigación noética de toda la problemática de fenómenos estéticos, tarea propia de la estética, tiene que ser construida suponiendo que la función, la norma y el valor estético son válidos únicamente respecto al hombre, al hombre en tanto que ser social” (Mukarovsky, 1977: 100)

Las fuentes del pensamiento de Mukarovsky no se reducen sólo al formalismo ruso, dos ámbitos le resultan especialmente importantes: la lingüística estructural y la tradición filosófica. En Mukarovsky confluyen las dos grandes tendencias de la estética filosófica: la estética formalista que proviene de Kant y pasa por Schiller y Hebart; y la estética contenidista que proviene del iluminismo y pasa luego por Schelling, Hegel y la estética marxista. Mukarovsky intentará elaborar una estética capaz de desarrollar de un lado el análisis inmanente del material artístico, y de otro la *función social* que desempeña en el arte y en la cultura en general. Su propósito era respetar la autonomía semiótica de la obra artística y a la vez comprender las leyes generales que remiten dichos procesos a la dinámica histórica. Por otro lado Mukarovsky pertenece al Círculo de Praga: una sociedad de lingüistas checos, alemanes y rusos que se concentra en el estudio del lenguaje a partir de las premisas

establecidas por Saussure⁴⁰. Dos son las categorías centrales de la producción intelectual del círculo: la función y la estructura. La noción de *estructura* se comprenderá como la trama de relaciones de interdependencia que establecen todos los elementos de la lengua, sin cuyo reconocimiento es imposible realizar una ciencia de los signos. El Círculo de Praga será fundamentalmente un *estructuralismo*, como consecuentemente lo muestran las investigaciones fonológicas y fonéticas de Jakobson y Trubetzkoy. Pero se trata de un estructuralismo donde la lengua se concibe como un *sistema funcional*:

“Como producto de la actividad humana, la lengua posee un carácter finalista. Cuando se analiza el lenguaje como expresión o comunicación, la intención del sujeto que habla es la explicación más fácil y natural. También ha de tomarse en cuenta, en el análisis lingüístico, el punto de vista de la función. En esta perspectiva, *la lengua es un sistema de medios de expresión adecuados a un fin*. No se puede entender ningún fenómeno lingüístico sin tener en cuenta el sistema en que se inserta” (Círculo Lingüístico de Praga, 1970).

No sólo será importante la interconexión de los elementos al interior de los sistemas, sino también las vinculaciones entre estos sistemas y la realidad extralingüística. La lingüística de Praga no sólo se propone desarrollar una teoría formal de la lengua, sino que tiene interés de formular una problematización más general del fenómeno del lenguaje. Implica una vocación por entender el lenguaje como algo activo, que funciona en la sociedad en relación con una amplia gama de usos. El problema entonces desborda el ámbito puramente lingüístico y penetra en el territorio más vasto de la *significación*. De allí que Jakobson se ocupara no sólo del lenguaje sino también de la poesía, la música, la moda, el teatro, la cibernética o la psicología. Por su parte el interés de Mukarovsky por la estética era plenamente consecuente con la amplitud de preocupaciones del Círculo, no se trataba de un interés estrechamente lingüístico, sino consecuentemente semiológico. Mukarovsky se ocupaba entonces de dos grandes clases de problemas: el análisis de las diferencias y especificidades del lenguaje ordinario respecto al lenguaje poético, y el estudio de los sistemas de signos y su funcionamiento en un ámbito translingüístico: arquitectura, cine, teatro, artes figurativas. Como hemos visto, el lugar original de Mukarovsky consiste en no adherirse mecánicamente ni a los principios del formalismo, ni a los del estructuralismo, sino en vincular la teoría del signo con una visión social del universo estético. Pero ante la sociología vulgar (que

⁴⁰ En palabras de Jakobson (miembro destacado del Círculo): “El término “Escuela de Praga” ha sido empleado, en los últimos años, para designar al grupo de investigadores en el campo de la literatura y del lenguaje, eslavos y alemanes, que fundaron en 1926, bajo la dirección de V. Mathésius, el “Círculo Lingüístico de Praga”; y que lucharon por alcanzar un procedimiento adecuado —estructuralista, totalista (*strukturealistische, ganzheitliche*)— en el campo de la teoría de los signos” (Jakobson, 1971: 542).

deriva puntualmente el arte de las relaciones económicas), como ante el psicologismo (que reduce la obra a los contenidos mentales del autor), mantiene también una visión crítica. Esta posición mediada entre tan diversos extremos es posible gracias a su consideración de la obra de arte como un *hecho semiológico*. Si la obra es un signo, entonces participa de criterios aceptados colectivamente y necesarios para su intercambio intersubjetivo. Los hechos específicamente intraestéticos –la función, la norma y el valor estético- deben comprenderse como *hechos sociales*.

4.2. Los hechos estéticos como hechos sociales: valor, norma y función

Mukarovsky entiende la función estética como la *fuertza* que crea el valor, y la norma como la *regla* con la que se mide dicho valor. Cualquier práctica humana puede estar acompañada de la *función estética* y cualquier objeto puede portarla. Caminar parece una acción puramente motriz con una finalidad práctica, pero todos sabemos que puede transformarse en una acción estética cuando se realiza en el marco de una danza, un rito o una representación. Para Mukarovsky la función estética no debe comprenderse como un *epifenómeno* de otras funciones, a veces la función estética será predominante ante otras funciones sociales que le resultarán subordinadas. Pero ha insistido también en que no es posible asumir *lo estético* como una propiedad “real de las cosas”, como una pretendida esencia estética de algunos objetos y una inalcanzable pureza por parte de otros. Algo nos ha enseñado la historia del arte: cualquier objeto puede adquirir un valor estético. Lo que unas sociedades han aceptado como indudablemente artístico, otras lo han negado rotundamente⁴¹. Lo estético es una elaboración de la sociedad que por sus relaciones y acciones peculiares dota de *función estética* a cualquier objeto:

“La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad humana y el mundo. Por eso una extensión determinada de la función estética en el mundo de las cosas está relacionada con un conjunto social determinado. La manera como este conjunto social concibe la función estética, predetermina finalmente también la creación objetiva de las cosas, con el fin de conseguir un efecto estético y la actitud estética subjetiva respecto a las mismas” (Mukarovsky, 1977: 56-57).

⁴¹ Las vanguardias y las explosiones estéticas del Siglo XX mostraron enfáticamente esta inesencialidad de los objetos estéticos. Desde Kurt Schwitters, un dadaísta que producía composiciones ambientales con basura a las que llamaba *merzbaus*, pasando por los *readymades* de M. Duchamp (cualquier objeto separado de su uso común como los célebres *Portabotellas* y el *orinal*), hasta el punto quizás más radical, alcanzado por Piero Manzoni (perteneciente al *arte conceptual*) quien enlata sus propios excrementos y los rotula con el inequívoco título de “100% Pura Mierda de Artista”.

La función estética no es entonces tampoco plenamente dominada por el individuo (aunque en términos puramente subjetivos cualquier cosa puede ser o no estética), la fruición y la creación se articulan frente a la definición social (sea por su asimilación, o sea por su rechazo).

Para Mukarovsky la función estética se haya regulada por la *norma estética*, pero su esencia radica precisamente en su inesencialidad. Es decir, la norma estética no es invariante, es más bien el ámbito de la permanente renovación, y en este sentido se halla en relación con la incesante evolución social. Esto es problemático en la medida que toda norma estética se establece suponiéndose con validez universal, como bien dice Mukarovsky “La función en tanto que fuerza viva parece estar predeterminada a cambiar constantemente la extensión y la dirección de su cauce, mientras que la norma, que es una regla y una medida, parece, por su propia esencia, estática” (Mukarovsky, 1977: 60). Pero esta tensión en realidad no es una contradicción si somos capaces de ver su carácter social:

“la contradicción entre la pretensión de la norma a la obligatoriedad general, sin la cual la norma no existiría, por un lado, y su carácter real tanto limitado como variable por otro, no es paradójica, sino que puede ser teóricamente comprendida y dominada como una antinomia dialéctica que sirve de catalizador en la evolución de toda la esfera estética. .. el carácter variable y obligatorio de la norma no pueden ser comprendidos y justificados simbólicamente ni desde el punto de vista del hombre como género ni del hombre como individuo, sino únicamente desde el punto de vista del hombre en tanto que ser social” (Mukarovsky, 1977: 60).

La norma no logrará nunca adquirir la validez de una ley natural, porque entonces dejaría, precisamente, de ser una *norma*⁴². En tanto que norma, debemos asumir su tesitura histórica, su transformación en el tiempo “cada norma cambia tan sólo por el hecho de ser aplicada repetidamente y tener que adaptarse a las tareas exigidas por la práctica” (Mukarovsky, 1977: 64). En este sentido toda obra de arte, proviene de ciertas normas estéticas, pero debe desbordarlas y ponerlas en tela de juicio: “siempre hay en una obra artística algo que la une al pasado, y algo que tiende al futuro”. En este mismo sentido U. Eco señalará que cada corriente estética es la disolución de reglas propias de las corrientes anteriores y la formulación de nuevas reglas. La regularidad del arte clásico se disuelve frente al barroco que lo abre estableciendo variantes y normatizaciones nuevas. Pero el proceso implica una compleja hibridación en la que el discurso estético media entre la lengua de la que proviene y las conformaciones nuevas que establece. Implica una rica operación de destrucción de los códigos precedentes y la construcción de

⁴² Lévi-Strauss distingue, entre otras cosas, el *estado de naturaleza* del *estado de cultura*, porque en el primero los principios de organización de la realidad son *leyes* y en el segundo son *normas*. En el orden de la ley actuamos por *impulsos*, en el orden de la norma por *convenios*.

nuevos códigos. A esto es a lo que Eco llama la *dialéctica pendular* según la cual la obra de arte es a la vez asunción del orden precedente e innovación y generación de sentidos (Eco, 1992). Con mucha anticipación Mukarovsky lo expresaba así: “Una obra de arte auténtica, oscila siempre entre los estados pasado y futuro de la norma estética: el presente, bajo cuyo punto de vista la percibimos, aparece como tensión entre la norma pasada y su violación, destinada a ser parte de la norma futura” (Mukarovsky, 1977: 67), o de una manera aún más concluyente:

“ninguna etapa de la evolución corresponde plenamente a la norma heredada de la etapa anterior, sino que crea, violándola, una norma nueva. La creación que correspondiese plenamente a la norma heredada sería una estandarización fácil de reproducir; a esto se aproximan únicamente las obras epígonas, mientras que una verdadera obra de arte es reproducible y su estructura es... indivisible, gracias precisamente a la diversidad estética de los componentes a los que reúne en un complejo único” (Mukarovsky, 1977: 68).

Mukarovsky señala que el estudio de la norma estética no debe olvidar la relación entre este tipo de normas y las demás normas sociales. La norma estética no ingresa impoluta a la colectividad, se vincula con la trama global de normatizaciones colectivas que regulan los más diversos valores, hasta el punto en que ciertas normas estéticas devienen en otras y regulaciones de diversa etiología pueden a su vez, transformarse en normas estéticas. Mukarovsky cita el caso de la norma ética novelesca de la contradicción entre el héroe bueno y el malo, que se convierte en una norma estética, y con el tiempo se transforma en un cliché (hasta el grado que se puede utilizar como un código cómico para la comedia). De manera que “al tratar la relación entre norma estética y la organización social, no debemos omitir la circunstancia de que no se trata de un contacto entre dos fenómenos aislados (es decir, entre la norma estética y un determinado componente de la colectividad), sino que se establece una relación mutua entre dos sistemas enteros: la esfera —o, mejor dicho, la estructura— de las normas, y la estructura de la sociedad, para la cual las normas dadas constituyen el contenido de la conciencia colectiva” (Mukarovsky, 1977: 76).

Al igual que la función y la norma estética, para Mukarovsky *el valor estético* (que tiene su radio de acción fundamentalmente en el ámbito artístico) pertenece a los fenómenos sociales. El valor estético se haya en estrecha relación con los valores extraestéticos (presentes en la obra), y a través de éstos con el sistema de valores que definen la vida de la colectividad donde se aprecia y consume la obra. Podemos comprender esto cabalmente si asumimos que la obra no es “un ente permanente”. Los cambios temporales, espaciales o sociales, modifican la tradición artística y en este sentido el objeto estético correspondiente se hace otro, en las nuevas condiciones de percepción. “En consecuencia, aunque una obra de arte

determinada esté valorada positivamente en dos épocas diferentes, el objeto de la valoración resulta ser cada vez otro objeto estético, es decir, en cierto sentido otra obra de arte” (Mukarovsky, 1977: 81). Al modificarse el objeto estético, se transforma también su valor estético, de tal forma que ciertas obras ven transformado su valor a través del tiempo de manera muy radical: de una apreciación positiva a una apreciación negativa y viceversa. Pero esto no quiere decir que esta variación axiológica sea el resultado de alguna clase de error en el diseño de las obras (como la imposibilidad humana de acceder a los cánones ideales) o de una mala educación social respecto a su percepción. Se trata más bien de una propiedad específica del valor estético:

“pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (*ergon*), sino un proceso (*energeia*). Por eso, aún sin cambios en el tiempo y el espacio, el valor estético aparece como un proceso multiforme y complejo, cuyas manifestaciones son, por ejemplo, los desacuerdos en las opiniones de los críticos acerca de las obras recién creadas” (Mukarovsky, 1977: 83).

Mukarovsky señala que el valor estético asignado a las obras se haya acotado y entramado por una multiplicidad de instituciones sociales (la crítica, el peritaje artístico, la educación artística, el mercado, la publicidad, los museos, etc:) que, en un sentido muy bourdiano, configura el sistema de coerciones e influencias que actúan sobre la definición de la valoración de las obras. La visión de Mukarovsky parece, en este sentido una anticipación de la sociología de la cultura de Bourdieu, tan preocupada por comprender la forma en que el campo artístico genera las valoraciones de las obras y sus productores, y como éstos contribuyen a regenerar el propio campo (Bourdieu, 1995). De esta manera, será necesario comprender que

“El valor estético ha resultado pues, ser un proceso cuyo movimiento está determinado por un lado por la evolución inmanente en la propia estructura artística... y por otro por el movimiento y los cambios de la estructura de la convivencia social. El puesto de la obra artística en un grado de la escala del valor estético, y su permanencia en el mismo; en algunos casos el cambio de su situación o incluso su exclusión absoluta del sistema del valor estético, dependen de otros factores más que de las propiedades de la propia creación material del artista, que es la única que permanece, que pasa de una época a otra, de un lugar a otro, de un medio social a otro” (Mukarovsky, 1977: 85).

Dos cuestiones debemos comprender en estos señalamientos: en primer lugar, que no se trata de una apuesta por el *relativismo* del valor estético, Mukarovsky insiste en que para quien participa de un mundo social específico, el valor de la obra no figura como contingente, sino que “aparece como una cualidad necesaria y permanente”. En segundo lugar, se trata del reconocimiento de dos estratos

diferenciales en la obra de arte: su elemento material y su valoración estética. Esta distinción abre la puerta de entrada a la perspectiva recepcional y anticipa varias de las cuestiones de la estética de finales del Siglo XX⁴³.

4.3. Artefacto y objeto estético

Una de las distinciones más complejas, pero también más sugerentes planteada por Mukarovsky, es la que establece entre el *artefacto artístico material* y el *objeto estético*. Sin lugar a dudas para Mukarovsky el *artefacto artístico material* es el objeto físico, dotado de propiedades y características objetivas; el objeto estético en cambio (y aquí es donde se problematizan las cosas) podría entenderse como ese objeto experiencial significativo que utiliza al artefacto como su soporte. En algún sentido lo que probablemente subyace a esta distinción, es la idea saussuriana (compartida y aceptada unánimemente por todos los miembros del Círculo de Praga) de los dos componentes del signo: su significante y su significado. Mukarovsky insiste en que lo propio de la obra de arte es su carácter signico. Una obra es un signo estético⁴⁴, y como tal se constituye de los planos elementales de todo signo: su significante, o el artefacto artístico material; y su significado, que como en todo signo, es una producción histórica, social, generada por la colectividad⁴⁵. En este sentido el artefacto sirve de soporte, es la base para la producción de los *objetos estéticos*, que entonces no serán *objetos físicos*, sino *objetos simbólicos*. De este planteamiento inicial se desprenden varias cuestiones: el objeto estético se produce en el encuentro entre el artefacto y la conciencia social que lo recepciona, su valoración es variable, se define y se articula según el tramado de valores históricos del mundo social en el que está inserta su fruición: “El artefacto material entra, durante su existencia, en contacto con muchas colectividades diversas y con muchos sistemas de valores que se diferencian entre sí” (Mukarovsky, 1977: 99). Pero el objeto estético, también se define, indudablemente,

⁴³ En este sentido es interesante reconocer que la segunda mitad del siglo XX se ha caracterizado por la recuperación, interpretación y reelaboración de los descubrimientos estéticos de comienzos del siglo: de un lado el formalismo (recuperado por los estructuralistas en los años 60 y 70) y el post-formalismo de la recepción (recuperados por la pragmática y las teorías de la recepción estética en los 80 y los 90). El Siglo comenzó caracterizado por esta discusión entre las escuelas rusas (Shklovsky-Tomasevsky / Mukarovsky-Bajtin), y terminó reviviéndola desde una perspectiva mundial.

⁴⁴ Cuando Mukarovsky considera la obra como un signo apela a su *intencionalidad*, y es precisamente esta categoría la que anuncia una perspectiva recepcional. La noción de *intencionalidad* no remite para Mukarovsky a los contenidos psicológicos que definen la creatividad individual, sino a una *estrategia del fruidor*. El receptor asume una posición peculiar ante la obra: *la interpreta como un signo*, le otorga un *valor intencional* que consiste en comprenderla como un *objeto que comunica*.

⁴⁵ Mukarovsky es uno de los primeros autores (mucho antes que Lévi-Strauss o que el movimiento estructuralista francés) en utilizar las categorías de la teoría de los signos en un ámbito translingüístico.

en relación con las características del artefacto artístico material y con su organización, es decir, con su *estructura*. Sobre esta base Mukarovsky distingue dos clases de valores estéticos: el *valor estético actual* configurado a partir del objeto estético (objeto simbólico), y el *valor estético objetivo* posible sólo por el artefacto artístico material (objeto físico). Mukarovsky está consciente de lo problemático de la segunda postulación, e insiste que se trata de una posibilidad, de un *valor hipotético* articulado en las características físicas permanentes del artefacto. En este sentido el artefacto artístico material es una entidad capaz de estimular la construcción histórica de *objetos estéticos* en la conciencia social de sus receptores: “el valor estético independiente (suponiendo que exista), inherente al artefacto artístico material, tiene, en comparación con el valor estético del objeto en un momento dado, un carácter sólo potencial: el artefacto artístico material construido de tal y otra manera tiene la capacidad... de provocar en la mente de los receptores “objetos estéticos” con un valor estético positivo” (Mukarovsky, 1977: 98). Esta energía estética potencial con la que cuenta el artefacto artístico material (esta capacidad menor o mayor de generar la construcción histórica y social de objetos estéticos diversos) dependerá de su poder para atraer, como un ente magnético, los valores extraestéticos:

“Podemos juzgar, pues, que el valor independiente del artefacto artístico será tanto más grande, cuanto más numeroso sea el conjunto de valores extraestéticos que el artefacto logre atraer y cuanto más potente sea el dinamismo con el que sepa regir la relación mutua entre aquellos” (Mukarovsky, 1977: 98).

Mukarovsky piensa que la obra auténtica es capaz de generar la unidad aún sobre la más diversa etiología de valores extraestéticos contenidos en ella, y es en este punto donde su reflexión resulta más claramente recepcional: ante la multitud de elementos el fruidor de la obra debe realizar una *labor*, un *trabajo simbólico* consistente precisamente en hallar la síntesis de los factores que parecen desgajados y contradictorios, en esto consiste el “proceso de percepción y valoración de la obra”. La obra auténtica no radica sólo en su estructura, depende radicalmente del trabajo recepcional de desciframiento y articulación de los elementos que en ella aparecen extraños y tozudos. Se trata de un proceso en el que se enfrentan los horizontes valorativos de la obra y de la colectividad en la que se percibe y aprecia:

“Sólo la tensión entre los valores extraestéticos de la obra y los valores vitales de la colectividad, conceden a la obra la posibilidad de actuar sobre la relación entre el hombre y la realidad, que es el quehacer más propio del arte. Por eso se puede afirmar que el valor estético independiente del artefacto artístico, es tanto más grande y duradero, cuanto menos fácilmente se somete la obra a la interpretación literal desde el punto de vista de valores generalmente aceptados en la época o el medio en cuestión” (Mukarovsky, 1977: 99).

El receptor aborda la obra con su sistema de valores, con su postura ante la realidad, y en este encuentro es posible que perciba los valores que se hallan en contradicción con su propio referente axiológico. La obra como estructura de valores extraestéticos no es una réplica del sistema de valores vigentes para la sociedad receptora, y en este sentido es un objeto desafiante, que rasga la normatividad y la valoración social normalizada. Esto es así porque toda obra de arte auténtica padece una tensión interior, una dialéctica entre su *nivel comunicativo* y su *nivel significativo*. Se trata de la dialéctica entre el *artefacto estético* y la sociedad, entre la *comunicación habitual* y la *innovación significativa*. Por su organización original toda obra con estatuto estético se caracteriza por la innovación comunicativa que se levanta sobre el fondo de la *semiosis* de las obras anteriores. Para Mukarovsky la evolución artística genera un aumento de comunicación⁴⁶ (porque abre los significados y los lanza al espacio social), que puede chocar con el consenso simbólico establecido. La *norma estética* no es, en este sentido, una garantía de respeto al orden simbólico, sino más bien un territorio de pruebas donde la *significación estética* crispa y desborda los límites de la comunicación simbólica socialmente normalizada.

Mukarovsky nos permite problematizar y afinar la perspectiva hermenéutica de la relación icónica que proyectábamos a partir de Panofsky. Lo hace en la medida que nos obliga a pensar en el equilibrio entre la estructura de elementos plásticos al interior de la obra y el tejido de valores, la percepción simbólica que el mundo social articula sobre ellos. ¿Dónde radica la obra? En ninguno de los extremos, es el vínculo, la relación de la que hemos hablado previamente. Esta relación que quizás, en un exceso analítico, hemos caracterizado como una tétrada que va del vínculo erótico a la conexión axiológica. Esta perspectiva permite escapar, como lo hace Mukarovsky, de tres extremos reductivos: ni psicologismo, porque la imagen estética no se agota en las alusiones personales que uno u otro intérprete hacen de ella, en la medida que la interpretación individual proviene del fondo de la normatización histórica y del horizonte de la comunicabilidad, pero

⁴⁶ Mukarovsky deriva el concepto de obra no de la conciencia individual, sino de lo que llama la *conciencia colectiva*. La obra no puede identificarse con el estado de ánimo de su autor debido a que se comunica en una sociedad, y por tanto debe contener elementos comprensibles y aceptados, debe ser un *signo*. La obra es entonces una *instancia mediadora* entre un individuo creador y la colectividad. Entendida como signo la obra de arte posee autonomía y se estructura en una *serie* con las demás *obras-signo*, en este sentido la estética adquiere independencia porque es una serie de obras-signo. Pero simultáneamente debemos reconocer que hay una relación semiótica entre la serie estética y las series política, científica, económica u otras en las que participa. El *signo estético* no debe considerarse de forma puramente autónoma, sino que en su comprensión debe aludirse a su *destino*. El signo estético no se encuentra en la sociedad como una creación indiferente de un individuo, cerrada en sí misma, como creación en sí y para sí, el signo estético figura en la sociedad como *comunicación*, es decir, propicia la relación entre sujetos o entre grupos sociales.

tampoco se trata de un sociologismo que reduzca la imagen al reflejo de las condiciones sociales, porque precisamente lo que la obra plástica genuina haría es desafiar esa comunicabilidad establecida, abriendo los límites del sentido, pero tampoco se trata de un formalismo, porque la estructura inmanente de la obra sólo se vivifica en su capacidad de convocar los valores extraestéticos. En un fuerte sentido Mukarovsky apela a una visión hermenéutica de la experiencia plástica de la imagen que aquí hemos propuesto a propósito de la sugestión de Panofsky.



Vellecio Tiziano, Amor sagrado y profano, (óleo sobre tela), 1514

III. La imagen onírica

Imagen de la subjetividad y la subjetividad en la imagen

Toda imagen poética involucra una *coparticipación* ineludible entre quien mira y lo mirado. No hay objeto estético sin conciencia que lo simboliza, como no hay mirada simbolizante sin artefacto icónico que la precipite. Mukarovsky nos decía que toda obra de arte es, a la vez, *artefacto* y *objeto estético*. El primero es una organización de elementos físicos sobre una superficie, el segundo es el hálito simbólico que dicha estructura convoca en la conciencia que la contempla. Un lazo fatal liga dichas dimensiones en una unidad irreductible: no hay experiencia simbólica de la imagen sin un artefacto que la haga posible, y no hay artefacto más que en el tramado de una conciencia simbólica que lo recupera. Quizás no hay ámbito donde esta relación resulta más indisoluble que en el territorio onírico donde el soñador es uno con su imagen y su imagen emerge de él y sólo a él se halla destinada. ¿Dónde está la diferencia entre soñante e imagen soñada?. Es probable que no haya lindero alguno, y que la imagen sea el soñante y éste a su vez no sea más que la hojaldre múltiple de sus ensoñaciones. La imagen onírica, y por extensión la imagen subjetiva (aquella que se produce en otros estados mentales: el recuerdo, la imaginación, etc.) representa un problema relevante para la hermenéutica: ¿cuál es el estatuto de dichas imágenes?, ¿se interpretan?, ¿quién las interpreta?, ¿cómo se construyen las imágenes oníricas?. Las respuestas son tan entreveradas y diversas como las propias interrogantes. No sólo una larguísima tradición filosófica se ha cuestionado por la naturaleza de las imágenes internas, sino también lo ha hecho la psicología, la semiótica cognitiva o el psicoanálisis, interesadas en la comprensión de las *endoimágenes*. Obviamente no

podremos referir tan vasto horizonte aquí, más bien tomaremos uno de sus caminos: el que se haya perfilado en el psicoanálisis, especialmente en el discurso que va de Freud a Lacan.

1. Los dispositivos oníricos: vías para interpretar imágenes

1.1. La develación freudiana

Freud avizora una zona inmensa y extraña que vive en nosotros, una región basta y enigmática que efervece desde el fondo de lo que somos, un nuevo continente del ser que enrarece las límpidas creencias de sí que tan encomiosamente portábamos. En fin, indica un “desconocido que [nos] habita” (como dijera alguna vez Octavio Paz), una parte cardinal de lo que somos y que sin embargo no hemos advertido. El psicoanálisis emerge en un momento en que la experiencia cultural parecía creer en la densidad y certeza del sujeto. El mundo moderno enfatiza al individuo como instancia central de la nueva visión de la realidad, y confía en el ascenso perenne de su autonomía y voluntad plena. En el contexto del optimismo científico e ideológico de la modernidad, Freud pone en cuestión la unidad del sujeto, el principio único de la conciencia y la autonomía y soberanía indubitables de la racionalidad. Desde Freud emerge una ristra de incertidumbres capitales: “¿sabes realmente lo que eres?”, “¿gobiernas tu existencia?”, “¿hay algo más en ti, que tu límpida conciencia?”, Freud inaugura un reconocimiento de la inestabilidad y la incertidumbre del sujeto y una duda fundamental sobre la conciencia.

Pero hemos de reconocer que la señal de la otredad de la conciencia no se da por vez primera en Freud, porque en el pensamiento clásico Platón sostenía que el alma tenía una constitución triádica: el *nous* o la razón (la conciencia); el *thymós* o el ánimo, y el *hípothymós* o el deseo, donde por lo menos ésta última instancia evoca con cierta claridad lo que Freud llama el inconsciente. Aristóteles por su parte habla de tres almas: la racional, la sensible y la vegetativa (en el sentido de que para Aristóteles el alma es el principio que prende la vida en la materia, y por tanto el alma será racional, pero también animal y vegetal).

En el pensamiento moderno es Leibniz quien por primera vez habla de inconsciente, pero pensado como una modalidad de conocimiento abismal e indefinible que permitiría, digamos, percibir-intuir totalidades. Spinoza parece aludir a este territorio ignoto mientras que Schelling hace del inconsciente un absoluto y Schopenhauer parece referirlo como una voluntad universal de vida, como un *noúmeno* inefable (Aron, 1963–1964).

Es necesario reconocer que en el contexto Freudiano el asunto del inconsciente aparecía como una temática atractiva a muchos pensadores: “la concepción general de los procesos mentales inconscientes era *concebible* [...] al rededor de 1700, se convirtió en un *tópico* alrededor de 1800 y se pudo de *moda* alrededor de 1870-1880” (Whyte, 1960: 168-169). Los científicos que resultaron importantes para Freud en su formación parecieron tener todos alguna clase de noción sobre el inconsciente, como Charcot, Bernheim, Breuer, Lipps, Jackson o Helmholtz. Pero quizás es la literatura el ámbito del que proviene la intuición más sugerente del inconsciente como en los casos de Shakespeare, Goethe, Cervantes y Dostoyevski, y de donde emerge, sin duda, la provisión más significativa de metáforas y explicaciones, como en la literatura clásica, especialmente en la tragedia griega.

Aunque el inconsciente había sido planteado antes de Freud, sólo con él adquiere un sentido y una valoración sistemática y articulada propias de una concepción que aspira a la construcción de un conocimiento cierto y positivo: el inconsciente se inferirá experimentalmente convirtiendo en síntomas los sueños y los actos fallidos. Es un hecho que varios antecesores lograron expresar algunos de los aspectos del problema del inconsciente, como el simbolismo de los sueños en Von Schubert y Scherner, la conexión de los símbolos oníricos y los mitos como en Carus, los sueños como realización de los deseos como en Platón y Mass, o el inconsciente como fuente de creación de poderosos motivos (Herder y Richter) y reservorio para la creación artística, tal como lo señalaron Goethe y Schiller. Pero en todos estos casos se trataba de señalamientos aislados y de intuiciones metafóricamente expresadas, incluso la obra de Von Hartmann *Philosophy of the Unconscious* que aborda todos estos asuntos, no logra integrarlos en una teoría. Sólo en Freud es posible reconocer una reflexión coherente que permite comprender las conexiones complejas y sutiles entre tan distintas dimensiones. A diferencia de todos sus antecesores, Freud penetró “en la cueva”, y dedicó parte sustancial de su vida a la entreverada y ardua investigación empírica, de donde provino una visión deslumbrante en la que pudimos ver por primera vez de forma diáfana el poder de los procesos inconscientes en la cognición, la emoción y la acción humanas.

Es tan radical el horizonte freudiano que la vida consciente resulta minúscula ante el universo abismal que abre el inconsciente: el predominio del ser se hallará en ese continente desconocido que actúa con un poder que rebasa todas nuestras estimaciones. Pero no sólo eso, sino que la experiencia inconsciente resulta ser la vivencia más primaria de lo que somos, nuestra realidad más pura y arcaica, la forma elemental que nos compone. La conciencia ha perdido su primacía, el ser que creíamos abrazar es secundario, resultado

mediato, contingencia y superficie: “para el psicoanálisis todo es en un principio inconsciente, y la cualidad de la conciencia puede agregarse después o faltar en absoluto” (Freud, 1900: La Interpretación de los sueños: 577). Una paradoja capital se pone en relieve: la vida psíquica *es* fundamentalmente *inconsciente*. Inconsciencia irreductible a pura biología o naturaleza, inconsciencia que alcanza un verdadero estatuto psíquico. El psicoanálisis formula que no es sostenible la oposición de lo inconciente y lo psíquico, y será pensado como un complejo de procesos emocionales, de pensamiento y voluntad que abarca y resignifica lo que imaginamos siempre como la psique (el espíritu, la mente, el alma). Freud propone una visión rica y compleja del individuo en la que se articulan las estructuras biológicas y la vida mental conciente e inconciente, heterogeneidades que, sin embargo, constituyen una continuidad causal que liga el mundo psíquico y somático. Pero esta unidad esencial no implica un desconocimiento de la divergencia esencial entre psiquismo conciente e inconciente. Este último no sería reconocible sin la oposición a la conciencia y sin la plena restitución de su realidad específica. Las cosas son irremediamente entreveradas: el inconciente freudiano no es un ámbito mudo y absorto, implica percepción, inteligencia, intencionalidad, incluso voluntad. Pero es necesario aclarar que el término “inconciente” no refiere a los contenidos que sin estar presentes actualmente puede llegar a la conciencia, eso que Freud llamó lo *pre-conciente*. Lo que Freud nos muestra innovadoramente es el psiquismo refrenado, el continente nuevo que ahora contemplamos pero apenas podemos advertir tras las celdas del control y la sujeción. El inconciente es el psiquismo *reprimido*, las regiones intoleradas pero activas, las fuerzas que la conciencia inhibe e impide, pero que ejercen su poder. Una barrera separa las regiones de la conciencia y la inconciencia, división radical entre la vida visible y la experiencia psíquica oscura y enigmática. Pero las cosas tienen su revés porque entre ellas hay comunicaciones e intercambios, cifrados y silentes sistemas para hacer transitar las aguas a través de las más férreas exclusas. Los sueños son los ámbitos principales del intercambio de sustancias, experiencia en que las defensas se distienden y los controles se suavizan: entonces emergen los símbolos, recursos distorsionados donde de alguna forma afluye parte de lo reprimido. Conciente e inconciente se relacionan dialécticamente en la rica unidad del psiquismo, pero su vinculación no culmina en una suerte de síntesis, porque su dualidad prevalece: las características que Freud da al inconciente, son esencialmente distintas a las de la vida conciente, y de todas ellas quizás la más radicalmente contraria es la *intemporalidad* de los procesos mentales profundos. El tiempo no opera en esa región enigmática, al punto de que Freud cuestiona el pilar central kantiano:

“El principio kantiano de que el tiempo y el espacio son dos formas necesarias de nuestro pensamiento hoy puede ser sometido a discusión, como consecuencia de

ciertos descubrimientos psicoanalíticos. Hemos visto que los procesos anímicos inconscientes se hallan en sí “fuera del tiempo”. Esto quiere decir, en primer lugar, que no pueden ser ordenados temporalmente, que el tiempo no cambia nada en ellos y que no se les puede aplicar la idea del tiempo” (Freud: Más allá del principio del placer, Vol. I:1099).

El inconciente puro será intemporal, primigenio, arcaico y elemental, digamos, aquello que entierra sus raíces en lo más básico, en la sustancia atómica del psiquismo humano. Por eso el campo psíquico total es tan tozudo a la comprensión, convoca la continuidad entre los territorios, pero a la vez reclama las radicales distancias: de un lado la realidad temporal, diferenciada y determinada, por tanto sometida a las estructuras de la contradicción y la negación que rigen los contenidos finitos acopiados en la conciencia. Del otro lado una realidad fuera del tiempo, ajena a la historicidad y por tanto inmune a la negación y la contradicción: en ella todo puede venir al caso y nada borra ninguna posibilidad:

“En este sistema no hay negación ni duda alguna, ni tampoco grado ninguno de seguridad... Los procesos del sistema inconciente se hallan fuera del tiempo; esto es, no aparecen ordenados cronológicamente, no sufren modificación ninguna por el transcurso del tiempo y carecen de toda relación con él... Los procesos del sistema inconciente carecen también de toda relación con la realidad. Se hallan sometidos al principio del placer... Resumiendo, caracteres que esperamos encontrar en los procesos pertenecientes al sistema inconciente son la falta de contradicción, la independencia del tiempo y la sustitución de la realidad exterior por la psíquica” (Freud, Lo inconciente, Vol.I pp 1052-1053).

La incompatibilidad de estas realidades resulta inquietante, especialmente porque se encuentran en contacto, masa extraña parece ser entonces el psiquismo, enigmática sustancia en la que el conocimiento del inconciente es prácticamente inaccesible. El inconciente freudiano es incognoscible e impenetrable directamente: imposibilitado de hacerse conciente porque precisamente su no-conciencia es su esencia, obliga una paradoja sorprendente para su acercamiento: se hallará una vez que se ha perdido, en su transmutación hacia la conciencia, en su emergencia en forma de rastros desconocidos de un torrente que por allí ha pasado, o que nos muestra desde otro mundo las curvas que ejerce en éste, habremos de seguir las huellas de lo que fue para tratar de ver entre las brumas. Su boceto será una tarea de reversas y regresiones, de actitud de sospecha y miradas perspicaces: hemos de advertir en lo que es, aquello que no es, porque ese no ser es su ser. El psicoanálisis conoce no el inconciente, sino sus *representaciones*: mensajes simbólicos, destellos de su masiva extrañeza que fulguran de alguna forma historiadados, determinados y cultural izados. El inconciente puro es inmensurable e inaccesible, oscuridad perpetua que no

lograremos nunca aprehender. El psicoanálisis abordará entonces la zona del inconsciente cruzada con la cultura, la sustancia híbrida e impura. Así, aparece la metáfora oceánica del psiquismo, donde la superficie de las aguas constituye la conciencia y en la medida que nos sumergimos, al apartarnos de la superficie luminosa, hallaremos las profundidades oscuras de un inconsciente cada vez más remoto, más básico y rebelde a nuestras convenciones humanas. En las fosas abismales del océano psíquico, ajenas a la luz, se movilizan los principios más violentos y vitales, las fuerzas monumentales pero también las potencias que las aniquilan. Se mezclan las dinámicas y las energías, lo orgánico y lo psíquico, lo remoto y lo próximo, las vibraciones y lo pétreo. La psique humana aparece así en su más alta complejidad, en su carácter conflictivo y obtuso: espasmos y vínculos extraños entre las fuerzas represivas de la moralidad y la cultura, y a la vez presiones y movilizaciones enmascarada de los deseos más básicos y las pulsiones más primarias. El inconsciente impuro se revelará a la observación cuidadosa y sistemática a través de un camino especialmente significativo: el mundo de lo onírico.

1.2. *Caminos del sueño: el acceso al inconsciente*

Es sabido que Freud otorgó a la teoría de los sueños una importancia central en el psicoanálisis:

“Ocupa un lugar especial en la historia del psicoanálisis y señala su punto de inflexión; fue con ella que el análisis pasó de ser un procedimiento psicoterapéutico a ser una sicología profunda” (Freud, 1933:7).

La comprensión del sueño no sólo significaba la elucidación de los mecanismos de su lenguaje, sino especialmente la ruta privilegiada, el *camino regio* hacia la comprensión del inconsciente.

Freud señaló que las enfermedades “nerviosas” dieron el primer testimonio de la existencia de conflictos y problemáticas psíquicas inconscientes, pero fueron los sueños el fenómeno que indicó ese vastísimo y enigmático mundo interior. En ellos se expresaban las claves de conexión con el mundo diurno, las llaves que ponen en contacto la razón y la irracionalidad, y en algún sentido la relación compleja entre la cordura y la locura, los dos territorios que somos. Pero no es Freud quien por primera vez se plantea abordar los sueños, sendas miradas los hacían objeto de su escrutinio. La ciencia –pensaba Freud– los constreñía a fenómenos meramente somáticos intrascendentes e insignificantes, residuos de la vida mental diurna. La segunda vía de abordaje fue la perspectiva religiosa, que veía en los sueños ámbitos para la revelación de mensajes

trascendentes que provenían no del mundo humano sino de alguna clase de horizonte sobrenatural. Por su puesto, esta vía tampoco le satisfizo a Freud y decidió inaugurar un camino nuevo. Rechazó el reduccionismo cientificista de la época y deslinda el misticismo de las tradiciones mágicas. Los sueños son un fenómeno psíquico estrictamente humano que abajo de su dispersión y desorden guarda una lógica propia, una organización dilucidable que responde a las configuraciones esenciales del individuo.

En una primera apreciación, Freud considera el sueño como un recurso de blindaje del descanso corporal, fórmula que protege al organismo dormido de las perturbaciones externas (como los ruidos o los movimientos), pero también, de las perturbaciones internas, es decir, de los anhelos y deseos, de los conflictos no resueltos o de las expectativas y ansiedades. Con el sueño la relación con la realidad y sus múltiples tensiones se halla entre paréntesis, y también en el sueño los sistemas de autocontrol y la represión de las pulsiones y los impulsos resultan relajados, por eso piensa que el estado onírico permite regresiones, hace posible la reemergencia de deseos arcaicos que de alguna manera buscan manifestarse. El sueño constituye un estado donde al suspenderse la motilidad y la relación corriente con la realidad, logra expresar los deseos más básicos a través de una "experiencia alucinatoria inofensiva" (Freud, 1933: 16).

El sueño cumple una función central en la vida mental: configura una instancia imaginaria de realización de los deseos, por eso el lenguaje ordinario no sólo refiere al sueño como el estado onírico, sino también como la aspiración, la expectativa, la ensoñación diurna de lo que deseamos. Sin embargo entre el sueño diurno y su contraparte nocturna hay una diferencia fundamental: el sueño diurno expresa deseos concientes, aspiraciones organizadas y estructuradas racionalmente que son aceptables para nuestra conciencia ordinaria, social e históricamente sancionada. El sueño nocturno, en cambio, figura los deseos contenidos por el propio sujeto, las ansiedades incommunicables, las pulsiones sujetadas que perturban la vida psíquica y buscan la forma de emerger y realizarse. Freud pensaba que la naturaleza fundamental de los sueños se hallaba en la expresión de la sexualidad reprimida y en la formulación de deseos vinculados con conflictos infantiles activos en el inconsciente durante toda la vida:

"Esos deseos en nuestro inconsciente, siempre alertas y, por así decirlo, inmortales, recuerdan uno de los Titanes legendarios, abrumados desde épocas primigenias por el peso de la masa de montañas arrojadas otrora sobre ellos por los dioses victoriosos y que de tiempo en tiempo se sacuden a causa de la convulsión de sus miembros" (Freud, 1900: 553).

Freud piensa que los sueños están relacionados con algún acontecimiento diurno de relevancia para el individuo, pero conectado, a su vez, con conflictos de carácter más profundo. Digamos que la imposibilidad de realizar deseos hondamente enraizados en la mente del individuo, despierta cruciales tensiones internas porque su realización originaría un estado de culpa y angustia insoportable. Freud llama *“censor”*¹ a la instancia represora que impide la realización de los deseos inaceptables para la conciencia, y reconoce un conflicto entre los deseos inconcientes que buscan su expresión y realización en el sueño y la censura que impide su florecimiento. Durante el sueño no desaparece el *yo* y debe resguardarse de la tensión que se produce entre los deseos no realizados y la culpa de su realización. Se construye entonces una vía de negociación, un camino insólito para permitir, sin aceptar que se permite, la emergencia de lo sancionado. Digamos que los sueños son el producto de una extraña transacción entre lo reprimido y las fuerzas represoras, una estrategia en la que lo reprimido emerge aceptando las condiciones de la censura. Este producto onírico es el resultado del “trabajo del sueño” donde los contenidos inaceptables se convierten en manifestaciones aparentemente inofensivas².

Con el trabajo del sueño se logra realizar los deseos inaceptables mediante la simulación y el enmascaramiento que constituyen la base de un sistema de expresión clave en la vida del individuo: el lenguaje onírico. Podemos decir que dicho lenguaje se funda en un grupo concreto de mecanismos, recursos sígnicos o códigos a los que Freud llama “agentes” y que son, en términos semióticos, dispositivos semánticos: condensación, desplazamiento y simbolismo.

1.3. Dispositivos semánticos del lenguaje onírico

Los “agentes” freudianos del sueño pueden pensarse como dispositivos semánticos en la medida que constituyen diversas estrategias de significación a través de las cuales el “trabajo onírico” expresa ciertas significaciones mediante un cifraje y un enmascaramiento capaz de ponerlas en mensajes que aparentan no portarlas, una suerte de juego consistente en *hacer como si no se hiciera*, un juego *sui generis* de no significar significando, como recurso para atravesar la retícula de la censura:

¹ Categoría que se reconvertirá posteriormente en la noción de *superyó* cuando Freud defina la estructura del sujeto.

² Esta categoría será clave en la obra psicoanalítica: dicho “trabajo del sueño” será la forma inicial de plantear el “trabajo psíquico”

1. El *desplazamiento* consiste en orientar un deseo o un impulso inaceptable a un objeto diferente al original, de tal forma que los deseos prohibidos resultan disfrazados al hacerlos propios de personas anónimas o ajenas, o podría decirse que se trata de un dispositivo que desliza sentimientos o fantasías de un blanco a otro. En términos semióticos se trata de un traslado de significaciones propias de una estructura sémica a otra. Alguien sueña que en una contienda desenfundada hiera de muerte a un extraño que lleva un signo peculiar (un rasgo físico, un tono de voz, un adorno corporal, una prenda indicativa). El análisis revelará posteriormente que dicho signo está relacionado con un individuo cercano y conocido, quizás el padre de, o quizás su esposo. Los impulsos destructivos hacia dicha persona han resultado desplazados a un tercero de tal manera que la culpa concomitante por semejante sentimiento ha sido conjurada, y a la vez el deseo se ha representado.

2. La *condensación* es un procedimiento de compactación de experiencias complejas en un rasgo onírico de diverso tipo (una imagen, una situación, una palabra, un relato completo). Dispositivo semántico que sintetiza en una representación recuerdos, percepciones, cogniciones y emociones de gran complejidad. Desde la perspectiva retórica se trata de una *sinécdoque* (figuración de una parte por el todo), donde un elemento o sema representa o sintetiza la totalidad semiótica. Sin embargo hay una diferencia notable entre la sinécdoque literaria y la condensación onírica: el sema lingüístico indica con claridad la totalidad que resume, el sema onírico en cambio, la rarifica (exige un trabajo de desciframiento mucho más arduo, porque en el ámbito onírico no hay una voluntad de dilucidación). La condensación es observable en el sueño de una mujer que recibía una transfusión sanguínea insuficiente, para restituir su deplorable estado. Se trataba de la condensación psíquica del deseo de que su esposo le ofreciera el amor y el apoyo del que carecía desde su niñez, pero también era la representación de que aquello que recibía (como la transfusión) era pírrico e insuficiente.

3. La *simbolización* es para Freud un dispositivo donde los deseos se representan a través de símbolos que tienen un valor universal. Digamos que no estaríamos ante soluciones específicas, sino ante el empleo que hace la psiquis de recursos universales, de estructuras arcaicas:

“Las cosas que hoy están simbólicamente conectadas estuvieron probablemente unidas en tiempos prehistóricos por una identidad conceptual y lingüística. Podría decirse que son dadas, y no alcanzadas a través del trabajo psíquico implícito en otros métodos de representación indirecta” (Freud, 1900: 352).

Los sueños integrarían de esta forma los dispositivos simbólicos sedimentados a través de los siglos en la cultura: las tradiciones identitarias, la literatura, los cuentos populares, los mitos y las cosmogonías. La lectura que hace Freud de dichas figuraciones es básicamente sexual: trata de mostrar como una extraordinaria variedad de simbolizantes remite a un grupo muy limitado de simbolizados: órganos sexuales, actividad de la cópula y otras funciones relacionadas. El inconsciente en sus necesidades específicas apropia dichos símbolos y los pone a jugar en el relato particular que construye en el estado onírico.

Es necesario reconocer que este mundo simbólico no se incorpora en los primeros momentos de la teoría onírica, en realidad es el resultado de una serie de dubitaciones e incluso de ciertas discusiones y tensiones entre Freud y algunos de sus discípulos. Lo simbólico revestirá otro sentido en la hermenéutica de Jung, por ejemplo. Freud tenderá a considerar el simbolismo exclusivamente desde la perspectiva causal, se pensará como un síntoma y en este sentido se excluirán las interpretaciones que apunten a otras direcciones. El símbolo mostrará fundamentalmente la coordinación entre proceso sexual y expresión verbal desde tiempos remotos, de allí la taxonomía freudiana de equivalencias entre objetos oníricos y elementos sexuales.

El conjunto de estos dispositivos (que aquí hemos presentado de forma sintética en tres estrategias) constituye los recursos psíquicos que elaboran las pulsiones y los deseos en formas de representación aceptables bajo el control de la censura. Pero cabe preguntarse si el “pensamiento del sueño” tiene sólo la función de realizar los deseos tal como Freud lo indica en sus primeras obras. Es preciso reconocer que lejos de ser uniformes o coherentes, los deseos son complejos y a veces contradictorios; puedes desear y a la vez temer a alguien (hemos señalado que en el inconsciente no viene al caso la negación o la contradicción, porque no se juega en el plano de las distinciones y las temporalidades), incluso es probable que el “pensamiento de sueños” rebase el puro deseo y ponga en juego también angustias y defensas.

Vale recordar que Freud distribuía los sueños en tres clases:

- a) *Realización no disfrazada de deseos*, como los sueños de los niños que indicarían de forma clara lo que buscan (Freud refiere el sueño de un niño en el que figura un “asado que se hacía comer” después de que en su vida diurna se le había privado de un plato de carne), aunque los psicoanalistas infantiles tendrían dudas respecto a este supuesto de la transparencia onírica infantil.

- b) *Realización disfrazada de deseos*, como los sueños producidos por el trabajo onírico, donde se enmascaran o disfrazan los deseos genuinos a través de representaciones permisibles. Se trata, como hemos visto, de la referencia central de la obra freudiana.
- c) *Sueños angustiosos y punitivos*, que parecieran contravenir la hipótesis freudiana en tanto lejos de satisfacer deseos, producen dolor y pena sobre el soñante.

Antes de 1920, en el periodo dominado por la visión clásica de la *interpretación de los sueños*, Freud piensa que estos sueños angustiosos son un intento fallido por la consumación de deseos. En el proceso onírico ordinario irrumpe un deseo no disfrazado y disfórico respecto al yo (una pulsión no aceptable y explícita) ante la cual se responde con la angustia. El sueño es el resultado de la correlación de fuerzas entre el censor y la pulsión, y en esa medida los sueños punitivos son aquellos en los que la función censura tiene una ventaja relativa sobre la pulsión. Pero en *Más allá del principio de placer* (1920) extiende el universo de fuerzas inconscientes y reconoce torrentes distintos al puro placer, de tal manera que el conflicto psíquico fundamental es más bien el de las pulsiones de vida y muerte (eros y tánatos)³, y entonces se replantea la idea de que la angustia se debe a la represión, invirtiendo la fórmula (Freud, 1926). Señala incluso en algunos contextos (1920) que los sueños angustiosos constituyen unas de los fenómenos que contribuyeron a revelar la pulsión de muerte⁴. La explicación del sueño ha sido entonces problematizada y extendida de forma significativa: los dispositivos oníricos pondrán en juego no sólo la realización de los deseos no logrados, sino también conflictos y pulsiones de diversa etiología.

2. La hermenéutica psicoanalítica

A través de los mecanismos semióticos del sueño se expresan la complejidad de movimientos y composiciones inconscientes, el fenómeno onírico en su totalidad es un síntoma en el que habremos de descifrar las fuerzas y los estados que lo originan. Por eso el psicoanálisis es considerable como una hermenosis, su propósito fundamental es acceder a una interpretación de lo que

³ En 1933 con las *Nuevas conferencias introductorias*, en lugar del censor, Freud coloca el *super-yo* y señala que los sueños buscan reconciliar las pretensiones del ello y el super-yo, esto, por supuesto, es posterior a la teoría de la estructuración del psiquismo: yo, super-yo y ello (Freud, 1923)

⁴ Es necesario destacar, sin embargo, que la obra freudiana parece un poco ambigua al respecto, porque no obstante el reconocimiento de que el sueño no solo realiza deseos sino que también pone en juego la pulsión de muerte, la refiguración de la teoría no se plantea con asertividad suficiente, y parece más bien prevalecer una incertidumbre en la que se mantiene la idea inicial de la realización del deseo como explicación capital de la vida onírica.

las figuraciones nos expresan. El psicoanálisis del sueño es esencialmente un asunto de interpretación, porque es la única forma de rebasar el contenido onírico manifiesto para acceder al contenido latente que será lo genuino de la pulsión, las fuerzas y los deseos que configuran el fondo del ser inconsciente. Quizás el ámbito de discusión en el que ha resultado más clara la justificación de la ubicación del psicoanálisis en la hermenéutica, ha sido la cuestión epistemológica, es decir, la problemática del estatuto del saber psicoanalítico. ¿Es el psicoanálisis una ciencia?, ¿en qué sentido podríamos hablar del psicoanálisis como ciencia?. Es difícil sostener el carácter científico del psicoanálisis si nuestra acepción de ciencia es la que establece el neopositivismo en los términos que parecen manejarlo autores como Carnap o Popper. Hall ha intentado, por ejemplo, demostrar el Complejo de Edipo a través de encuestas sobre los sueños, cuestión que resulta bastante extraña para la propia naturaleza del psicoanálisis y que incluso, en términos analíticos, parece haber sido errática, tal como ha mostrado Eysenck al señalar importantes fallas metodológicas en dichas investigaciones (Eysenck, 1973). Es por esta razón que los esfuerzos epistemológicos del psicoanálisis han señalado que su especificidad exige otra clase de modelos de ciencia, de lo contrario, como indica Fenichel, se reduciría la psicología a la física (Fenichel, 1973). Se abre entonces un camino donde las expectativas y fortalezas interpretativas del psicoanálisis constituyen el principio que tiende a ubicarlo en el contexto de las disciplinas humanas⁵. Sin embargo es necesario reconocer que si bien el psicoanálisis busca, al igual que las disciplinas históricas, el sentido del comportamiento humano y en esa medida la interpretación psicoanalítica es un asunto de *comprensión*, también se plantea dicha interpretación en términos de *explicación*, de allí su actitud causalista ante los sueños. Se trata en última instancia de la expectativa objetivista de hallar la causa signica, lo que evidencia su aspiración a construir una ciencia. Digamos que Freud aspira a la interpretación como explicación, pero difícilmente los criterios analíticos que exige la filosofía de la ciencia lo ubicarían en un terreno distinto al de la interpretación como comprensión. Freud pretendía que el psicoanálisis fuese una ciencia natural, sin embargo tuvo que modificar algunos de los rígidos criterios de dichas disciplinas para poder abordar la psique de tal forma que desembocó en una hermenéutica. Para comprender esta hermenéutica freudiana hemos de tomar en consideración dos cuestiones:

- a) La hermenéutica freudiana se aleja de la taxación clásica establecida por Dilthey entre ciencias naturales y ciencias humanas, en tanto busca la equivalencia entre explicación y comprensión. En algún sentido esta

⁵ Aunque en algún sentido se vincula también, por su método de observación y su carácter terapéutico, con la medicina clínica. Sin embargo la propia medicina tiene problemas para alcanzar las características que se le exigen a la ciencia en un marco positivista.

perspectiva constituye un esfuerzo pionero y un itinerario que parece seguirse en la hermenéutica de Ricoeur.

- b) La verdad que busca el psicoanálisis no puede identificarse netamente con la “verdad” en el sentido de las ciencias empíricas, hemos de aceptar más bien que nos encontramos ante una suerte de *verdad hermenéutica*. Paul Ricoeur aclara que en la elucidación de los textos (que son palabras y acciones) accedemos a su semántica, pero también a su contexto, digamos que su semántica siempre entraña una historia irreductible, se trata de una *verdad contextual*. Así Ricoeur establece un vínculo entre comprensión y explicación y entre ciencia e historia. En este sentido Ricoeur dice explícitamente que la experiencia analítica tiene mayor semejanza con la comprensión histórica que con la explicación natural⁶.

⁶ Como las ciencias históricas, el psicoanálisis ha de abordar tanto la cuestión de la validación de sus interpretaciones, como el asunto de la predicción (ser capaz de calcular qué clase de tratamientos harán posible la cura de un enfermo). Sin embargo las cosas no pueden asumirse como un proceso deductivo con base en hipótesis empíricas, y parece más un asunto de hipótesis trascendentales en el sentido kantiano. Ricoeur dirá que las categorías psicoanalíticas establecen las condiciones de posibilidad de una *semántica del deseo*, a diferencia de las semánticas de la aseveración y la acción propias de otros contextos disciplinares (Ricoeur, 1970). Tres razones justifican la categoría de semántica del deseo para referirse a los enunciados del psicoanálisis: en primer lugar porque estos enunciados reclaman un tipo de verdad específico donde lo que está en juego es una verdad que se produce en un *proceso transferencial* donde el psicoanalista recibe del paciente unos enunciados que le permitirán decir algo sobre aquel, la verdad del paciente se hallará en lo que el psicoanalista logra decirle sobre sí. En segundo lugar porque el objeto psicoanalítico no puede deslindarse como una entidad realista, en la medida que buena parte de las cuestiones que pone en juego el psicoanálisis es la dimensión fictiva que va desde la fantasía hasta los registros imaginarios. En tercer lugar porque la narración resulta crucial para el psicoanálisis y consiguientemente la hermenéutica de la verdad consistirá en relacionar los datos aislados para que adquieran coherencia como piezas de una intriga⁶. Los datos en el psicoanálisis tienen un estatuto *suí generis* en tanto provienen justamente de la situación transferencial de la que emerge la experiencia analítica. Y una forma de controlar la pertinencia de dichas observaciones (de que se trate efectivamente de hechos) es sometiendo a cuatro criterios identificados por Ricoeur:

1. El psicoanálisis apela sólo a la experiencia que puede ser hablada o dicha.
2. El psicoanálisis apela a aquella parte de lo dicho que se dice a otro.
3. La coherencia y la resistencia a ciertas manifestaciones del inconsciente son una “realidad psíquica” del individuo a veces en contraste o en contradicción con su realidad física o material. Sin embargo para el individuo son absolutamente objetivas (ése es el estatuto de la alucinación, por ejemplo).
4. El psicoanálisis selecciona aquello que puede integrarse coherentemente en la narración de la experiencia del sujeto.

En este estado de cosas hemos de reconocer que el psicoanálisis es una clase de conocimiento científico donde se producen simultáneamente la teoría, el método, la interpretación y el tratamiento de los casos. Se trata de una situación muy problemática porque se rompe la discontinuidad esperable e incluso sancionada por la ciencia en su sentido analítico, entre el modelo teórico y su aplicación a los casos. La consecuencia más importante que esto trae es que en tales condiciones es difícil someter a refutación las enunciaciones resultantes del psicoanálisis, no hay forma de ejercer un juicio crítico sobre las explicaciones o de elegir entre una y otra interpretación. Ricoeur enfrenta el problema erigiendo cuatro criterios para sancionar una buena explicación (es decir, criterios para la falsación):

Pero si el psicoanálisis puede ubicarse entonces con más propiedad en la esfera de las disciplinas hermenéuticas, es necesario advertir que se trata de una disciplina hermenéutica peculiar, que parece irrumpir en el campo de las continuidades hermenéuticas clásicas. Penetra, como diría Ricoeur (o como advirtió Foucault), en el terreno de una hermenéutica del enigma y la sospecha. La hermenéutica psicoanalítica no es fácilmente equiparable a cualquier teoría o cualquier técnica de interpretación. Sus condiciones y el horizonte en el que se proyecta le dan un carácter *sui generis*, un lugar específico en el campo de los esfuerzos teóricos por comprender al texto, por comprender al sujeto (al sujeto-en-texto). La peculiaridad de la hermenéutica psicoanalítica podría reconocerse, a grandes rasgos, en tres propiedades: su carácter inconsciente, su condición causal, y su propiedad preponderantemente icónica. Presentemos sucintamente las dos primeras cuestiones, y detengámonos, como nos corresponde, en el asunto icónico.

1. Es una *hermenéutica de lo inconsciente*. El psicoanálisis se halla en una situación interpretativa absolutamente *sui generis*: los esfuerzos exegéticos habrían enfrentado en otros contextos desafíos importantes: comprender textos lejanos que nos hablan en lenguajes cifrados y remotos, leer entre líneas los sentidos de textos ambiguos e incompletos, acceder, como diría Schleiermacher, al mundo de sentido contenido en una obra que ha sido arrancada de su tiempo y que aparece ante nuestros ojos mutilada y borrosa. Pero no se trataba en ningún caso, de un desciframiento que buscara interpretar desde la conciencia una escritura producida sin conciencia. El psicoanálisis parece restituir una extrañeza hermenéutica central: alguien puede hablar sin que sepa que lo hace, un sentido puede producirse en los

Como ha señalado Beuchot (1991: 209), la explicación analítica válida debe:

1. Respetar el sistema teórico freudiano o los principios de la escuela en la que se inscribe.
2. Debe satisfacer las reglas interpretativas establecidas para la lectura del texto del inconsciente.
3. Debe poderse integrar a la vivencia y comportamientos del analizado como factor terapéutico para su sanación.
4. Debe producir una historia clínica inteligible en el sentido de lo que exigimos a una historia.

Este modelo de falsación es obviamente mucho más frágil que aquel que se plantean las ciencias naturales, siendo así porque la semántica con la que trabaja el psicoanálisis es la del deseo. Erige una verdad contextual que provendrá de la capacidad de armar una historia coherente y aceptable en sí misma, aunque reconociendo, como hace Ricoeur, que la historia de una vida está en conexión con las historias de otras vidas donde lo que se busca es reconocer esta urdimbre. Por este camino llega Ricoeur al reencuentro de lo que Freud considera el éxito de la interpretación, es decir, el principio del éxito de la cura: que el sujeto de análisis encuentre con esta nueva diegetización de sí, mayor capacidad para "trabajar" y para "amar".

bordes de la conciencia del sentido. E incluso algo más: el psicoanálisis interpretará un texto a contravía de lo que su propio constructor supone. La hermenéutica clásica apostó por restituir el significado que su autor ponía en el texto, el psicoanálisis leerá un significado que su autor no reconocerá como suyo. Si la hermenéutica clásica aspiraba a encontrar el sentido que la conciencia había puesto en los textos, para establecer un diálogo con dicha conciencia, el psicoanálisis busca burlar a dicha conciencia para poder acceder a un sentido que ésta no advierte. El acuerdo terminal del autor no señala el éxito de la exégesis, quizás más bien muestre su carácter errático. En cambio la conciencia que se inconforma por la interpretación que se hace de su discurso podría indicar la pertinencia de dicha lectura. La hermenéutica psicoanalítica se plantea develar un texto que ha sido elaborado por la otredad de la conciencia y que se disimula en ésta, como si fuese su producto, es, interpretación de una voluntad inconsciente.

2. Es una *hermenéutica causal*. En su versión freudiana la interpretación psicoanalítica es la búsqueda de las causas que dan origen a las imágenes que los sueños ponen en juego. Se trata entonces de lo que podría llamarse imágenes sintomáticas, o símbolos-síntoma en una acepción más vasta. En otros territorios como el psicoanálisis de Jung las cosas se plantean quizás de forma menos causalista, ya que los símbolos no necesariamente son la indicación de una pulsión o un trauma, sino que también abren un universo de sentidos que revelan instancias superiores. En el capítulo siguiente podremos explorar las perspectivas que esta clase de mirada abre para el universo de las imágenes en el horizonte de las mitologías, las cosmogonías y los imaginarios colectivos. En Freud la imagen onírica será el síntoma que representa un deseo profundo que podría tener tres grandes fuentes: como deseo diurno no satisfecho, como un deseo diurno reprimido o como un deseo ajeno a la vida diurna y proveniente de zonas profundas de la psique. Pero también podría representarse en una imagen onírica la angustia y el desasosiego de las contradicciones del individuo. Los sueños se piensan como fragmentos de un conjunto de recuerdos determinados causalmente, formaciones de la fantasía que se presentan como veladuras simbólicas de las pulsiones fundamentales, es decir, signos sintomáticos de estructuras subyacentes. El sentido de los sueños radica en su causa, por eso la hermenéutica que despliega el psicoanálisis del sueño es un trabajo de exploración que busca las vivencias reprimidas y las relaciones simbólicas permanentes que explican las imágenes que se proyectan en el escenario onírico.

3. **Hermenéutica de imágenes**

El psicoanálisis es una *hermenéutica de imágenes*, que tiene como corpus privilegiado la masa de construcciones del sueño. El terreno prioritario de exploración del psicoanálisis es el de lo onírico, y lo onírico se encuentra tramado en un volumen de imágenes. El sueño nos habla principalmente en un lenguaje icónico, Freud ha considerado incluso que la experiencia onírica es una “escritura de imágenes”. El lenguaje verbal tiende a inhibirse en el sueño donde se libera un mundo de escenas y figuraciones, un territorio de efigies. Los sueños no se comunican de forma lógico-abstracta, sino que más bien apelan a formas parabólicas, a glosas y alegorías. El sueño habla ambigualmente y dicha veladura se moviliza especialmente en los iconismos, en las imágenes que disfrazan el deseo pero también lo exhiben. El psicoanálisis otorga valor significativo a todos los elementos del sueño, y en esa medida son objeto de interés tanto las palabras como las imágenes. El sueño nos dice la lengua, pero también nos dice la mirada, y a veces parece darse un mayor énfasis a la visión de las cosas que a su enunciación lingüística. Cada uno de los grandes dispositivos oníricos es capaz de adoptar una forma icónica: la metáfora que subyace a la simbolización se realiza enfáticamente por simbolizantes visuales, Freud nos da una larguísima lista al respecto, y en todos los casos su aparición es más un aspecto visual que una instancia verbal⁷, el desplazamiento y la condensación, por su parte, parecen remitir más a claves icónicas que lingüísticas. Pero esto no significa, por su puesto, una exclusión del lenguaje en pos de una restitución única del iconismo. El sueño es una continuidad compleja que utiliza múltiples registros y teje significaciones multidimensionales. Los iconismos del sueño son también diversos: a veces figuraciones inmóviles o complejidades que se derrapan, a veces efigies irreconocibles o iconismos claros y definidos. Pero la imagen onírica no tiende a ser una imagen coagulada, porque lo es casi siempre en una *escena*. Es la imagen de un acontecer, de unos episodios, en fin, de una diégesis. Este es quizás el rasgo más definitorio de la experiencia onírica: parece ser siempre algún tipo de relato. Aunque es una historia sometida a sus propias reglas, donde las continuidades accionales, las tramas diegéticas o las relaciones actanciales resultan trastocadas y replanteadas según las necesidades de la pulsión que en ellas se enmascara. Digamos que la diégesis onírica no responde a la coherencia narrativa literaria, aunque parece movilizar algunos de sus recursos. Pero la diégesis onírica es una diégesis de imágenes. No se trata de un relato lingüístico, es más bien una

⁷ Dice Freud, por ejemplo: “... el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como *bastones, paraguas, tallos, árboles*, etc., y después en objetos que tienen como él, la facultad de poder penetrar en el interior de un cuerpo [...] el aparato genital de la mujer es representado simbólicamente por todos los objetos cuya característica consiste en circunscribir una cavidad en la cual puede alojarse algo: *minas, fosas, cavernas, vasos y botellas, cajas* de todas formas, cofre, arcas, bolsillos...” (Freud, 1999: 160-161)

secuencia de figuraciones que se despliega en un singular horizonte plástico. Esta suerte de diegetización de la imagen onírica imposibilita pensarla en sí misma y nos lleva a reconocerla más bien en la continuidad historia-imagen-palabra, aunque al parecer, de todos estos elementos, la imagen alcanza cierto relieve, y es frecuente que lo más recordable del sueño sea lo visto. El psicoanálisis es así una hermenéutica de imágenes. Esta hermenéutica consiste, básicamente, como ha indicado Ricoeur, en *sospechar* lo que se exhibe, y en buscar la significación oculta que podrá emerger gracias a la correlación de las imágenes oníricas con otras imágenes, con otros relatos, con la secuencia de la vida del sujeto que la ha gestado. La hermenéutica de la imagen onírica busca en ella la manifestación de lo *crucial* para el sujeto: la expresión del deseo que le resulta insustituible, de la angustia que lo acosa, de la verdad profunda que lo define y busca manifestarse. En este sentido para esta interpretación la imagen no es algo banal, y por tanto no se agota en su superficie. La imagen expresa el estado y la necesidad esencial del individuo, realiza representando, la condición vivencial, el punto crucial de lo que experimenta, de lo que atraviesa el ser.

3.1. La operación de interpretación icónica

¿Pero en qué podrá consistir la *operación* de esta interpretación de lo onírico?. Debemos señalar, en principio, dos cuestiones metodológicas, para despejar equívocos en esta suerte de indicación de este *momento de la aplicación* hermenéutica a la imagen onírica: no hay de manera forzosa y formalmente establecido, un procedimiento o una secuencia de pasos interpretativos de lo onírico icónico, se trata más bien de un manojito de criterios que permiten organizar un trabajo más bien heurístico y determinado por cada caso; en segundo lugar es necesario advertir que lo que aquí aventuramos es una forma de pensar la aplicación hermenéutica a la luz de las cuestiones que hemos abonado respecto a la experiencia icónica, en especial, desde las reflexiones de la *relación imaginal* tal como ha sido planteado en el segundo capítulo.

La interpretación psicoanalítica de la imagen onírica parte de considerar en ella seis propiedades clave:

- a) Es una imagen que *dice algo*. La hermenéutica psicoanalítica asume la imagen onírica en un horizonte comunicativo, donde las figuraciones y los iconismos ofrecen una significación irrenunciable. La significación que porta la imagen onírica hace imposible que se trate de un texto puramente abstracto (ninguna imagen onírica dice su puro lenguaje), o vacío. La imagen onírica sería en este sentido siempre figurativa, o quizás de una manera menos reductiva: la imagen onírica es siempre *reveladora*.

- b) La imagen onírica es *polisémica*, pone en juego una iriada de significaciones con una articulación propia. Pero lo relevante es que no se trata de cualquier clase de polisemia, porque los sentidos múltiples no tienen una convivencia homogénea. La significación de la imagen onírica implica una estratificación en la que se organizan *dos niveles de sentido*: la zona explícita o figurada, y la zona implícita o subyacente. Una inmediata y, podríamos decir, superficial; otra mediata, lenta, tozuda y profunda. En el campo de la imagen onírica la significación explícita tiende a ser confusa: elementos visuales y narrativos aparecen de manera extraña y entreverada. La superficie en la imagen onírica es enigmática; la significación profunda, en cambio, resulta con un orden, posee un sentido, digamos que tiene una causa. Lo que en la superficie es confusión, en la subyacencia es claridad⁸.
- c) La significación explícita es un recurso para, a la vez, *encubrir y poner en juego la significación profunda*. Permite decir con disimulo, muestra un teatro en el que se representan, por el revés las cosas. Entonces tiene un estatuto doble: es una argucia, dice algo que no es, es una simulación. Pero a la vez, dice lo que es, porque permite poner en juego los significados profundos. La simulación, a la vez, simula ser lo que no es, pero circula lo que disimula. Digamos que la mentira de la imagen es también su verdad. O que su verdad corre en su mentira. Y mentir en la imagen onírica es mostrar, y decir verdad es disimular lo mostrado.
- d) En la comunicación onírica el *sentido relevante no es el primario*, no es el teatro que aparece explícitamente, la primacía del sentido de la imagen onírica es la que subyace. La imagen onírica dice lo fundamental a través de lo accesorio.
- e) Ese sentido relevante de la comunicación de la imagen onírica es, como señalamos previamente, de carácter *crucial*: refiere, exhibe y elabora problemáticas, vivencias y dimensiones sustanciales para el sujeto. No parece distenderse en cuestiones secundarias para la vivencia interior del individuo, lanza al espacio icónico las cuestiones determinantes. La imagen onírica es entonces reiterativa; no habla, más que de lo esencial.

⁸ La superficie es oscura: porque está enrearecida, porque en ella se aplica el trabajo onírico que consiste en disimular, en desorientar para poder decir lo que no puede decirse. Lo profundo es claro porque dice lo que se quiere decir aunque no se pueda. Porque manifiesta la pulsión o el trauma, porque dice las cosas como son. Por que tiene una unidad, es una entidad íntegra e irreductible. Pero a ello sólo se llega por la interpretación. El significado profundo no aparece explícitamente, debe ser inferido, interpretado.

- f) La imagen onírica es la producción de un no-sujeto. Quien habla en la significación profunda de la imagen onírica no es el sujeto conciente, es más bien la otredad del inconciente. Pero dicha otredad no tiene la forma de una conciencia comunicativa, sin embargo es una voluntad, una entidad psíquica. El sujeto observa un mensaje que proviene de él, pero que no conoce. La imagen onírica es la imagen que construimos nosotros, sin saber que la construimos, y en la que nos planteamos cuestiones que no sabemos que nos planteamos. O quizás de mejor forma: la imagen que construimos nosotros, sin ser nosotros (en la figuración conciente y social), pero siendo profundamente nosotros (en nuestra interioridad más genuina).

El hermenéuta de la imagen onírica interpreta lo que no ha sido destinado para él. Porque la imagen onírica parece ser la textualidad más intrínseca y más cerrada sobre sí misma. Todo ocurre en el horizonte interior del soñante: se crea y se destina para un mismo territorio de singularidad, y parece ser el trabajo de creación icónica que emerge de un inconciente que usa los elementos de la conciencia para poner en tránsito el contenido que le interesa, para hacerlo llegar a la conciencia. El hermenéuta es un intérprete externo, es un intruso. Lee lo que no le corresponde, para lo cual no es destinatario. Más exactamente: la imagen onírica pone en juego una relación terciada de interpretaciones: un inconciente que habla, a partir de su interpretación de la conciencia, porque, como veremos, lo que la imagen usa para decir lo que no es, es también lo clave. Una conciencia que recibe dicho discurso, y de alguna forma, al asimilarlo lo interpreta. Por último, un hermenéuta externo (un analista) que lee, a través de la conciencia, la interpretación del inconciente; y que más que ser el intérprete del sentido crucial (profundo) puesto en juego, es un proveedor de recursos para que la conciencia del soñante pueda acceder con plenitud a dicho significado. ¿Qué distingue la interpretación primaria del soñante, de la que le procura el hermenéuta de la imagen?: que una de ellas es interpretación evocativa, y la otra, la segunda, es una interpretación *develativa*⁹. La primera parece acceder a la significación segunda sin saber con claridad que en ella ingresa, mientras que la interpretación *develativa* del hermenéuta busca explícitamente deshacer la apariencia primaria de la imagen para allegarse a la significación subyacente del deseo. El hermenéuta sabe que la imagen onírica cuenta con las propiedades que hemos enunciado previamente.

Pero el psicoanálisis ha desbordado los márgenes de lo onírico para abordar la imagen. Hemos de reconocer que la voluntad interpretativa del psicoanálisis,

⁹ Véase *infra* Capítulo II: “4.2.4. La imagen como relación axiológica”

desde sus patriarcas (como Freud, Jung o Lacan), ha ido más allá de la imagen del sueño y ha enfrentado toda clase de imágenes. Característicamente las imágenes artísticas y las imágenes míticas. Pero las aborda con los principios de la imagen del sueño. Esto significa que todas las imágenes son en algún sentido oníricas. En otros términos, que lo onírico se piensa como una propiedad, quizás como una dimensión de las imágenes todas. La premisa que parece estar en el fondo de esta extensión universal de lo onírico a lo icónico es que la imagen es una producción humana, y el ser humano es también su inconciente¹⁰. La imagen no sólo dice lo que las personas piensan y proyectan luminosamente, sino que también señala lo que los asedia en la oscuridad. En la imagen habla tanto la conciencia como el inconciente. En la icónica más controlada y prístina, se filtra, a contrapelo, el discurso de la otredad intrínseca. Obviamente esto no significa que la imagen onírica se disuelva en la imagen no onírica o que la imagen no-onírica deje su estatuto y se convierta en la evanescencia del sueño. Todas las imágenes parecen tener una propiedad onírica, pero unas serán imágenes oníricas y otras no. Las diferencias son notables¹¹.

La mirada psicoanalítica ofrece así una vía de entrada a las imágenes en la que se rebasan las referencias a las relaciones iniciales de la imagen, tal como hemos señalado, en el capítulo anterior respecto a las *relaciones imaginales*: la relación erótica, la relación iconizada, la relación iconizante. Con la imagen se busca un vínculo axiológico, una lectura que desborda la forma y el significado (se trata de una interpretación que deja atrás todo lo que clásicamente se ha entendido como una imagen), y que se dirige a la subyacencia del sentido. La *hermenéutica de lo onírico*, podríamos decir, se desinteresa por las propiedades plásticas o denotativas de la imagen, y se concentra en la búsqueda de las significaciones intrínsecas. Busca en ella la dimensión simbólica en la que se pone en juego el estado de la lucha entre la pulsión y el sistema cultural y moral en que el sujeto habita. Se resistirá a detenerse y aceptar calladamente el iconizado, lo convertirá en objeto de su desciframiento: el iconizado es la clave para acceder a la significación

¹⁰ Emerge de inmediato la pregunta y el acotamiento: ¿y la imagen cibernética?, ¿la imagen sintética?. Hoy parece que las infoimágenes son producidas por las personas, en voluntades humanas. Pero es posible imaginar un contexto tecnológico en que la imagen sea generada autónomamente por una máquina, ¿entonces tendrá estatuto onírico?. La respuesta inicial dirá rotundamente que no, porque los sistemas cibernéticos no tienen inconciente. Pero las cosas se complican rápidamente porque hemos de reconocer que, en algún punto, el sistema cibernético ha sido generado por seres humanos, y quizás la figuración misma de una mente cibernética es la más clara expresión de esa otredad que ahora, incluso inventamos. El problema es interesante, y aquí, obviamente, sólo está sugerido.

¹¹ Sólo como apuntes digamos tres cuestiones: la imagen onírica se produce en el estado onírico (digamos que su acto comunicativo es plenamente ensoñado), no ocurre lo mismo con las otras clases de imágenes; la imagen onírica carece de materia significante, las demás imágenes son imposibles sin ella; la imagen onírica tiene como su discurso prioritario e íntegro la semántica del deseo, las otras imágenes la incluyen pero no hacen de ésta su exclusivo centro.

disfórica que a través de su presencia dice lo ausente. En el propio Freud encontramos ejemplos notables: el psicoanálisis del *Moisés* de Miguel Ángel y los textos sobre Leonardo. Acopia documentos, bocetos, cuadros, referencias de diverso orden sobre la vida de Leonardo para abordarlo como haría con uno de sus pacientes, el asunto clave es que algunos nudos del abordaje se hallan en sus imágenes, por ejemplo en la “sonrisa de la Gioconda” que cristaliza eventos fundamentales de la vida interior del artista. Gracias a la emergencia de un recuerdo de infancia que condensa el homosexualismo sublimado y la sensible dependencia y ligazón afectiva con la madre, Freud explica la producción conciente del Leonardo adulto. La fascinante y prolija creación icónica del artista, muestra también la elaboración de problemáticas y necesidades profundas.

Precisemos las cosas: en realidad la pesquisa de la hermenéutica de lo onírico no deshecha los elementos plásticos o los significados referenciales, porque los utiliza. Para esta hermenéutica develativa *todo significa*, y esto quiere decir que todos los elementos icónicos son claves de la significación subyacente. Decíamos anteriormente que la representación superficial de la imagen dice lo que no es, porque encubre. Pero encubre de forma peculiar. Esta peculiaridad radica en que selecciona y organiza los elementos del encubrimiento. En este sentido, dichos elementos son la señal de lo encubierto (todo elemento del sintagma revela el paradigma del que proviene, nos ha enseñado la lingüística). Para la hermenéutica develativa no debemos engañarnos con la apariencia de la imagen, pero a la vez, dicha apariencia es lo más significativo, porque en ella está la verdad icónica: sus huellas. La epidermis de la imagen es siempre la señal de su trasfondo. ¿Cuáles serán las guías de esta interpretación onírica de la imagen?. Consideremos sólo lo que podríamos comprender como los dos ejes maestros:

1. La significación onírica de la imagen (el trasfondo) se cristaliza en cualquiera de las lajas de su naturaleza, atraviesa la totalidad de lo icónico: a) sobre la materia significativa (en la imagen no onírica), porque tanto las superficies como las sustancias con que las imágenes están hechas pueden revelar, pueden mostrar las dinámicas inconscientes: elegir tierra con óleo o una superficie cristalina, trazar con intensidad o apenas dejar pasar un estilógrafo sobre el papel, son huellas de la fuerza inconciente; b) sobre el iconizante, porque las figuraciones geométricas y las correlaciones cromáticas serán símbolos de los contenidos acuciantes; c) sobre el iconizado, porque los objetos representados, los lugares, los climas, los relatos puestos en escena remiten, naturalmente, a la problemática que se manifiesta a través de una u otra forma narrativa. A veces una expresión casual puede llevar toda la fuerza del sentido inconciente, o a veces, en el tema de la historia representada a parece el revés del contenido primordial. Los instrumentos para comprender

el sentido de los elementos en cualquiera de estos niveles son los dispositivos oníricos: desplazamiento, condensación, simbolización se constituyen ahora como los recursos para descifrar lo que han construido.

2. Todos los elementos que afloran a través de los dispositivos oníricos se alimentan y alcanzan coherencia en la interpretación que integra la imagen en la vida psíquica, grupal y social de la singularidad humana que la forma. Digamos que la interpretación onírica de la imagen se haya sustentada en dos recursos hermenéuticos sustantivos: la teoría psicoanalítica y el conocimiento de las condiciones y de la vida del creador de las imágenes. Este conocimiento vital adquiere sentido desde la visión paradigmática que ofrece la argumentación teórica. Digamos que la vida se lee desde el psicoanálisis, y eso permite la hermenéutica onírica, pero a la vez, la hermonosis icónica abastece la comprensión de la vida. Ese es su destino: no la comprensión de la imagen *per se*, sino de la imagen como revelación de la vida. La imagen es materialización del mundo complejo del sujeto, y a la vez es parte central de dicho mundo.

4. Imagen y subjetividad

Con Lacan el psicoanálisis abre un nuevo capítulo, en especial para la forma en que podemos concebir el papel de las imágenes en la formación del sujeto, y la forma en que el sujeto valida y da estatuto a las imágenes. Para el psicoanálisis lacaniano las instancias icónicas son evento y matriz constitutiva de la singularidad, estructuras primarias reveladoras de la experiencia de sí. Pero no sólo eso, también son conformaciones que atraviesan la integridad vital, figurando preponderantemente en el recinto onírico, en el territorio de ebullición del inconsciente: registros transversales, significantes primarios que participan en los tramados que subyacen a la conciencia¹². Elucidar esta posición exige reconocer la forma en que el psicoanálisis lacaniano construye la noción de sujeto

¹² Estoy conciente de la distancia entre el psicoanálisis freudiano y lacaniano, y estoy al tanto del riesgo que implica transitar tan sumariamente como aquí lo hago, de uno a otro recinto. Sin embargo es una aventura necesaria para lo que busco plantear. De mi lado está el señalamiento preciso de las pertenencias teóricas que se integran a la reflexión y del desinterés por hacer fusiones indeseables. Creo que los asuntos aquí planteados pueden reconocerse como descripciones de las cuestiones icónicas en una compatibilidad básica. Es necesario señalar, dado que éste capítulo aborda la matriz de las imágenes en la subjetividad, que allí radica una diferencia notable entre nuestros dos autores: Freud estaría configurando una descripción del "yo", mientras que Lacan apunta a una teoría del "sujeto" (sin sujeto, finalmente, porque su estructuralismo lingüístico tiende a deshacerlo en las redes del lenguaje). Lacan utiliza, sin embargo, los dos términos: el "yo" es de carácter imaginario, mientras que el "sujeto" es más bien simbólico. Esto quiere decir que el yo estaría preferencialmente vinculado con la emergencia directa, unitaria e inicial de la intuición de sí a través de la imagen, mientras que el sujeto devendría de la dinámica indirecta y mediada de los signos del lenguaje.

(a diferencia de Freud en quien el problema se planteaba en términos del yo), y la manera en que la imagen participa de sus actos fundacionales. Una forma para ver con cabalidad dicho planteamiento es reconstruir el lugar de las operaciones simbólicas e imaginarias en este camino. Así se nos exige ingresar por el problema de la singularidad en el lenguaje.

4.1. *La subjetividad lingüística: De Benveniste a Lacan*

Benveniste rechaza la noción común de lenguaje como *instrumento de comunicación* (1971) por dos razones básicas: por una parte el papel de “instrumento de comunicación” viene al caso para hablar de ciertos medios como la mímica, el gesto o la gráfica que podemos entender como recursos *externos* para permitirnos expresar mensajes y decodificar expresiones de otros. Se ha utilizado la noción de instrumento de comunicación para el lenguaje, por una extensión del uso de esos medios al uso lingüístico. No es entonces más que una metáfora el que le llamemos “instrumento” se debe a que le proyectamos características propias de los

“procesos de transmisión que, en las sociedades humanas, son sin excepción posteriores al lenguaje y que imitan el funcionamiento de éste. Todos los sistemas de señales, rudimentarios o complejos, están en este caso” (1971:179).

Por otra parte, si usamos la noción de “instrumento” como clave para la definición del lenguaje, lo inscribimos en un campo semántico que tendría como su eje la oposición entre lo natural y lo artificial. Los instrumentos son creaciones humanas, construcciones o artificios que *no están dados*, sino que se *hacen*. El lenguaje sería entonces una creación, un diseño *exterior* al hombre. Pero Benveniste señala con precisión que “el lenguaje está en la naturaleza del hombre, que no lo ha fabricado” (1971:180). No es una obra externa, no hay un sujeto humano completo que en su integridad irrebasable se dispone a inventar y fabricar un lenguaje. Lévi-Strauss indicaba un camino análogo al señalar que el lenguaje se constituía en el signo representativo de la cultura. La arquitectura móvil y compleja de todos los valores culturales se sostiene y se significa en el fondo del lenguaje, no hay sociedad sin lenguaje y el lenguaje nos permite reconocer que estamos ante una civilización humana. La mirada antropológica se identifica con la visión lingüística, y ambas, a su vez, parecen decir lo que la hermenéutica en Heidegger-Gadamer ha indicado: fuera del lenguaje no tiene sentido plantearse la humanidad. No hay hombres antes o después del lenguaje porque su cuerpo es coextensivo a la formación humana, Barthes decía “el hombre, ese animal trazado desde el fondo por las estructuras del lenguaje”. Pero es necesario señalar

de inmediato, para evitar equívocos, que se trata del problema del lenguaje, no de las *lenguas*. Sería errático suponer que las lenguas están preprogramadas en esa suerte de ontología filológica humana. Ni Benveniste ni Lévi-Strauss pensarían que el emberá o el bernés se hayan biológicamente depositados en la herencia de sus pueblos como lo estarían la respiración o el funcionamiento del hígado. Sostendrían más bien que sus léxicos y estructuras son resultados históricos sometidos a la convención y al paso del tiempo¹³. Las lenguas son construcciones históricas de las sociedades mientras que el lenguaje es un tramado constitutivo del sujeto humano. No hay hombre anterior al lenguaje: “Siempre propendemos a esa figuración ingenua de un período original en que un hombre completo se descubriría un semejante no menos completo, y entre ambos, poco a poco, se iría elaborando el lenguaje. Esto es pura ficción. Nunca llegamos al hombre separado del lenguaje ni jamás lo vemos inventarlo” (Benveniste, 1971: 180). Con el lenguaje emergemos como sujetos, en su acceso adquirimos el estatuto que nos articula: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Benveniste, 1971: 180). Entramado, tejido simbólico que recubre el mundo y que guarda para nosotros un punto de ingreso que al abrirse nos abraza y permite entonces la emergencia de la subjetividad que somos: al decir *yo*, entramos al mundo simbólico. La plena emergencia de la subjetividad se articula cuando al apropiarnos el lenguaje podemos *nombrarnos*, entonces somos un “yo” que ya ocupa un lugar en el tramado lingüístico, en el mundo humano. La categoría del “yo” nos ofrece un soporte para nuestra proto-subjetividad, para el cúmulo deshilvanado de experiencias que sólo podemos decir que son nuestras cuando en él se depositan. Cuando el locutor se dice a sí mismo que es un “yo” la “unidad psíquica [...] trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y [...] asegura la permanencia de la conciencia” (Benveniste, 1971: 180). La dispersión de las experiencias se supera y entonces podemos decir, esto y aquello, esta y esa vivencia me pertenecen, le suceden al “yo” que soy. No podemos pasar por alto la analogía de esta forma de plantearse las cosas con la noción kantiana de la “unidad sintética de la apercepción”, aquella estructura trascendental que logra acopiar en el sujeto todas sus percepciones y experiencias. La unidad sintética de la apercepción es, en Benveniste, *unidad lingüística*, y esto es así porque el mundo social se sostiene, circula y se valida sobre la red de significaciones que tiende el lenguaje, no hay, sin ella, sociedad posible. La lengua es el sistema vertebral que fundamenta toda gregaridad humana, y el mundo que

¹³ Aunque las cosas son aún más complejas. Lévi-Strauss señala que las lenguas son construcciones humanas, pero en el *plano inconsciente*. La misma estructura mental que produce la lengua sin saberlo, ha producido también las estructuras de parentesco. No son el resultado de una inventiva consciente, más bien son la proyección de estructuras mentales subyacentes que extroyectan y a la vez hacen posible la existencia humana (Lévi-Strauss, 1982)

habitamos es de cabo a rabo una realidad simbólica. En estas condiciones el lenguaje nos ofrece una puerta, un ingreso para arribar seguros a ese mundo social que hacemos nuestro cuando tomamos por nuestra cuenta el pronombre personal. Al decir “yo” habitamos la hendidura que el lenguaje nos tiene reservada, llenamos el nombre y al hacerlo nos configuramos. Entonces todas nuestras experiencias se aglomeran y la continuidad temporal es posible. La gracia simbólica del “yo” se encuentra en su vaciedad, en no ser un índice ni una categoría: “estos pronombres se distinguen [...] de todas las designaciones que la lengua articula: no remiten ni a un concepto ni a un individuo” (Benveniste, 1971:182). Son categorías vacías, que deben llenarse particularmente por cada hablante y a la vez pueden ser reificadas por todos. No se trata de colocarse sobre sí una etiqueta, como una entidad plenamente establecida que ahora se pone un signo o después se implanta otro. Su sentido es más bien genético: el proceso de adquisición de la lengua (en su plano individual y universal) es una dinámica de ontogénesis: asumir el yo es *hacerse* un yo, emerger al mundo al ocupar el lugar que el lenguaje nos tiene destinado: “no hay concepto ‘yo’ que englobe todos los *yo* que se enuncian en todo instante en boca de todos los locutores, en el sentido en que hay un concepto ‘árbol’ al que se reducen todos los empleos individuales de *árbol*. El ‘yo’ no denomina, pues, ninguna entidad léxica” (Benveniste, 1971: 182). *Yo* no se refiere a ningún individuo particular, debido a que sería contradictorio que un término general se refiriera a cada uno de los individuos particulares: “¿Cómo el mismo término podría referirse indiferentemente a no importa cuál individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad?” (Benveniste, 1971: 182). *Yo* parece fincarse en una cuestión puramente lingüística “*yo* se refiere al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa” (Benveniste, 1971: 182), es entonces, una *instancia de discurso*, una marca que dice quién es el que está hablando. Indicación de referencia del enunciador que trae un efecto retroactivo monumental: *ése* que habla, *es* porque habla. En un mundo simbólico (el nuestro, el que nos abarca como seres de cultura) no hay más contundente testimonio de la identidad del sujeto que su posicionamiento en el lenguaje. Pero no basta que el sujeto sea capaz de acomodarse en el “yo” lingüístico, esa suerte de toma de la hendidura del lenguaje para sí, sólo es posible si se organiza en referencia al “tú”. No hay lengua que carezca del “tú”, porque sin él, el “yo” lingüístico carece de sentido. *Yo* se estructura sobre el límite que define *tu* y este a su vez sólo emerge por su diferencia con el *yo*. La consecuencia subjetiva de esta absoluta codependencia lingüística, es que la conciencia de sí sólo se experimenta por contraste: “No empleo *yo* sino dirigiéndome a alguien, que será en mi alocución un *tú*” (Benveniste, 1971: 181).

La humanidad se funda en el lenguaje porque el lenguaje involucra la apertura esencial al otro, esa otredad hace posible la emergencia de toda mismidad, en la medida que una alteridad le da sus márgenes y articula su estructura. La persona se configura en una irreductible situación dialógica: un *yo* en contrapartida del *tu*, y un *tu*, para un *yo*. Paralelamente podríamos decir que la estructura de codependencias pronominales del lenguaje opera como sistema de correlaciones entre los sujetos, que ahora emerge como unicidad: la correlación lingüística no es otra que la correlación de subjetividades porque una funda la otra, y ésta no es más que la actualización de aquella. No podemos ahora dejar de pensar en la dialéctica hegeliana de las autoconciencias, en el escenario donde las conciencias sierva y ama se trenzan en una lucha a muerte por el reconocimiento y donde la resolución es su absoluta codependencia. Uno y otro se muestran distintos, pero uno sólo es por el otro (Hegel llamaba a esto la “contraposición absoluta”, 1987). La dualidad del *yo* y *tu* es irreductible a la substancialidad de uno de los términos, en ninguna se guarda una esencia que rebasa su inextricable vínculo con lo otro. Benveniste se ha detenido en las propiedades de este juego entre los pronombres básicos del lenguaje y ha procurado identificar sus peculiaridades: “`ego` tiene siempre una posición de trascendencia con respecto a *tu*, no obstante, ninguna de los dos términos es concebible sin el otro; son complementarios, pero según una oposición `interior/exterior`, y al mismo tiempo son reversibles”. Si sistematizamos un poco dicho planteamiento y aventuramos una categorización más analítica podríamos decir que esta pluralidad se entrama por cinco principios nodales:

1. *principio de relevancia.* Entre *yo* y *tu* no hay una relación simple de *equivalencia*. *Yo* adquiere relevancia sobre *tu* que se asume como más remoto y secundario. *Yo* y *tu* no son categorías *simétricas*.
2. *principio de complementariedad.* Aunque desde la enunciación (y no hay más relación con la lengua que la enunciativa) el *yo* adquiere una mayor envergadura, no es posible sin el *tu*. Entre las dos categorías se establece un vínculo de mutua necesidad que podríamos caracterizar lógicamente como una doble implicación \leftrightarrow : *yo* siempre implica un *tu* ($yo \rightarrow tu$), y *tu* siempre implica un *yo* ($tu \rightarrow yo$).
3. *Principio de exclusión.* Signos complementarios que definen, sin embargo, territorios propios: *yo* conecta el *espacio interior*; *tu* reina en un *ámbito externo*.
4. *Principio de reversibilidad.* Signos que se truecan en el juego inexorable de envíos y reenvíos de los hablantes: quien enuncia como *yo* se torna en *tu* en cuanto

sede la enunciación a quien era *tu* y ahora asume el *yo*. Incluso cuando *yo* enuncia es *tu* para su enunciatario.

5. *principio de insubstancialidad*. Ninguno de los términos implicados en este juego es positivamente substancial. Esta es probablemente la cuestión más importante y la que tiene consecuencias más relevantes en la estructura del lenguaje para la subjetividad. Los términos *yo* y *tu* “no han de tomarse como figuras sino como formas lingüísticas, que indican la persona” (Benveniste, 1971: 182). Ni *yo* ni *tu* están en nexo representativo con una entidad particular. Carecen de denotatividad, son *insubstanciales* porque reposan en un proceso doble: se tensan sólo con aquel que los ocupa (y que al hacerlo se constituye, como hemos advertido), y no son más que en la *relación* que los sostiene.

Relevancia, complementariedad, exclusión-inclusión, reversibilidad e insubstancialidad, principios de la dinámica pronominal que marcan propiedades del juego de vínculos múltiples de las subjetividades y que muestra aquí, en el ámbito de la especialidad lingüística, el nexo interpretativo con el pensar sobre el sujeto, con el psicoanálisis, la disciplina por excelencia de la subjetividad. Pero no se trata de cualquier psicoanálisis sino de aquel que se propone en el ámbito de un movimiento (estructuralismo y posestructuralismo) que desarticula al sujeto. ¿Cómo construir una disciplina sobre la subjetividad que declina al sujeto?. Una pista inicial se haya en la clave lingüística, particularmente en el principio de insubstancialidad que podemos resaltar en el discurso de Benveniste: el sujeto es la *instancia de discurso* que actualiza al propio discurso. Entonces dos cuestiones se marcan: las operaciones a través de las cuales el lenguaje edifica el sujeto simbólico, y, lo que nos interesa más para el propósito de esta tesis, la intuición de singularidad presente antes del lenguaje, justamente aquella que se imprime sobre una imagen. Lacan mostrará dos momentos de la imagen en la formación del sujeto: su intuición, antes de ser, y su estructuración, ya como sustancia de los símbolos. Recorramos el camino de manera inversa.

4.2. El lenguaje en la escisión del sujeto

En la mirada de Lacan el lenguaje realiza una doble y polar tarea sobre el sujeto: hace posible la formación de la singularidad, y a la vez constituye el principio de su desgarramiento. El ciclo simbólico que ocupan estos dos movimientos es en realidad un trazado complejo, enrarecido por la propia escritura lacaniana y constituido sobre fugas y regresos que intentaremos transitar con precaución. La singularidad es un efecto de la estructura del lenguaje que al segmentar las continuidades entre los sujetos, define la posición y la parcela posible que cada uno ocupará en el tramado de la experiencia simbólica social.

Esa singularidad es un resultado de la estructura distintiva que gobierna en el lenguaje, tal como la lingüística ha enseñado. Poder distintivo, fuerza segmental que implicará para Lacan tres divisiones primas con consecuencias monumentales para la experiencia humana: el lenguaje, a través de la enunciación (esa situación en la que nos hallamos en condiciones de proferir un enunciado), permite distinguir: el interior del exterior, el yo del otro, y la interioridad de la expresión de la interioridad (o la individualidad psíquica de la manifestación de dicha individualidad). En estas tres segmentaciones parecen definirse, según Lacan, las instancias *fundantes* de la experiencia humana.

1. *La distinción entre lo interior (uno) y lo exterior (lo otro)*

Gracias al lenguaje el sujeto se levanta sobre el mundo. Nos otorga las condiciones para construir el orden simbólico que nos pone sobre la continuidad de la naturaleza experimentándonos mismos, pero también otros. El lenguaje hace posible el acto de conciencia, la curva reflexiva ante *lo real*, apuntala una autonomía sobre lo vivido, dispone al espíritu para ganar una distancia con la experiencia bruta. Otra vez las cosas parecen estar muy cercanas a Kant, ya no en clave trascendental (las estructuras a priori que permiten al sujeto organizar la amalgama azarosa de las impresiones), sino lingüística. Al permitimos designar las cosas, los eventos, las experiencias, separamos dos órdenes irreductibles: el de *lo real* y el del propio *lenguaje*.

Con la designación, piensa Lacan, el sujeto sustituye un *real* (un objeto) por una palabra o un símbolo, entonces logra mediar entre sí mismo y el mundo. La palabra le muestra que él no es aquello que nombra, mientras dos dimensiones se estructuran en su conciencia. El lenguaje con el que nombra las cosas le revela su diferencia con el mundo que nombra (el *cogito* es aquí un acto lingüístico). El uso del signo produce una disyunción entre la vivencia bruta y el símbolo que la sustituye, de tal forma que logra apropiarse reflexivamente el mundo, y a su vez, apropiarse a sí mismo. La forma en que Lacan está planteando aquí las cosas, reclama una generalidad tal que parece hallarse en una especulación sobre el advenimiento antropológico: esa mutación homínida que hace posible la constitución *humana*. Interés en el devenir fundamental que ha sido abordado por Schiller de tal manera que parece seguir un curso análogo:

"Mientras el hombre, en su primer estado físico, acoge el mundo sensible por modo meramente pasivo, limitándose a sentirlo, forma todavía un todo con el mundo; y por lo mismo que él es simplemente mundo, no hay en realidad mundo para él. Sólo cuando, en el estado estético, coloca al mundo fuera, es decir, lo *contempla*, sólo entonces separa de él su personalidad, y entonces le aparece un mundo, precisamente porque ha dejado de formar un todo con él" (Schiller, Carta XXV)

Cuando el hombre decide *contemplar* lo que antes era puramente dado, rompe la metonimia original, se separa del entorno y desgarrar la continuidad primigenia. Al construir el signo, al erigir la *re-presentación* del mundo, se separa del mundo porque ahora puede verlo como *distinto*. Lo contempla significándolo, o si se quiere, al significarlo logra contemplarlo¹⁴.

En Schiller la humanidad empieza sólo con la creación humana de la *apariencia*, cuando el hombre se desliga de la matriz biológica en la que se encuentra cuajado, y con inspiración nueva es capaz de inventar un mundo en el que se erige para separarse. Alcanzar la humanidad supone entonces elevarse por encima de lo puramente dado, y esto es posible gracias al descubrimiento y el goce de la *apariencia*. El paralelismo con la doctrina de Lacan es deslumbrante, para los dos el estado animal es dejado cuando se rompe la confusión con la naturaleza, gracias a que niega el mundo dado a través de la construcción de otro mundo *aparente* o *simbólico*¹⁵.

La humanidad construye lo aparente porque crea, y porque hace lo aparente, se levanta como humanidad. En su poderío construye la *apariencia*: "La realidad de las cosas es obra de las cosas; la *apariencia* de las cosas es obra del hombre", dice Schiller. Cuando nos hallamos en capacidad de crear las *apariencias* nos hacemos libres porque erigimos un lindero ante la pura necesidad; pero también alcanzamos una libertad interna porque se manifiesta en nosotros una fuerza que nos libera de

¹⁴ No puedo dejar de señalar la inquietud que me provoca el énfasis que toda esta argumentación hace sobre la separación hombre/mundo, y la necesidad de hacer un llamado a su continuidad. Lévi-Strauss, enfatizando también dicha diferencia para poder restituir la cultura, ha mostrado sin embargo, que ciertas tradiciones (no ciertamente ésta), restituye esa diferencia sobre el fondo de la continuidad: el *pensamiento salvaje* semantiza la naturaleza para incorporarla a la sociedad, o, de forma más válida: organiza la sociedad gracias a que semantiza la naturaleza (Lévi-Strauss, 1982). Entonces, por ejemplo, el grupo se articula en clanes como el del *oso* y la *liebre*, y con ellos define sus características y sus relaciones, por ahí corre su explicación del totemismo: conducta racional que a la vez permite distinguir grupos y estructuras sociales, y reivindicar el nexo con la naturaleza. Las "sociedades frías" (diría Lévi-Strauss), a diferencia de las "sociedades calientes", se articularían no por su oposición ante los flujos naturales, sino por su inserción en ellos.

¹⁵ Romper la continuidad vital en la que estamos insertos, abrazados por la naturaleza, entramados en un estado metonímico, sólo es posible por la construcción de la *metáfora*. El paso decisivo para el nacimiento del hombre, piensa Schiller, se da cuando dibuja un "algo" que sustituye el mundo, cuadro esplendoroso que lo representa, pero que por su fuerza escapa del re-productivismo simple e inicia su existencia propia. La íntima voluntad de invención humana nos lleva a la ilusión, a la *apariencia*, a la simulación y la mentira (y es por allí que aparece el sentido y la valoración que Nietzsche da a las máscaras). Pero mentir aquí no es un problema moral o veritativo, es una tarea primigenia de tender los cauces de un río infinito en el que la creación humana nos aparta de la pura animalidad. El artista es un creador que construye *apariencias*, pero cada vez más puras, en tanto se alejan de sus vínculos con el mundo. Su *apariencia* es entonces un ascender en el que lo humano se realiza por su alejamiento.

las determinaciones más magras. Los espíritus que se nutren de la apariencia, no se bastan ya con lo que el mundo les proporciona, sino con lo que ellos hacen con eso que el mundo les entrega, con lo que crean, "con su propio acto". Este poder del lenguaje para la gestación del sujeto está presente también en Lacan, pero a diferencia de Schiller, con él aparece su contraparte: el lenguaje te permite dicha asertividad, pero a la vez es tu cadena. Emergemos del lenguaje, pero en él nos hallamos atrapados; siempre hay, como dice Lacan, una irrebasable "supremacía del orden del significante".

2. La distinción entre el yo y el otro

Con el lenguaje no sólo deslindamos lo humano de lo *inhumano*, el mundo del *orden de los enunciados*, sino que también distribuimos los sujetos que en dicha trama se desplazan. El lenguaje soporta la singularidad, la individuación de quien al nombrarse *yo* separa sus continuidades y se pone frente a sus pares. El lenguaje aporta al sujeto el *sustento* para su individualidad, punto de apoyo a una subjetividad naciente que sólo al plegarse a un signo puede desplegarse. La conciencia infantil proviene de este progresivo ingreso al mundo del lenguaje que se produce gracias a la inmersión del infante en la sociedad, pero que tiene como condición la asunción gradual del simbolismo. De un simbolismo doble: el que da el lenguaje y el que otorga la trama cultural.

Los símbolos lingüísticos operarán entonces como *mediadores*, como instancias que garantizan la separación de los sujetos. Frente a la metonimia de la madre y su criatura, el signo ejercerá un *corte* y nos dirá categóricamente que de un lado se halla la criatura que somos (el "yo") y del otro su fuente materna (el "tu"), señalará inequívocamente que no somos uno con ella, que estamos separados y obligados a ser otros. El signo es un intermediario, una criba que se interpone para diferenciamos el *uno* de los *otros*. En una estructura tricategorial básica, desfilará el principio de la conciencia individual: soy un "yo" como contrapartida de un "tu" y ante la expectación de un "el". "Tu" que representa mis vínculos más íntimos y que enfatiza mi separatividad de dichas fuentes, "el" que garantiza mi ser otro y que representa por extensión, un mundo de sujetos organizados al que he de ingresar para cabalmente ser (el espacio de las relaciones sociales codependientes). El tercer término, el signo decisivo para la separación es una presencia enfática: el lugar del padre, el signo-padre invocado en un "él" que obligará a la ruptura de la coagulación originaria. Presencia energética y simbólica capaz de dividir nuestras continuidades y a la que Lacan otorgará una tarea definitiva para el sujeto: materialización de los principios represivos, pero garantía contra la enfermedad. El padre, estructura simbólica que llamará "El nombre del padre" (hemos de cuidar la

confusión entre el padre concreto y la estructura simbólica que lo porta) permitirá hacer el corte del cordón umbilical y señalará al individuo que es otro: en el irreductible nombre del padre la criatura se obligará a ser sí mismo. Será sí mismo, a través de la represión regulativa que representa el padre como impedimento insalvable para re-disolvernó en la madre. Renuncia a la confusión inicial, pérdida del paraíso pero posibilidad de ser, impulso hacia el plano social, al mundo de relaciones en que se estructura la gregaridad humana. Es por eso que para Lacan el nombre del padre representa la *Ley*, es decir, la normativa de la cultura que nos salvará del naufragio mental si no salimos de la continuidad.

3. *Distinción entre la interioridad (subjetividad) y la expresión de la interioridad (manifestación)*

Un niño juega en su cuna con un carrito mientras su madre permanece fuera del cuarto por largas horas y regresa sólo esporádicamente. Atado a una cuerda el carrito es lanzado por el niño apartándolo de su campo visual, y luego es jalado hasta tenerlo cerca de la cuna. Cuando el carrito se aleja el niño pronuncia una "o-o-o" alargada, y cuando retorna pronuncia festivamente un "da", con el que lo saluda.

Freud (1920) plantea que este juego presenta una *renuncia*. El infante reconoce su imposibilidad de controlar el movimiento materno, pero a la vez, con el juego, ejerce un control sobre su vivencia. A través del acto lúdico logra soportar la dinámica penosa de presencia y ausencia de la madre. Gracias al juego, sustituye la retirada y retorno maternos, por la proximidad y el alejamiento regulados del carrito atado a la cuerda. Con ello alcanza un papel activo en el acontecimiento, lo que le permite acotar su vivencia.

El niño realiza una operación en la que reemplaza la figura de la madre por el carrito con el que juega; convierte el objeto en símbolo. Pero esta re-presentación es sólo la base para una segunda re-presentación: la de pronunciar dos fonemas (/O/ y /A/) con los cuales ilustra la dinámica de proximidad y lejanía del carrito. La toma de distancia del niño ante la vivencia real tiene, entonces, dos fases: a) de la madre al carrito, b) del carrito al lenguaje. El lenguaje, como muestra el juego, se desprende de lo real y permite al sujeto identificarse a sí mismo, separándose del nivel de la vivencia simple. Logra *significar* la vivencia, convertirla en *símbolo*, distanciarse del acontecer puro, gracias a una práctica, primera práctica, lingüística. Para Lacan este proceso muestra el acceso al lenguaje y constituye de una vez el inconsciente y el lenguaje consciente. De un sólo trazo se forma el sujeto, y simultáneamente, se desgarrá. Con los signos *reemplaza* la vivencia, haciendo emerger el lugar, el valor y el sentido del lenguaje: una estructura fonemática representará, progresivamente, un mundo de experiencias y vivencias internas antes indiferenciadas y tozudas. El lenguaje brindará la trama donde pueden organizarse las experiencias, ofrece el orden primordial para distribuir el ser y articular una

estructura; con el lenguaje se funda la subjetividad conciente de sí, la forma del sujeto capaz de verse e identificarse a sí mismo. Pero toda trama tiene su revés, de tal manera que mientras de un lado se erige el sujeto estructurado en la esfera conciente de la cultura, por el otro se desfonda el territorio móvil de la inconciencia. La adquisición del lenguaje, es también la dinámica de fundación del inconciente: la vivencia que se fija a un fonema se representa en él, pero a la vez se pierde irremediabilmente. Cada fonema se conecta a su vez, por reglas lingüísticas precisas, con el sistema semántico de la lengua. Se fuga del espacio íntimo del sujeto hacia la región colectiva de las relaciones sistemáticas entre los monemas. Cuando el sujeto logra traducir su vivencia en un fonema (el "da" efusivo del niño al ver el carrito que se aproxima), la somete a la estructura de codependencias objetivas que la lengua constituye. No se recuperará la unicidad de su vivencia, la singularidad de lo que sólo al sujeto atañe se reenviará a un signo colectivo. Mismidad, unicidad, singularidad absoluta de la vivencia (nadie puede experimentar en sí lo que otro vive en él), que se trocará en representación para poder nombrarse, para acceder al estatuto simbólico en el que se valida. Una paradoja capital se precipita aquí: la condición para que el sujeto emerja es su reorganización en la representación, pero la representación es siempre exterioridad: nivelación por oposiciones en una esfera autónoma. El lenguaje no será nunca endógeno, no apuntalará las experiencias solipsistas del sujeto, por definición apuntará a lo colectivo y restituirá una trama absolutamente exógena. La paradoja ejerce todo su poder: serás sujeto en tanto ingresas al lenguaje, pero tu acceso costará la pérdida de la singularidad absoluta de tu vivencia. Las pulsiones, las energías indómitas y rebeldes quedarán progresivamente refugiadas en un territorio extraño, en el recinto de lo innombrado, de lo a-sígnico, en la región del inconsciente. El sujeto estará entonces por siempre dividido: de un lado su representación simbólica, su ser un signo, del otro lado su realidad pulsional, su inestabilidad puramente energética por debajo de cualquier designación. Nos salvamos como sujetos, nos constituimos cuando al asumir el sistema de los signos aceptamos la representación de nuestro ser y nuestro entorno por la estructuración que el lenguaje instituye, pero a la vez nos perdemos, negamos la singularidad absoluta de las energías dispersivas que en nosotros fluyen (antes de que podamos decir somos "uno"), reprimimos, para sobrevivir en el océano de las relaciones intersubjetivas, esa zona rebelde que sin embargo nos acechará por siempre. La disyunción reinará en el naciente horizonte del sujeto y se acrecentará con el tiempo porque el lenguaje conciente buscará tomarlo todo: nombrar, articular, explicar, comprender todos los registros, todos los objetos, la integridad de las vivencias. Pero su maximocracia operará como una disyunción represiva: al intentar someter la vivencia a la plenitud de las categorías, pondrá en retirada la zona anómica e irracional de las vivencias, que nunca se trocará plenamente como signo apolíneo porque en él se halla justamente su negación. La referencia conciente al sí mismo será entonces incompleta, y no sólo eso sino que

llevará el lastre de la distancia: la mediación inevitable del lenguaje impedirá su acceso directo, su inmediatez. Por esto Lacan ha señalado que la referencia a uno mismo padece “todas las alienaciones y ficciones”.

Pero entonces ¿dónde se halla el sujeto?, ¿Cuál es su legítimo dominio: la conciencia lingüística o la zona amorfa del deseo?. Ante la pregunta dualista, Lacan formula una respuesta que la rebasa: no estamos allá ni acá, somos la oscilación, la costura que une los dos territorios abiertos, la “sutura” que no logra, sin embargo, resarcir la herida. Con el término “spaltung” refiere a la escisión del sujeto entre el psiquismo íntimo y el sujeto del discurso conciente. La mediatización del lenguaje sobre el sujeto ha generado, como vimos, una estructura oculta. La “spaltung” refiere la relación entre *lo real* (la vivencia pura) y el dominio simbólico, vínculo caracterizado por la carencia: una estructura simbólica que al referir una vivencia que se le escapa, se instituye sobre el vacío, sobre la ausencia. En su peculiar psicoanálisis lingüístico Lacan dirá que el significante se abroga al sujeto, mientras su significado se disipa pero actúa. El sujeto conciente se identificará con el significante: será una forma, una cáscara del sistema lingüístico, una estructura emergente del sistema, de la esfera autónoma que constituye el lenguaje y que no es más que un campo de codependencias entre significantes: un nombre se explica por otro, un signo reenvía al siguiente¹⁶: “El significante es lo que representa el sujeto respecto de otro significante”. El sujeto se representa en el dominio simbólico por un sustitutivo: será un “yo”, portará un nombre, aparecerá como miembro de una estructura parental: “hijo de...”, “hermano...”, “primo...”; la estructura sociolingüística pondrá dicho significante en el orden de los símbolos (de los otros nombres y valores de la cultura), lo ubicará en el ámbito de los significantes. Pero sabemos, por la semiótica y la lingüística estructural, que el orden de los significantes sólo se sostiene por sus relaciones sistémicas: un signo se define por su oposición con otros signos, no por sus referencias, las estructuras son campos codependientes no nomenclaturas fundadas sobre correspondencias biunívocas con sustancias externas:

¹⁶ En este camino de identificación del sujeto conciente como significante es posible restituir con más plenitud la tradición semiótica de Peirce, por que en ella, a diferencia de Saussure, la reversibilidad significante – significante es mucho más clara. En Saussure el significante llama al significado, y entonces queda la idea de que siempre, atrás de la pura forma lingüística hay una esencia conceptual, una realidad semántica. Peirce, en cambio, pone en juego la semiósis ilimitada en la que un interpretante nos lleva a otro, y este a otro, en un eslabonamiento que no tiene final, pero que tampoco lleva un “adentro”. El sujeto conciente lacaniano encontraría en ese eslabonamiento de interpretantes una más precisa descripción semiótica. Michel Balat ha realizado, en este sentido, un esfuerzo dilucidatorio (Balat, 1987).

“... el sistema del lenguaje jamás desemboca en un índice directamente dirigido a un punto de la realidad [...] toda realidad es recubierta por el conjunto de la red del lenguaje” (Lacan en Delaroché, 1986)

El sujeto está entonces, entre la zona oculta en que se refugian sus vivencias y la esfera lumínica de su representación sistémica significante. Se encuentra irremediabilmente dividido: a la vez está *excluido* de la cadena significante, y *representado* en ella. Por eso Lacan negará todo intento de fundar el simbolismo como resultado de la acción humana, dirá más bien, en una fórmula que ahora puede verse menos enigmática, que el sujeto es un efecto de la cadena de significantes. El sujeto no se verá como la “causa” o el “origen” del simbolismo lingüístico o cultural, no se percibirán como un gobernante que actúa plenamente sobre su imperio. Más bien emerge la visión de una subjetividad conformada y sometida a los flujos sígnicos, a los trazos de la cultura. El niño sufre la “carga del simbolismo” como la de una masa omnipotente en la que debe inscribirse para ser, pero sin la esperanza de abrazarla nunca en su totalidad. Un peso simbólico nos asedia antes del nacimiento, porque ya pertenecemos a una cultura, estamos inscritos en una tradición histórica, portamos vínculos familiares y nos espera un nombre. Sobre nada de eso hemos decidido, y es probable que poco podamos hacer para modificarlo. Ante la cultura el infante se halla en una “trágica alternativa”: o someterse a ella, o naufragar en la enfermedad. Por eso se dirá que “el ser humano es más bien un efecto del significante que no la causa”. En síntesis, lo que quedará de “verídico” (de *real*) es el “reverso de la máscara”, el territorio de lo reprimido, el ámbito del psiquismo profundo. El yo del discurso consciente y del mundo social (la máscara) asumirá la forma que le imponga el orden simbólico, por eso Leclair dice: “El yo no es el sujeto, está más cerca del personaje, de la apariencia, de la función que de la conciencia o de la subjetividad”. El sujeto quedará atrapado en el orden simbólico, en la presencia, en el yo del enunciado, en el *significante*. El inconsciente por su parte correrá en el lugar del sujeto profundo, y se accederá a él sólo por un largo rodeo, el que dan las emergencias acechantes (en el mundo onírico o en la otredad del desplazamiento consciente), o las que resultan del análisis laborioso.

4.3. *Mimetismo, imagen y reino de lo imaginario*

Entre la pobreza y la austeridad afectiva, Aimée miraba la imagen radiante de la Duflois. Sobre los muros rotos pegaba en trozos, como en un rompecabezas, las sonrisas y los gestos convencionales de su artista. El placer ajeno que segregaban los retratos y los vestidos fotografiados se mezclaban con el suelo severo de su miseria. Colmada por sus imágenes decidió un día tomar el cuchillo y precipitarse sobre una víctima que no alcanzó siquiera a rasguñar. Muchos años después el fallido homicidio alcanzó un destino clínico cuando Lacan lo convirtió en objeto de su tesis de doctorado. Se trataba del caso de una de las admiradoras de una famosa estrella del teatro francés de los años treinta (Huguette Duflois), que intentó asesinarla.

Bajo la mirada analítica la agresión sobre la actriz parisina no era otra cosa que el atentado que la victimaria se infringía a sí misma, se trataba de un fenómeno psiquiátrico al que Lacan llamó “paranoia de autopunición”: un proceso de fatal fusión entre víctima y victimaria en la conciencia enferma. Destruir a la Duflois era cercenar una parte de sí que deseaba negar porque le representaba un riesgo insoportable. La Duflois identificaba una libertad espléndida y un éxito social a los que Aimée aspiraba, pero que ponía en cuestión su integridad y la de su hijo¹⁷. En el tramado de sus impresiones persecutorias Aimée instituyó la figura de la actriz como la fuente de sus riesgos y amenazas, la imagen ideal de la artista era a la vez el objeto de sus aspiraciones y sus odios. Lacan advierte entonces que observa una personalidad que se desborda más allá del cuerpo y se entrama en una compleja red de representaciones mediáticas y culturales. La actriz es asumida por la fallida homicida como una parte de sí misma, una contigüidad del sujeto más allá de las fronteras biológicas del cuerpo, una identidad desflorada en el seno de *una imagen*. ¿Qué lugar tienen entonces las imágenes en la constitución de ésta subjetividad?, Lacan piensa que lo más interesante que este caso nos revela no son sus deícticos particulares, ni siquiera las señales que da sobre una u otra patología, se trata de algo mucho más vasto, es la indicación de la forma en que las imágenes coadyuvan a la configuración de la subjetividad humana. Años después, en el congreso anual de la Asociación Psicoanalítica Internacional desarrollado en Marienbad (1936), Lacan presenta de manera más integral sus ideas respecto al estatuto de la imagen en la formación del sujeto, con una tesis célebre: el “estadio del espejo”¹⁸, que se recogerá más sistemáticamente en sus *Escritos* y también en su artículo sobre la familia para la *Encyclopédie Française*.

El nacimiento humano siempre es prematuro. A diferencia de los demás animales, la criatura humana abandonada por sus padres moriría seguramente:

¹⁷ El verdadero nombre de Aimée era Marguerite Pontaire, madre del psicoanalista Didier Anzieu.

¹⁸ Aunque la dinámica *sui generis* del congreso le impide desarrollar plenamente sus planteamientos, cuando el presidente de la sesión Ernest Jones interrumpió su ponencia.

incapaz de caminar, ajena al habla y con dominio mínimo de sus funciones motrices, es casi incompleta biológicamente. Esta precariedad originaria logra superarse en un movimiento que implica a la vez una conquista y una enajenación: al igual que Aimée, la criatura se identifica con una imagen externa (su propia apariencia en la superficie del espejo, o la figura de otro niño frente a sí) que a la vez lo captura. Inserto e identificado en ella, desdoblado sobre la completud que le ofrece dicha figuración, alcanza progresivamente un dominio sobre su propio cuerpo y una experiencia primaria de integridad.

En "El estadio del espejo como formador de la función del yo" (Lacan, 1990) reflexiona la situación del lactante que se observa ante el espejo. Lejos de agotar su autoobservación en un simple vistazo, sobreviene una vivencia lúdica en la que experimenta sus movimientos gracias a los movimientos reflejados. Al verse así tiene por fin una impresión primera de lo que es, en un momento en el que aún no accede al lenguaje¹⁹:

"Este acto, en efecto, lejos de agotarse, como en el mono, en el control, una vez adquirido, de la inanidad de la imagen, rebota enseguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado, y de ese complejo virtual a la realidad que reproduce, o sea con su propio cuerpo y con las personas, incluso con los objetos, que se encuentran junto a él." (Lacan, 1990: 86)

Fascinado ante la movilidad que produce, el lactante, se ve, y al hacerlo, experimenta ser eso que ante sí se mueve:

"Basta para ello comprender el estadio del espejo *como una identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen...". (Lacan, 1990: 87)

Al asumir efusivamente su imagen especular, transita a un nuevo estadio de sí, primera forma o pre-construcción del yo, que se opera por la relación del niño con su imagen. Yo imaginario del proto-sujeto, que se realiza previamente a la dinámica dialéctica de identificación con el otro sólo posible plenamente en la urdimbre simbólica que otorgará el lenguaje, donde se constituirá finalmente como sujeto individual:

"El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación

¹⁹ Reconocimiento de sus movimientos que Lacan basa en la mímica identificada por Köhler como *apercepción situacional* que muestra un acto de inteligencia.

ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [jé] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (Lacan, 1990: 87)

Con esta operación imaginaria se ubica el lugar del yo, con antelación a su fijación social. Esta aparición total de su cuerpo ante el espejo, en la que precozmente se ve como sujeto en un momento en que su fuerza de identidad simbólica no es tal como para proporcionarle la experiencia completa de individualidad, se le presenta como una *Gestalt* :

“Es que la forma total del cuerpo, gracias a la cual el sujeto se adelanta en un espejismo a la maduración de su poder, no le es dada sino como *Gestalt*, es decir en una exterioridad donde sin duda esa forma es más constituyente que constituida, pero donde sobre todo le aparece en un relieve de estatura que la coagula y bajo una simetría que la invierte, en oposición a la turbulencia de movimientos con que se experimenta a sí mismo animándola” (Lacan, 1990: 87-88)

Gestalt que simboliza para Lacan la permanencia mental del yo, pero a la vez, la instancia enajenadora que ya advertíamos: su remisión al fantasma, a la efigie en el espejo, al otro o al autómatas. En todo caso, su remisión al otro como si fuese yo.

La construcción del discurso lacaniano sobre la fase del espejo se inspira y a la vez halla un marco explicativo en el “mimetismo”, ese proceso biológico en el que algunos animales adoptan los colores y figuras de su entorno, y que al contrario de lo que la mirada clásica supuso, no se explica como un mecanismo evolutivo para protegerse de los predadores (las investigaciones mostraron que los insectos que adoptan el disfraz tienen la misma probabilidad de ser comidos que los a-miméticos), se trata, en opinión de Roger Callois (1973) de una suerte de ley natural por la cual los organismos resultan *capturados por su ambiente*. Una de las dimensiones argumentativas de la “fase del espejo” se tiende en la reflexión sobre la *captura* infantil por la imagen externa, evento en el cual el lactante queda fijado a una figuración que le permite “coagularse”: el proceso mimético no es entonces sólo una dinámica de captura de lo externo al proto-sujeto, es un recurso para *unificarse*. Lacan sostiene que antes de ésta fase el infante no tiene una experiencia integrada de su cuerpo. La imagen de sí es un manojito de partes, una fragmentación en la que sus brazos y pies aparecen junto con el pecho o las manos de la madre sin que pueda deslindar a quien pertenecen²⁰. La segmentación y falta de coordinación corporal se superan cuando al verse en el espejo construye una imagen íntegra de sí mismo sobre la cual puede hilvanar su cuerpo. Pero esta integración puramente

²⁰ A quien pertenecen es aquí un uso metafórico, porque el siquiera plantearse la pertenencia es imposible en la fase en que no se integra el cuerpo.

física sobre un ícono, es a la vez punto de residencia de una arquitectura psíquica que aquí comienza a formarse. Freud se preguntaba qué debía ocurrir para que el yo se constituyera en la sede de un narcisismo que no estaba presente desde el inicio de la vida. El acto psíquico de construcción de la matriz sobre la cual se edificará el yo se ubica, para Lacan, en este evento especular de asumirse sobre la imagen. Conquista sobre el propio cuerpo en que la imagen permite al infante relacionar sus partes en un todo, conquista fundamental en la que integramos los elementos dispersos en nuestra unidad constitutiva.

Pero si de un lado podemos sostener la coagulación de una imagen unificada de sí, del otro lado, en el revés del ícono, subyacente, reposará la experiencia desgranada. Del lado del significante el yo figurará íntegro, pero más allá, en su contraparte irreductible (pero reprimida) se hallará la fragmentación originaria, la vivencia de una realidad desgajada²¹. Pero las cosas no son tratadas por Lacan solamente como un proceso simple que va de la desintegración a la unificación en una dinámica progresiva. Sin desfondar del todo esta generación de sí, mirará la desintegración simulada sobre la integridad. Parecerá que la imagen suplanta la dispersión, sin lograr resarcirla. La imagen integrada tendrá siempre algo de negación, algo de falsedad y ficción. Es interesante recordar el interés que Freud tenía por la “alucinación negativa” o aquellas experiencias hipnóticas en que a un paciente se le daban descripciones contradictorias y terminaba por inventar y racionalizar sus actos en un proceso de encubrimiento, como cuando a un paciente hipnotizado se le pedía que trajese un objeto inexistente ante lo cual se inventaba explicaciones para decir que no podía traerlo. Pero para Lacan la “alucinación negativa” tiene implicaciones más generales, se trata de una característica básica del yo apuntalada desde la fase del espejo cuando el lactante ve a su doble y encantado con esa impresión lo asume como si fuese un sí mismo. Al no tener forma de saber que su doble no es él, se plegará a él como si lo fuera. La tarea del yo, incluso en la fase simbólica del lenguaje es la de mantener una apariencia de coherencia y de integridad, un significante que sostiene con pinzas la dispersión que oculta. Por eso el análisis desconfiará siempre del que habla, preguntará de dónde vienen en realidad las firmas y buscará subvertirlas. El analista no podrá nunca aliarse con el yo del paciente, so pena de quedar atrapado en la mentira que su yo está urdiendo. El análisis parte de la desconfianza y la zozobra, de una perspicacia irreductible.

En síntesis, lo que esto nos indica, es que la aparición del yo como sujeto simbólico, está pre-puesta por un tejido imaginario. Sobre el dibujo actancial de sí

²¹ Lacan señala que este registro de fragmentación se halla como base de formaciones psíquicas como la fantasía de castración o la descomposición de la paranoia.

mismo se advierte aún torpemente como pre-individuo. Su imagen en el espejo le proporciona la primera experiencia liminar, en la que descubre vagamente los linderos entre su interioridad y el confuso mundo exterior, la primera vía de sí emerge del espejismo, o lo que es lo mismo, de su imagen. Pero esa emergencia inicial tiene un costo: la impronta de la ficción. El proto-sujeto que aquí se despliega lo hará en una instancia que no es, en un terreno diegético:

“...esta forma sitúa la instancia del *yo*, aun antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo; o más bien, que sólo asintóticamente tocará el devenir del sujeto, cualquiera que sea el éxito de las síntesis dialécticas por medio de las cuales tiene que resolver en cuanto *yo* [i/j] su discordancia con respecto a su propia realidad” (Lacan, 1990: 87).

Como hemos visto, Lacan destaca el papel de lo simbólico como estructura organizadora del sujeto (las urdimbres del lenguaje y la cultura), pero esto implica que la identificación arcaica sobre el espejo, la captura en la imagen se articulará en los significantes del habla de los padres. Digamos que la imagen resultará atenazada por un lenguaje que la organiza, que orienta su lectura. El habla será, en palabras de Barthes, un *anclaje* de los íconos que dirá en la voz materna: “eres exacto a tu abuelo” o “llevas la sonrisa de tu padre” de tal forma que las aseveraciones lingüísticas localizarán al individuo en una tradición y una parentela. Las palabras (nombres, referencias, alusiones) fungirán como amalgamas que encarnan las imágenes en el sujeto. La icónica de sí dependerá de la forma como el niño interprete las palabras de sus padres. El narcisismo no es entonces una relación exclusivamente imaginaria, es más bien un vínculo doble que implica también una dimensión simbólica. Esta última instancia garantiza que el sujeto al identificarse simbólicamente (a través de la urdimbre del lenguaje) no quede totalmente a la deriva en el océano icónico que lo copta. La relación imaginaria está estructurada por el lenguaje. Definimos la relación con nosotros mismos desde una palestra que contiene los enunciados de los otros al indicarnos quienes somos. En términos lacanianos más estrictos hemos de distinguir entre el *yo ideal* o la imagen por nosotros asumida, y el *ideal del yo* o el elemento simbólico que da a cada uno su lugar definiendo la intersección de las miradas ajenas. En este punto el asunto se hace sumamente interesante: el sujeto asume una imagen de sí que resultará de la forma en que los otros lo han mirado y de lo que espera miren en él. En otros términos, lo crucial no es qué imagen asumimos como nuestra, sino para quien deseamos ser dicha imagen. Pero este juego triádico de miradas (el sujeto mira su imagen desde la mirada de otros que al hacerlo lo representan), es sólo posible si la urdimbre simbólica lo avala. Ya estamos entonces en la segunda teoría de la alienación lacaniana: la primera la situaba en el registro de la imagen, en esta segunda versión se ubica en la esfera del lenguaje.

IV. La imagen sagrada

La significación cultural de las imágenes



Día de los muertos en San Vicente Nautec, Sebastião Salgado, Ecuador, 1982

Las imágenes han sido interpretadas como configuraciones del inconsciente: estructuran el sujeto desde su fondo y bullen prolíficas en la diégesis onírica. Pero son también interpretables en otro recinto: el arco aéreo de la cultura, el horizonte colectivo. Las imágenes pueden verse como construcciones cruciales de los pueblos y como figuraciones en las que se cristalizan cuestiones esenciales para las colectividades. Desde esta ubicación la hermenéutica de las imágenes es una interrogación por su potencial simbólico y por lo que revelan. Incluso es posible ver una conexión entre la imagen onírica y la imagen social (Campbell, 1991). Campbell decía que los sueños son mitos individuales y los mitos son sueños colectivos. Un cordel luminoso y una soga oculta ligan los diversos recintos de la icónica: porque nuestros sueños portan las representaciones de la vida diurna, y porque en nuestra vida diurna actúan figuraciones profundas que no atisbamos a reconocer. Somos doblemente icónicos: en nuestra más objetivante realidad social y en nuestra más singularizante experiencia personal. Reconocer esta diagramación singular y colectiva de la imagen, responde a una suerte de topología: Freud indaga la imagen en el subsuelo de la conciencia; Jung, en cambio, explora su zona aérea: configuraciones que abrazan desde la altura las composiciones sociales, los itinerarios históricos, las dinámicas individuales. Para Jung la imagen es, en el fondo, un asunto cósmico, un llamado universal (Jung,

1984). Podría incluso decirse, jugando un poco, que la imagen en Freud es imagen *surreal*, la imagen en Jung parece *suprareal*. Pero esta organización espacial involucra sendas interpretativas diversas, movilizaciones de sentido fuertemente contrastantes, epistemologías rivales: si la imagen onírica es para Freud un objeto que debe abordarse con perspicacia y buscando develar la falacia que esconde tras la apariencia conciente y aceptable (Freud, 1900); para Jung la imagen onírica señala un camino al que habremos de ingresar para descubrir verdades arcanas y profundas. En palabras de Ricoeur la primera sería una actitud propia de la *hermenéutica de la sospecha* y la segunda sería la postura emblemática de una *hermenéutica de la restauración*. Hemos de aclarar que no es necesariamente la instanciación topológica la que provoca una u otra hermenéutica, sino más bien es una u otra hermenéutica la que funda su estatuto espacial. La imagen onírica nos puede llevar a la hermenéutica causal freudiana, pero también puede gestar una hermenéutica adivinatoria y simbólica como la de Jung, la imagen mítica podría precipitar una hermenéutica de la crítica social, o una hermenéutica de lo cósmico como en Gilber Durand (1976 y 1982).

Hemos de reconocer, sin embargo, que cuando pasamos de las preguntas por las imágenes oníricas a las interrogantes ante las imágenes sagradas, un desplazamiento se sucede: de la experiencia subjetiva a los acontecimientos colectivos, del mundo privado, al espacio social. Esto no significa el establecimiento de un muro o la generación de una brecha infranqueable: como veremos en autores como Jung la imagen onírica tiende un nexo con las figuraciones transversales de los pueblos, e incluso, según su forma de ver, con una suerte de continuidad humana universal. Por supuesto que tampoco el individuo es impenetrable al manto de las imágenes sociales, las grandes imágenes colectivas deben su alcance gracias a que no sólo sobrevuelan el mundo social, sino que se pliegan en la singularidad y allí se vivifican como pensaría Castoriadis o Lacan desde posiciones diversas. Hacer énfasis en el carácter social de esto que llamamos las imágenes sagradas es en buena medida un movimiento metodológico que se justifica en una evidencia: pueblos y comunidades comparten íconos, conviven en el horizonte que ciertas representaciones ayudan a construir, y que abrazan varias generaciones e individuos diversos. El asunto es que la imagen sagrada o mítica es la que compete a los pueblos y apela a los grupos, su recinto propio, su médium idóneo parece ser la *cultura*, pero en ella, especialmente el suelo que llamamos lo mítico y lo simbólico. En síntesis la imagen sagrada compromete lo colectivo y se extiende y circula por el universo cultural, especialmente por las formaciones que llamamos usualmente de lo mitológico y lo simbólico. Pero abordar de esta forma la imagen sagrada exige poner en juego no cualquier concepción de la cultura, sino precisamente aquella que resulta más sensible al universo simbólico y más cercana a una actitud teórica

que ve en ella una densidad de sentidos que hemos de interpretar, una mirada digamos, hermenéutica de lo cultural.

1. Simbólica y hermenéutica de la cultura

En términos teóricos una de las discusiones más centrales que ha ocupado el pensamiento sociológico y antropológico ha sido el de la definición y la caracterización de la cultura.

Clásicamente es posible reconocer dos raigambres semánticas del concepto de cultura: la que remite a la acción de cultivar y la que refiere el producto de dicho cultivo. Es probable que hasta el siglo XV la noción permaneciese aún ligada al cultivo de la tierra, pero desde dicho período comienzan a proliferar los sentidos alusivos y metafóricos con los cuales se hace referencia al cuidado de las virtudes espirituales. La cultura en tanto que *proceso* se identificó fundamentalmente con la formación de las potencialidades y edificación del individuo, teniendo su origen en una acepción pedagógica: “cultura” es el término con el que la antigüedad romana intentó traducir la noción griega de “*paideia*”, en cuyo contexto, remitía, como es sabido, a la crianza de los niños. La cultura entonces se ha identificado, por una parte, con el cuidado del hombre para el florecimiento de la *humanitas*, de lo específico de los seres humanos. Por otro lado, la cultura ha remitido a los resultantes de dicho cultivo: tanto la interiorización subjetiva de dicho trabajo, como los objetos producidos por el cultivo: estados subjetivados (ethos, hábitos, virtudes, vocaciones) y estados objetivados (patrimonios, herencias históricas, acervos). Es importante recordar que hacia el Siglo XVIII Herder propicia un uso más totalizante del término cultura, con el cual rebasa la adscripción puramente individual y comienza a asociarse con la vida colectiva y con la diversidad de las prácticas humanas, mientras que Fichte integra en su sentido el conjunto de los rasgos históricos y sociales que identifican una nación unificando su colectividad. Este Siglo experimenta el proceso creciente de autonomización del campo cultural como un espacio de relaciones humanas e institucionales en el que la sociedad encuentra resolución a necesidades de tipo simbólico y estético, y en el que, a su vez, se constituye una clase que puede sobrevivir socialmente de producir, comerciar y discurrir sobre las obras (Bourdieu, 1995). El flamante campo cultural adquiere especialización y autonomía al margen de toda función práctica y de las determinantes sociales: a diferencia de las sociedades premodernas donde las actividades culturales se hallaban disueltas en la vida cotidiana y ceremonial. La sociedad moderna hace un gran esfuerzo por desarticular los nexos funcionales y necesarios de lo cultural, y comienza a enfatizar su carácter “espiritual”, “libre” o “puro”. Este es el sentido en el que Hugues de Varine (Varine, 1976) señala que

el Siglo XIX *codificó* el universo de la cultura construyendo una compleja taxonomía en la que se clasificaron los significados culturales y se estructuraron axiológicamente en jerarquías. La palestra resultante ordenó un sistema en el que se privilegió la continuidad de la antigüedad griega y latina con la herencia europea y los valores cristianos: definición de buen y mal gusto, de legítimo y espúmeo, de civilización y barbarie, de arte y trivialidad. Urdimbre de valoraciones que no sólo englobaba los objetos-patrimonio, sino que abarcaba también a los sujetos y las instituciones. Gilberto Giménez ha observado (Giménez, 1986), que estos sistemas de oposiciones se fundan, en última instancia, en un modelo platónico-agustiniano de relación alma-cuerpo, donde los objetos culturales adquieren un valor más alto en la medida que son más espirituales, y resultan más bajos en la medida que son más materiales y carnales, y es necesario reconocer también, como hace Bourdieu (Bourdieu, 1991)¹ que esta dicotomía ha fundamentado la separación entre lo aristocrático y lo popular sobre el artificio de mostrar unas formas de vida como más “legítimas” que otras. Esta concepción resultó inconsistente y limitada para la visión de la radiante antropología del Siglo XIX, que en el cenit de su prestigio, convierte a la cultura en el tema central de su discurso. Así Tylor rechaza esta noción vulgar de cultura para sustituirla por una concepción con pretensiones científicas. La mirada común tendía incluso a suponer que habría personas o pueblos “incultos”, lo que desde la percepción antropológica era una equivocación elemental. Con Tylor la cultura se extiende al universo total de la vida social, y en esa medida se constituye en una categoría transversal (todos los pueblos poseen cultura) y ubicua (la totalidad de la vida humana es cultura): la cultura es “el conjunto complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (Tylor, 1977). La cultura comprende entonces tanto las actividades humanas como sus productos, digamos que abarca el universo de las costumbres como el de los artefactos.

¹ Cuando Bourdieu distingue entre el “gusto puro” y el “gusto bárbaro” para referir las propiedades de las conformaciones culturales burguesa y popular, está señalando el sistema de sustentos simbólicos de uno y otro arbitrario cultural. Con ello no indica que *ontológicamente* la cultura de las clases burguesas sea más espiritual que la cultura popular, sino que se produce un *efecto simbólico* en el que socialmente se experimenta la cultura popular más sometida a las urgencias materiales de la sobrevivencia, mientras la cultura burguesa se proyecta como liberada de dichas urgencias. Como veremos más adelante la cultura puede entenderse como urdimbre de signos, de tal forma que, en última instancia, toda formación simbólica es arbitraria por la arbitrariedad signica, lo que invalida cualquier expectativa ontologizante de lo cultural, por lo menos en la mirada Bourdiana (Bourdieu, 1991).

1.1. *La cultura entre el universalismo y el relativismo*

Tylor es contemporáneo de dos movimientos intelectuales que en algún sentido confluyen en su mirada: el pensamiento racionalista y la teoría de la evolución. En esta medida buscará las leyes que determinan la evolución cultural, y esa evolución se medirá por el desarrollo de la racionalidad de los pueblos, así explorará desde los grupos primitivos hasta las sociedades “superiores”, en un decurso lineal que se organiza en la escala salvajismo/barbarie/civilización. Como racionalista, Tylor supone que al igual que la naturaleza, la cultura no actúa por saltos o sin sentido, sino que todo se mueve según patrones y leyes que la ciencia habrá de dilucidar. Así todas las culturas atraviesan las mismas etapas pero en ritmos y velocidades disímiles. Las sociedades se encuentran en la misma situación de los organismos: hay sociedades que logran evolucionar y otras que se pierden en el proceso, que se estancan o se truncan. Como el criterio de distinción se centra en la razón, cuestiones como la forma de posicionarse intelectualmente ante el mundo o de organizar las relaciones sociales constituirán claves para definir el estadio evolutivo de una sociedad. En este sentido una sociedad animista será menos evolucionada que una sociedad politeísta y esta a su vez, resultará más primitiva que una sociedad monoteísta. Otros evolucionistas como Morgan desplazaron los criterios: la maduración de los pueblos ya no se medía por su “desarrollo racional” sino por su “capacidad e invención tecnológica”, de tal manera que una sociedad de recolectores era más elemental que una sociedad de agricultores o una sociedad alcanzaba un punto más alto en su evolución al inventar la rueda y ponerla a operar. Pero el paradigma evolucionista resulta radicalmente quebrantado por las perspectivas relativistas lideradas por el etnólogo Franz Boas (Boas, 1990). Contemporáneo de Malinowsky, Boas se preocupa por entender las formas de vida de los pueblos sin pretender acceder a regularidades ni parámetros universales. Estudioso dedicado de las culturas esquimales y de los pueblos de Norteamérica, representa una perspectiva historicista (frente al cronologismo de Morgan o Tylor), a la que llama el *particularismo histórico*. Esto significa que el quehacer etnográfico radica en el trabajo de comprensión de las propiedades específicas de cada cultura, por los procesos de formación y difusión de las características de cada pueblo. Mientras que alguien como Tylor buscaría en las sociedades los parámetros generales que le permitirían precisar las grandes líneas evolutivas transversales y abstractas, Boas estudia, por ejemplo, el “complejo del caballo” donde muestra las distintas funciones que se le otorgan al equino en pueblos diversos de Norteamérica. El primero enfatiza que todas las sociedades se instalan de una u otra forma en el mismo complejo diagrama que constituye *la cultura*, y el segundo remarca que

cada sociedad posee una *cultura irreductible* e inasimilable a las otras. Cada cultura es particular y por esta razón indefinible según leyes o parámetros que le resultarían ajenos y violentos. Ante el evolucionismo lineal, Boas defiende la pluralidad irrenunciable: no hay jerarquías entre las culturas, ninguna es mejor o superior a las otras, las culturas son sólo distintas, y por tanto cada una requiere su explicación particular. Por esta razón rechaza las grandes teorías, o los esquemas omnihistóricos (como el evolucionismo), y prefiere las etnografías puntuales y los análisis específicos. Las analogías entre los pueblos no se explican por referencia a esquemas evolutivos comunes sino por los procesos de extensión o difusión de sus formas culturales y su penetración y contacto con otras civilizaciones. En la medida que Boas se preocupa por acceder a la especificidad de cada cultura, realza el valor clave de las singularidades sociales, y sin duda, la principal de ellas resulta ser la lengua. Por esta razón Boas es uno de los primeros estudiosos de la cultura que funda su trabajo en la investigación lingüística y reconoce que la lengua es un elemento cordal del sistema social. La lengua se concibe como el camino regio para entrar en el mundo que organiza cada sociedad, en tanto los diversos rasgos de un pueblo sólo logran unificarse a través del lenguaje. Esta mirada es muy próxima a lo que más adelante caracterizaremos como las concepciones simbólicas de la cultura, por lo menos en el aspecto códico que parece reconocerse aquí².

En términos más vastos, podríamos decir que la polémica de Boas con el evolucionismo destaca dos disyuntivas epistemológicas significativas que desbordan esta ubicación puntual y representan una problemática transversal para el pensamiento sobre la cultura: por una parte, la discusión entre la mirada universalista de la cultura (aquella que trata de reconocer lo que en ella es común a todas las sociedades) y la mirada particularista (aquella que enseña las propiedades singulares de cada sociedad y su irrepetibilidad), es, digamos, una forma del conflicto de lo universal ante lo individual, o del relativismo ante el esencialismo. Por otra parte, es también la polémica entre las definiciones de cultura demasiado materialistas, biológicas o fisicalistas, y las concepciones más idealistas o espiritualistas. Dilema que se puede formular como la confrontación entre ver la cultura como un sustrato material de la vida humana, o, al contrario, verla como una dimensión que emerge de la vida humana, precisamente, cuando rebasa su condición material. El evolucionismo supone que todas las sociedades

² Boas rechaza los dos fundamentos de la antropología de Tylor: por una parte *el evolucionismo* porque en el orden de la cultura no hay nada que pueda indicarnos que las sociedades "evolucionan", sólo podemos decir que se transforman o establecen contactos entre sí, y por otra parte *el racionalismo* porque no le parece clara la posibilidad de descifrar una "supuesta esencia humana" tal como hacían los iluministas al identificar "la razón", más bien le parecía que lo que habríamos de reconocer es que "los hombres son distintos", y en todo caso, la esencia humana sería la *diferencia*.

se hallan de una u otra forma sometidas a un impulso universal que las lleva por un camino evolutivo definido. La cultura obedece a un mundo de leyes que se inscribe en la naturaleza. Para Boas esto es inadmisibile porque representa justamente la negación de la especificidad cultural: ser aquello que desborda la naturaleza y es organizado por el esfuerzo y la capacidad genuinamente humanas. Si la cultura está determinada por leyes evolutivas, entonces la cultura no es más que biología. Así la cultura desaparece. Esta discusión refigurará en otras formas, por ejemplo, en la polémica entre la libertad y la norma que caracteriza típicamente la discusión entre Lévi-Strauss y Sartre, y que refiere a la crítica de Sartre al privilegio excesivo que da Lévi-Strauss a las estructuras en la conformación de los individuos y sus relaciones (asunto al que apelaremos más adelante).

1.2. *Lévi-Strauss y las estructuras de la cultura*

En lo que podría parecer un artículo menor, Lévi-Strauss aborda justamente el problema planteado en los términos de nuestra primera disyuntiva epistemológica: la cultura como conformación universal, o las culturas como realidades irreductibles:

“Desde sus inicios a principios del Siglo XIX hasta la primera mitad del Siglo XX, la reflexión etnológica se ha dedicado a descubrir como conciliar la unidad postulada de su objeto con la diversidad y, frecuentemente, con la incomparabilidad de sus manifestaciones particulares. Fue necesario para esto que la noción de civilización, que connota un conjunto de aptitudes generales, universales y transmisibles, cediera su lugar a la noción de cultura, entendida en una nueva acepción (ya que denota más bien los estilos de vida particulares, no transmisibles y detectables bajo forma de producciones concretas –técnicas, hábitos, costumbres, instituciones, creencias- que las capacidades virtuales), y correspondiente a valores observables, antes que a verdades o a lo que supuestamente se considera como tales” (Lévi-Strauss, 1983: 50)

La etnología del Siglo XX, dice Lévi-Strauss, busca en la noción de cultura un criterio que permita comprender la condición humana (así como Durkheim procura lo mismo a través del concepto de *sociedad*), pero esta noción plantea, como hemos dicho, la disyuntiva de la singularidad y la universalidad:

“Si la cultura –en singular y, eventualmente, hasta con mayúscula- es el atributo distintivo de la condición human, ¿que rasgos universales incluye y cómo debe definirse su naturaleza?. Pero sí, por otra parte, la cultura sólo se manifiesta bajo formas prodigiosamente diversas, como lo ilustran, cada una de ellas a su manera, las cuatro mil o cinco mil sociedades que existen o han existido en la tierra y sobre las cuales poseemos informaciones útiles, ¿dichas formas son todas equivalentes

entre sí a pesar de las apariencias, o son susceptibles de juicios de valor que, en caso afirmativo, repercutirán inevitablemente sobre el sentido de la misma noción?" (Lévi-Strauss, 1983)

El asunto adquiere tales términos que la cultura se pone en la disyuntiva entre lo natural y lo artificial (justamente si lo que en ella se enfatiza es su carácter natural entonces apoyamos una mirada universalista, pero si lo que marcamos es su carácter artificial, lo que ponemos en relieve es la particularidad), y Lévi-Strauss defiende en este artículo la idea de que la cultura no puede pensarse ni como naturaleza, ni como artificio. Es decir, que no depende ni de la genética ni del pensamiento racional. Consiste más bien en "reglas de conducta que no han sido inventadas y cuya función generalmente no es comprendida por aquellos que las obedecen", entre "los instintos heredados de nuestro patrimonio biológico" y "las reglas de inspiración racional", el conjunto de las reglas y principios "inconcientes" constituye la zona más importante y más definitoria de las sociedades. El estatuto de la regla cultural resulta entonces sutil y *sui generis*: no se trata de un rasgo natural (no es producto de la biología ni de la física), pero tampoco es un invento de individuos concientes de su diseño. Principios que el individuo no produce, no acaba de conocer ni comprender, pero que lo gobiernan. Actuamos culturalmente en el mundo, sin saber que lo hacemos, porque nuestras acciones y nuestras motivaciones nos parecen completamente naturales y coherentes (pero justo en el contraste con otras formas de actuar y explicarse la realidad, ya no resultan tan naturales, obvias y espontáneas). Digamos que nuestros comportamientos nos resultan espontáneos porque no reconocemos que para otros resultarían completamente extravagantes y extraños. La regla cultural es entonces una producción de la mente humana en tanto no se halla programada en la naturaleza, pero no es una producción artificiosa y exterior de dicha mente, sino más bien un resultado de su sustrato inconciente.

Al preguntarse por la existencia de universales culturales Lévi-Strauss recuerda que Vico mencionaba la religión, el matrimonio y la sepultura de los muertos. Al parecer la preocupación por los muertos es universal, pero en ocasiones se les aleja definitivamente de la colectividad y a veces se les hace vivir dentro de ella³. Significativamente de la tríada de Vico, lo que parece resultarle con sentido es la universalidad del matrimonio (que reformulará, más bien, como la estructuración de los sistemas elementales de parentesco), y una cuestión más, inadvertida por Vico: el lenguaje. Lévi-Strauss observa que las lenguas difieren por la fonética y la gramática, pero todas obedecen a ciertas coerciones universales (lo que mostraba

³ En algún sentido esto es lo que problematiza Antígona cuando experimenta la disyuntiva de enterrar o no a su hermano Polinices. Pertener o no al mundo humano, habitar con su recuerdo o desaparecerlo en el tiempo.

ranto las investigaciones de Jakobson sobre la imposibilidad de vocales nasales sin vocales orales, o la necesidad de los semas “blanco” y “negro” si se tiene “rojo”), de las cuales la principal es aquella que Martinet caracterizó como la “doble articulación del lenguaje”. Lo que muestra que el asunto crucial radica en reconocer las estructuras que constituyen el corazón de los fenómenos, más allá de su disímil apariencia. El problema crucial de la cultura (y por lo tanto, el problema de la condición humana) radica en descubrir las leyes del orden que subyace al abigarramiento observable de las creencias y las instituciones, y entre ellas dos parecen indicarle cuestiones cruciales: la regularidad subyacente a la proliferación de diversidades lingüísticas⁴ y las reglas del matrimonio donde las normas aparentemente más disímiles, muestran modalidades variadas del “intercambio de mujeres entre grupos”. La tarea del etnólogo es buscar dichas leyes para superar la antinomia entre la unicidad de la condición humana y la pluralidad inagotable de las formas diversas: la diversidad a la que subyace la continuidad.

a) *La clave del parentesco*

En 1922 Bronislaw Malinowski publica “Los argonautas del pacífico occidental” una conspicua etnografía sobre los trobriandeses (una sociedad oceánica situada en un archipiélago al sudoriente de Nueva Guinea), en la que describe uno de sus más interesantes sistemas ceremoniales: el intercambio de regalos que permiten conectar sus incontables islas. Se trataba de la circulación en distintos sentidos de collares *soulavas* y pulseras *mwali* que posteriormente, el sociólogo Marcel Mauss, analizó como la expresión de una *regla de reciprocidad* definida por el dar, el recibir y el devolver en el que se fundaba la relación social. Digamos que Marcel Mauss estaría prefigurando la idea de que los trabiandeses constituían una comunidad en un territorio fragmentado, gracias a una suerte de unidad simbólica producida por el intercambio de pulseras y collares. El asunto es que gracias al ensayo de Mauss, y a la lectura de la etnografía de Malinowsky, Lévi-Strauss infiere la clave de las alianzas matrimoniales entre los grupos humanos: se trata de sistemas de relaciones que permiten realizar procesos de *intercambio*. El desplazamiento interpretativo fundamental que Lévi-Strauss realiza es el señalamiento de que las alianzas matrimoniales entre grupos tienen la forma

⁴ Esta idea del juego entre estructural/superficial, latente/manifiesto ha sido recurrente en la reflexión sobre el lenguaje, recordemos en el ámbito de la filosofía analítica la idea del Wittgenstein del *Tractatus* de que a la diversidad superficial de las lenguas subyacía la estructura lógica, y el planteamiento de la lingüística generativa de Chomsky de que las estructuras de superficie son una emergencia de las estructuras profundas.

de intercambio de regalos, donde lo intercambiado son las mujeres⁵. Para la plena comprensión de este planteamiento es necesario señalar que Lévi-Strauss abordó la problemática de la prohibición del incesto rompiendo con las visiones clásicas al respecto. La primera cuestión que interesa vivamente a Lévi-Strauss es el estatuto especial del incesto en las prácticas humanas: resulta ser una institución universal, pero definida según las condiciones particulares de cada cultura. Su universalidad hace pensar que se trata de un rasgo biológico, pero su diversidad lleva las cosas al terreno cultural. El asunto entonces es que parece un rasgo cultural pero a la vez universal (con una condición intermedia entre los dos territorios, algo análogo a lo que ocurre con el lenguaje). La prohibición del incesto se encuentra en todas las sociedades, aunque con grados diversos de sanción: desde aquellas comunidades donde los faltantes son sentenciados a muerte o mutilados, hasta aquellas donde simplemente se convierten en objeto de escarnio e hilaridad. El asunto es que todas los pueblos humanos han tenido alguna clase de reserva ante las relaciones incestuosas:

“La prohibición del incesto presenta, sin el menor equívoco y reunidos de modo indisoluble los dos caracteres en los que reconocimos los atributos contradictorios de dos órdenes excluyentes: constituye una regla, pero la única regla social que posee, a la vez, un carácter de universalidad” (Lévi-Strauss, 1985:42)

Lévi-Strauss rechaza todas las teorías explicativas de las que disponía (desde aquellas que erigían razones genéticas de degeneración hasta las que referían reminiscencias a condiciones arcaicas ya desaparecidas⁶, pasando por las múltiples versiones de etiología moral), en la medida que le parecían fantásticas e injustificadas. Para Lévi-Strauss la prohibición del incesto es un recurso fundacional: es una regla elemental que dicta que no todas las vinculaciones sexuales son válidas. Define que sólo son posibles unos nexos y otros se hallan, en cambio, excluidos; garantiza, digamos, que la relación entre los individuos se halla de alguna forma normada, sometida a un orden. Dicho orden no es ya el de la naturaleza, sino el de la cultura. Allí radica la importancia de la prohibición del incesto para Lévi-Strauss: el incesto hace posible la emergencia de la sociedad, la

⁵ Obviamente este señalamiento traería una importante reacción del pensamiento feminista que tiene un gran interés, en la medida que da una primacía al lugar del varón en las estructuras sociales y parece objetualizar a la mujer.

⁶ Allí estaría incluida quizás la teoría freudiana expuesta en *Tótem y Tabú* en la que se refiere a la comunidad mítica donde los hijos matan al padre que acapara a todas las mujeres del grupo, para poder acceder a ellas. Sin embargo después de matar y comerse al padre, se sienten culpables y terminan por vedar el acceso a las mujeres que desearon. La metáfora freudiana en realidad es bastante cercana a la teoría leviostrosiana, porque en ambos casos se trata del problema de la generación de principios para la distribución de las hembras del grupo, quizá la diferencia más notable es la implicación psíquica que Freud extrae: la cultura se funda en un acto de rebeldía a la autoridad acaparadora, pero también en la experiencia de la culpa que quedará como consecuencia por el asesinato del padre (Freud, 1977).

construcción de la cultura. En un mundo previo a la prohibición del incesto no hay nexos humanos, porque los vínculos están regidos sólo por el instinto, reina el orden de la naturaleza. En cambio en un mundo que niega el incesto, las relaciones se hallan reguladas, y entonces las cosas ya no corren sólo por cuenta del impulso y del instinto, sino que se regulan e implican una renuncia, una contención, el sometimiento a una regla: "...la prohibición del incesto expresa el pasaje del hecho natural de la consanguinidad al hecho cultural de la alianza" (Lévi-Strauss, 1985:66). El tránsito del estado de naturaleza al estado de cultura se produce por las reglas de exogamia, implica el paso de una simple gregarización, de una agregación indistinta y promiscua, a una colectividad organizada. El mundo está ya en la esfera de lo humano, donde opera el orden de lo social. En un mundo de total promiscuidad los individuos no tienen estatuto indiferenciado, el hijo que se relaciona sexualmente con la madre resquebraja su estatuto al ser a la vez padre y hermano, y no viene al caso, en realidad, preguntarse por la organización familiar o clánica en dicho contexto. La prohibición del incesto por su parte otorga posición a los individuos, al hacerlos padres de... o primos, o abuelos de..., les otorga posición en una estructura y por tanto los funda⁷. La prohibición del incesto es así el primer y gran principio de la gramática social, el lugar donde se indica que entre los individuos hay nexos y hay reglas que regulan la convivencia. La prohibición del incesto es una regla de exogamia, lo que significa que el matrimonio debe concertarse con una persona que no pertenezca al mismo grupo. Así, su función radica en garantizar el *intercambio* de mujeres entre miembros de distintos grupos, cuestión que hace posible el establecimiento del circuito social. Constituye una fuerza centrífuga primaria que garantiza salir del seno del propio grupo para relacionarse con la vecindad. Más que una veda para el acceso a la madre o la hermana, lo que la prohibición del incesto logra es que los individuos cedan sus potenciales parejas a miembros de otros grupos y así garanticen la formación del tramado social. Se trata de la regla de cesión social de mayor implicación: ofrecer a los otros lo más deseado y lo más preciado: el patrimonio biológico del grupo. Esto significa que la continuidad biológica se logra no por la preservación de la pertenencia, sino por su cesión a los otros. Sobre la prohibición del incesto se articularán las múltiples e imbricadas reglas de parentesco, desde este punto originario emergerá el riquísimo edificio de la *sintaxis social*.

⁷ De allí las afinidades que Lévi-Strauss encuentra entre cuestiones aparentemente tan disímiles como una estructura parental y una estructura fonémica: el fonema se define sólo por la posición que ocupa en la estructura, digamos relacional y oposicionalmente ("A" es tal sólo porque no es "i" o "E"), de la misma forma en que "hijo" viene al caso por su oposición con "padre", y "padre" sólo es tal, frente a "hijo".

b) *El sistema dorsal del lenguaje*

El lenguaje es para Lévi-Strauss la señal inequívoca de que asistimos a una cultura. Clásicamente se pensaba que la presencia de objetos manufacturados mostraba el límite entre naturaleza y cultura, y de allí que se hablara del ser humano como "homo faber", pero la presencia de seres vivos que fabrican herramientas no nos señala necesariamente la presencia de una cultura (ciertas aves y ciertos simios inventan herramientas, ¿pero estaremos dispuestos a decir por eso que poseen una cultura?). Para Lévi-Strauss lo que señala inequívocamente que ingresamos en un mundo cultural es la existencia del lenguaje. El universo semántico que inaugura el lenguaje articulado señala el salto de la línea limítrofe entre el universo natural y el orden cultural.

"Las hormigas pueden construir palacios subterráneos extraordinariamente complicados, entregarse a cultivos tan complicados como el de los hongos que sólo en una determinada etapa de su desarrollo... pueden servirles de alimento, no obstante lo cual no salen de la animalidad. Pero si fuésemos capaces de intercambiar mensajes con las hormigas y de discutir con ellas, la situación sería completamente diferente, estaríamos en el orden de la cultura y ya no en el de la naturaleza" (Lévi-Strauss, 1977: 134)

Aunque el problema es espinoso porque de inmediato, desde distintas voces se discutirá el estatuto del "lenguaje animal" (alguien diría que la diferencia entre "lenguajes animales" y "lenguajes humanos" es una diferencia de grado, o replicaría que en realidad podemos intercambiar ciertos mensajes, aunque elementales, con los animales, como ocurre con un perro o un gato doméstico), lo que Lévi-Strauss está indicando es una cuestión que parece consistente: el intercambio al que se refiere es un intercambio semántico (y no sólo instruccional u operativo como el que se tendría con un animal), que implica entonces, cuando menos, ser capaces de producir, poner a circular y enjuiciar argumentos, y construir y comprender metáforas (cuestiones que no fácilmente concedemos al animal). Pero en última instancia, lo que podrá caracterizar técnicamente esta diferencia entre los sistemas comunicativos animales y los culturales, es que los seres humanos poseemos sistemas *doblemente articulados*, es decir, *lenguas, propiamente*⁸.

⁸ Martinet ha precisado el carácter doblemente articulado del lenguaje, es decir, que nuestro sistema básico de comunicación se halla segmentado en dos órdenes: en el primero separamos unidades con significado *monemas*, y en el segundo, descomponemos tales unidades en fragmentos desprovistos de significado, segmentos puramente formales a los que llama los *fonemas*. La implicación central de esta cuestión es que nuestro pensamiento se articula componencialmente, es decir, que con un conjunto limitado de unidades semánticas se pueden expresar todos los estados, experiencias y pensamientos posibles. Nuestra semántica es, digamos, analítica y económica. (Martinet, 1974).

El lenguaje para Lévi-Strauss constituye el hecho cultural por excelencia, el médium privilegiado y esencial de despliegue de la cultura y de asimilación de la misma. Los niños aprenden su cultura porque se les habla, porque ingresan al mundo lingüístico (de este tipo de ideas proviene la comunidad y el intercambio que se estableció con el pensamiento lacaniano). El lenguaje constituye así el código matricial y cordal de la cultura, el modelo sobre el cual se fundan todos los demás sistemas:

“...el lenguaje es la más perfecta de todas las manifestaciones de orden cultural que forman, de alguna manera, sistemas y si queremos comprender qué es lo que son el arte, la religión, el derecho y quizá inclusive la cocina o las reglas de cortesía, habrá que concebirlas como códigos formados por la articulación de signos, conforme al modelo de la comunicación lingüística” (Lévi-Strauss, 1977:134)

El lenguaje muestra así el carácter *signico* que parece atravesar todos los fenómenos culturales, y se convierte en paradigma para su comprensión, permite pensar en todos los fenómenos culturales como códigos o sistemas, y obliga, en su elucidación, a que la etnología se aproxime a la semiótica. El lenguaje mostrará ejemplarmente (junto con las estructuras de parentesco) el carácter *sui generis* de las reglas culturales. No podemos decir que el hombre inventó el lenguaje como si fuese la construcción de un sistema de señales externas, pero tampoco podemos aceptar que el lenguaje sea una parte de la materia o de la biología. No hay lenguaje fuera de la esfera humana, pero no hay esfera humana sin lenguaje, aquí confluyen las reflexiones de Lévi-Strauss, el etnólogo, y de Benveniste, el lingüista⁹:

“Todos los pueblos del mundo, toda la humanidad, en sus manifestaciones más antiguas y más humildes, han conocido el lenguaje articulado, que la aparición del lenguaje coincide plenamente con la aparición de la cultura y que por esta misma razón la solución no está en nosotros. En nosotros, el lenguaje está dado” (Lévi-Strauss, 1977:138)

Dos rasgos hay que destacar, finalmente, en esta forma de plantearse las cosas:

1. Que al igual que las estructuras de parentesco, los sistemas fonológicos del lenguaje, son generados por la mente humana en un plano inconciente.
2. Que el lenguaje muestra el carácter *signico* que caracteriza el campo íntegro de la cultura, el territorio donde la lengua, los rituales, las alianzas

⁹ Véase *infra*: Capítulo III, Sección: 3.1. “La subjetividad lingüística: De Benveniste a Lacan”.

matrimoniales, las ceremonias religiosas o los hábitos higiénicos, pueden ser vistos como códigos.

1.3. *La semiosis de la cultura*

El camino emprendido nos orienta a una perspectiva donde la cultura se ubica en el marco del sentido social, o de forma más conclusiva, constituye el tramado de las significaciones sociales. Se trata de una dimensión propia del mundo humano a la que Lotman a caracterizado como la *semiósfera*, o el sustrato de los signos en el que habitamos los individuos y los pueblos. La cultura reclama entonces el universo de los códigos significativos de la experiencia social, anuncia y pone en juego las estructuras de representación y autoidentificación colectiva, se define por el espesor signico que aflora en el ser social:

“Toda la variedad de las demarcaciones existentes entre la cultura y la no cultura se reduce en esencia a esto, que, sobre el fondo de la no cultura, la cultura interviene como un *sistema de signos*. En concreto, cada vez que hablamos de los rasgos distintivos de la cultura como ‘artificial’ (en oposición a ‘innato’); ‘convencional’ (en oposición a ‘natural’ y ‘absoluto’), ‘capacidad de condensar la experiencia humana’ (en oposición a ‘estado originario de la naturaleza’), tendremos que enfrentarnos con diferentes aspectos de la esencia signica de la cultura” (Lotman, 1979:68).

Socialmente se utilizan todos los materiales como soporte para la construcción de significados culturales: la escritura, el sonido, el vestido, los movimientos corporales, los gestos, los objetos, las prácticas y las actividades gregarias, así como los elementos de la naturaleza, los espacios y los tiempos individuales y colectivos. La sociedad desarrolla un creciente trabajo de semantización de la realidad, ese trabajo es justamente la producción y vivificación de la cultura. Todo se vuelve soporte y recurso de las operaciones de simbolización que hacen estallar el ejercicio de la cultura en los diferentes planos y resquicios de la existencia social, lo que significa, por ejemplo, que los objetos y las prácticas devienen en objetos y actos culturales en tanto se reconocen como *signos*. Como dice Barthes, los objetos en el mundo social experimentan una semantización fatal: “desde el momento que hay sociedad, todo uso se convierte en signo de este uso: el uso del impermeable consiste en proteger contra la lluvia, pero este uso es indisoluble del signo mismo de una cierta situación atmosférica” (Barthes, 1976: 34). Eco planteará el mismo asunto pero refiriendo que todo descubrimiento humano de las aplicaciones o funciones otorgadas a los objetos del mundo (todo trabajo de transformación de la piedra en piedra para romper, abrir o transformar), despliegan un carácter signico: “Lo que equivale a decir [...] que, desde el momento en que existe sociedad, todas las funciones se

transforman automáticamente en *signos de esa función*. Eso es posible porque existe cultura. Pero existe cultura sólo porque eso es posible” (Eco, 1988: 53). La cultura radica así en el sistema *signico* con el que la humanidad traza la totalidad de su mundo. La totalidad de las prácticas, instituciones y objetos culturales pueden estudiarse como actividades semióticas. Esto es así porque la cultura no sólo remitiría a los procesos de comunicación, sino al territorio más vasto de la significación. No sólo abarca esa *semiosis comunicativa* en la que los individuos buscan ex-profeso transmitir un significado a otros, alcanzan la atención de sus receptores, y comparten con ellos códigos explícitamente definidos, sino que remite también a la *semiosis de la significación* donde nuestros actos significan aunque no tengamos intención alguna de comunicar mensajes, y donde incluso no resulta claro que compartimos códigos comunicativos comunes (Mounin, 1972). La cultura como *semiosis* va desde el diálogo entre dos personas que usan un sistema lingüístico común, hasta el sentido social que se otorga a una u otra forma de caminar (porque remite inevitablemente a un origen social, a unas condiciones económicas, a un estilo de vida). Esto muestra el carácter organizador que tiene la cultura: porque al ser esencialmente *signica* se estructura por oposiciones y diferencias, y en esa medida permite distinguir a unos individuos de otros, a unos grupos sociales de otros, configura identidades sociales. La cultura así vista clasifica, cataloga, denomina, distingue, separa, nombra y ordena la realidad social. Pero esta capacidad de taxación e identificación no significa que sociedad y cultura sean categorías idénticas, o, de forma más precisa, que tengamos que caer en una suerte de idealismo semiótico donde la realidad no es más que un fenómeno *signico*. Lo que esto significa es que todo lo social es cultural en tanto que es significativo, pero que no todo lo social es significación. La sociedad implica múltiples dimensiones y aspectos que no sólo son signos, pero que se revisten *signicamente*. Una actividad productiva o fabril indudablemente es un proceso de transformación material de las cosas, pero reviste un sentido, está dotada de significación. La cultura, como dice Greimás, no es más que la sociedad en tanto que significación.

1.4. *Hermenéutica de la cultura*

El sentido social que compartimos y en el que se articula la infraestructura que permite asumimos como una colectividad (como los sistemas de regalos entre los trobriandeses, los subsuelos totémicos de los haida, o los sistemas de normas de comportamiento y los sentidos mediáticos entre las sociedades postindustriales), se produce fundamentalmente en los procesos simbólicos:

“Todo lo que se presenta a nosotros en el mundo social-histórico, está indisolublemente tejido a lo simbólico. Los actores reales, individuales o

colectivos —el trabajo, el consumo, la guerra, el amor, el parto— los innumerables productos materiales sin los cuales ninguna sociedad podría vivir un instante, no son (ni siempre ni directamente) símbolos. Pero unos y otros son imposibles fuera de una red simbólica. Los encontramos primero, está claro, con lo simbólico en el lenguaje. Pero lo encontramos igualmente, en otro grado y de otra manera, en las instituciones. Las instituciones no se reducen a lo simbólico, pero no pueden existir más que en lo simbólico, son imposibles fuera de un simbólico en segundo grado y constituye cada una su red simbólica. Una organización dada de la economía, un sistema de derecho, un poder instituido, una religión, existen socialmente como sistemas simbólicos sancionados” (Castoriadis, 1983)

las instituciones, los individuos, las sociedades no construyen sobre el vacío los sentidos y las significaciones del mundo que habitan, más bien elaboran su orden simbólico con los materiales de lenguajes y sistemas de sentido presentes, provenientes de experiencias remotas y que, por tanto, no son neutras ni transparentes. Los mundos simbólicos tienen su historia y ella deja las marcas y los trazos de los conflictos, de las relaciones, de los procesos sociales en que se edificaron (quizás este era uno de los sentidos que Bajtin daba a la idea de la polifonía: la presencia irreductible de la multiplicidad, de las otredades, en las palabras que creo solamente mías). Esto significa que la sociedad no articula su simbolismo en el albedrío absoluto, porque lo simbólico parece unirse a la naturaleza y a la historia. De un lado, esa suerte de motivación instintiva y pulsional que el psicoanálisis ha mostrado con insistencia (a la que referimos en el capítulo previo y a la que referiremos a propósito de Jung), como la semantización cultural recurrente de nuestra realidad biológica que en la antropología filosófica se explora. De otro lado porque la densidad del simbolismo proviene en buena medida de su decantación histórica. Vivimos en un universo significativo que lleva las huellas de los conflictos de sentido entre las fuerzas y los movimientos sociales (entre las sociedades imperiales y las comunidades rebeldes, entre las estructuras hegemónicas y los mundos irreverentes), y que se articula, de una u otra forma, en el diagrama de apuestas de sentido y de proyectos de mundo que, sabiéndolo o no, están en juego en nuestra experiencia cultural global. Esto muestra que las instituciones, como los individuos, no pueden explicarse sólo por las redes simbólicas (en su sentido de urdimbres o esferas coherentes de relaciones entre configuraciones sémicas), en tanto hay un algo más que actúa en ellas y sobre lo cual ellas actúan. Digamos que la comprensión de las elecciones simbólicas de una colectividad (porque evidentemente las colectividades, los pueblos, erigen simbolismos diversos —constituyen culturas múltiples—), exige rebasar los principios estructuralistas y formalistas, incluso las compulsiones teóricas primariamente semióticas. Reconocer el simbolismo social es mirar las significaciones y los sentidos que se pone en juego y en circulación en ciertas estructuras y más allá de ellas. Digamos

que rebasando la formulación levistrosiana de la codificación cultural, hemos de reconocer que la relación de los símbolos emerge del sentido, porque indudablemente la sociedad se constituye de personas que interpretan los enunciados y los mensajes de los otros, y esto exige elegir signos, tener incertidumbres, reemprender caminos, asumir contradicciones, reinventar los signos.

Bolívar Echeverría señala el punto clave del asunto al referir la objeción que Sartre hace a Lévi-Strauss, y que no es otra que la misma cuestión que se pone en juego en la polémica posterior entre el espíritu estructuralista y la declinación, ya no del sujeto, sino de las estructuras (la deconstrucción, la deriva, el posestructuralismo):

“Sartre le hizo a Lévi-Strauss una objeción de principio: estudiar al ser humano como si la vida en sociedad fuera la de una colmena o una colonia de hormigas equivale a no estudiarlo del todo, a dejar fuera de consideración lo esencial. Para Sartre, toda la antropología que quiere levantar Lévi-Strauss se basa en la pretensión de tratar teóricamente a la vida humana como si fuera simplemente una variante de la vida animal. Se trata de una nueva manera [...] de insistir en el mismo error básico de las ciencias antropológicas modernas: creer que hay cómo encontrar leyes naturales en un mundo cuya peculiaridad está justamente en ser una trascendencia del mundo natural” (Echeverría, 2001: 38)

Si hemos de reconocer que la comprensión de la experiencia cultural exige la identificación de las estructuras y los códigos que articulan y organizan la acción, hemos de resaltar también el principio de redefinición y reestructuración que, de una u otra forma, la sociedad opera sobre ellas. Bourdieu pensaría las cosas como una dialéctica entre *habitus* y *prácticas*, donde el principio de la inclinación y la recurrencia de las acciones que conforman la estructura matricial del *habitus*, admite también variaciones y recomposiciones en arreglo a las condiciones, necesidades y urgencias estratégicas de los individuos en sus relaciones sociales (la historia estaría así, definida por su montaje estructural, pero también por su capacidad de replanteamiento). Los caminos que esta discusión abre son múltiples y de variada complejidad, algunos de ellos serán reasumidos en el anexo cuando procuremos trazar los elementos de una percepción pragmática de la imagen. Lo que aquí nos interesa es abordar el problema del universo simbólico que reclama la dimensión sagrada del iconismo; es decir, aquello que en las sociedades no deja de preguntarse y de buscar respuesta a interrogaciones fundamentales: ¿por qué nacimos?, ¿qué es la muerte?, ¿por qué morimos?, ¿qué es el mundo?, ¿por qué amamos? ¿qué es el dolor?. Las diversas culturas se han planteado esto de formas diversas: sean los haitianos o los kunas, sean los brahmanes o los sacerdotes ortodoxos, los filósofos de la Sorbona o los

habitantes del Caribe. Para ello inventan filosofías, cosmogonías, mitos y leyendas, para ello construyen imágenes. Una forma recurrente de dar respuesta o de formular mejor estas interrogantes es a través de las narraciones, de las historias y los relatos, y es el mundo de la imagen uno de esos territorios donde estas intensidades se condensan (sabiendo que las tradiciones orales, la palabra, constituye otro de sus ámbitos privilegiados. En el fondo hemos de reconocer que una y otra dimensión simbólica se alimentan, la imagen que aflora la palabra, y la palabra que da flujo de sentido a las imágenes). Las imágenes simbólicas logran articular sobre sí los relatos cruciales de los pueblos al poner en circulación la forma en que una sociedad se experimenta o se problematiza, y dicha narración sustancial no parece ser otra cosa que el *mito*.

Considerar de esta forma las imágenes, significa dar una valoración al mito que rebasa la caracterización convencional de “lo irracional” o carente de sustento. El mito aquí habrá de reconocerse “como una dimensión irrecusable de la experiencia humana” (Vernant, 1982:198), o en palabras de Mircea Eliade, “ciertos aspectos y funciones del pensamiento mítico son constitutivos del ser humano” (Eliade, 1985:189). Ninguna sociedad carece de mitos, y si algo ha logrado mostrar con vehemencia el espíritu cultural de la posmodernidad es la otredad mitológica que asedia la cara apolínea y racionalista de la organización altamente racional de las sociedades que se jactan de ello. Eliade le ha llamado *la perennidad de las imágenes*, y para enfatizar el poder transversal de lo mítico que aparece incluso en las representaciones aparentemente más desacralizadas de la cultura: en el ámbito de la música popular, de la televisión o del cine “Se puede [...] confirmar la actualidad y la fuerza de las imágenes y los símbolos. La existencia más mediocre está plagada de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes [...] jamás desaparecen los símbolos de la *actualidad* psíquica: los símbolos pueden cambiar de aspecto; su función permanece la misma. Se trata sólo de descubrir sus nuevas máscaras” (Eliade, 1979: 16). Esta forma de plantearse las cosas, difiere notablemente con aquellas ideas provenientes del racionalismo ilustrado que catalogó los mitos como *lusiones* de un pasado pre-civilizado que aún no alcanzaba la madurez de su razón. El problema en dicha concepción radica en la dificultad para identificar aquello de lo que *realmente hablan los mitos*. Con ello se estaría olvidando la cara genuina y profunda del pensamiento mítico: aquella que erige las formas simbólicas de expresar la experiencia humana. Los mitos vivificarían así una dimensión fundamental del simbolismo: la “revelación”, lo que hace que los relatos míticos sigan siendo relevantes para nosotros. La concepción soberbia racionalista se agota en la apreciación del mito como una forma errática y pueril de acceder al conocimiento en comparación de como lo hace la ciencia, pero ello precisamente es desconocer la *diferencia* propia del mito: su decir no es el de indicar mal las cosas del mundo, es más bien el de evocar lo

que no puede decirse de otra forma, aquello que busca el despliegue del símbolo. La pérdida fundamental que produce la soberbia racionalista que elimina al mito como una copia degenerada o como un antecesor brutal del conocimiento científico, radica en el abandono de la tradición mítica en la que se elabora e interroga abismalmente por la angustia y el anhelo humanos, por la razón de la existencia, por el *sentido* cósmico (Ricoeur, 1982).

En estos términos, el acceso a la cultura como esfera simbólica es posible no sólo como una concepción que procuraría reconstruir los armazones estructurales en los que se constituye (en la modalidad levistosiana de la semiosis social), sino también como un esfuerzo exploratorio e interpretativo que buscará reconocer los sentidos que en sus cosmogonías y sus mitos se ponen en juego, como una mirada dilucidadora que espera reconocer parajes, que busca despejar brumas para comprender sentidos que la humanidad ha descubierto y no puede expresar más que en un lenguaje de imágenes.

2. Imágenes suprarreales

2.1. *La imagen arcaica*

En su primer estadio de reflexión psicoanalítica, Jung describió las imágenes de la fantasía a través del principio de satisfacción de deseos, tal como fuera planteado por Freud en la *Interpretación de los sueños*. Pero esta forma de interpretar fue desarticulándose para abrir paso a una nueva mirada que implicó un reordenamiento sustancial en la comprensión de la experiencia humana. La clave que precipitó esta nueva visión fue el malestar progresivo que provocó a Jung el reduccionismo del materialismo concreto del Siglo XIX, aquello que consideraba el “mecanicismo freudiano”:

“Todo [...] vino [...] como una avalancha que no es posible contener. De la urgencia que había tras ello tuve conciencia más tarde: fue la explosión de todos los contenidos anímicos que no cabían en la estrechez de la psicología y la imagen del mundo freudianas. Lejos de mí toda intención de disminuir en lo más mínimo los extraordinarios méritos de Freud en la investigación de la psique individual. Pero el marco conceptual en que Freud quiso incluir el fenómeno anímico se me antojaba insoportablemente estrecho” (Jung, 1952)

Las formaciones de la fantasía presentaban un aspecto enigmático que interesó a Jung. Una parte importante de las imágenes fantásticas proyectadas por los individuos se resistía a la inscripción en el estricto orden singular. Algo en ellas revelaba estructuras mucho más vastas, elementos que rebasaban la singularidad del paciente y mostraban su pertenencia a rescoldos antiguos, a

formaciones anteriores a la propia existencia del soñante. Jung estaba ante lo que consideró el descubrimiento de un “hecho objetivo que se encontraba allí y que no dependía [...] de la experiencia individual del arbitrio personal subjetivo” (Jung, 1952: 44). Este resultó ser el caso de un paciente que en su demencia le refería una visión en la que un pene salía del sol, se movía y producía el viento. El sin sentido resultó aclarado para Jung al descubrir que el culto a Mitra relatava que el viento tenía su origen en un tubo que descendía del centro del sol. Se trataba entonces de una conexión que no podía pasar por alto y que le parecía reveladora. La psiquiatría de su tiempo señalaba que la psique podía conservar “restos diurnos” que seguían activos en el inconciente, pero Jung se preguntaba si no era posible que también contuviera “restos arcaicos”, como la imagen del paciente referido donde al parecer se guardaban restos de remotas mitologías sobre el sol y que resultaban heredadas por la vida colectiva. Así la actividad imaginativa remitía a *imágenes arcaicas* que desbordaban el marco individual y develaban un horizonte reconfortante e insospechado. Quizás lo que allí aparecía era un nuevo sustrato, una realidad que todos compartíamos; una suerte de ubicuidad humana. Jung advertía en las raíces de la fantasía creadora un fondo universal que se revelaba como fuerza primigenia, como un *espíritu originario del hombre* en el que bullían contenidos que se manifestaban desde la antigüedad en las figuraciones míticas de los pueblos.

“Junto a las fuentes indudablemente personales, la fantasía creadora dispone también del espíritu primitivo, olvidado y hace tiempo enterrado, con sus imágenes peculiares que cobran expresión en las mitologías de todos los tiempos y pueblos” (Jung, 1924)

Las imágenes oníricas le mostraban la amalgama resultante de dos ejes: el de los contenidos personales y los colectivos, y el de los contenidos de la historia reciente y del pasado remoto. Para Jung el fondo anímico no puede identificarse sólo como un territorio personal, porque en él se despliega una naturaleza humana impersonal, universal y objetiva. Naturalmente un dibujo renovado como este exigía que se cambiara la forma psicoanalítica clásica de construir las interrogaciones. Jung comenzó a plantearse las cosas de una forma más atenta a lo que por sí mismas parecían decir las imágenes, lo que implicaba un progresivo abandono de la estrategia freudiana que deducía el sentido de la fantasía de lo ya conocido. No se trataba de buscar lo supuesto en lo imaginado, ni de suponer un encubrimiento, la cuestión consistía más bien en erigir una *interrogación genuina*, atenta a escuchar una respuesta, a encontrar una indicación que nos abriera al núcleo de significado desconocido. El nuevo método implicaba dos consideraciones nodales: tomar el contenido como real y objetivo, y desarrollar estrategias para buscar analogías que permitieran comprender los motivos y

formas en ámbitos más vastos. Para Jung la comprensión de la semántica de los productos de la fantasía no se alcanzaría si, como en Freud, las cosas se reducían a la búsqueda de la satisfacción de deseos y al cuestionamiento por la satisfacción sustitutiva de una realidad frustrante. Jung creía que el procedimiento clásico impedía ver lo auténtico de la producción de la psique inconsciente, reducía el mundo impidiendo ver el genuino universo en que el ser humano se levantaba sobre la comarca personal y la más elemental pulsionalidad. La apertura interrogativa que Jung proponía, implicaba un nuevo método, una mirada a la que llamó *hermenéutica*, capaz de vislumbrar la profundidad anímica del océano universal en que se despliega el espíritu humano. Podríamos decir que la hermenéutica jungiana sería extensiva, a diferencia de la freudiana que podríamos considerar más bien intensiva. Esta última correría por los márgenes de una voluntad que interpreta los signos como encubrimiento de una necesidad individual inconfesable; la mirada de Jung, exploraría en los símbolos las huellas de sentidos abismales que nos hablan en un lenguaje primigenio y esencial sobre la unidad universal del horizonte humano. Pero el propio Jung ha reconocido que no es un explorador solitario asomado a un mundo ignoto. Reconoció, por ejemplo, la sentencia de Nietzsche acerca de que en el sueño permanece vivo un “primigenio trozo de lo humano”. La diferencia radica en que Jung rebasó la referencia puramente poética o la señal clarividente del filósofo, y llevó su exploración a la formación de un saber articulado con pretensiones de mostrar vías para comprender los problemas de la conciencia y del espíritu. Se esforzó por elaborar explicaciones que permitieran develar en un contexto más universal, aquellas señales que Freud sistematizó desde su concretismo.

Podemos decir que Jung reconoció en las fantasías arcaicas una bidimensionalidad: eran tanto manifestaciones espontáneas de la actividad imaginativa, como figuraciones impersonales e intemporales. Tras estas formas vivía, como su sentido genuino, un hecho objetivo que provenía de un *fondo colectivo* que permanecía intacto no obstante las interpretaciones individuales y los acontecimientos históricos.

2.2. De las imágenes originarias a los arquetipos

La reticencia de ciertos contenidos inconcientes a subsumirse a la conciencia revelaba a Jung la existencia de núcleos de significado más profundos que probablemente señalaban una constancia irreductible, un subsuelo espiritual organizado al que llamó *imágenes originarias*. En primer lugar el concepto de “complejo inconciente” fue sustituido por el de “imago”, pero dicho término tampoco resultó satisfactorio porque no lograba indicar con suficiente fuerza el fundamento colectivo de lo psíquico. Jung destacó dos propiedades de las

imágenes originarias: el desbordamiento de la aprehensión individual y su carácter enigmático: la imagen originaria deja un hábito de incertidumbre, provoca un enigma y se revela como instancia numinosa. Las imágenes interiores no sólo constituyen un núcleo de energía, sino también una “vida propia autónoma”, como una forma dada, una suerte de estructura ontológica. Con las imágenes originarias Jung planteó una forma consecuente con su idea de que todo lo psíquico implicaba una significación superior y una significación inferior (cuestión que se deslinda del marco explicativo freudiano), pero también halló el camino para especular que lo psíquico experimentaba una tensión entre lo natural y lo espiritual.

En la imagen originaria se pone en juego un complejo de mundos cruciales: el sentimiento y el pensamiento, lo individual y lo universal, lo próximo y lo arcano, lo natural y lo espiritual, lo develador y lo numinoso. Las imágenes originarias poseían unas leyes propias, una inmanencia que las protegían de la veleidad del individuo o del arbitrio del carácter personal. Jung afirmaba que las imágenes originarias “representaban una realidad *interior* y que llegaban incluso a superar en importancia a la realidad *exterior*”. Pero aquí los términos interior y exterior no revisten el sentido de vida particular ante vida gregaria, revelan más bien la oposición entre la experiencia histórica y social y el *mundo interior* como territorio arcano y espiritual que habita en el individuo pero que es anterior y posterior a él, camino por el cual se encuentra enraizado con un fondo espiritual omnihistórico común a toda la humanidad. La imagen originaria se mostraba como un vía para la adquisición de experiencias interiores, como un recurso para que el individuo accediera al territorio numinoso de lo espiritual-universal.

Dos cuestiones de las imágenes originarias impresionaban hondamente a Jung: la sorprendente afinidad entre dichas imágenes y las figuraciones de las religiones históricas, y la presencia de ciertas formas *típicas básicas* en los motivos imaginales. En la psicoterapia encontraba que las fantasías, los síntomas y los sueños de sus pacientes presentaban una constancia asombrosa: los mismos motivos se repetían de una mente a otra, atravesaban desde los mitos remotos hasta las mentes de sus pacientes actuales. Esto le hacía pensar que en el interior psíquico circulaban “protorrepresentaciones” que se repetían de formas análogas.

De esta forma la categoría de imagen originaria recibió un desplazamiento más, hasta convertirse en la noción de *arquetipo*. Para Jung el *arquetipo* constituye una imagen que revela la dimensión inconsciente esencial de la psique, una figuración anterior a toda experiencia, una estructura preformada que evidencia una disposición funcional de representaciones que madura paulatinamente.

La formulación inicial del concepto de arquetipo estuvo sin duda apoyada en Platón:

“Son ideas *ante rem*, condiciones de forma, líneas fundamentales trazadas *a priori*, que señalan una determinada configuración a la sustancia de la experiencia, por lo que, como lo entendiera también Platón, pueden pensarse como *imágenes*, como esquemas o posibilidades funcionales heredadas, pero que excluyen otras posibilidades” (Jung, 1960:327)

los arquetipos aparecen como esquemas que prefiguran las representaciones, y gracias al conocimiento que tiene Jung de los mitos y la psicopatología, le parece que éstos son “hechos existentes *a priori*, heredados y difundidos universalmente”. Así su numinosidad responde a que representa “situaciones vitales tipificadas”:

“Los arquetipos son algo así como órganos de la psique prerracional. Son estructuras básicas características, que se heredan eternamente y que en su inicio carecen de contenido específico.” (Jung, :559)

En esta dirección los arquetipos muestran una suerte de “ semejanza universal de los cerebros”, que implica una continuidad con las mentes del pasado y las psiques remotas en algo así como una “función universal del espíritu”. Es decir, Jung asume los arquetipos como organizadores del acontecer psíquico.

Pero el arquetipo no se concibe sólo como un territorio en el que se cristalizan las fuerzas del pasado, la sedimentación de los siglos, sino que constituye también un núcleo generador, un centro de efectos creadores que actúa en el presente y busca su formulación en la vida situacional del yo. Digamos que las imágenes arquetípicas responden a dos fuerzas: de un lado son automanifestaciones del inconsciente, del otro, operan como reacciones de la psique a las situaciones personales. La imagen arquetípica está previamente estructurada y ejerce un efecto, una fuerza estructurante. Jung la imagina como una correlato del yo, bajo la conciencia de que relato y correlato se embonan irrenunciablemente¹⁰.

¹⁰ Digamos que la imagen aparece como una sustancia-condición que busca traducirse al mundo en el que habita el yo: “...hubiera sido un equívoco suponer que las imágenes fantásticas del inconsciente podrían utilizarse de manera inmediata, cual si se tratara de una revelación. No son sino la materia prima que, para cobrar sentido, necesita aún de la traducción a la lengua de la época correspondiente” (Jung, 1967: 432)

Estamos así ante una pendulación constitutiva, una suerte de dialéctica ontológica: emergencias espontáneas del sustrato profundo del inconsciente, huellas arquetipales; y del otro, procesos de articulación y conformación emergentes de la psique consciente del sujeto. Pero lo fundamental resulta ser que la experiencia de la imagen emerge cuando se alcanza la consonancia entre el sujeto que experimenta y lo experimentado, en otras palabras, cierta comunión entre el yo consciente y su realidad interior. De un lado las vivencias arquetípicas buscando la forma humana que podría darles el yo, del otro la conciencia explorando la vinculación heurística con la profundidad del alma. Crecimiento de la conciencia gracias al correlato arquetipal y despliegue del “sí mismo” resultante de la articulación moral del iconismo emergente.

2.3. El horizonte del inconsciente

En un primer momento Jung reconoce que la psique inconsciente realiza actividades mentales creativas en los estados de sueño (estamos todavía en el marco del dominio freudiano), pero en un segundo momento plantea que allí opera una suerte de “inteligencia superior” de orden espiritual. Dicha inteligencia implica que los procesos inconscientes se fundan en un factor unitario que ejerce un efecto constelador y cohesionador¹¹.

Jung configura así una concepción es la que distingue el *inconsciente personal* del *inconsciente colectivo*. Postula, a partir de sus exploraciones que la base del inconsciente de la psique es algo más que las conformaciones individuales. La explicación de las mociones inconscientes como puros impulsos infantiles y sexuales en el contexto exclusivamente personal, así como la identificación de los motivos inconscientes con la satisfacción de deseos, le parecía inaceptable a la luz de su interpretación de la psicología de las religiones y la mitología: “El estrato personal termina con los primeros recuerdos de la infancia. En cambio, el inconsciente colectivo contiene el tiempo preinfantil, es decir, *los restos de la vida de los antepasados*” (Jung, 1964: 83). Su idea de las imágenes originarias dotadas de

¹¹ Jung establece la teoría de que el inconsciente personal abriga dos tipos de contenidos inconscientes: aquellos que alguna vez fueron conscientes y se reprimieron, y aquellos que por la incompreensión consciente, no podían aún ser percibidos: “Contiene todos aquellos contenidos psíquicos que en el curso de la vida se han olvidado. Sus huellas se conservan aún en el inconsciente, incluso cuando se haya borrado cada uno de los recuerdos conscientes. Pero contiene además todas las impresiones o percepciones subliminales dotadas de una energía demasiado escasa como para poder alcanzar la conciencia. Y a ello hay que añadir también las combinaciones inconscientes de representaciones, que aún son demasiado débiles o poco claras como para poder traspasar el umbral de la conciencia. Y por último se encuentran asimismo en el inconsciente personal todos aquellos contenidos que demuestran ser incompatibles con la actitud consciente” (Jung, 1967: 350)

una numinosidad y una significación suprapersonal le obligaba a reconocer la autonomía de la psique, lo que a su vez señalaba la presencia de poderes anímicos anteriores a la conciencia individual. Este sustrato a priori constituía lo que Jung entendía como el *inconsciente colectivo*: magma que une a los individuos para formar un pueblo y los relaciona con los seres humanos del pasado, en una suerte de subsuelo psíquico universal y ubicuo: “El inconsciente colectivo es la decantación de la experiencia mundial de todos los tiempos, y por tanto una imagen del mundo que se formó hace eones” (Jung, 1964 :103). Jung pensaba que el inconsciente colectivo era un hecho objetivo presente en todo acontecer psíquico y propiedad de todos los sujetos de la Tierra. Pero el inconsciente colectivo no se integra sólo de representaciones colectivas, sino que también se halla dotado de impulsos vitales, compuesto por la “suma de los instintos y sus correlatos, los arquetipos”. Imágenes y fuerzas emocionales articuladas en “la imponente masa espiritual de la evolución humana, que volvía a nacer en la estructura cerebral de cada individuo” (Jung, 1964: 183). Para Jung en el inconsciente colectivo el mundo adquiere la forma de un *mundo de imágenes*, un *mundo interior espiritual*, donde el pasado histórico resulta el pasado vivido desde el interior. A diferencia de las imágenes mnémicas del inconsciente personal, las icónicas del inconsciente colectivo son impersonales: “los arquetipos del inconsciente colectivo se presentan sin rellenar, por ser formas no vividas personalmente por el individuo” (Jung, 1964:83). Así, el arquetipo es una suerte de esquema, un tramado puro que habrá de traducirse a la gramática de la época correspondiente. Pero dicha traducción no es de ninguna forma su elaboración racional, son más bien formas plásticas en estructuras simbólicas, que implican también las formas y las fuerzas rituales:

“Si se consigue la traducción, nuestro mundo intuitivo vuelve a unirse, por medio del símbolo de una visión del mundo, con la experiencia primordial de la humanidad: el hombre histórico, universal que hay en nosotros tiende la mano al hombre individual que acaba de llegar a ser.” (Jung, 1967:432)

El inconsciente colectivo es visto entonces como una subyacencia universal que nos hace pertenecer a la humanidad, decantación de la experiencia total de la vida humana donde cada siglo, a decir de Jung, aporta sólo un ápice en esta inconmensurable continuidad cósmica.

2.4. *El método hermenéutico jungiano*

Jung rechazó paulatinamente el método freudiano de la “asociación libre” debido a que le parecía que reducía todos los problemas y dificultades actuales a

un pasado pendiente. La “asociación libre”, en realidad se hallaba encadenada¹² al síntoma y el recuerdo traumático, haciendo imposible la develación del contenido de sentido así como los caminos de la psique inconsciente. Jung buscaba una técnica que permitiera explorar la autonomía de la psique, las búsquedas propias que rebasaban su adscripción a una u otra clase de traumatismos individuales; una técnica que permitiera el acceso a la dimensión universal de lo psíquico. Así, cuando Jung señala el *significado premonitorio de los sueños* parece darse una distancia decisiva ante el método freudiano, al que llama causal-reductor. Propone un método alternativo que llama *prospectivo-constructivo* que no navegará hacia el pasado, sino que buscará una señal hacia el futuro: un método que se pregunta “cómo se tenderá desde esta alma un puente hacia su futuro”. Jung pensaba incluso que el método freudiano era disolvente y destructor, mientras que su propuesta buscaba un efecto sintético y positivo que se caracterizaba por lanzar la mirada hacia delante, la “comprensión hacia delante” ante la “comprensión hacia atrás” de Freud. Jung decía que era necesario complementar la pregunta freudiana del “por qué” con la pregunta hermenéutica del “para qué”: “¿Cuál era el sentido de un sueño?”, “¿Qué buscaba?”. Jung pensaba que el método freudiano resultaba inapropiado para explicar las imágenes colectivas en tanto dichas figuraciones se conectaban con estructuras vastas y numinosas que no podrían comprenderse con un método que las reducía a la casuística personal. Las imágenes oníricas no debían abordarse sólo mediante una estrategia *analítica*, sino que reclamaban un principio *sintético*:

“... los símbolos oníricos no pueden seguirse reduciendo a reminiscencias o afanes personales [...] sería de todo punto insensato querer reducir estas ideas colectivas a algo personal [...] las imágenes [...] del inconsciente absoluto sólo arrojan valores cuando se las somete aun tratamiento sintético (no analítico). Mientras que el análisis (el procedimiento causal-reductor) divide el símbolo en sus componentes, el procedimiento sintético lo integra en una expresión general e inteligible” (Jung, 1967)

Comprender el significado simbólico de las imágenes implica, para Jung, desarrollar una estrategia de lectura que resalte su valor arcaico.

Esta mirada hermenéutica constructiva lleva a Jung a concebir la vida no como una estructura causal, ni como una concatenación de hechos anímicos... sino como un tejido orientado hacia un fin. Jung confiaba en el carácter teleológico del universo anímico, y pensaba que el inconsciente conocía esta suerte de *telos cósmico* que la mirada moderna creía pulverizado o desaparecido. El

¹² Tanto para Freud como para Jung, la relevancia interpretativa de la “asociación libre” se hallaba en que no era libre, en tanto expresaba no el albedrío incontinente, sino el complejo inconsciente que astutamente buscaba emerger a la conciencia.

inconciente muestra un “sistema de propósitos que trata de realizarse” a lo largo de la vida y en el momento de la muerte:

“La vida es incluso lo teleológico por excelencia, es la *tendencia misma a la finalidad*, y el *organismo viviente es un sistema de propósitos* que tratan de realizarse” (Jung, 1967)

En contraste con el método freudiano, el método de Jung propone, ante la “asociación libre”, una suerte de “asociación ligada” donde las ocurrencias se orientan hacia el centro de significado contenido en el símbolo. Con el término de *amplificación*, Jung denominó el método que buscaría comprender las displicaciones múltiples de significado que se revelaban en la imagen onírica, en los símbolos inconcientes. La amplificación sigue inicialmente la ruta lineal de conexiones propia de la asociación libre (su punto de partida son elementos aislados de la estructura psíquica), pero en el momento en que los elementos permiten llegar al contenido latente (a la *causa*, en términos freudianos), se emprende una estrategia *radial*. Es decir, en un juego concéntrico se giraría en torno al núcleo del significado para depurar su esencia. La amplificación buscaba esclarecer el punto central del significado de la unidad psíquica, por eso las radiaciones en realidad se dirigían al centro y no eran clase alguna de dispersión que convocase la disolución polisémica. Se podría decir que, para Jung, asistimos a dos clases de esclarecimiento, el personal y el impersonal: en el primer caso el individuo presenta las amplificaciones relevantes para su acontecer individual, en el segundo caso, las amplificaciones vienen de asociaciones procedentes del inconciente colectivo (la mitología, las cosmogonías o las tradiciones). La comprensión personal se *ensancha* indefectiblemente con las referencias colectivas, el soñante puede ver que las imágenes de sus sueños además de articularse con sus vicisitudes biográficas, hablan de su universalidad.

Este panorama ha puesto en juego dos concepciones de las imágenes notablemente diferentes. Mientras que Freud identifica las imágenes simbólicas con hechos ya conocidos, Jung ve en ellas caminos inusitados, horizontes desconocidos pero vivificadores: el método hermenéutico amplificador abre las valoraciones espirituales nucleadas en los símbolos oníricos. Jung pensaba que la explicación causal que Freud daba del símbolo traía como consecuencia la destrucción del propio símbolo. La mirada freudiana impedía ver lo simbólico en el símbolo. La razón fundamental de dicha desviación se encontraba, para Jung, en la reducción del símbolo a lo conocido (sustitución de recuerdos de infancia o alusión a significados sexuales fijos). El símbolo se volvía sólo un síntoma que retrotraía problemas de la infancia, o un sema que portaba indicaciones sexuales básicas. El símbolo para Jung tiene un estatuto diferente, se trata de una *revelación*, una indicación de algo todavía desconocido. En él vibran sentidos hondos que

exigen una actitud especial para su reconocimiento. En términos contrastantes Jung pensaría que la perspectiva freudiana seguía la acción sintomática de las imágenes, mientras el método hermenéutico amplificador seguía su acción simbólica. El símbolo para Jung constituye un esfuerzo espontáneo del inconsciente por expresar en imágenes conocidas algo desconocido que inicialmente sólo puede mostrarse de una forma oscura:

“Una expresión que se establece para una cosa conocida no deja nunca de ser un mero signo, jamás un símbolo. De ahí que resulte totalmente imposible crear un símbolo vivo, es decir, preñado de significado a partir de relaciones conocidas... Todo producto psíquico, hasta el punto en que constituya, de momento, la mejor expresión posible para un estado de cosas desconocido hasta ese momento, o sólo relativamente conocido, puede concebirse como símbolo, siempre y cuando se incline a admitir que lo que esa expresión quiere también designar es lo que inicialmente se vislumbra pero no se sabe con claridad” (Jung, 1960:516)

Jung no aceptaba que el contenido simbólico fuese siempre una elaboración de asuntos sexuales, como tampoco aceptaba que la forma simbólica se redujese a la alteración de dichas características. Un ejemplo paradigmático de ésta clase de mirada lo constituye el símbolo del incesto, donde encontraba no el deseo incestuoso sino el contenido simbólico del incesto: el descubrimiento de la gracia y el hábito de misterio que constituía la relación con los padres. Freud veía en él un deseo de cohabitación retrotraído a la infancia, mientras que Jung lo asumía como la expresión pura de la nostalgia humana del primigenio estado de seguridad donde, al vivir en la inconsciencia plena, se era uno sólo con la madre, lo que permitía anunciar un deseo de renacimiento espiritual presente en el proceso psíquico de constituirse en individuo. Los antiguos mitos refieren la saga del héroe que debe realizar un *nekia* o “viaje nocturno por el mar” donde a veces el héroe es devorado por un monstruo marino (como el mito de Jonás y la ballena), o a veces por una mujer devoradora. Jung veía en ello el símbolo inconsciente de la madre con la que nos encontramos ligados y de la que debemos separarnos para emerger como individuos independientes. Para que esto sea posible el individuo debe volver a ingresar al vientre de su madre (el vientre de la ballena), ya que sólo así podrá de nuevo nacer espiritualmente de ella.

Pero el símbolo en Jung no sólo es el territorio de lo desconocido y profundo, es también una dimensión mediadora entre los contrarios fundamentales de la psique, el consciente y el inconsciente: imagen que aún no alcanza una forma racional, y a la vez manifestación del fondo anímico primitivo. Así el símbolo resulta una expresión paradójica que busca unir laderas polares, lo negativo y lo positivo. Permite conciliar lo que lógicamente es irreconciliable y en

la práctica representa un conflicto insalvable. Ante la vivencia que exige una y otra vez la conciliación de los contrarios, que pugna por saltar las diferencias entre la pulsión y el espíritu, los símbolos aparecen como caminos creativos que conducen al ser humano a su profunda realidad psicológica.

La imagen simbólica jungiana se cristaliza, como hemos planteado, en la noción de *arquetipo*, y es justo esta categoría una de las que alcanza, a la postre, una mayor replicancia. Es especialmente el *Círculo de Eranos*¹³ el ámbito donde se proyectará y expandirá el pensamiento de Jung, donde los arquetipos se concebirán como las urdimbres simbólicas fundamentales de la vida humana. Eranos asume los arquetipos como coagulaciones de sentidos, como estructuras nodales que marcan las liminaridades de la experiencia humana. En su fase inicial, las figuras más destacadas de Eranos como Jung y Neumann ven en los arquetipos patrones de la psique, disposiciones mentales que definen la evolución filogenética de la humanidad. Los arquetipos constituyen así la infraestructura del inconsciente cultural, predisposiciones psíquicas que se precipitan en las imágenes primordiales de carácter psicoide como el Héroe, la Gran Madre, el Animus o el Sí-Mismo, de carácter impersonal como los Mandalas, las Cruces o los Números, de tipo animal como el Monstruo o el Dragón, o de tipo religioso como el Demonio, el Ángel o Dios. En un segundo momento, a partir del ingreso de H. Corbín, Eranos comienza a plantearse que los arquetipos más que provenir de la profunda energía psíquica, descienden de la *supraconciencia*. Los arquetipos jungianos que se asumían como estructuras energéticas, son vistos ahora como configuraciones eidéticas, digamos que se trata de un giro en el que se pensará más que en su poder predisposicional, en su magnetismo icónico. Corbín abandona la noción de inconsciente colectivo que le remite al subsuelo, al mundo telúrico psíquico, y adopta la dimensión *imaginal*, constituida entonces como recinto de las protoimágenes. Digamos que la concepción de las imágenes arquetípicas procedentes del *fondo inconsciente* infraterreno se sustituye por el *horizonte imaginal* de icónicas transparentes, celestes y altamente espiritualizadas. Se trata de un tránsito de la visión psíquica de la imagen a su visión mística. Incluso J. Hillman funda la *psicología imaginal* proponiendo el paso del mundo del arquetipo al mundo de la imagen. Lo *imaginal* se concibe como la mediación entre

¹³ El *Círculo de Eranos* (*Eranos-Kreis*) es un grupo de estudiosos de la cultura y la filosofía hermenéutica inspirado y articulado en torno a la obra de Jung. Fundado por Olga Fröbe-Kaptein en 1933 en Ascona (Suiza) explora en torno a temas como filosofía y ciencias humanas, mitología y ciencia, teología y antropología, y más específicamente a problemas como el mito, la gnosis, la alquimia, la herética, la cábala y la mística. Entre sus más destacados integrantes encontramos además del propio Jung, a los mitólogos R. Otto, K. Kerényi y J. Campbell, a los simbólogos M. Eliade, J. Layard y G. Durand, a los psicólogos E. Neumann, M.L. Von Franz y J. Hillman, al antropólogo A. Portman y al orientalista H. Zimmer.

lo imaginario asumido como confuso y arcaico, y lo puramente simbólico pensado como formal y suprasensible. Si en Jung los arquetipos son *a priori* de la psique, resultan después reinterpretados como configuraciones *a posteriori* resultantes de la constelación de la vivencia. Así los arquetipos ya no aparecen como imágenes fijas sino como *motivos mitológicos* que desbordan la psique individual y que resuman en las cosmogonías, la literatura o incluso en el cine. En opinión de Neumann los arquetipos son *recurrencias de sentido*, urdimbres o configuraciones trascendentales, y esta resulta ser su propiedad definitoria.

La comprensión jungiana de las imágenes resulta entonces significativamente distante de la freudiana, pero es difícil decir simplemente que una de ellas se halla en un marco prehermenéutico y la otra se instala en una mirada hermenéutica, ¿de qué clase de hermenéutica hablaríamos?. Hemos intentado caracterizar las prácticas y concepciones interpretativas en uno y otro ámbito, y pareciera que Jung al contrastar su búsqueda de los símbolos, con la concepción freudiana de los signos marca una diferencia notable entre lo que sería, digamos, una semiótica freudiana de los signos, ante una hermenéutica jungiana de los símbolos. Pero es posible ver las cosas de otra manera. Mas bien estamos ante dos actitudes hermenéuticas: la de Freud que sospecha y mira con perspicacia los símbolos y la de Jung que se acerca a ellos tratando de escucharlos y hallar revelaciones. Muestra clara de hermenéutica de la restauración ante hermenéutica de la sospecha, pero también quizás, de una tensión entre semióticas: una semiótica inmanente (la de Jung buscando sentidos guardados en el corazón profundo de los símbolos) y una semiótica exmanente (como la de Freud, tratando de ver el hilvanado que se esconde en el reverso de la imagen).

3. La imagen simbólica

Las diversas visiones sobre la sustancia simbólica de las imágenes implican, al parecer, cierta concepción sobre la naturaleza humana. Hemos visto tales elaboraciones en el contexto del psicoanálisis en su versión freudiana y jungiana. Pero es posible reconocer una iriada de formulaciones provenientes de otras etiologías: en especial la que aporta la filosofía antropológica y la teoría del simbolismo, esbozada significativamente por uno de los miembros del Círculo de Eranos: Gilbert Durand.

3.1. *Hermenéutica del simbolismo de la imagen*

En un sentido análogo al de Cassirer, Durand reconoce que no hay acceso directo a lo real, sino que hemos de reconocer que todo conocimiento es *simbólico*, es decir, pasa por el lenguaje como ámbito en el que se ordena el caos de

sensaciones en una experiencia. Pero este proceso de conformación no es único y cerrado, propio de determinado lenguaje, como el lenguaje científico según la pretensión de cierto kantismo, se trata de un proceso plural y abierto donde los diversos niveles del lenguaje ocupan lugares estratégicos de articulación de la experiencia del mundo. Sería el caso, por ejemplo, de lo que Cassirer llamaba mito, lenguaje y logos, o lo que Durand llamará *régimen diurno* y *régimen nocturno*, donde se produce la interpretación que hace posible el mundo. La simbolización no es vista entonces como una cuestión secundaria y derivada, o como un recubrimiento externo que agobia la experiencia, se trata más bien de algo que resulta constitutivo de la experiencia. Esta simbolización crucial del mundo lo es tanto cuando se trata de una teoría geofísica como cuando se trata de una narración mítica, la diferencia radica más bien en el régimen de la imagen en que cada alternativa se ubica. En términos más específicos la teoría científica se instala en el régimen diurno, mientras la cosmogonía corre en el régimen nocturno, pensaría Durand. La obra de Gilbert Durand (1976) consiste entonces en interpretar el lenguaje según el modelo del símbolo, y éste se concibe en la articulación de la similitud que, en el seno del símbolo, se establece entre la *imagen* y el *sentido*.

4. La imagen sagrada

En una mañana de 1512 Pietro Boscoli caminaba rumbo a la horca donde sería ajusticiado por participar en una conspiración contra los Médicis. Mientras realizaba su recorrido, los hermanos de la cofradía cargaban piadosamente una *tavoletta* ante su rostro. El trozo de madera llevaba pintadas por su reverso imágenes de la Pasión de Cristo y por su anverso, ante los ojos de Boscoli, una ilustración devota del martirio que le esperaba. Un testigo presencial relataba que “mientras ascendía por la escalera no apartaba los ojos de la *tavoletta*” y hacía exclamaciones tan dolorosas y magníficas “que todos los que lo oyeron lloraron”:

“Y mientras descendía, a mitad de la escalera, vio el Crucifijo y dijo: ¿Qué debo hacer?. Y el fraile le repuso: Este es tu capitán que viene a amarte. Salúdalo, hónralo y ruega porque te dé fuerza... Y mientras bajaba el segundo tramo de la escalera no dejaba de rezar, y decía: *In manus tua, Domine*”¹⁴

Entre los siglos XIV y XVII fueron creadas en Italia diversas cofradías que se proponían llevar algo de consuelo a los condenados. El instrumento del que se valían para afrontar el límite absoluto que impone la sentencia de la muerte, eran esas pequeñas imágenes a las que llamaban *Tavolettas*, usadas para otorgar entereza y sosiego al sentenciado:

¹⁴ Traducción inglesa de J. Ross (1905: 230).

“Tan pronto como el *afflito* llegue al lugar de ejecución —describe la *Istruzioni* de la Compañía Florentina de Santa Maria della Croce— el hermano consolador le permitirá más no lo exhortará a decir algo edificante... y a la señal del verdugo, el hermano se colocará al otro lado de la escalera. Y mientras por seguridad se sujeta siempre a la escalera con una mano, con la otra sostendrá la *tavoletta* ante el rostro del *afflito* mientras crea que éste no ha soltado su último aliento”¹⁵.

¿Cómo podía una imagen sustentar la mirada desarticulada de quien ya no tiene soporte alguno?, ¿qué poderes inefables se trenzaban abajo de sus trazos?, ¿qué substancias espirituales transitaban sobre sus cromas, o se entretrejan en sus moléculas?, ¿qué esencias metafísicas se compactaban en esas representaciones para aliviar la pena de quien experimentaba la presencia inexorable de la muerte?. No sabemos si en realidad estas imágenes lograban hacer todo aquello que los relatos y las referencias aludían, no sabemos siquiera si la actitud de Boscoli en el momento de la ejecución fue tan devota e inspirada como el testigo asegura, pero resulta claro que la institución de la cofradía y buena parte de la imaginación social en que se articulaba, depositaban una fe en el poder icónico para tender un puente al moribundo, para sostener el máximo desgarramiento. No se trataba, sin embargo, de cualquier imagen. Se apelaba, con definición, a las imágenes vinculadas con las escenas y los pasajes divinos. En ellas se desplegaban, por fuerza de la experiencia cultural, una serie de propiedades notables. La imagen sagrada se imaginaba como una vía de salvación, una entrada aureática ante la salida absoluta. Sus bordes se ponían más allá de sí, abiertos en una profundidad celestial que abrigaba al espíritu acongojado del agonizante. Es casi la misma vinculación sacralizante con las imágenes que, en un contexto muy distinto, mantienen los sicarios y los presos. Algunas imágenes se experimentan como recursos eficaces para protegerse de la muerte: los sicarios portan estampitas y escapularios con la imagen protectora de la Virgen del Carmen, y muchos presos, como los de la Cárcel de Bellavista (Medellín-Colombia), se hacen tatuajes de la Virgen de Los Remedios en los brazos y el pecho con la convicción profunda de que los efluvios mágicos montarán al lomo el poder para afrontar a los enemigos y salvar la vida cuando las cosas se ponen *muy tesas* (Salazar, 1991).

El valor escatológico de la imagen sagrada reposa a medio camino entre su estructura simbólica y la sociedad que la venera, figuración divina que pende de la atribución espiritual que un mundo humano le concita. Señalemos, como ráfagas, cinco propiedades convenidas del simbolismo en la imagen sagrada:

¹⁵ Traducción inglesa de S.Y. Edgerton (1985: 182). Basada en la *Istruzione universale per la compagnia de' Neri in occasione di condonno in morte*, 2.1. 138, fols. 173 v-174 (Florencia, Biblioteca Nazionale).

4.1. La imagen contiene un mito

En el momento justo del crepúsculo el chamán amazónico riega un círculo de polvo sobre la herida abierta de la tierra, estruja la raíz hembra hasta extraer su sangre y traza con ella una circunferencia mayor que contiene a la primera. Con el polvo marca cuatro triángulos en los puntos cardinales del esquema. Concluido el dibujo, el paciente se tiende y sueña. Los trazos superficiales en realidad son ojivas soterradas que se conectan, abajo de la tierra, con estructuras complejas e inefables, con diagramas oscuros de un mundo geométrico y misterioso que constituye la continuación inframundana de la imagen en la superficie. No hay duda de esa extensión infra-icónica, de esa continuación invisible pero real del dibujo, los sueños del paciente son la más plena demostración de su profundidad.

La imagen sagrada se imagina como ocultando algo, una trama invisible se teje debajo de sus formas aparentes. Bajo su piel orbita una constelación de sentidos. Tres representaciones vienen ahora ante nosotros: una china, una hindú y otra más proveniente de la antigüedad germana. En todas ellas un árbol magnífico extiende sus robustas ramas a un cielo que abraza y a la vez sostiene; sus raíces, tan largas y profundas como los brazos, penetran hasta el corazón de la tierra. La imagen sagrada comienza cuando su observador *lee* en ella lo que la rebasa: no es sólo la réplica fiel de un árbol vigoroso, no se trata de una mimesis, ni asistimos a la ilustración festiva de un artesano fantasioso. La imagen sagrada inicia cuando el observador acepta en ella el *árbol cósmico*: suspendido en el centro del universo, su estructura vegetal sostiene como eje los tres mundos. Infierno, cielo y tierra se ordenan en el sistema holístico del cosmos, dotando de sentido y de lugar a todo lo existente: sus siete o nueve ramas simbolizan los niveles celestes, y por ellos, los cielos planetarios. Mircea Eliade (1982) nos comenta que todos los árboles shamánicos son una réplica de ese árbol primigenio, y que los rituales de iniciación y éxtasis se encuentran en estrecha relación con sus poderes fundacionales:

“En sus sueños de iniciación, el futuro chamán se considera que se aproxima al Árbol Cósmico y que recibe tres ramas de este Árbol de la mano de Dios mismo, que le servirán como cajas para sus tambores... *el chamán emprende su viaje al Cielo, sea trepando al poste ceremonial de las siete o nueve entalladuras, sea tocando el tambor*” (Eliade, 1979:49).

¿Qué es entonces lo que se repliega tras la superficie de la representación sagrada?, ¿qué guardan sus entrañas de colores, sus figuraciones y siluetas?, ¿en qué radica lo ausente que, con la presencia de la representación, se indica?. Sin duda lo que logra contener el simbolismo de la imagen sagrada es un *mito*¹⁶. Una historia superior que

¹⁶ La palabra *mito* soporta múltiples sentidos, en especial parece apelar a dos campos semánticos: en su sentido negativo (el que restituye la Ilustración) se identifica como fábula, engaño o ilusión; en su sentido positivo (el que restituyen M. Eliade o Joseph Campbell) se reconoce como un relato

relata nuestros orígenes, que revive, porque lo ilustra o porque lo sugiere, el momento inaugural donde todo comenzó a ser, o donde todo entró en el cataclismo. El mito, dice Eliade, es "siempre un relato de una 'creación': se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*" (Eliade, 1981:12). El mito se orienta a revelarnos el tiempo crucial en que lo sobrenatural se posa sobre el mundo, el punto nodal en que los seres sobrehumanos crean la realidad y con ella sustentan todo lo que existe. Sus acciones se repetirán en un eco infinito, en una espiral que guiará nuestros movimientos más inspirados, nuestras acciones más significativas. La imagen sagrada plasma el movimiento original de los seres sobrenaturales, y al hacerlo da a sus creyentes una forma ejemplar para ser, un modelo genuino para la existencia. Los seres sobrenaturales resultan superiores, pero a la vez cercanos: son espíritu pero también son carne. Se posan sobre el mundo y adquieren las propiedades terrenas, están siempre en un estatuto doble: próximos en el espacio-tiempo, pero en esencia proyectados por encima, o por debajo de nuestro sitio cósmico. Por eso nos guían: cercanos-humanos, como nosotros, lumínicos-sagrados, como dioses. La imagen sagrada sintetiza magistralmente su ontología vicaria: como humanidad, registra su rostro, sus facciones, describe ostensivamente su actitud, su movimiento, detalla el lugar que posa, incluso el tiempo en el que yacen. Pero el retrato es a la vez una forma de indicar su hierofanía: el valor de la imagen sagrada no radica en la mimesis: lo que en ella ve su creyente no son propiamente la forma de los ojos de Cristo, o sus manos abiertas y sangrantes, su denotación pura. Lo que ve es sólo una *alusión*, un trazo que obliga a saltar a otro territorio. La imagen sagrada es plenamente metafórica. En este punto las sociedades iconofílicas y las iconoclastas entran en contacto: los contrarios se unen, las puntas se pliegan en el centro. Las segundas (las iconoclastas) se niegan a trazar el rostro divino porque al hacerlo lo limitan, son mundos que se resisten obstinados a dar forma a lo que no la tiene (la sustancia pura, anterior a cualquier forma; o la forma suprema —la forma ilimitada— sin sustancia), ¿cómo marcar en una superficie finita la vastedad de un espíritu infinito?. La representación iconofílica es por eso una metáfora, a través del cuerpo humano expresa su esplendor espiritual, su amorfa sustancia divina. Tanto como la iconoclasta, la representación iconofílica deja intacta la infinitud de los seres y los mundos que tan sólo evoca.

4. 2. La imagen revela sentidos

Para la mirada creyente la imagen sagrada manifiesta el mito, expresa en la Tierra los valores superiores que por ella ilustran la mirada, pero nunca habrá certeza de los sentidos que en ella se contienen, porque apenas se atisba a reconocer los relatos sagrados que compacta, los mensajes profundos que susurra, el *keerygma* que sustenta.

perteneciente a una tradición, soportado en la memoria colectiva y capaz de expresar en un lenguaje simbólico (lingüístico o icónico) una profunda experiencia humana (Campbell, 1992), (Eliade, 1960)

Desde la actitud ritual la esencia semántica de la imagen sagrada radica en la imposibilidad de su agotamiento, en su fertilidad perenne, en su profundidad insondable. La imagen sagrada exige en sus videntes una fe que es a la vez una esperanza y un deseo; la expectativa de acceder a la verdad arcana que en ella se encuentra refugiada. El creyente se aproxima a ella esperando un “descubrimiento”, deseando acceder a una verdad radical que lo replantea e ilumina todo. La imagen sagrada pone en juego dos sentidos, o mejor, dos campos de significado: el primero es evidente, una *manifestación*, acontecimientos de seres sobrenaturales, objetos representados que se encuentran en conexión con lo sagrado (una cruz, un mandala, una flor sobre el agua), siluetas o posturas emblemáticas de los personajes divinos; el segundo campo está oculto, es profundo e impronunciado, revela los significados de la existencia, del origen, del sentido cósmico. Pero a ellos no se accede por análisis ni por interpretación explicativa, son resultado de una iluminación, de una *con-penetración*, de una *con-sagración* que sólo resulta de *la escucha* (Heidegger, 1974; Gadamer, 1977), de la actitud atenta y acuciosa de quien espera la palabra. Requiere y exige entonces un trabajo místico, una ruta ascética e iniciática. Para esta actitud la significación profunda de la imagen sagrada nunca será agotada, no se bebe de un sólo trago, no se reduce a una función, a una denotación o un argumento. La imagen sagrada no da explicaciones, no presenta objetos ni hace recomendaciones. Sólo revela lo sagrado. Entonces lo hace todo, invita y obliga a regresar incansablemente, está ahí, reposando, espléndida y abierta, pero también asombrosa y reveladora, no fácilmente accesible, no del todo, nunca abordable con plenitud. La imagen sagrada es tanto una revelación como un ocultamiento, tan pronto se muestra saturada de sentido se revela oscura y enigmática, produce a la vez la vivencia de la lucidez, pero también la de la sombra.

4.3. *La imagen resustancializa el espacio-tiempo*

Para los ojos de su creyente, la imagen sagrada es siempre profunda, enigmática y a la vez reveladora, no importa lo mundano de sus superficies, ni lo ordinario del lugar de sus apariciones. Una vez presente, el espacio-tiempo se transforma y adquiere un espesor ritual inalienable: la imagen sagrada *sacraliza* el lugar en el que emerge, borra la continuidad cotidiana, forma un paréntesis en los flujos ordinarios y funda un nuevo tiempo en el seno de un espacio superior. C. Lévi-Strauss alguna vez distinguió entre dos clases de sociedades: las *calientes* y las *frías*. Las primeras, *grosso modo* se identifican con las naciones modernas y altamente tecnificadas; las segundas con las comunidades tradicionales, incluso arcaicas. Varios son los asuntos que distinguen estas dos organizaciones, pero uno de sus rasgos centrales es su concepción y experiencia del tiempo: la manera en que representan su ser-en-el-tiempo, en tanto la imagen que una sociedad tiene de sí misma, forma parte relevante de su propia realidad. Para las

primeras se trata de un decurso, una línea en la que se ordenan secuencialmente pasado, presente y futuro. El presente emerge sin duda de su pasado y el futuro se entaña en las acciones actuales; no hay duda, dice Lévi-Strauss, que la relación causal reina entre dichas conexiones: los acontecimientos se ligan en una racionalidad lógica y ordenada que apunta hacia el futuro con el ideal de la complejización, con la expectativa del *progreso*¹⁷. Las sociedades frías construyen una experiencia relativamente distinta: no niegan la conexión entre el pasado y el presente, pero imaginan de otra forma su futuro: el tiempo se enrosca, es más una curva, una espiral, un círculo quizás (el eterno retorno, diría Nietzsche), donde pasado y futuro se reflejan mutuamente trenzando sus iridiscencias en el presente atónico. Pero también está sugerido que esta circularidad muestra dos tiempos paralelos, un presente en el que transitamos y un tiempo mayor, abarcador, cósmico que lo rodea. Este tiempo periférico es en realidad el verdadero tiempo, el tiempo superior ante el cual el nuestro, el ordinario, es sólo una apariencia. Ese tiempo primordial está siempre allí, latente, y a él accedemos a través de la acción ritual, de la ceremonia, de la vivificación del mito¹⁸. Pero también nos conectamos con él al contemplar la imagen, la figura sobrenatural, la representación totémica o divina. Entonces el espacio-tiempo ordinarios se horada, deshace su falacia y entramos en el territorio cósmico. Pero no creemos (y es probable que Lévi-Strauss tampoco¹⁹) que las sociedades modernas (y postmodernas) se encuentran escindidas de esta profunda experiencia temporal. Hace muy poco tiempo una pasajera del metro de la Ciudad de México descubrió sobre la loza del pasillo un trazo, al comienzo algo enigmático, que asumió después como la imagen de la Virgen de Guadalupe. Su clave de lectura se extendió con rapidez y

¹⁷ Lévi-Strauss piensa que esta significación del tiempo es indiscernible de la valoración que las sociedades calientes otorgan al cambio, al "progreso": se trata de sociedades que "interiorizan la noción del tiempo histórico como motor de su desarrollo". Pero Lévi-Strauss señala que esta categoría de historia es propia de sociedades "jerárquicas". Con lo cual quiere decir dos cosas: que la categoría de historia como progreso o decurso es un invento cultural de ciertas sociedades, que esta categoría opera en sociedades "calientes" caracterizadas por la jerarquización, por las diferencias relevantes entre sus individuos y por la producción de desequilibrio y contaminación (las compara con una "locomotora": grandes máquinas para hacer grandes recorridos pero generadoras de contaminación y desequilibrio).

¹⁸ Esta temporalidad de las sociedades frías representa una organización, que a diferencia de las calientes, tiende al equilibrio humano y ecológico: son conformaciones poco jerárquicas y que casi no generan residuos ni desperdicios. La metáfora maquina que Lévi-Strauss utiliza es la del "reloj": sistemas que pueden operar con bajísimas cargas energéticas. Las sociedades amerindias restituyen esta experiencia del tiempo: los orígenes de la humanidad se encuentran en un pasado remoto en que el hombre se apartó de los animales. Ese tiempo superior no se ha extinguido, sigue vivo en una suerte de atemporalidad inscrita en la naturaleza (de la que proviene la organización humana) y que envuelve, de forma superior, nuestra experiencia mundana.

¹⁹ Lévi-Strauss se ha esforzado por mostrar que entre el *pensamiento salvaje* (pensamiento primitivo) y el *pensamiento domesticado* (pensamiento científico) no hay una fractura como creyeron dogmáticamente la etnología y la antropología tradicionales. Abajo de los mitos y de las explicaciones científicas se encuentran las mismas estructuras cognitivas, la misma base mental (esa que constituye la búsqueda última y total del pensamiento levistosiano). Entonces es probable que, con Mircea Eliade, reconozca la formación mítica y ritual del pensamiento y la sociedad occidental.

cientos de fieles se aglomeraron a honrar el subsuelo capitalino. La respuesta popular fue tan piadosa que las autoridades cortaron la loza y construyeron un altar en el exterior del metro para no colapsar sus operaciones cotidianas. Ya no se trataba de un terreno cualquiera del transporte colectivo, las cosas se trastocaron: el pasillo mundano se convirtió en un altar, la loza ordinaria devino en piedra filosofal objeto de admiración y contemplación devota. No importa aquí la mirada exterior que incrédula se regocijará hilarantemente o que se inquietará energúmena ante lo que puede considerar una insensatez. Ese no es el problema, lo que hasta aquí hemos intentado es hacer una hermenéutica de la experiencia de la imagen sagrada *desde dentro*, en el flujo entre representación y mirada creyente, en el único terreno donde una imagen puede alcanzar el estatuto de sagrada (al igual que sólo en la mirada del contemplador estético una imagen puede hacerse poética, o en la experiencia del que sueña una imagen alcanza el estatuto de lo onírico). El rostro de la Virgen en el piso del pasillo reconfigura para su adorador el escenario en el que emerge: abre el espacio y hace saltar el tiempo a su plano espiritual.

4.4. *La imagen porta propiedades sagradas*

Como símbolo, la imagen sagrada altera el principio arbitrario que constituye los signos fundándose en cambio en una relación esencial entre sus partes. Durand ha sustentado, desde una posición metafísica, la discontinuidad signo/símbolo. Los nombres pertenecen al terreno de los signos: entre la forma vocal (/casa/) y el significado que sostiene (“casa”) no hay más relación que un vínculo arbitrario, el acuerdo anónimo de una colectividad. Pero también es el caso de buena parte de las imágenes: los anuncios publicitarios, los diagramas, los íconos emblemáticos, todos ellos significan “algo” porque un acuerdo social así lo ha establecido. Pero es posible reconocer la discontinuidad desde una mirada no metafísica que restituya la distancia no como una propiedad ontológica, sino pragmática, en la que se trata más bien de las formas diversas en que los grupos sociales se relacionan con las imágenes. Así, la discontinuidad signo/símbolo, se sustenta sólo en la relación imagen/vidente propia de la experiencia ritual. Para el creyente la imagen sagrada está en una situación radicalmente opuesta a la del arbitrio. La sustancia del signo comparte las propiedades espirituales de su significación: no se funda en un plano arbitrario, no proviene de una norma gramatical o histórica. El creyente imagina los símbolos sagrados como *apariciones*, brotes espirituales sobre la tierra, extensiones sagradas en el horizonte mundano. El devoto del metro no tiene duda de la conexión entre los trazos sobre el piso y el espíritu sagrado que los ha marcado. El rostro de la Virgen ha sido esbosado por una sustancia infinita. La distancia con la experiencia arbitraria que dan los nombres es absoluta: para el devoto los trazos sobre la piedra son la huella de la divinidad, la metonimia sagrada que impregna sus moléculas en la superficie pétreo del

significante. El vidente escudriñará la imagen para hallar lo que no ofrece su apariencia, con una fe en las entrañas místicas del ícono. Pero aquí el vínculo entre significativo y significado es en sí mismo paradójico, enrarecido y denso: todo significativo simbólico es su figuración más pura, y a la vez la más inadecuada. No hay significativo más puro porque es la forma visual más plena, la ilustración más cabal del mito, la mejor solución hallada por la cultura para expresarlo. El significativo es la más alta expresión del significado, del valor que busca contener, porque creemos que su propia materialidad, la sustancia de la que está hecho, lleva las partículas de la fuerza espiritual o estética que lo ha constituido. Por eso en Sudamérica los Muiscas construían los rostros sagrados con láminas de oro. El oro no tenía un valor mercantil como el que conocemos, su valor radicaba en una propiedad esotérica, el oro es solar: la mineralización del espíritu divino. En Mesoamérica, por su parte, los Mexicas representaban los dioses mediante “imágenes vivientes”: sacerdotes vestidos con la indumentaria de los dioses o individuos escogidos para ser sacrificados. En el momento de asumir la indumentaria, la imagen viviente se constituía en la elongación concreta de la divinidad, su cuerpo perdía las propiedades humanas comunes y se asumía como la materia del símbolo, ungido de gracia en su totalidad. Pero, aunque extensión divina, el significativo visual resulta *inadecuado*. Para el creyente la imagen sagrada se encuentra desbordada por una fuerza que siempre rebasará su apariencia explícita. Nunca el trazo visual representa cabalmente lo que representa, será siempre imperfecto, precario, incompleto.

4.5. *La imagen alude sentidos cruciales*

La imagen sagrada no habla de cualquier cosa, su voz lumínica refiere siempre cuestiones esenciales. Apela a profundas experiencias humanas, señala interrogantes que nos atañen directamente, pero no en su sentido práctico, sino en su contenido *antropológico*. Por eso, en su valor mítico, la imagen sagrada no puede ser del todo aprehendida por el análisis racional o por la semiología crítica. El mito no habla de aquello que a la ciencia le preocupa, su comprensión genuina exige deshacer la mirada reductiva que supone en el mito una explicación pre-lógica de las cuestiones que le interesan a la ciencia. Nos exige rebasar esa mirada peyorativa e ingenua que supone que el mito explica mal y fantasiosamente lo que la ciencia explica bien y realístamente. La imagen sagrada no es explicativa, no aparece en lugar de una fórmula algebraica o de un principio físico o biológico, en su forma genuina apunta a otro territorio, apela a un fondo crucial de la experiencia humana.

La imagen sagrada aborda, entre la revelación y la oscuridad, entre la ostensión y la ambigüedad, sentidos definitorios de nuestra existencia. No se trata de preguntas propias de la física, no interesa aquí la razón biológica, por ejemplo, del deterioro celular que *explica* el envejecimiento, interesa entonces su *sentido*: eso que preguntaba el

joven Sidharta *¿por qué envejecemos?, ¿por qué vamos a morir?*. Estos rasgos vienen al caso únicamente cuando la mirada se ha liberado del ontologismo: no buscamos las propiedades esenciales, ni procuramos la caracterización *verdadera* de las imágenes verdaderas, emerge cuando al verlas vemos también lo que la experiencia humana hace en ellas y lo que ellas (experiencias humanas iconizadas) hacen sobre nuestra experiencia humana.



Xiaoling Peng, *Claro de luna*, Gouache sobre papel, 73.7 X 63.6 cms., 2000

V. Icónicas del espacio Conflicto y comunidad en la interpretación de las imágenes

*“...ciegos todavía, recomponiendo;
¿quién nos equilibra, pues, las razones
dispersas, las tácitas aventuras,
las acres penumbras de soles negros
en la mira?...”*
Jaime García Terrés

El itinerario que hemos recorrido se vertebra en torno a una interrogante doble: ¿cómo interpretamos las imágenes? y ¿qué caracteriza esa experiencia de interpretación en el seno de la vida cultural?. Nuestro recorrido ha mostrado que no podemos hablar homogéneamente de la “interpretación de la imagen” como si todas las imágenes fuesen análogas y como si ante ellas erigiésemos las mismas prácticas interpretativas. Hemos advertido que la imagen se desgrana en múltiples formas y que sus interpretaciones son también diversas, incluso a veces, contradictorias. Sin embargo, tendemos a suponer que en algún sentido podemos decir que todas estas experiencias diversas *son experiencias icónicas*, y que sobre la multiplicidad, algo en común las hace a todas imágenes. Probablemente el cordel que sustenta dicha comunidad es la *problematización del espacio*. Toda imagen, creemos ahora, elabora, cuestiona, reorganiza, o reflexiona, de alguna forma el espacio. Ese será el objeto de nuestra exploración en la segunda sección de este capítulo, el trazo de una vía para

reconocer, frente a las diferencias interminables, un ámbito, aunque precario, de mirada en común. Multitud irreductible, por una parte; búsqueda de principios de comunidad, por la otra. Cuando decimos “la interpretación de las imágenes”, lo que parece inquietarnos siempre es el problema nodal de su *sentido*, de la forma en que la significación emerge cuando establecemos contacto con ellas. El sentido de la imagen convoca, consustancialmente, a su interpretación. Quizás todo el problema de su significación se haya en el nexo inalienable imagen-interpretación. Por eso hemos erigido como táctica de observación, la puesta en escena de tres campos relacionales imagen-interpretación: la icónica de lo sagrado, la icónica poética y la icónica onírica. Tres ámbitos que muestran, por las propiedades relacionales que ponen en juego, las puntas más acuciantes de la discusión en torno a la interpretabilidad icónica. De allí emerge la distribución que en este derrotero hemos emprendido. Así las cosas, tres clases de imágenes dibujadas por tres campos interpretativos: la imagen onírica abordada-articulada por el psicoanálisis, la imagen poética por la teoría del arte, y la imagen sagrada por el simbolismo. Sin embargo es necesario señalar que esta distribución se sustenta codependientemente en una experiencia social: la cultura discrimina estas figuraciones, y entiende que entre las imágenes del sueño y las imágenes colectivas hay un corte sustentable. Ciertas imágenes resultan ritualmente reveladoras para ciertas sociedades, como ciertas imágenes artísticas resultan significativas para ciertas tradiciones (y siempre, en el borde, algunas interpretaciones dirán que la imagen es completamente inane, *que no dice nada, que no debe decir nada*¹). El abanico de la relación que con ellas establecen los grupos y las colectividades es tan vasto como la iriada de miradas teóricas que sobre ellas se articula. Imagen poética, imagen sagrada e imagen onírica suscitan sistemas interpretativos que buscan elucidarlas y que, al hacerlo, contribuyen a construirlas. Pero cada uno de estos registros relacionales es en realidad un campo problemático, un escenario donde estamos lejos de presenciar el acuerdo y el consenso. La imagen onírica se disloca cuando reconocemos las miradas que Freud o Jung, alternativamente, restituyen; tanto como vemos desgranarse la imagen estética desde el convencionalismo de Gombrich, o su restitución naturalista por el primer Barthes o Panofsky. ¿Es la imagen del sueño la expresión de un deseo individual no realizado, o la manifestación de un contenido universal que acopia la humanidad?, ¿es la imagen artística una construcción códica resultante del artificio y la regla, o es el resultado de la transparencia con que el artista descubre el mundo?. Quizás la respuesta no sea necesariamente una disyuntiva, porque ciertas experiencias icónicas permitan leer articuladamente las cosas,

¹ Como Clement Greenberg cuando afirma que el único enfoque correcto del artista plástico es el abordaje del lienzo, porque “sólo la lisura es única y exclusiva del arte” (Greenberg en: Battcock, 1966: pp.100-110), de tal forma que esta suerte de formalismo en sus extremos termina por horadar la imagen al proyectarla al ámbito extremo de sus autorreferencias. Pero incluso allí, es aceptable la discusión de si en realidad nos hallamos en los linderos del sentido, porque justamente este no-sentido parece una forma de sentido.

probablemente en el seno de la imagen artística se revelan observaciones agudas sobre el mundo humano, pero expresables a través de ciertas reglas de legibilidad e interpretabilidad social. Sin embargo hallaremos también territorios donde las diferencias sean irreductibles, como el de la imagen sagrada, interpretado por la mirada metafísica como manifestación de una genuina esencia espiritual, o por la mirada analítica como treta para engañar la conciencia. Así, el presente capítulo se organiza en dos secciones: En la primera presentamos el campo de discusión sobre el sentido de la imagen, los ejes principales de la polémica que su interpretación convoca, ubicando las distintas posiciones que hasta aquí hemos colocado en paralelo, para verlas ahora en su interacción, como un corte sincrónico de la teoría icónica. En segundo lugar emprenderemos el camino hacia el reconocimiento de la unidad icónica, de aquello que parece común a todas las experiencias imaginales, digamos, apuntaremos a lo que podría ser la función topológica de toda imagen: su elaboración del espacio.

1. El conflicto de la imagen

La elucidación de lo que culturalmente llamamos “las imágenes” llama, por todas las puntas, a la pluralidad de miradas y la diversidad de posiciones teóricas. Nada en la imagen escapa a las diferencias y los contrastes: desde sus propiedades materiales más concretas, hasta sus más etéreas implicaciones significativas; desde sus posibilidades estéticas, hasta sus usos cognoscitivos. Pero no se trata de un escenario de convivencia serena entre énfasis distintos, o de una compatibilidad entre perspectivas, sino de un campo de polémica donde lo planteado por una forma de ver tacha y recusa lo que desde otro lugar se configura. Frente a este abigarrado panorama podemos reconocer un tramado maestro de cuatro grandes conflictos en torno a la interpretación icónica: el de la definición de su naturaleza, el de sus alcances, el de su densidad, y el de su liminaridad. En cada uno de estos ejes es posible reconocer una iriada de posiciones, y una gran riqueza de discusiones. Optaremos, sin embargo, por un atajo: reconocer los conflictos entre las posiciones extremas, lo que nos permitirá dilucidar el territorio, con la expectativa de alcanzar después, en sección siguiente, una ruta de salida. Esta vía no tiene el carácter de una “solución” a los conflictos, sino de una reorganización de la problemática en otra descripción, la que propiciaría el reconocimiento de la hermenéutica del espacio icónico.

1.1. *La naturaleza de la imagen: transparencia/opacidad*

Quizás este es el conflicto inaugural de la comprensión de las imágenes. La polémica entre dos grandes concepciones que asumen tareas distintas ante el objeto de la imagen: *indicar su transparencia o develar su opacidad*. En unos mostrar, sobre lo evidente, que la imagen alcanza su estatuto porque tiene el poder de replicar algo del

mundo; en otros, desenmascarar la ilusión, y develar que en realidad la imagen es un fantasma, sostenido sobre la inercia de la habituación de la experiencia. Se trata de la discusión básica sobre la naturaleza primaria de la imagen: *ser imagen de algo*. Entonces se perfilan dos caminos: el primero consiste en señalar que las imágenes reproducen el aspecto visible de sus modelos; el segundo señala que no se trata de una simple reproducción, porque ella se encuentra en arreglo a ciertos principios de *representación*. Es decir, que la imagen *re-produce* a través de ciertas reglas, e incluso que la comprendemos (es decir, que en ella vemos lo que pretendidamente se ha ilustrado), gracias a nuestra familiaridad con dichas reglas. La discusión entre la *teoría de la transparencia* y la *teoría de la opacidad*, se ubica en el nivel primario de la *identificación*: no discutimos más que la forma en que las imágenes permiten que sus observadores vean en ellas una u otra clase de objetos representados (otros conflictos se preguntarán por el *sentido* de tales identificaciones), estamos en el ámbito de las visiones que se limitan a plantearse el problema de *cómo* vemos cosas en las imágenes. Es necesario advertir cierta unidad básica en las dos visiones: ambas suponen que en la imagen *hay algo*, o que la imagen *algo contiene*. Sobre esa base, emerge la diferencia: la imagen *muestra algo* porque lo reproduce naturalmente, o porque lo produce artificialmente. Así la teoría de la transparencia convoca un campo de concepciones que podemos identificar: naturalismo, referencialismo, figurativismo, realismo, y en última instancia, una posición filosófica: el *fundacionismo*, donde la imagen se sustenta en un referente que en ella se replica, de tal forma que las imágenes se constituyen como una especie de huella visible de las cosas. Quizás el más fino de los fundacionismos icónicos, resulta expuesto tanto por el fundador de la semiótica, como por uno de los más agudos semiólogos de nuestro tiempo: Peirce y Barthes. El primero se planteaba que ciertas imágenes podrían tener el estatuto signico de los *índices*; el segundo, señalaba que entre la escena real y la escena fotográfica, habría una relación de *analogía*, en última instancia una *transparencia*. A diferencia de las demás “artes miméticas”, la fotografía tendría la capacidad de asegurar la relación pura entre el modelo y su representación: entre los dos ámbitos no media un código², se restituye una relación de *causalidad*: los haces lumínicos penetran en la cámara y marcan una superficie fotosensible. Ninguna otra cosa indicaba Peirce cuando pensaba en el carácter de los índices: signos generados por los objetos en un vínculo físico. Si algo en la foto escapa a la codificación y la conciencia humana, si algo en ella corre por cuenta pura de la física y la química, entonces asistimos al prodigio de una clase de signos ya no artificiales sino sustentados en la naturaleza: el naturalismo icónico tiene, paradójicamente, su punto más alto, en los representantes de la ciencia de los signos. La conciencia contemporánea de los lenguajes y de los códigos, de la irreductible presencia de las claves históricas que organizan la significación es en buena medida el resultado de la

² Barthes diría que en la fotografía no hay nada que pueda imaginarse como un proceso códico: tomar la realidad, descomponerla, pasarla por un sistema de reorganizaciones y luego exhibirla con la exigencia de que quien la reciba cuente con las claves que permitan su desciframiento

reflexión fina y ubicua de la semiótica y la semiología; pero hallamos aquí un ámbito, donde tales disciplinas, en dos conspicuos productores, apuestan por el naturalismo en el reino de la imagen (o cuando menos, por una transparencia general, sustentada en un corazón técnico: la mecánica de lo traslúcido). Es necesario aclarar que Barthes no sustentaría una teoría ignorante de las múltiples codificaciones que atraviesan la fotografía, plena conciencia tiene de la densa selva de claves y códigos con que se produce: las reglas estéticas, las reglas ideológicas, los principios semánticos, la técnica. Sabe, por su puesto, que el fotógrafo manipula las cosas, que elige un punto de vista, que pone lentes adecuados, que usa filtros, que elige ángulos, incluso, que puede manipular a sus modelos y las acciones que realizan. No obstante, abajo de esa maleza códica, hay un sustrato donde las cosas ya no son códicas, donde la naturaleza de la imagen antecede el montaje del universo humano: ese instante inefable y efímero del “disparo” (de la obturación), en el que son la luz y la superficie quienes destellan la imagen, donde la gramática ya no puede penetrar. Ese momento de silencio, ese tramo sin lengua, no es algo menor, no es un trazo adyacente, es el punto clave, la cuestión esencial que define lo que llamamos “fotografía”. Pero es en dicha zona de la traslucidez pura donde penetra la mirada del que deshace las costuras invisibles para indicar que hay siempre un hilvanado, que la aparente continuidad está armada con tramos, con fragmentos de signo, artificioosamente acomodados. Desde Eco hasta Greimas, un afluente del pensamiento contemporáneo sobre los signos ha mostrado la costura que define los signos icónicos y la irreductible opacidad que los ensambla³.

1.2. Alcances de la imagen: universalismo/singularidad

Una vez rebasada la discusión básica de la transparencia o la opacidad icónica, otra polémica se concita: la de los alcances del sentido. Es una discusión que avanza en la geología de la imagen: que supone y a la vez explora otro nivel icónico: el del *sentido*, el de sus implicaciones, el de los filamentos de significación que rebasan la pura identificación de los objetos en ella aflorados. Se trata de la discusión acerca del alcance de los sentidos iconizados: de su valoración singular o su vibración universal. Asistimos a la contienda entre las concepciones que sostienen el valor acotado y local del significado de la imagen y las concepciones que afirman el carácter cósmico de los sentidos que ciertas imágenes alcanzan, la *teoría de la singularidad*, ante la *teoría de la universalidad*. La visión de quienes señalan que cada imagen se comprende sólo por lo que dice en un tiempo y un espacio particular, por el sentido que reviste para el individuo en dicha localización, y la de aquellos que apuestan por el poder de ciertas imágenes para convocar a toda la humanidad. Al igual que en el conflicto previamente descrito, es posible advertir cierta unidad entre estas dos visiones: ambas suponen que

³ Véase *infra* Capítulo II, sección 2: “La imagen como texto”.

la imagen dice algo más que lo que denotativamente expresa, y que dicho excedente de sentido se haya en conexión con una u otra clase de experiencia humana crucial. Sea el psicoanálisis freudiano que señala la pulsión específica y determinante que el soñante elabora a través de sus icónicas oníricas, o la mirada jungiana que retrotrae dicha representación al campo arquetípico universal, en los dos casos asistimos a la idea de que la imagen es capaz de expresar alguna experiencia humana definitiva. En su forma más sintética se trata de una confrontación entre el simbolismo icónico como elaboración de sentidos comunes a la humanidad, y el simbolismo icónico como representación situada de sentidos socio-históricos. Perspectiva que se resiste a aceptar que algún reducto de la imagen sea capaz de expresar y hablar a toda la humanidad. Un lugar intermedio de esta visión lo constituye el colectivismo. Donde no se trata ni de la identificación de la imagen con las aprehensiones individuales, ni tampoco de la significación icónica universalista: las imágenes no son universales porque no todas las sociedades construyen los mismos iconismos, y no es posible hallar una estructura única subyacente que se represente a través de figuraciones superficiales distintas; pero tampoco es posible aceptar que las imágenes expresen mundos completamente subjetivos, universos privados que llevarían el sello de la absoluta singularidad, porque, por lo menos, en ellas se elabora mediante reglas convencionales que manifiestan las significaciones de la cultura, y porque incluso, en el ámbito de la imagen onírica, los objetos que en ella se refieren pertenecen al mundo colectivo en el que están dotados de significaciones y valores. Esta posición conjurará el subjetivismo extremo apelando a dos cuestiones señeras: las imágenes se arman en relación con las reglas de representación y producción que un mundo histórico ha construido, y las imágenes guardan una relación irreductible con los significados del mundo que las instituciones y estructuras sociales movilizan. Hemos de comprender que la representación imaginaria, pasa por las estructuraciones del mundo histórico en que los individuos habitan, así como los mecanismos de significación de la imagen onírica (el desplazamiento, la condensación y la simbolización), no son exclusivos del mundo onírico, porque son también los dispositivos de la poesía y del mito: con metáforas y metonimias hablamos tanto en el sueño como en la literatura. Lo que parece el sistema de claves más privadas, es también el recurso más gregario.

1.3. Densidades de la imagen: substancialismo / vaciedad

La interpretación del sentido y el lugar de las imágenes a veces reviste una forma que parece continuar parte de la discusión previa: es el conflicto entre esencialismo icónico y escepticismo nihilista. El universalismo tiende a tomar la forma de un substancialismo del sentido y el relativismo extremo puede llevar a la horadación de las imágenes. Podemos decir que se trata, en términos crazos, de la contienda entre la *teoría substancialista* de las imágenes, y la *teoría de la insignificancia*

icónica. Para la primera hay ciertas imágenes que logran manifestar fuerzas cósmicas y espirituales, sentidos substanciales que nos hablan de una experiencia humana esencial. La segunda es una mirada desencantada que denuncia esta falacia de profundidad y manifiesta que en realidad todas las imágenes son sólo trazo, significante puro al que ciertas actitudes ingenuas buscan dotar de significaciones trascendentes. Nihilismo de las imágenes que verá en la fe icónica un animismo pueril como el que muestra quien se aterroriza con las imágenes que a dibujado, o quien ora al fantasma en la piedra que ha inventado. Por su parte la teoría espiritual tendría una caracterización fehaciente en la perspectiva que planteamos al final del capítulo pasado, cuando indicábamos la relación de la imagen con el mito, y el planteamiento del carácter revelador, resustancializador, sagrado y crucial de la imagen simbólica. Asistimos a la confrontación entre los que creen en el valor espiritual del sentido de las imágenes simbólicas, y los que señalan su treta de profundidad sobre el vacío. Mientras que la metafísica tiende a asumir que en la plenitud de espíritu se halla la inextinguible interpretación de los significados de la imagen, la mirada nihilista extrema señala que más bien la fruición y el albedrío absoluto de la significación provienen de su vacío: atrás del símbolo no hay nada, agujero negro disuelto de espíritu y desierto de sentido. Pero esta actitud más que ejercerse como un gran proyecto liberador del sentido al romper las amarras que lo fijan al iconizante, suele desembocar en una especie de apatía icónica, en la que se atrapa sólo la epidermis de la imagen cuando acaece la muerte del sentido. Se trata de una actitud donde la imagen se reduce a su puro significante y se neutraliza e incluso se conjura cualquier significación: renuncia del significado y consecuente destrucción de la integridad iconizante-iconización de las imágenes.

1.4. *Liminaridad icónica: imagen/observación*

Por último, apelemos a la tensión entre las miradas que privilegian el lugar de la imagen y aquellas que enfatizan la perspectiva de su observador. Teóricamente se ha tratado de la polémica entre el textualismo icónico y la teoría de la recepción; en palabras de Carlos Pereda, la contienda entre *determinismo hermenéutico* e *indeterminismo hermenéutico*. Según Pereda la primera perspectiva convierte la lectura en una práctica puramente descifradora y uniforme determinada completamente por el texto, y la segunda asume que todo el proceso significativo reposa del lado del lector, haciendo “irreales los textos” (Pereda, 1990). En clave icónica, podríamos decir que se trata de la contienda entre la *teoría de la inmanencia icónica* ante la *teoría de la exmanencia de la imagen*. La primera cerraría las imágenes en sí mismas, bien sea a través de su arquitectura interna o de la articulación particular que en ella opera por la configuración de sus códigos, y la segunda haría reposar la imagen en un afuera: el de su observación. La imagen es lo que sus espectadores hacen de ella. Sin la mirada de su espectador es inane y vacía. Históricamente es posible advertir que el campo de

concepciones de las imágenes tiende a privilegiar la perspectiva *inmanente* sobre la concepción *exmanente*. La razón más evidente es la ostensión de la imagen. Tendemos a concebir que la imagen tiene una integridad que pone a raya la participación de sus fruidores, y conjura su *divagación imaginaria*: mientras que nos resulta más factible pensar que alguien ante la descripción literaria de un paraje iluminará a su modo el escenario y definirá los atributos de los objetos, incluso dará fisonomía y carne a los personajes, parece más difícil pensar en alguna clase de participación co-creadora ante una pintura o una fotografía de la misma escena. ¿Cómo imaginar de una u otra forma las cosas, cuando ya aparecen los objetos y las fisonomías en la obra? Esta suerte de constancia ostensiva de las imágenes ha matizado la posición *exmanentista*, pero no la ha cancelado. El desarrollo de los estudios de psicología de la percepción ha mostrado, como hemos indicado previamente⁴, que desde la aprehensión misma de las imágenes el observador establece una relación que rebasa la condición puramente receptiva de figuraciones acabadas: los datos de luz y color se *interpretan* con base en estructuras complejas de selección de informaciones, identificación, e incluso de relación entre los estímulos lumínicos (al mirar hacemos *itinerarios de observación*, resultantes de ciertas *rutas de mirada* de las cuales emergen *esquemas icónicos* de lo visto). La mirada es una *actividad* que contribuye a construir lo visto. Por otro lado, en el seno de los estudios semióticos, y especialmente en el marco psicoanalítico, se ha desarrollado una perspectiva que mira la imagen desde su exterior y la concibe como un flujo desde su espectación. La imagen es más lo que se moviliza en quien la ve que lo que en ella figura independientemente. Se trata de un asunto que va más allá de la sutileza hermenéutica del analista, tanto que, de alguna forma los productores de imágenes públicas como los diseñadores publicitarios, con escasos o nulos elementos psicoanalíticos o semióticos, saben cómo sugerir cosas, sin mostrarlas, y saben como propiciar intereses, sin ostentar lo buscado. Pero una vez reconocido este vigor iconizante del observador de la imagen, la confrontación entre inmanentismo y exmanentismo tiende a suavizarse, y apunta más al complemento que a la incompatibilidad. Quizás en ningún otro punto hay una mayor ductilidad para una visión integradora: el conocimiento sobre la arquitectura interior de las imágenes se enlaza con la conciencia de su circulación social y de su porosidad semántica y estética. No se trata, sin embargo, de una ruta sencilla, dado que hay puntos donde las diferencias parecen tozudas. Mukarovsky ha indicado un camino fértil cuando en referencia general a la obra de arte indica que no es un ámbito de lo *estéticamente puro*, sino que más bien congrega sentidos y valores de la sociedad en que se produce. Podría objetarse de inmediato: si la obra congrega los valores de la sociedad a la que pertenece... ¿en dónde radica su especificidad?, ¿qué hace que podamos llamarla obra?. La respuesta de Mukarovsky es que la obra *elabora estéticamente* los valores y sentidos

⁴ Véase *Infra*. Capítulo II, sección 1: "El estatuto de la imagen".

sociales, los arma de forma *sui generis*, y los problematiza, extiende y complejiza⁵. Pone en contacto referencias y valoraciones disímiles, hace juego entre fuerzas de sentido polares y logra, de alguna forma, mostrar sus relaciones y sus bastedades. Hemos de recordar que la mirada que muestra la capacidad de la obra para contener y propiciar un encuentro entre tendencias y mundos contrarios, es también el punto clave en buena parte de las dilucidaciones de los símbolos. No es otra la mirada jungiana de las imágenes simbólicas que señala su capacidad para poner en juego, en su interior, lo inconciente y lo conciente, o la relación entre biología y espíritu. La diferencia radica en que Jung, apela a una substancia supraindividual e incluso suprasocial, en última instancia, a un asunto esencial, mientras que Mukarovsky atiende dinámicas sociales: el artista pertenece a un mundo desde el cual elabora un trabajo artístico en el que relaciona tendencias contrarias, y pone a circular en el espacio cultural dicha fuerza para que sea retomada por la conciencia social. Digamos que Mukarovsky resuelve así la contradicción entre la especificidad de la obra y su circulación; nos diría, que no es un asunto ni de inmanencia ni de exmanencia, sino de autonomía y apertura: la imagen pone en juego valores y sentidos del mundo social, pero los elabora peculiarmente, los *iconiza*, y en ese sentido es específica. La imagen puede, decíamos, contener contrarios, poner en juego elementos diversos y tozudos, pero su resolución corre en relación con el mundo que la aprehende. La resolución de sus tensiones interiores proviene ya no de la propia imagen, sino de los ojos que al verla, deben conciliarla. Así las cosas, el cuadro de la imagen que desde Mukarovsky podemos elucidar, nos acerca a la hermenéutica de Gadamer: la obra visual proyecta un mundo con el que hemos de dialogar, con el que hemos de *entre-vern*os, y si se trata de imágenes simbólicas, donde en principio lo que parece movilizarse en ellas son los múltiples sentidos, nos hallamos en la condición del que realiza un *trabajo icónico* para *conciliar miradas*, pero también, quizás, para separarlas, porque a veces, lo que debemos hacer es *discernir* sentidos. Así, ciertas imágenes (los símbolos, especialmente) movilizan múltiples sendas de sentido que se visualizan en el trabajo icónico que sus observadores realizan, por eso lo que son símbolos reveladores para unos, no lo son para otros, e incluso pueden resultarles indiferentes; los destellos pueden desviarse o intercambiarse. La imagen no radica sólo en su estructura, sino también en el trabajo de desciframiento y elaboración de sus observadores.

Algunas de las disyuntivas que hemos revisado parecen difícilmente conciliables, como la del substancialismo y la vaciedad; pero otras, parecen incluso un

⁵ Esta discusión aparece de distintas formas en la teoría del arte, en Benjamin y Adorno aparece como el problema de la relación arte-vida, que puede verse como una dislocación o como una continuidad. El arte se separa de la continuidad vital porque logra irrumpir, genera una burbuja en la que se puede ver, a distancia, la vida. En el otro lado la vida y el arte se hallan en una continuidad, en una comunidad irreductible. Mukarovsky parece desatar el asunto con este reconocimiento de que la obra congrega lo que en la vida corre pero *elaborándolo estéticamente*.

poco miopes, como la de la imagen y su observador. Como hemos visto la imagen sólo reposa en la mirada que la erige, y la mirada es posible en torno a un mundo por ser visto. Transversalmente el panorama nos muestra un campo de conflictos que sin embargo, en tanto es un *campo*, implica cierta infraestructura que lo entrama: sobre la delgada superficie icónica, sobre su iconizante, un mar de promontorios y una multiplicidad de hendiduras y horadaciones se convocan. Las múltiples visiones de la imagen que aquí hemos tan solo recordado en su figuración general, tienen un terreno común: el significante de la imagen... esa delgada lisura donde la imagen subsiste: todo lo que de ella se diga, debe reconocer cuando menos dicha instancia. Sobre ella, o bajo ella, el conflicto se precipita. El problema está, naturalmente, en aquello que rebasa el significante: en un registro, el promontorio que puede alcanzar al sujeto en su límpida conciencia o en su pulsión inconciente, o que puede llamar a la colectividad a la que pertenece, o que incluso, puede abarcar la esfera de lo cósmico; en otro registro, la ausencia, la deflación de significado, la ingravidez, o la horadación plena, el puro significante sin rozamiento ni magnetismo alguno.

Queda la señal más significativa: con las imágenes, en su trazo al vacío o su mirada cósmica, las culturas bordan su propio espesor y definen sus alcances.

2. La imagen como experiencia del espacio

La imagen, hemos visto, es el mundo de la multiplicidad y la complejidad, de lo fictivo y lo documental, de lo subjetivo y de lo cósmico. Es posible, sin embargo, advertir un cordel de comunidad en tan basta diversidad: holografía, pintura rupestre, representación calima, fresco, infoimagen, fotografía, registro videográfico, mandala de arena... todos son ámbitos donde de una u otra forma el espacio resulta representado, trastocado, elaborado. Lo común a la abigarrada experiencia humana de trazar imágenes es el espacio. La imagen marca el espacio, el espacio se signa en las imágenes. Si como han indicado Bajtín o Ricoeur, el relato nos permite problematizar nuestra experiencia del tiempo; hemos de señalar, correlativamente, que las imágenes constituyen una forma primordial de procesar y abordar la vivencia humana del espacio. Al parecer ninguna cultura se sustrae a las imágenes, como ninguna civilización carece de historias o de lengua. Troviandeses y caldeos, incas, kunas o normandos representan con sus íconos el mundo en el que habitan, pero también la descripción de sus ensueños y la formulación de seres y escenarios transfísicos. La imagen ha sido un recurso crucial en el diseño del cósmos, con ella se ha representado lo que no puede verse y lo que contiene el mundo visible en el que nos hallamos. Al parecer no hay civilizaciones sin mapa de sí mismas, y algunas de ellas no sólo marcan en sus íconos el diagrama del territorio en el que se asientan, sino que también, como hacen los aborígenes australianos, destilan un sofisticado y luminoso mapa onírico del mundo. Con sus sueños

elaboran una descripción mágica de un territorio que luego representan en vigilia, en una luminosa urdimbre de sus trayectos (Chatwing, 1987). Civilización sin apropiaciones, no se extiende sobre una superficie que domina como si fuera de ella, civilización trashumante que en sus mapas refiere más bien el asombroso tejido de sus recorridos recuperado desde el sueño. Así podemos contrastar dos cartografías: la de la observación diurna y la de la inspiración nocturna. Dos clases de imágenes, dos ámbitos polares de lo iconizable, ambos reunidos en un mismo propósito: significar el espacio. En uno, el espacio físico; en otro, el espacio físico-espiritual. O más propiamente, en la experiencia aborigen australiana, el espacio físico como lugar sagrado. Uno y otro se dan, se reflexionan, sobre la imagen.

Estamos situados ante el mundo, y a su vez procedemos a situarnos en él a través de nuestra localización en el espacio. La imagen parece ser una forma clave en que las sociedades han reconstruido, probado y problematizado esta ubicación espacial de la experiencia humana⁶. Hacer imagen, es, esencialmente signar espacios. El cine o la pintura, la fotografía o el dibujo son formas en que textualizamos mundo⁷, recursos a través de los cuales la experiencia-mundo se hace experiencia-signo. No importa si la iconización se carga del lado del registro (como en la fotografía testimonial), o del lado de la síntesis (como en la animación tridimensional), en todo caso asistimos a un *exhibir espacio*, a un desprenderlo o fabricarlo para señalar “esto es espacio”, “esto es objeto”, “plano”, “profundidad”, “esto es lisura o rugosidad de la superficie”, “x o y objeto tiene esta forma, estos pliegues o angulaciones, estos pigmentos y estos vericuetos”, pero quizás más agudamente: “la esfera y el poliedro de éstos objetos colisionan de esta manera, o se concilian y armonizan en estas zonas”, “el rojo y el verde se quiebran en estas formas, mientras el amarillo y el naranja se deslizan en estos puntos”. En este sentido crucial es que resulta tan restrictiva y finalmente errática la descripción formalista de la significación icónica. Cuando las semióticas convencionalistas enfatizan excesivamente el carácter reglado de los rasgos gráficos de las imágenes al

⁶ En el campo del arte ha sido notablemente clara esta problematización incesante del espacio por la imagen. El arte moderno, por ejemplo, ha sido un rico devenir de reflexiones y cuestionamientos sobre las convenciones del espacio heredadas de los cánones de la perspectiva renacentista. Cézanne y los impresionistas que, a través de la nueva teoría de la luz y del color, formulan de nueva cuenta el concepto de espacio y de profundidad; el cubismo que desagrega el espacio y a la vez lo reagrupa en una multitud de puntos de vista simultáneos; Escher que respetando las reglas formales de la perspectiva produce paradójicos espacios imposibles, el fotodinamismo futurista, el surrealismo o el suprematismo ruso, incluían la fotografía mezclándola, recortándola, yuxtaponiéndola con otros materiales, cercando y rasgando con ella la referencia realista del espacio.

⁷ Sin duda también este es el caso de la escultura, la instalación, el montaje, incluso el teatro o la ópera: formas en que ordenamos cuerpos y objetos sobre lugares, en que semiotizamos los sitios y regresamos sobre ellos. Se trata, sin embargo, de ámbitos que desbordan lo que en esta tesis abordamos, y que ameritan una reflexión autónoma.

punto de considerarlos elementos de un código denotativo en el que los arcos plásticos se corresponden con significaciones predefinidas en los archivos culturales, destruyen precisamente el valor espacial de la imagen. Los íconos se convierten en una suerte de lengua suplementaria que vive emulando la palabra⁸. Hemos de señalar entonces que la imagen se haya surcada de múltiples formas por la regulación histórica de la cultura y sus formas de designación, descripción y argumentación, pero que dichas formaciones se organizan en el seno de la significación plástica de la representación icónica que pone en juego la experiencia de lo plástico, sin la cual se deshace, precisamente, como imagen. La imagen refiere, pero de forma peculiar, de forma *icónica*, es decir, de forma *plástica*. Incluso, la imagen prevalece aunque no refiera nada, aunque no muestre porciones de mundo o no argumente sobre mundos... sobrevive porque no pierde su poder crucial: significar espacio. Veremos más adelante que incluso la imagen abstracta (la imagen no figurativa), problematiza espacio, y quizás la suya sea la problematización más pura del espacio: la de la línea y del color en sí mismos. De otro lado, en el seno de la imagen referencial hemos de reconocer que las propiedades plásticas resultan bivalentes: de un lado *informativas* “esto es... x”, “esto es así”; de otro lado *estéticas* “mira su forma, su color, degusta su textura..”. La imagen no puede decirnos algo sin mostrarlo, y al hacerlo nos lleva necesariamente a la manera en que en ella dicho algo es exhibido. Experiencia informativa y experiencia estética parecen imbricadas en la convocatoria de los íconos. Pero se trata siempre, como hemos indicado antes⁹, de una sinergia, de un vínculo entre la imagen y la mirada: aquella que acentúa la información (como quien busca, por sus colores un libro en un estante o un producto en una vitrina), aquella que se detiene en su valor estético (como quien mira con fruición los trazos y colores en la ilustración de un niño), o aquella que, finalmente, pone en juego las dos experiencias (y el deleite del color en la figuración infantil es también un índice de sus intereses e ideas sobre el mundo).

Hemos dicho que la imagen *semantiza* o *significa* el espacio, podríamos decir, que la imagen *interpreta el espacio* o que toda imagen es interpretación de espacios que se articula en la sinergia, en el acto icónico entre estructuras plásticas y observación. En trazos culturales gruesos la experiencia icónica permite hallar o problematizar sentido en la vivencia humana del espacio, es una forma maestra en que las culturas interpretan su espacialidad, su presencia *ante* y *en* un topos-mundo. El comienzo de esa interpretación se halla en el *marco*, en ese lindero en que cortamos dos espacios: el espacio-mundo donde nos desplazamos y en el que habitamos, y el espacio-imagen ante el cual nos colocamos fructivamente. El marco de la imagen recoloca nuestra percepción y nuestra intelección; desde el borde y hacia adentro brota otra

⁸ Véase *infra*. Capítulo II, 1. “El estatuto de la imagen” y 2. “La imagen como texto”.

⁹ Véase *infra*. capítulo II, sección 3: “Panofsky en clave hermenéutica”.

vivencia, la vivencia icónica, que consiste, fundamentalmente en establecer allí otra clase de interpretación del espacio. El comienzo de la imagen puede o no ser un marco tal como clásicamente lo conocemos, pero es finalmente algún tipo de indicación que dice tácitamente “aquí termina el mundo ordinario, aquí comienza el mundo icónico”. Giro de la interpretación práctica del espacio-mundo, a la interpretación icónica. ¿Pero en qué consiste propiamente dicha interpretación icónica del espacio?: en que se trata de un ámbito *meta-interpretativo*. Nuestra relación con el espacio-mundo (con el espacio ordinario, digamos, el espacio tridimensional de nuestras casas o nuestras calles, el de nuestra vivencia práctica) es ya una *relación interpretativa*, los objetos y los lugares son siempre significativos (antropológicamente podríamos decir que se encuentran tejidos en la urdimbre de los signos, *pertenecen a la semiosis de la cultura*¹⁰), nos relacionamos con ellos en el marco de un lenguaje y una densidad signica y simbólica, son siempre objetos-signo, espacios-signo. La imagen redobla esta condición, porque el espacio-signo del mundo se recorta y se exhibe, y al hacerlo se pone en la esfera de la interpretación del signo, es signo de signo, por tanto pone en juego la interpretación de una interpretación. Podríamos decir que esta densidad hermenéutica muestra el valor simbólico de la imagen: al ser interpretación que flota sobre interpretaciones adquiere una inevitable complejidad simbólica.

Sostener que la imagen convoca la interpretación del espacio, pasa por indicar la forma en que *toda clase de iconismo* se explica como *hermeneusis del espacio*. Visto de otra manera, se trata de reconocer si lo exhibido por cualquier imagen constituye una manera de interpretar espacio. En clave relacional, si toda sinergia que establecemos con las imágenes dispone una elaboración y problematización, una experiencia del sentido del espacio. Podemos pensar en tres grandes modalidades de imágenes, o en tres modalidades de vínculos con la imagen, según lo que muestran, según lo pactado con ellas: o bien la imagen *replica* algo del mundo, o bien la imagen *produce* un mundo sintético, o bien la imagen *no* representa, ni produce mundo. Estamos así ante relaciones icónicas documentales, fictivas y abstractas.

1. *Imagen documental* (sinergia veridictiva con la imagen). Ante la fotografía de una escalera de piedra ingresamos, desde su marco, en una condición interpretativa *sui generis*, no vemos el objeto-escalera sólo como aquello que sirve para comunicar un espacio con otro, vemos esta significación práctica, pero sin duda, accedemos a otras significaciones que se ponen en juego: quizás la sensualidad de la lisura o la porosidad de la piedra, quizás los valores simbólicos de la luz al final de los peldaños, quizás la composición que emerge sobre la superficie

¹⁰ Véase *infra* Capítulo IV: 1. “Simbólica y hermenéutica de la cultura”.

fotográfica, quizás alguna clase de figuración o algún tipo de referencia cultural o idiosincrática (que nos hace decir: “es una escalera jónica o asiria, yucateca o muisca”), incluso una vinculación del objeto con ciertas artes populares o ciertas identidades humanas (Iconario, figura 19). Alguien podría decir que la vivencia estética que produce la fotografía de la escalera no es propia de la foto sino de la escalera fotografiada, viene del trabajo del arquitecto o del artesano que así la ha diseñado. Pero sucede que en ella, en tanto que imagen, la interpretación del espacio se monta sobre una interpretación espacial previa (o quizás, en mejor forma, es un campo icónico interpretativo que flota sobre un campo interpretativo del espacio): la foto-escalera al tomar una porción del objeto-escalera, un ángulo, un lugar de mirada, una manera en que la luz moja el objeto, incluso unas presencias humanas y unas actividades orbitales, interpreta, estéticamente, lo que el arquitecto o el artesano ha interpretado estéticamente del espacio-piedra. Espiral de sentido: del espacio-arquitectónico funcional y estético, al espacio-fotográfico icónico y estético. Podríamos decir así que el acto icónico se inicia cuando en la sinergia estructura plástica / mirada se pone en operación un juego interpretativo icónico sobre la interpretación del espacio-interpretado¹¹.

2. *Imagen sintética* (sinergia fictiva con la imagen). La imagen producida en el sistema informático (la infoimagen) es una elaboración que emerge justamente de la experiencia interpretada del espacio. Con ella asistimos, quizás, a la más radical interpretación del espacio-imagen, a su *digitalización*.

“el paso de lo analógico a lo numérico instaura una ruptura equivalente en su principio [...] a la manipulación genética en la biología. De vía de acceso a lo inmaterial, la imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificable, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo. Lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado.” (Debray, 1994, p. 235).

Es probable que algunos de los espacios virtuales se diseñen reproduciendo las características de ciertos espacios referenciales, incluso la realidad virtual hace posible la actualización de la vieja paradoja del mapa tan detallado y rico como el territorio (ese problema que reemerge en la reciente filosofía con la referencia de Baudrillard a Borges¹²), de la ciudad virtual que reproduce palmo a palmo cada edificio, cada calle y cada casa de la urbe. Allí sin duda asistimos a un juego espiral de interpretación del espacio, donde el espacio sintético

¹¹ Este es el punto de inicio de una *pragmática de las imágenes*. Véase *supra*. “Anexo. Pragmática de las imágenes”

¹² Véase Baudrillard (1993)

interpreta el espacio urbano. Pero incluso cuando el mundo producido en el ordenador no reproduce un lugar específicamente referenciado, lo hace a partir de ciertas reglas y ciertas estructuraciones del espacio-mundo que habitamos. Sea la construcción de mundos fantásticos que operan bajo nuestras reglas, o mundos maravillosos que tienden a romper algunos de nuestros principios de experienciación del espacio (como la gravedad o la estabilidad), interpretan una interpretación en tres sentidos: en primer lugar porque las alteraciones y desbordes de nuestra experiencia de espacialidad emergen justo de su rebasamiento, es decir, de su transitar de *este a ese* espacio (cargan la huella de la espacialidad de la que provienen), en segundo lugar porque dicho espacio-virtual para ser espacio que nos diga algo, que nos resulte relevante significativamente, para que sea, digamos, interpretable, debe hablarnos, por lo menos parcialmente, de una espacialidad que venga al caso para nosotros, que nos indique justo que se trata de *un espacio*. El espacio fantástico no es el que rompe toda conexión con la espacialidad-mundo que conocemos, es más bien el que se halla en condiciones de hacernos *creíble* ese otro mundo porque en algo *nos parece posible*, porque finalmente, nos parece mundanizable. En tercer lugar, porque ante dicho espacio ponemos en juego, con nuestra mirada, la experiencia de *este* espacio en el que habitamos, y la interpretación de dicha espacialidad deviene desde el horizonte perceptivo e intelectual de nuestra espacialidad ordinaria.

3. *Imagen abstracta* (sinergia sintáctica con la imagen). El problema del espacio en la imagen abstracta tiene un carácter distinto al que aparece en los otros ámbitos, debido a que el espacio que aquí se pone en juego no es el de la referencia sino el de la propia imagen. Digamos que la espiral interpretativa no es la que va del espacio-referencia al espacio-ícono, sino la que inflexiona sobre sí: es un espacio que problematiza su propia espacialidad (espacio-ícono del espacio icónico). No es un espacio que pone su espacio para interpretar y problematizar *otro* espacio, sino que resulta un espacio que se auto-problematiza; en ese sentido es, digamos, *autopoietico*. Lo que parece ponerse en juego, principalmente, es el espacio puro de la sintaxis de los elementos gráficos y plásticos, de lo que podríamos entender como los elementos más propiamente espaciales: puntos, líneas, figuras, colores, texturas. De forma más analítica podemos reconocer que son tres las formas en que la sinergia de la icónica abstracta interpreta espacio: a) como *espacio de la sintaxis icónica*: las articulaciones no de objetos-mundo (como personas, árboles, construcciones) sino de las figuras geométricas, los colores y los trazos; b) como *espacio de la materia icónica*: las propiedades materiales específicas de las sustancias con que se producen los íconos: arcilla, óleo, plástico, tiza.. y c) como *espacio intericónico (o intertextual icónico)*: donde las imágenes elaboran espacio ante el fondo interpretativo de los espacios formales

y materiales de otras imágenes, de otras obras plásticas, a veces bajo la forma de una imagen que parece referir a otra por el uso del color o la articulación de las formas, o a veces en clara inscripción dentro de una estética y una semiótica del significante (que nos permite decir, por ejemplo: “esta obra pertenece al *expresionismo abstracto*”).

No ha de pasar desapercibido que la región mayoritaria de las imágenes culturales es la de las representaciones figurativas y no la de los íconos abstractos. Al parecer casi todos los pueblos han buscado representar el mundo en ellas más que inflexionar las imágenes en otras imágenes (con la clara conciencia de que toda imagen que busca representar-mundo lo hace sobre el fondo y desde la coexistencia con otras imágenes que hacen lo mismo, y en ese sentido se encuentra abarcada tanto por la *intericonicidad* como por la gramática icónica que la hace inteligible). Esta sobre-densidad figurativa de la imagen cultural se explica por el valor de la imagen como una forma a través de la cual ponemos en juego nuestra experiencia visual y espacial del mundo. Desde la pintura rupestre que en medio de sus valores míticos capturaba también los valores espaciales de los objetos del mundo, hasta las representaciones tridimensionales de orden digital, la imagen nos permite significar el mundo y a la vez mundanizar los signos. Quizás la forma más plena de mundanización de los signos es su conversión en índices del espacio, de la terrenalidad. Antes que enquistarse en su propia reflexividad, los signos de la imagen se dirigen a la elaboración e interpretación de la vivencia de las distancias, de las proporciones de las cosas, de la textura y composición de los objetos, de la experiencia sensible que producen la masa y las sustancias de las cosas sobre nuestros sentidos, sobre nuestra corporalidad, de la afección que la luz genera en nuestra mirada, de la manera en que organizamos nuestra mirada. Toda imagen, en tanto elaboración de la cultura, juego plástico que circula por la atmósfera social; proviene del tejido de gramáticas visuales que la hacen comunicable y comprensible, pero no se restringe sólo al juego interior de los rasgos códicos de dicho tejido. En el terreno de las imágenes es evidente el señalamiento preciso de Ricoeur acerca de las escalas diferenciales de abordaje del sentido de los símbolos que emerge tanto en la semántica como en la hermenéutica. El sentido que opera en el marco de la mirada lingüística y semiótica remite a la estructuración de los signos en un sistema cerrado sobre sí mismo, mientras que el sentido hermenéutico proviene precisamente de la salida del signo hacia el mundo, de su capacidad de hablamos de lo no lingüístico desde lo lingüístico. Para la mirada hermenéutica los símbolos permiten dar expresión a la “realidad extralingüística”, y por consiguiente no nos hablan sólo de sí mismos:

“en hermenéutica no hay clausura del universo de los signos. Mientras que la lingüística se mueve en el seno de un universo autosuficiente y encuentra sólo

relaciones intrasignificativas, relaciones de interpretación mutua entre signos [...] la hermenéutica está bajo el régimen de la apertura del universo de los signos” (Ricoeur, 2003: 64)

Pero esto no significa una anulación de la mirada lingüística por la hermenéutica, implica más bien el reconocimiento de que laboran a “escalas” distintas: si en el nivel lingüístico los signos se articulan en unidades significantes con precisas reglas de interconexión y operación estructural, en el nivel hermenéutico reclaman una exégesis que busca en ellos un sentido sobre el mundo. Así la dimensión hermenéutica es siempre la de la “apertura” de los símbolos, y esto significa que:

“en cada disciplina hermenéutica, la interpretación se da en el punto de unión de lo lingüístico y de lo no-lingüístico, del lenguaje y de la experiencia vivida (sea cual fuere). La especificidad de las hermenéuticas consiste precisamente en que esta captura del ser por el lenguaje y del lenguaje por el ser se realiza de maneras diferentes. [...] Hay simbolismo porque lo simbolizable se halla, en primer lugar, en una realidad no lingüística [...] Así, tomado en su nivel de manifestación de los textos, el simbolismo señala el estallido del lenguaje hacia lo otro diferente de sí mismo: hacia eso que llamo su *apertura*.” (Ricoeur, 2003:64 - 65).

La imagen muestra no sólo la problematización de sus configuraciones interiores, y no remite únicamente a las organizaciones códicas que la sostienen, sino que propicia, en tanto que elaboración cultural irreductible, un atender y reconocer a la vez la materialidad y luminosidad del mundo en que habitamos. Hace correr, a través de su poder *iconizador*, la vivencia del ver humano, como la experiencia sensible del cuerpo y los cuerpos que con nosotros coexisten. Utilizando la categoría ricoeurina podemos decir que la *apertura* de la imagen se eslabona por su múltiple elaboración de la vivencia humana del espacio (a la vez lumínica, táctil y motriz). Esa elaboración es, sin duda, un trabajo humano, que, como hemos dicho, consiste en una espiral de doblada interpretación del espacio, a la que podemos llamar *trabajo icónico*. Podemos entonces decir, que una propiedad común a toda clase de icónica (sea la imagen sagrada, la imagen artística o la imagen onírica) es que emerge de un trabajo que convoca una relación irreductible de interpretación-reinterpretación (de productor a intérprete, de intérprete a productor) en la que se elabora y problematiza la experiencia del espacio. Es un trabajo de interpretación que es elaboración, o de elaboración como interpretación en el que la imagen nos habla de nuestro mundo, con el espacio, con la corporalidad de los objetos y con nuestra propia corporalidad. Entonces nos plantea obsesiones, intrigas, preguntas, deseos, aspiraciones, angustias humanas... todo eso que las imágenes de nuestros sueños o de nuestros mitos ponen en juego esplendorosamente. Freud llamaba trabajo del sueño a esa elaboración en que las

urgencias más acuciantes emergían, transformadas por su inaceptabilidad, hasta el lugar de la experiencia representada. El trabajo de sueño produce imágenes en las que confluyen los polos del ser, las puntas deshilvanadas y en conflicto: lo diurno y lo nocturno, lo apolíneo y lo dionisiaco reunidos, insólitamente, en los íconos; pre-resueltas para su exhibición, por el inconsciente; puestas en escena, para su abordaje y elaboración, para su resolución, por la conciencia. Mukarovsky no parece estar muy lejos de advertir esta misma operación cuando refiere una suerte de *trabajo simbólico* en la obra de arte, un trabajo otra vez doble: de pre-resolución / resolución que invoca al productor-intérprete y al intérprete-coprodutor del símbolo artístico. La obra ha emergido de un trabajo que hace pasar los problemas y preguntas humanas cruciales al lenguaje estético, convierte existencia en estesis, hace imagen, aflora en espacio la pregunta y la sinestesia de la vivencia, pone, como emergencia de mundo, su elaboración icónica, su configuración en signo, pero sólo pre-resuelto, propuesto para su incesante abordaje, para su elaboración, escalonada, en otro trabajo simbólico, el de la interpretación-coproducción de los mundos sociales, de las experiencias culturales por las que circunda, donde, a decir de Muklarovsky, se halla la síntesis de los factores que parecen desarticulados y contradictorios. Trabajo estético que hace aflorar la imagen cultural, trabajo de sueño que hace posible la imagen onírica. En sus dos extremos, en las dos puntas del arco: la imagen subjetiva, la imagen colectiva, emergen por este trabajo múltiple de elaboración de la experiencia o de la pulsión en imagen. Esa imagen que hace correr las necesidades y las urgencias, los deseos y las aspiraciones, es, primariamente, una organización de espacio. ¿pero qué clase de organización del espacio puede ser común a la imagen artística, a la imagen mítica y a la imagen onírica?... ¿cómo pueden confluir la espacialización que opera en la representación fotográfica o pictórica y la que se articula en el sueño?. Las imágenes artísticas o las imágenes míticas se hayan *trazadas* fehacientemente sobre una superficie. Podemos *tocarlas*, sentir sus dimensiones, constatar efectivamente que ocupan un lugar, que *tienen una materia*. ¿Qué superficie inscriben las imágenes del sueño?, ¿cuál es la masa de la imagen onírica?, ¿es posible, si quiera hablar de “espacio” en la imagen del soñante?, ¿qué clase de espacio es esa evanescencia?. Lo que parece común a todas ellas, lo que hace interpretación de espacio a la imagen onírica, es su *elaboración del significante*, digamos, la figuración que realizan en un *iconizante*. La imagen es la elaboración del campo del significante, la articulación de las formas en esa delgada dimensión anterior a la materia, pero poseedora del poder de cristalizarse materia y convocar significación. Hemos de aceptar que en la imagen onírica hay significante, por que algo en ella es representado a través de una representación. Iconizante sin soporte material, sin materia ni sustancia, pero que organiza formas, pone figuras, diagrama instancias. El sueño tiene una extraña gráfica, una gráfica sin materia, la gráfica del iconizante. Toda imagen, podemos decir entonces, elabora su significante como espacio o espacializa su significante. Es eso lo que llamamos un *iconizante*. No

podemos decir que en el sueño (en cierto sentido lo mismo ocurre en la imagen virtual) se organiza una materia, pero hemos de sostener que se articulan *espacialmente* ciertas formas. Por otra parte, en la vía de regreso, hemos también de reconocer que el iconizante organiza plásticamente una forma porque reclama *interpretación*. La imagen onírica es organización de formas para abreviar sentido, como la imagen del mandala es diagramación del polvo para hallar el significado. Dicha organización espacial del iconizante es, a la vez, el resultado y el destino del *trabajo icónico*. El iconizante en la imagen onírica proviene de la organización de formas que la pulsión requiere para ser representable, vivencia que se hace, a través del iconizante, forma significativa. El trabajo icónico realiza, lo que Ricoeur identifica como la escala hermenéutica del símbolo: vuelve representación la experiencia interior o la vivencia-mundo.

2.1. *El trabajo icónico como elaboración-interpretación del espacio*

La imagen interpreta espacio de múltiples formas y en diversas condiciones, podríamos decir, también, que en algunos casos, la imagen es en sí misma una discusión sobre la naturaleza del espacio, sobre su concepción y su realidad. Este es, digamos, el fondo epistemológico de la iconización espacial: el punto en que la imagen es capaz de preguntarse, ¿hay espacio?, ¿qué es el espacio?. El hecho de que la naturaleza misma del espacio esté en el juego de la interpretación de la imagen, exige, por lo menos parcialmente, desmarcarse de una toma de posición definitiva en torno a una u otra concepción clásica del espacio¹³. Es así porque una mirada

¹³ Es posible identificar, tradicionalmente, dos grandes teorías sobre el espacio: aquella que lo concibe como cualidad de los objetos materiales y la que lo concibe como el continente de todos los objetos. Arbitrariamente podemos llamar a la primera teoría del espacio como extensión y a la segunda teoría del espacio absoluto. a) En la *teoría del espacio como extensión* la referencia más notable es Aristóteles quien define el espacio como “el límite inmóvil que abraza un cuerpo” (Aristóteles, Física, IV, 4, 212 a 20), y que, al parecer se encuentra en conexión con la definición platónica que identificaba el espacio con la materia (Timeo, 52b, 51 a), de tal forma que de no haber objeto material, tampoco hay espacio. Descartes considera el espacio fundamentalmente como extensión de los objetos, así “El espacio, o lugar interior, y el cuerpo comprendido en ese espacio, no son tampoco diferentes... más que por nuestro pensamiento. Porque, en efecto, la misma extensión en longitud, anchura y profundidad que constituye el espacio constituye el cuerpo...” (Principios, II, 10). Una implicación relevante de esta teoría es la negación del vacío, compartida tanto por Descartes y Spinoza, como por Leibniz: “Si el espacio es una propiedad o un atributo, debe ser la propiedad de alguna sustancia. El espacio vacío limitado, que sus sostenedores suponen entre los cuerpos: ¿de qué sustancia sería propiedad o afección?” (*Cuarta Carta a Clarke*, 8, Ed. Erdmann, p. 756). Leibniz considera el espacio como un *orden*, el *orden de las coexistencias* ante el orden de las sucesiones que caracteriza el tiempo “Ya que el espacio señala en términos de posibilidad un orden de cosas que existen al mismo tiempo, en cuanto existen en conjunto” (*Tercera Carta a Clarke*, 4, Ed. Erdmann, p. 752). b) En la *teoría del espacio absoluto* es Newton su representación más notable, quien lo define como el continente absoluto de todas las cosas, en cuyo interior es posible reconocer espacios relativos: “El espacio absoluto, por su propia naturaleza, sin relación a algo externo, es siempre algo igual e inmóvil. El espacio relativo es la dimensión móvil o la medida del espacio absoluto y nuestros sentidos lo determinan mediante su posición respecto a los

cuerpos" (*Philosophiae naturalis principia mathematica*, 1687, I, def. 8, scol.). Así, Euler puede plantearse un ejercicio como el siguiente: "Supongamos que todos los cuerpos que ahora se encuentran en mi habitación, comprendido el aire, sean anulados por la omnipotencia divina. Obtendremos entonces un espacio que, aun teniendo el mismo largo, ancho y profundidad de antes, no contiene ya cuerpo alguno. He aquí por lo tanto, la posibilidad de una extensión que no es un cuerpo. Semejante espacio sin cuerpo es denominado *vacío* y un vacío es, por lo tanto, una extensión sin cuerpo" (*Lettres à une Princesse d'Allemagne*, 69, del 21-x-1760). Queda así enfrentada tanto la identificación cartesiana de espacio y cuerpo, como la negación del vacío. Esta consideración del espacio como el recipiente de las cosas nace con el atomismo de Demócrito donde se afirma la existencia del vacío infinito en el que se mueven los átomos, perspectiva compartida por los estoicos y por el renacimiento, de tal manera que Telesio considera que el espacio debe ser el receptáculo de cualquier cosa, capaz de acoger todas las cosas, de tal manera que ha de ser tan grande para que todo en él halle lugar. Así el espacio es infinito e incorpóreo (tal como resulta defendido por Giordano Bruno). Finalmente podemos referir la manera en que Poincaré caracteriza dicho espacio: "¿Cuáles son en principio las propiedades del espacio propiamente dicho [...]?. He aquí algunas de las más esenciales: 1. Es continuo; 2. Es infinito, 3. Tiene tres dimensiones; 4. Es homogéneo, es decir, que todos sus puntos son idénticos entre sí; 5. Es isotrópico, es decir, que todas las rectas que pasan por un mismo punto son idénticas entre sí" (H. Poincaré, *Sc. et hypoth.*, 69). Con ello se refiere a lo que llamaría el *espacio geométrico* que sólo es razonable, pero no representable como lo sería aquello que concebimos táctil, visual y motrizmente. Diferenciación que hace recordar la que establece Newton entre espacio absoluto y espacio relativo, donde la primacía y la realidad reposan, justamente en su determinación absoluta o geométrica. Un señalamiento particular requiere la concepción kantiana del espacio, asumido como categoría trascendental que sustenta las percepciones sensibles. Es decir, para Kant el espacio no es una propiedad empírica, adquirida en un proceso contingente y *a posteriori* del sujeto, sino que constituye una estructura *a priori* que hace posible la experiencia empírica misma. Sin espacio no hay forma de organizar el cúmulo amorfo de las sensaciones: "El espacio es una representación necesaria *a priori* que sirve de fundamento a todas las intuiciones externas. Nunca se puede formar la representación sin que haya espacio, si bien se puede pesar muy bien que en el espacio no exista objeto alguno. El espacio, por lo tanto, debe ser considerado como la condición de la posibilidad de los fenómenos y no como una determinación dependiente de ellos y es una representación *a priori* que es necesariamente el fundamento de los fenómenos externos" (*Crítica de la Razón Pura*, parágrafo 2). Así el espacio no es ni un concepto, ni una percepción, sino una "intuición *a priori*" que hace posible toda experiencia o toda percepción. Esta definición del espacio parece corresponderse con el espacio absoluto de Newton, e incluso busca explícitamente ofrecer una fundamentación a la ciencia física newtoniana. Por otra parte, no es posible, en justicia, sobrevolar las concepciones del espacio sin señalar que con Einstein se produce una noción de espacio que propiamente no corresponde a ninguna de las anteriores, y que se ha constituido en la visión prevaleciente de la ciencia física contemporánea. Podemos decir que Einstein formula dos teorías del espacio: la de la relatividad espacial y la de la relatividad general. La primera es más próxima a la concepción cartesiana que aquí hemos referido, y que representa el espacio en una estructura de tres coordenadas. Pero el punto diferencial clave es que el tiempo se conecta con el espacio haciendo una continuidad: "Nadie ha visto nunca un lugar más que en un cierto tiempo, ni un tiempo más que en un cierto lugar [...] Desde este momento, el espacio en sí y el tiempo en sí deben descender al reino de las sombras; sólo su combinación conserva una existencia independiente" (H. Minkowski). Los objetos estarán definidos por cuatro puntos de referencia: alto, ancho, profundo e instante. El espacio, podríamos decir es tetrádico, o, de mejor forma, los hechos son tetrádicos: "Nuestro espacio físico, tal como lo concebimos para el trámite de los objetos y de su movimiento, posee tres dimensiones y las posiciones están caracterizadas por tres números. El instante en el que se verifica el hecho es el cuarto número. A todo hecho corresponden cuatro números determinados y un grupo de cuatro números corresponde a un hecho determinado. Por lo tanto el mundo de los hechos constituye un *continuo cuatridimensional*" (Einstein-Infeld, 1943). En la teoría de la relatividad general, el concepto de espacio tiende a desaparecer, en aras de la categoría de *campo*, gracias a la cual ahora es

hermenéutica de la imagen atiende a la exposición de miradas sobre el espacio que unas u otras tradiciones icónicas ponen en juego, y a los conflictos o alianzas que entre ellas se establecen. Es necesario, sin embargo, hacer algunas indicaciones respecto a la noción de espacio, en especial, algunas de las observaciones críticas que en los últimos años se han formulado, particularmente desde los aportes de las disciplinas de la significación. Esta perspectiva se enlaza con la consideración de los actos icónicos como formas en que los seres humanos significamos nuestras experiencias. El punto de partida, el *material* con el que la imagen significa nuestras experiencias es el espacio. Nada en la imagen es posible si no pasa por su espacialización (por su *plastificación*, podríamos decir), si no convierte la pregunta, la reflexión, la vivencia, la significación en un espacio. Lefebvre ha insistido en el carácter *construido* del espacio (Lefebvre, 1974), en contraste con las concepciones que lo consideran *a priori* o dado: se trata de una producción, una elaboración resultante de las operaciones de las sociedades. El espacio es formado culturalmente, *trabajado significativamente* podríamos decir; y por eso cambia con las épocas y las colectividades. Los individuos y las comunidades organizan y vivencian de formas distintas sus espacios: lo que en una tradición representa opresión y hacinamiento, en otra puede verse como intimidad y proximidad. Lo que en una comunidad se experimenta como distancia socialmente aceptable entre dos extraños, en otra se vive como irrupción inadmisibile. El antropólogo T. Hall que había postulado la existencia de una suerte de base conductual proxémica común a toda la humanidad, una suerte de “cultura inconsciente” en la que las distancias entre las personas se hallaban distribuidas en ciertas categorías universales (Hall, 1966), termina por reconocer más bien las incompatibilidades y la diversidad de manejos que las culturas hacen de las distancias entre los seres humanos, y plantea que no hay patrones universales para su establecimiento (Hall, 1968). Probablemente subyace a la consideración de Lefebvre, previamente indicada, la perspectiva semiótica, donde, como plantea Greimas, es preciso distinguir *extensión de espacio*. Para el semiólogo la extensión es una continuidad, una sustancia (en el sentido que Hjelmslev da a esta palabra, tal como lo hemos señalado en el capítulo I de esta tesis) que la cultura divide en segmentos, en unidades corporales, objetuales, sitiales. Esta articulación es una *forma* (otra vez en su sentido hjelmsleviano), la

posible razonar los fenómenos físicos. En otros términos: todo fenómeno gravitacional o de inercia es explicado por los cambios en la estructura métrica del campo: “En lugar de un sistema de referencia rígido y fijo [...] existe ahora ocasión para verificar las variaciones en la curvatura del espacio o bien, lo que es lo mismo, el uso de criterios no euclidianos de medida y de cálculo en diferentes partes del campo como un todo, según las variaciones en la densidad de la materia y de la energía” (Munitz, 1957). El campo se constituye como la cuestión prima que permite explicar más satisfactoriamente los hechos que las nociones de espacio o cuerpo: “Prescindiendo del campo, por lo tanto, no existe nada y, contrariamente incluso a la relatividad espacial, ni siquiera el espacio vacío. En este sentido el campo, en la visión de Einstein, sustituye como concepción unitaria tanto a la materia [...] como al espacio” (Munitz, 1957)

forma que conocemos comunitariamente, la forma construida con la que crecemos y en la que actuamos socialmente. Digamos que como sujetos culturales no enfrentamos nunca la extensión pura, sino que siempre nos hallamos ante un espacio, parcelado, concebido y significado de alguna manera. Por eso es preciso negar la neutralidad del espacio, en tanto porta siempre sentidos estéticos, sociales o políticos: no hay arquitectura que no cargue, en su sinergia social, las huellas de las diferencias o las identidades sociales, así como cada río o montaña convoca sensibilidades ecológicas o místicas, axiologías de lo originario o de lo primitivo, ideas sobre lo rural o lo campesino. Incluso la experiencia naturalista radical que se asume como pura, que se plantea “no decir nada”, “no precipitar concepción ni idea alguna ante lo que no proviene de la mente humana”, es en sí misma una forma de significar la naturaleza, justamente, en oposición a la lingüística humana, pero esto sólo tiene sentido en un campo densamente humanizado (el único que puede entender el sentido de lo “contra-humano”, o de “lo no humano”). Lefebvre ha señalado también el proceso en que el espacio ha devenido *abstracto*, digamos, la dinámica cultural, estética y política que ha producido una representación formalizada del espacio. Más propiamente, piensa Lefebvre, que la experiencia del espacio, primariamente corporal, táctil y sensual, se coagula y formaliza especialmente en la representación visual. Con el privilegio a lo visual dado por la imagen, se contribuye a deshacer la materialidad sensual del espacio y a reprimir la dimensión del cuerpo, tal como afirma Crary (1990). Pero esto en realidad es impreciso. Si bien es cierto que la imagen permite abstraer el espacio, es decir, representarlo (toda representación, en tanto no es el objeto, involucra algún grado de abstracción¹⁴), y en este sentido constituye una manera de elaborado como hemos señalado aquí, de *interpretarlo*, no por ello pierde todo valor material y corporal, y no por ello neutraliza su poderío sensual. La corporalidad habla para la mirada, y la experiencia de la corporalidad es también óptica. Los cuerpos son colores y formas, y con dichos colores nos relacionamos a través de nuestra mirada. De otro lado, es imprescindible reconocer que las imágenes (excepto quizás, sólo la imagen onírica) están dotadas de materialidad, de textura y de masa que podemos reconocer y ante las cuales vivenciamos. La relación que tenemos con las imágenes, no es sólo el vínculo con lo por ellas representado, sino también con los materiales, las propiedades y las dimensiones de dichas obras. Ingresar en una comprensión hermenéutica de la experiencia icónica exige reconocer la manera en que nos relacionamos con la espacialidad de la obra, la multiespacialidad icónica debemos decir. Resulta entonces, cuando menos reductiva, la perspectiva iconológica/semiológica que se concentra sólo en lo formal y semánticamente representado, pero ignora lo material y socio-espacialmente producido. Dicho de

¹⁴ Incluso en el caso de los objetos que se representan a sí mismos, hay un grado de abstracción porque el objeto es visto no como unicidad, sino como ejemplar de la clase de objetos a la que pertenece, como ocurre con los signos ostensivos.

otra forma: la postura que estudia iconológicamente como el mismo objeto una fotografía incluida en una página de prensa o puesta en un espectacular callejero, está mutilando la experiencia icónica. La mutila porque al presentar las relaciones formal e iconizada como las únicas vinculaciones de la experiencia icónica, deja fuera el vínculo material que no sólo tiene implicaciones sensoriales, sino ricas y entreveradas implicaciones sociales y culturales¹⁵. La mirada que considera que se trata de la misma obra el cartel o el mural de una imagen, sobre la base de que el artefacto reproduce las mismas estructuras gráficas en los distintos ámbitos, resulta equívoca porque la obra es en realidad el *acto icónico* que emerge de la sinergia estructura icónica-interpretación, y de dicho vínculo es inalienable la experiencia diferencial que se produce al construir-interpretar un timbre postal o un mural. Nuestra vivencia varía radicalmente si lo que tenemos ante nuestra mirada ocupa varios metros de nuestro campo visual o podemos sostenerlo en la palma de la mano. Quizás se trate del mismo iconizante-iconizado, de la misma estructura plástico-diegética, pero no de las mismas estructuras materiales y por tanto las experiencias involucradas son distintas. En el primer caso la estructura dimensional guarda las condiciones para *absorvern* en ella, para sentirnos *absortos*, en el segundo, probablemente, las condiciones dimensionales nos obligan a escudriñar, apreciar la gentileza y fragilidad, nos impulsan al *descubrimiento* de la minucia. Quizás sea aventurado puntualizar estas rutas de sentido, pero no es arriesgado sostener que se producen experiencias diferenciales que no pueden pasarnos por alto. Lo que esto indica es que las condiciones pragmáticas *son parte* de la obra y no algo accesorio, lo que estamos indicando es que la experiencia icónica pasa por las dimensiones del objeto-imagen, por el lugar en el que aparecen, por la manera en que están colocadas, por la clase de iluminación que reciben¹⁶. Imágenes en la vía pública o en el atrio de una iglesia, ubicadas ante nuestros ojos o varios metros arriba de nuestra cabeza, participan de experiencias diferenciales, en las que dichas condiciones juegan un papel significativo en la dinámica interpretativa. Es así porque el acto

¹⁵ Véase *infra* Capítulo II: “3. Panofsky en clave hermenéutica”.

¹⁶ Un problema relevante es la definición de la centralidad o tangencialidad de dichas propiedades pragmáticas en la experiencia icónica. Alguien podría decirnos: “sin duda las dimensiones de la obra, o las sustancias con que está trazada son más *intrínsecas* a la experiencia icónica que, por ejemplo, las condiciones del muro sobre el cual se coloca”, y quizás haya sentido en este planteamiento. El asunto es que el carácter periférico o nuclear de las propiedades que constituyen lo que podríamos llamar la “holística de la experiencia icónica”, pasan por la correlación de elementos sincrónica e históricamente organizados y en ese espesor se definen. El que un individuo haga abstracción del recinto en que se exhibe una obra está en relación con *reglas operativas de lectura*, armadas históricamente e interiorizadas por el poder de la culturalización. Igualmente podemos decir que las condiciones económicas o los intereses políticos pueden entrar o no en juego en una determinada experiencia icónica, pero su participación o su coerción dependerán de esa compleja articulación de sistemas culturales, gramáticas intertextuales, regímenes institucionales y relaciones socio-culturales en los que se hayan los individuos. Este tipo de cuestiones son las que abordaría una pragmática de las imágenes, o, la dimensión pragmática de una hermenéutica icónica.

icónico no es una transacción abstracta de representaciones, sino un vínculo en el que participamos las personas, en nuestras condiciones físicas y culturales. En principio, en sus términos más básicos esto quiere decir que el artefacto icónico nos interpela como cuerpos y no sólo como miradas, o, quizás mejor, como miradas-en-cuerpos. Es así porque para hacer sinergia con dichos artefactos hemos de alzar nuestra cabeza para abarcarlos, hemos de acercarnos para alcanzar a verlos, hemos de alejarnos para apreciarlos, podemos sentirnos rebasados o rodeados por ellos, podemos sentirnos lejanos o muy próximos. En este sentido la obra plástica nos localiza en el espacio, nos moviliza, *nos sitúa*. Y esto lo hace de dos formas: por lo representado y por las condiciones de la representación.

- a) *Por lo representado*, porque la imagen supone una mirada, articula una forma implícita de observación, supone una manera de verla. Se trata de eso que los narratólogos han llamado, respecto a la literatura, el *lector implícito* o *lector modelo*, y que aquí podríamos comprender como *mirada icónica* (asunto al que regresaremos), o la manera en que la obra construye textualmente un punto de observación, una clase de mirada, un lugar de fruición. Veamos un ejemplo: tres obras de Boticelli, construyen, desde las perspectivas del lugar que destinan a la observación, tres miradas icónicas: En el *San Sebastián* (Iconario, figura 20) la mirada implícita se localiza abajo del santo, en el lugar piadoso de quien puede ver a la vez, su dolor y su gracia: la expresión absorta del iluminado que no acaece en sus laceraciones. La obra nos destina (aunque estemos, físicamente a la altura, o por encima de la cabeza de la figura) a la posición de quien ve desde abajo. En *Retrato de un desconocido* (Iconario, figura 21) la mirada icónica es la del par, la de quien está cerca y a la altura del otro, la de quien lo mira a los ojos reconociendo con franqueza quien es¹⁷. Se construye así una mirada correlativa, propia del intercambio, donde los intérpretes, en la medida que nos instalemos en dicha posición textual-icónica, hallaremos la alteridad. Esta mirada textual de la equivalencia contrasta con la mirada icónica del *San Sebastián* donde, para ver, hemos de mirar a quien *no* nos mira (porque parece tener sus ojos, más allá de nosotros, en otro mundo.). Aquí en cambio, la mirada del personaje y la mirada implícita, se encuentran, se hayan trenzadas en un diálogo. Por último, en *Escena de la leyenda de Nastaglio degli Onesti* (Iconario, figura 22) la mirada icónica es casi ubicua, abarca el acontecimiento en su conjunto en una posición que parece rebasar incluso el ojo humano: vemos el castigo cruel que recibe la mujer de la narración de Boccaccio, vemos al verdugo en su caballo, observamos plenamente los detalles de la irrupción a las mesas de los comensales, apreciamos perfectamente las tiendas en el fondo, los árboles y el horizonte marino con sus

¹⁷ La medalla que porta el personaje entre sus manos y que exhibe con énfasis —medalla acuñada en honor a Cosme el Viejo, donde se le adjudica el título póstumo de *Pater Patriae*— declara esa condición e indica su identidad —sobre la paradoja de ser un *modelo desconocido*

embarcaciones, se trata, podríamos decir, de una mirada omnisciente: que ve las cosas en su devenir exacto, pero a la vez tiene una distancia casi superior con ellas. Si en el primer caso, la mirada implícita se conecta con una corporalidad que se supone por debajo del lugar del personaje diegético, en la segunda se trata de una corporalidad llamada plenamente, hecha un igual, y en el tercer caso de una corporalidad casi evanescente por su superioridad. Tres lugares del cuerpo conectado a la mirada, desde la *infra* localización hasta casi su abstracción.

- b) *Por la representación*, porque dadas las propiedades materiales, las dimensiones y las condiciones pragmáticas de exhibición, la obra nos sitúa en un lugar y nos dispone de una forma ante el espacio. Un mural exige que nos alejemos para alcanzar a apreciarlo en su integridad, un retrato en cambio, pide que nos acerquemos y que, de preferencia, estemos a su altura (aunque parece un problema menor, el asunto de la estatura del observador juega un papel significativo en la experiencia icónica ¿cuántos niños y niñas están a la altura de las obras?, o mejor planteado: ¿cuántas obras están a la altura de niñas y niños?). Digamos que material y físicamente la obra nos obliga, por nuestro cuerpo (porque tenemos ciertas dimensiones corporales y ciertas condiciones óptico-fisiológicas), a ponernos en cierto lugar o a desplazarnos de cierta manera¹⁸.

Pero si la estructura icónica nos sitúa en el espacio, a su vez nosotros, como observadores/intérpretes, localizamos/configuramos visual y corporalmente la obra. Hemos de reconocer que nuestras miradas-en-cuerpo, interpelan de cierta manera el artefacto icónico, precisamente por nuestra corporalidad. Porque desde la altura del niño, la obra constituye una experiencia distinta a la que proviene de la localización del adulto, o porque desde una actitud u otra, desplazarse ante el mural para ver una secuencia específica de detalles o alejarse del retrato para apreciar su configuración cromática, constituyen decisiones que toma el intérprete con base en sus condiciones de mirada-en-cuerpo. De aquí en adelante una densa estructura de vinculaciones, disposiciones, experiencias sedimentadas e intereses se ponen en juego al ver las imágenes (aquella ristra que va desde las condiciones emocionales y existenciales de quien ve, hasta su pertenencia a una historia, una condición social y una expectativa ideológica). Sin ellas es incomprendible el acto icónico, pero este no es el lugar para referir tal espesor, baste decir que lo aquí caracterizado es el punto inicial de la experiencia icónica: el puro encuentro artefacto / interpretación¹⁹. No

¹⁸ Si hablamos de la *informativa* las cosas adquieren un peso mucho mayor, porque en ellas se privilegia ostensivamente la corporalidad. La imagen virtual está hecha para unas dimensiones corporales, está diseñada considerando prioritariamente las propiedades físicas del cuerpo de sus usuarios. De manera enfática se trata de una imagen para un cuerpo.

¹⁹ Véase *supra*: "Anexo: Pragmática de las imágenes".

se trata entonces de una obra que construye omnímodamente una posición de mirada, una forma de ver, ni tampoco de una observación que configura y agota plenamente la obra. La cuestión adquiere una complejidad relacional artefacto icónico/interpretación que resulta irreductible y que podría mostrarse, apelando a las vinculaciones que proponíamos en nuestro segundo capítulo, en las que se enfatizaba que la significación de la imagen es un acto que involucra un campo de relaciones diversas entre el intérprete y el artefacto icónico²⁰. Desde dicha perspectiva, podemos reconocer que el *trabajo icónico* de interpretación doblada del espacio (la que realiza el artista a través de la producción plástica, la que procede de la circulación cultural de las obras cuando las sociedades las abordan para co-crearlas), puede desgranarse en varias dimensiones. En otras palabras, que son múltiples los ejes de elaboración-interpretación del espacio que se ponen en juego en el *trabajo icónico* que hace posible el acto icónico. Señalemos, para cerrar, cuatro cuestiones decisivas en la caracterización del *trabajo icónico*:

1. Comúnmente se refiere sólo una de las dimensiones espaciales de la experiencia icónica: la de la iconización, la de aquella que hace emerger objetos y lugares en los que suceden cosas. Esta atención privilegiada que damos a lo mostrado en la fotografía o la pintura, actúa en detrimento de las otras espacialidades puestas en juego, por ejemplo, la espacialidad material del objeto-imagen. Digamos que el espacio *interior* de la imagen, tiende a deshacer, convencionalmente, el espacio *de* la imagen. Vemos el *Toro echado* de Toledo (Iconario, figura 23) y nos concentramos en las propiedades torvas del animal: en su color, su postura, en sus proporciones e intensidades, pero tendemos a olvidar las condiciones del objeto de casi un metro cuadrado de tela cubierta con una mezcla de arena y óleo que está evidentemente ante nosotros. La elaboración-interpretación de espacio que el artista ha generado y que se propone a nuestra fruición es también la de las proporciones y los materiales con los que se produce. Alguien podría objetar que esto viene al caso sólo para la pintura, la escultura o las experiencias estéticas del tipo arte-objeto o instalación; pero no es así, incluso la fotografía en su forma más convencional pone en juego una importante experiencia icónica por sus propiedades materiales. La muestra fotográfica *La tierra desde el cielo* que fue exhibida en las rejas del parque de Chapultepec en la Ciudad de México hacía reposar buena parte de su valor significativo en las propiedades contextuales y pragmáticas de la exhibición: el formato de gran tamaño, la instalación en vía pública, la organización de la muestra, la luz que alcanzaba durante sus exhibiciones diurna y nocturna (podríamos decir que la exposición variaba sensiblemente si se observaba en el día o en la noche),

²⁰ Véase *infra*. Capítulo II: “3.2. Las sinergias imagen/fruidor”

constituían condiciones pragmáticas que definían la experiencia icónica²¹. En la obra plástica entonces, no sólo se elabora y pone en circulación cultural el espacio icónico, el de lo mostrado, si no que se ponen en juego una multiplicidad de espacios simultáneos e irreductibles, estrechamente relacionados, y frente a algunos de los cuales la separación resulta abstracta. Probablemente son cinco las instancias de elaboración-interpretación espacial que participan de la experiencia icónica, en acuerdo a los trazos dominantes de nuestra herencia cultural icónica: a) el *espacio obra* o espacio *de* la obra (al que podríamos llamar también espacio-objeto), constituido por ciertos materiales pigmentales organizados sobre cierta superficie; b) el *espacio plástico* o espacio iconizante (al que podríamos igualmente denominar espacio formal) en el que se articulan colores, líneas y formas; c) el *espacio mimético* o espacio *en* la obra (podríamos decirle también espacio iconizado o espacio pictórico) en el que se representan objetos, sitios, individuos y que constituye el espacio privilegiado de la experiencia icónica en nuestras culturas, en la medida que estamos formados para ver “cosas” en las imágenes; d) el *espacio diegético* o espacio narrativo donde identificamos lugares, actantes y acontecimientos que pertenecen al orden de las tradiciones o enciclopedias icónicas y culturales de nuestras sociedades (el espacio diegético emerge cuando no sólo entramos en una relación icónica en la que decimos ante una imagen: es la foto de un hombre con traje militar en una embarcación, sino que más bien decimos “Es Mussolini en Barco en el Mediterráneo”); y por último, e) el *espacio expositivo* o espacio en que se exhibe la obra y donde es reconstruida e interpretada por sus observadores. Este es nuevamente un espacio físico (como el espacio-objeto inicial), pero propiamente es el espacio en que se instala o pone a correr la imagen. Espacio que comúnmente se consideraba al margen de la imagen, pero que participa también en ella, porque define aspectos sustanciales de la vivencia. En ciertas experiencias es difícil la demarcación entre espacio obra y espacio expositivo, como en algunas instalaciones y propuestas artísticas en las que no se define el borde de la imagen, o donde justamente lo que se procura es romper el lindero entre espacio-obra y espacio-mundo. Asistimos así, justo a la elaboración de las discontinuidades de las espacialidades icónicas, a una disolución de los límites semióticos.

2. Hemos dicho que el trabajo icónico es la elaboración-interpretación del espacio que constituye el acto icónico. Podemos señalar, más analíticamente, que dicho trabajo se da en varios tiempos o constituye una *labor densa* que, en su forma más esquemática, se estructura en dos momentos, en dos movimientos: es

²¹ ¿Cómo se experimenta la exposición paseando aireadamente, o, ganada a fuerza, a través de la ventanilla de un autobús atestado de pasajeros?

organización del espacio que hace posible la emergencia de la estructura icónica a la que llamamos imagen, y es la interpretación y asunción de dicha elaboración a la que denominamos fruición. Cuando menos en el ámbito de la imagen cultural sería equívoco suponer que el trabajo icónico es una actividad exclusiva del artista o del diseñador que articula primordialmente los elementos plásticos. Se trata más bien de una actividad eslabonada, *fugada*, podríamos decir, porque se precipita en relevos inacabables: proviene de la inteligencia que propone las articulaciones gráficas, pero se proyecta y continúa en la puesta en escena cultural: en su exhibición, en su organización para ser observada, y allí, nuevamente se eslabona en la interpretación cocreativa del mundo cultural. Incluso en la imagen onírica las cosas adquieren esta complejidad, porque sería ingenuo y reductivo imaginar que el trabajo icónico es sólo la responsabilidad de la instancia inconsciente, de la subyacencia tozuda del sujeto, cuando su emergencia y su poder es más bien una compleja colaboración con la conciencia, una suerte de transacción generativa entre la dimensión nocturna y el agua diurna de la experiencia. El trabajo icónico implica entonces una suerte de sinergia en la que se ponen en juego múltiples instancias y variados procesos y momentos. Un desafío interesante y que aquí no podemos abarcar es el de reconocer las formas en que esas distintas instancias participan en el trabajo icónico, o, en otros términos: la colaboración, los complementos, los conflictos o las diferencias que atraviesan la dinámica del trabajo icónico.

3. Aristóteles (2001) llama *múthos* al tipo específico de composición verbal que hace de una instancia de discurso un *relato*²². El *múthos* ha sido traducido por los formalistas rusos como “fábula”, pero se reconoce más ampliamente como “intriga”, o “ensamblaje de las acciones cumplidas”. En otro momento hemos señalado que la intriga se consiste, para Aristóteles, en una operación que comprende la selección y combinación de aconteceres que hacen de la instancia de discurso una historia en la que hallamos un planteamiento, un devenir y una conclusión²³, y que gracias a esa operación, las acciones adquieren *inteligibilidad*. Visto de otra manera lo que esto implica es que las representaciones de instantes de acontecer (*fragmentos de tiempo*, podríamos decir), alcanzan un estatuto

²² Hemos de reconocer que en nuestra hipótesis del trabajo icónico como proceso de elaboración-interpretación del espacio, figura una intuición comparativa y complementaria respecto a la función del relato como marca, articulación y clarificación de la experiencia del tiempo tal como ha sido planteada por Ricoeur (1983). Una cuestión clave es reconocer que si la bisagra entre la vivencia temporal y su significación es el texto, entendido como unidad de lenguaje; la imagen constituye el punto de articulación entre vivencia del espacio y elaboración interpretativa, pero no ya en el marco de la lingüística, sino en el ámbito más amplio, quizás, de lo simbólico. Es importante reconocer esta cuestión no obstante que la imagen se enlaza y trenza con la palabra, porque precisamente la imagen alcanza estatuto semiológico justo en el punto donde se desmarca de la palabra

²³ Véase *infra* Capítulo I: “3.3.3. Hermenéutica del texto”.

significativo gracias a que se articulan en una *comprensión* del devenir a la que llamamos relato. El relato pone así, una manera de *armar* la vivencia del tiempo y darle *sentido*. Es probable que, paralelamente, en el ámbito de la imagen algo correspondiente ocurra respecto a nuestra experiencia del espacio, que los diversos elementos gráficos se organicen a través de una operación de configuración y articulación que no sólo juega en un nivel plástico sino que actúa también en otros niveles: de carácter diegético o axiológico. Hemos llamado trabajo icónico al proceso complejo de elaboración-interpretación del espacio, que ahora podemos entender como la articulación o estructuración móvil de los elementos del espacio con miras a darles un sentido, a construir con ellos una forma de comprender nuestra experiencia espacial. Podemos llamar *topos* a esta estructuración icónica de la experiencia espacial, que ha de entenderse como una acción de generación de sentido que trabaja en las diversas dimensiones de la estructura icónica. Justo por esta razón, usamos la noción de *topos* y no, por ejemplo, el concepto de *composición* debido a que éste último remite básicamente a la organización de los elementos plásticos, es decir, a su estructuración puramente formal o iconizante. El *topos* es, en cambio, la elaboración de sentido en la estructuración icónica del espacio que juega en las diversas sinergias del acto icónico: a) la organización y elaboración de los materiales y soportes icónicos, como *construcción* material, de la que probablemente emerge una experiencia erótica; b) el orden formal de líneas y colores, de elementos gráficos en una *composición*, de la que emerge una experiencia estética; c) la organización narrativa de objetos, personajes y acciones, en una *diégesis*, de la que emerge una experiencia narrativa; d) la organización de elementos y/u objetos como valores estéticos, éticos o políticos en una *axiológica* de la que podría emerger una experiencia simbólica. El *topos* es así la articulación y la unidad de esta multiplicidad de organizaciones-elaboraciones que se suscitan en la experiencia icónica, y que podríamos decir son doblemente experienciales y doblemente interpretativas, o que son, en otros términos la interpretación como experiencia, o la hermeneusis como vivencia. Es así porque la composición o la diégesis elaboran una experiencia del espacio, interpretan, de una u otra forma espacio (por sus propiedades lumínicas o pigmentales, o por sus propiedades objetuales y sitiales), y al hacerlo, hacen posible una nueva vivencia, interpretada ya, que consistirá en reinterpretar. El *topos*, en tanto que construcción, composición, diégesis y axiológica del espacio, es una unidad que propiamente no puede separarse en estas instancias, porque las pone en juego simultáneamente. Pero el acto icónico puede privilegiar o suspender alguna de ellas en el juego interminable entre gestación-interpretación, circulación-exhibición y apropiación-reinterpretación.

4. El trabajo icónico es la elaboración e interpretación del espacio *para la mirada*. El topos es una tarea de iconización porque gesta, mediante la organización simultánea de los recursos espaciales, sentidos para ser vistos. El espacio no sólo es objeto de organización y articulación por parte del trabajo icónico, otra clase de trabajos de sentido logran abrazarlo. Es probable que la organización del espacio para el sonido constituya el principio de la hermenéusis de la danza, o la elaboración e interpretación del espacio para el tacto defina buena parte de lo que llamamos escultura, pero lo que resulta seguro es que la imagen está para ser vista y la organización espacial viene al caso en ella si se dispone para la mirada. En este punto las demarcaciones son problemáticas, y buena parte de nuestras experiencias culturales rebasan las compartimentaciones del tipo: experiencias para ser escuchadas / experiencias para ser vistas, etc. Pero no es esto lo que aquí estamos defendiendo, las instalaciones o la ópera, el cine o el *performance* articulan espacio para ser visto, para ser tocado, para ser escuchado²⁴, sin que la liminaridad detenga o separe la fuerza creativa. Señalamos más bien que aquello que llamamos imagen implica una operación de elaboración del espacio *para ser visto*, aunque pueda poner en juego otras cosas, o sea parte de una experiencia más basta (como la que dan el cine o la instalación).

3. La mirada observada

*“me miro en lo que miro es mi creación esto que veo
[...] me mira lo que miro soy la creación de lo que veo”
Octavio Paz (1967)*

La experiencia icónica actualiza, instaura, redefine, se define, reprime, aflora un régimen, un cósmos de miradas. En su arco más amplio tendríamos que explorar la manera en que la construcción y observación de las imágenes ha contribuido a definir las formas del ver en general y hasta sus liminaridades. La manera en que la experiencia visual se traza por la simultaneidad de percepción referencial y percepción icónica en casi toda nuestra cotidianidad, y la acción que tiene en la articulación del amplio universo de la cultura. Pero esta inquietante exploración rebasa el horizonte de esta tesis. Podemos en cambio apuntar la manera en que los actos icónicos se estructuran sobre un rico juego de miradas y observaciones, y dicha indicación podría mostrar, quizás, la forma en que la cultura articula grandes operaciones de mirada en la construcción de la experiencia simbólica: nos hacemos actores sociales en el juego entre nuestra manera de ver y la expectativa de lo que

²⁴ Está aquí el desafío de esa zona de creación artística y cultural conocida como *paisaje acústico* o más tangiblemente *escultura acústica*, donde se busca generar, interpretar y problematizar la experiencia sonora del espacio.

nos mira. Miramos por la mirada que nos mira y aprendemos que alguien nos ve cuando miramos. El mundo visto es un mundo que a la vez nos observa y buena parte de nuestra manera de observarlo proviene del vistazo que sobre nosotros lanza. ¿Dónde están los límites del ver?, quizás en esa experiencia a veces subrepticia de observar por entre las rendijas a quien no nos mira, de advertir lo no mirante. Quizás el límite absoluto se haya en el acceso a ver lo nunca visto, lo no mirado. Ese es el ámbito en el que destellan las imágenes emblemáticas que aquí hemos indagado: la imagen onírica, la imagen poética, la imagen sagrada. Las tres se definen en una ambigüedad constitutiva que las teorías y los conflictos interpretativos ponen de relieve: son, a la vez, los territorios de lo plenamente visto (son públicas, enfáticas y poderosas), y los lugares de lo ignoto y enigmático (su poder radica en su inagotabilidad, en la inquietud que queda de no abarcarlas nunca). La experiencia icónica que allí inventamos es la de ingresar a algo que aún no se advierte o no ha sido revelado, y quizás esta dinámica entre la observación de lo visto que nos mira, y la tentativa de ver lo aún no hallado, en el seno mismo de lo públicamente visto, caracteriza los cordeles de la condición semiósica de toda cultura. Sin embargo, en el horizonte de esta tesis, no podemos aventurar más que esta ilación probable.

Los actos icónicos ponen en juego, decíamos, una compleja relación de miradas y observaciones que constituyen su trama, y la vertebración más evidente de esta urdimbre es la que se da entre la mirada de la imagen o *mirada icónica* y la mirada del intérprete o *mirada empírica*. El primer corte que requerimos (y que hemos también de matizar) es el que se da entre la mirada del individuo concreto, históricamente ubicado que observa una obra plástica; y la perspectiva y punto de vista con la que ha sido construida la obra y que se convierte en una huella de la mirada gestora, o, mirada implícita en el texto. A la primera le hemos llamado *mirada empírica*, de carácter psico-social; y a la segunda, *mirada icónica*, de carácter textual, por decirlo de alguna forma. Hemos planteado previamente que podemos entender por *mirada icónica* la disposición que hace el texto icónico para definir una manera de observarlo: a partir de un encuadre, de una angulación, a partir de una transparencia u opacidad representativa el texto construye el lugar de la mirada. Debemos ahora realizar algunas precisiones y distinciones. La mirada icónica es, pues, la forma en que el propio texto plantea la observación del espacio, y esto significa que cualquier texto icónico construye una mirada icónica, no importa si se trata de una obra abstracta o figurativa. En cuanto la imagen abstracta propone una correlación de colores y formas, está poniendo una manera de mirar justamente el color o la forma y en ese sentido una manera de aproximarse al espacio plástico. La mirada icónica se deshoja en múltiples miradas que el texto exhibe según su complejidad, o más exactamente, que se despiertan en la experiencia, según la relación que la obra establece con sus intérpretes. Si la mirada empírica de quienes la observan se

embona con las disposiciones de ver que los textos visuales pueden poner en juego, se desprende así la vivencia del espacio-obra, espacio mimético, espacio plástico, etc.

La mirada creadora parece *fijarse* en el texto icónico en tanto los ojos que han visto, que han *imaginado ver* de cierta manera la combinación de los colores y las líneas, o que han visto o imaginado ver de cierta forma los objetos pictóricos (personajes, cosas y lugares), organizan el espacio en función de esa manera de ver, y construyen así, una mirada esperable o deseable, una mirada-en-texto. Pero en justicia la mirada gestora de la imagen no es la mirada icónica. La mirada gestora (la mirada del fotógrafo o del infógrafo, la mirada del dibujante o del cineasta) es una mirada empírica que, al fijar su punto de vista, al hacer ícono su manera de ver, se convierte en mirada icónica. Entre una y otra hay un tránsito irreductible, hay una distancia, una diferencia. Dicha diferencia es fundamentalmente el espesor signico: la conversión de un mirar, en un representar-mirar. De otra manera, es un tránsito del mirar a lo mirado. Allí está su complejidad: porque el mirar icónico no se halla más que en lo mirado, en lo mostrado (sea abstracto o figurativo). Se trata de una distancia, pero también de un puente *hermenéutico*, porque es allí donde la experiencia vivida, la vivencia-mirar, se convierte en lenguaje, en signo. Hemos de aclarar que la mirada empírica no debe entenderse como la mirada de un actor externo que llega a apreciar lo que otro a completado y pone ante sus ojos. La mirada empírica es una mirada creadora que urde la trama de la imagen, que la dota de densidad y sentido. El artista erige, mientras produce su obra, una mirada empírica, que lanza mientras la configura. Juego complejo y enigmático: ¿cómo se trenzan estas miradas en la génesis de la obra?. Ir pintando, por ejemplo, es ir produciendo una mirada icónica sobre la base de la mirada empírica, pero a la vez es ir haciendo icónica la mirada empírica que la gesta. Los límites aquí son un enigma, y quizás el proceso deba entenderse más bien como una resustancialización permanente en las dos vías, una transformación empírica-icónica e icónica-empírica²⁵.

En el reino de la icónica figurativa, la mirada icónica se desgaja, cuando menos, en dos miradas: la que podríamos llamar la *mirada icónica plena* y la *mirada icónica actancial* o *mirada plena* y *mirada actancial*. La totalidad del texto ve con su mirada plena, la mirada actancial es, en cambio, la de los personajes de la representación. La mirada plena del *Bolívar Llanero* de Alejandro Obregón (Iconario,

²⁵ Quizás esto es lo que sucede en el arco más amplio de la experiencia colectiva de la cultura con sus imágenes: miradas empíricas que abordan miradas icónicas, formándolas; y miradas icónicas que articulan y encausan la mirada empírica (¿acaso no miramos también el mundo desde la memoria fotográfica o filmica, desde la resonancia icónico-cibernética?, pero seguramente, en contra parte, nuestra apreciación icónica se teje desde los lugares y recintos que habitamos y en los que transitamos –lugares, recintos, otra vez densamente iconizados-).

figura 24) abarca el punto de vista global en que nos instala la pintura: desde los ojos del general dirigidos hacia nosotros, hasta la espada aural señalando un destino. La ruana de Bolívar, el caballo garbo con sus orejas ligeramente inclinadas, las montañas en la lejanía, constituyen todos elementos de esa mirada plena que define probablemente un orden de auscultación, una ruta de observación. *La mirada actancial es una subregión de la mirada plena*, pero quizás es su foco magnético. Buscamos los ojos, como intentando reconciliar los nuestros en ellos. Los ojos de Bolívar nos miran saliendo a nuestro encuentro, pero al mirarnos de frente y convocarnos, nos exhortan con altiva serenidad a que sigamos la indicación de su espada y orientemos la mirada-voluntad en ese destino. En uno de los fotogramas de *Persona*, el film de Bergman (Iconario, figura 25), dos mujeres nos miran a los ojos, y con ellas formamos un triángulo de visión del que nosotros somos el vértice principal. Los rostros de las mujeres aparecen en escala: la mirada de la primera (a la derecha y ligeramente más alta que la otra) es franca y directa, la segunda mirada en cambio está un poco ladeada, los ojos entreabiertos y la actitud auscultadora y sigilosa. Si la primera mirada se abre con plenitud ante nosotros, la segunda tiene sospecha y reserva, pero es quizás más penetrante, por que su desconfianza la hace llegar más lejos. La primera crédula y confiada, la segunda perspicaz y retadora. Sobre nuestros ojos esa dualidad se cuaja, y quizás comprendemos un poco que allí se ponen en juego dos dimensiones polares pero ligadas de toda mirada: la franqueza y la sospecha, la entrega y la desconfianza. No puedes ver si no abres los ojos y miras de frente; pero tampoco ves, si no procuras acceder al fondo, rebasando el contacto, entonces, entrecerrando un poco los ojos. La primera mirada cree en lo que ve, la segunda lo pone en tela de juicio. Sólo ves si haces las dos cosas: miras y cuestionas, cuestionas y miras. Nuestra propia mirada, el vórtice del cono visual, tiene también esa complejidad, y es la imagen la que la obliga a ello: el rostro claro de la derecha nos dice “aquí está todo”, el rostro intrincado de la izquierda desliza “algo omiso está rondando”. La mirada plena extiende la complejidad: son rostros muy similares, casi como dos caras de una misma moneda, el rostro derecho exhibe plenamente su cabello, el rostro izquierdo, en cambio, lo oculta; pero es quizás la boca entreabierta la que produce una inquietud mayor: algo dice entre dientes, algo revela, sin que accedamos plenamente a lo enunciado, sin que sepamos realmente de qué se trata. Pero la mirada actancial no siempre nos mira directo, aunque lo haga, implícitamente. En una imagen de *Gritos y susurros* (Iconario, figura 26) el *close up* del rostro de una mujer erige una mirada compleja: de frente, pero cortado a la mitad por una cortina que oculta su lado izquierdo (otra vez el lado siniestro que algo tiene de enigmático). El único ojo visible ve hacia el extremo derecho. El ojo oculto, sabemos, se orienta en la misma dirección. No advertimos lo que mira, pero sabemos que esa mirada puesta allí nos interpela, porque nos incita a preguntarnos por lo mirado y por su significado.

La icónica figurativa mira, incluso aunque carezca de mirada actancial. Ve aunque no haya en ella ojos representados. En una escena de *Equinox Flower* de Ozu (Iconario, figura 27), una habitación japonesa sale a nuestro encuentro. Tres elementos parecen construir el corazón de la mirada: la tetera roja en el piso, el florero blanco sobre el mueble, y el cuadro en la pared; tres alturas, tres profundidades, tres colores e intensidades diversas que ponen a girar la arquitectura rectangular reinante en el resto de la habitación entorno a esta triada de figuras curvas, crecientemente circulares (tetera-florero-cuadro con un disco blanco al centro).

Estos breves ejemplos pueden indicar la esfera general de la urdimbre de miradas despertadas por el acto icónico; o quizás, también: la urdimbre de miradas que despierta todo acto icónico. Hay acto icónico porque las miradas empíricas animan las miradas icónicas, pero las miradas empíricas solo se ejercen ante el campo de visión que la mirada icónica ha propuesto. Dos dialécticas de la visión entran en este juego: a) la dialéctica interior de la mirada icónica que se da entre mirada plena y mirada actancial, o incluso, la que sucede entre miradas actanciales: los dos rostros que nos ven en el fotograma de *Persona*, o la propiciada entre los tres músicos que de frente nos miran, y los dos que de perfil parecen absortos en su interpretación como mirando hacia sus adentros (quizás corriendo hacia la imagen inasible de la música), en la obra *Los Cantantes de Chichicasteñango* de Carlos Mérida (Iconario, figura 28); y b) la dialéctica exterior que se produce entre la mirada empírica y la mirada icónica. Dialécticas que pueden ser encuentro, genuina conciliación entre zonas del mundo imaginario, o que puede ser conflicto. Las miradas del fotograma de *Persona* representan la ambigüedad: rostros cercanos, casi entrañables, sustentados el uno en el otro; pero a la vez disímiles, diversos, incluso contrarios. Conflicto icónico de la mirada que puede resultar aceptable para una mirada empírica que, como la nuestra, lo encuentra revelador; pero también puede resultar insulso o quizás irreconocible para una mirar que busca el destello de una luz distinta. Desde aquí el campo de problemas y preguntas que esta dialéctica inaugura es vastísimo, y por tanto sólo podemos, para cerrar, señalar su apertura: dialéctica que a veces es comunicación y a veces es conflicto, dialéctica que puede expresarse como las maneras en que culturalmente se forman las miradas empíricas a partir de su enfrentarse con las miradas icónicas y hallar, poco a poco, puntos de fusión y encuentro. En este juego de mirada icónica y mirada empírica se construyen las historias, no sólo de las formas de ver, sino también de las imágenes, y con ellas,

en un hilvanado más fino pero firme, parte sustancial de las vivencias simbólicas de nuestras sociedades²⁶.

²⁶ La dialéctica de la mirada tiene un irreductible sentido ético, en tanto lo que se pone en juego es la polémica, la identidad o la diferencia entre las formas de ver. Este conflicto no es algo menor, y no es un conflicto calmo. Muestra más bien la tesitura de las relaciones entre los pueblos y la manera en que dichas relaciones se juegan desde las imágenes y por las imágenes. En esta dirección, esa dimensión ética, evidencia una dimensión política, también irreductible: el poder de la imagen y el poder en la imagen. Gruzinski ha mostrado con cierta claridad, aspectos notables de dicha estructura, en su análisis del conflicto imaginario de la Nueva España. De manera quizás, excesivamente panorámica, Gruzinski presenta la anécdota de la problemática en este fragmento: “No era la primera vez que la imagen inquietaba a las mentes, que despertaba la reflexión y atizaba conflictos en el mundo occidental y mediterráneo. La teología del icono ha ocupado un lugar eminente en el pensamiento teológico. En el siglo VIII se suscitó una célebre “querrela” que hizo tambalear al Imperio bizantino. Iconoclastas e iconólatras disputaron entonces, enconadamente, sobre el culto de las imágenes. En el siglo XVI, la Reforma protestante y la Contrarreforma católica tomaron determinaciones opuestas y decisivas para los tiempos modernos, culminando una de ellas en la apoteosis barroca de la imagen católica.

Por razones espirituales (los imperativos de la evangelización), lingüísticas (los obstáculos multiplicados por las lenguas indígenas), técnicas (la difusión de la imprenta y el auge del grabado), la imagen ejerció, en el siglo XVI, un papel notable en el descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo. Como la imagen constituye, con la escritura, uno de los principales instrumentos de la cultura europea, la gigantesca empresa de occidentalización que se abatió sobre el continente americano adoptó —al menos en parte— la forma de una guerra de imágenes que se perpetuó durante siglos y que hoy no parece de ninguna manera haber concluido.

Desde que Cristóbal Colón pisó las playas del Nuevo Mundo, se planteó la cuestión de las imágenes. Sin tardanza, los recién llegados se interrogaron sobre la naturaleza de las que poseían los indígenas. Muy pronto, la imagen constituyó un instrumento de referencia, y luego de aculturación y de dominio, cuando la Iglesia resolvió cristianizar a los indios desde la Florencia hasta la Tierra del Fuego. La colonización europea apresó al continente en una trampa de imágenes que no dejó de ampliarse, desplegarse y modificarse al ritmo de los estilos, de las políticas, de las reacciones y oposiciones encontradas. Si la América colonial era un crisol de la modernidad es porque fue, igualmente, un fabuloso laboratorio de imágenes. En él descubrimos cómo las “Indias Occidentales” entraron en la mira de Occidente antes de afrontar, por oleadas sucesivas e ininterrumpidas, las imágenes, los sistemas de imágenes y los imaginarios de los conquistadores: de la imagen medieval a la imagen renacentista, del manierismo al barroco, de la imagen didáctica a la imagen milagrosa, del clasicismo al muralismo y hasta las imágenes electrónicas de hoy que aseguran a los mexicanos, por una inversión asombrosa, un rango excepcional en los imperios planetarios de la televisión”. (Gruzinski, 1995, p. 12-13)

Conclusiones

1. El actor Pedro Montoya experimentó su fin artístico una tarde de 1979 cuando representó la escena final del mejor papel de su vida. En medio del nerviosismo del equipo de producción, la maquillista advirtió que su actor no requería demasiado trabajo: tenía fiebre, tosía, temblaba como lo hizo Bolívar en esa tarde aciaga. Pasaje terminal del personaje, clausura de la representación por el actor. Sus compañeros decían tiempo atrás que Montoya se había creído el personaje y él mismo señalaba su profunda entrega cuando afirmaba: “no fingí, sino fungí como Bolívar”. Era tal el trabajo del actor que en las últimas escenas de la telenovela su director tenía problemas no sólo con él sino con sus compañeros para convencerlos de que la grabación había concluido. La imagen de Bolívar se le metió en el cuerpo y alguna vez le dijo al director que su fantasma no quería abandonarlo, y es por eso que se negaba a desprenderse la casaca azul, las botas y la espada. Afirman incluso que durante la remodelación de la Quinta de Bolívar se aparecía caracterizado para inspeccionar las obras y despedir empleados. Cuando concluyó la historia se guardó en su casa, acabó su matrimonio y se convirtió en un terrible anacoreta. El actor Hugo Pérez afirma medio en broma, pero también en serio, que “Pedrito” estuvo a punto de cobrar regalías por la liberación de América.

Alguien haría aquí un diagnóstico de esquizofrenia, o vería sin duda una patología mental más o menos clasificable. Pero el asunto de este Bolívar mediático rebasó con mucho su inscripción individual. La serie televisiva alcanzó tal éxito que la fama de Montoya trascendió varios países y por orden del Gobierno fue casi obligatorio verla en las escuelas colombianas. En las caravanas a los puntos de filmación lo recibían como a un héroe, pero pronto algunos de los involucrados advirtieron un trastocamiento esencial en las recepciones. No era claro que en los pueblos se sostuviera la distancia entre el actor y el personaje; al parecer preferían tratarlo como si fuese el auténtico Bolívar. El actor Armando Gutiérrez recuerda que a su encuentro salían los alcaldes, los curas y otros líderes a rendirle honores, y terminaban soportando las observaciones y reprimendas que el general les hacía por sus obras. Se le veía como la reencarnación del insurgente, algo así como una voluntad pública de olvidar a Montoya y restituir el arquetipo. Esta esplendorosa lúdica social llegó a su punto más alto cuando, al igual que ocurría con el libertador, en las locaciones, señoras y adolescentes se ofrecían a pasar con él la noche, y las fuerzas militares se desquiciaban un poco por ver de cerca al “general”. La gente comenzaba a pedirle solución a sus problemas y el actor, al comienzo reticente, terminó por girar órdenes a alcaldes y funcionarios públicos.

¿Ha sido tomada la sociedad por una imagen?, ¿la figuración mediática atrapa la colectividad y la pone a vivir en el fantasma que le tiende?, ¿estamos ante el despliegue transparente del poder de la imagen mediática sobre la voluntad y el interés público?. Quizás asistimos, más bien, a un juego de transacciones y refiguraciones que no se agota en la superficie de las pantallas, a una movilidad cultural que restituye y encarna los símbolos y los íconos, a la reapropiación social de imágenes acuciantes, de fuerzas simbólicas requeridas para la sobrevivencia. Quizás vemos un juego apasionado de sentidos y proyectos entre un actor transfigurado y una comunidad dispuesta a sostenerlo. En la fina manta de la representación icónica se construye un arreglo tácito, una manera poderosa de interpretar los símbolos, donde las partes involucradas se disponen a vivificar un juego, el juego numinoso de la reactivación bolivariana¹. El Bolívar mediático que aquí recordamos nos muestra varias de las cuestiones que hemos abordado en este tránsito por el horizonte de las iconografías, en este derrotero por el sentido de las imágenes. Podemos poner de esta forma la cuestión central: el poder de la imagen mediática de Bolívar no parece reposar en la pura construcción icónica, proviene de un antes y un después en el tejido de la cultura: abreva su significación de la mitología histórica que vive en la memoria de sus pueblos; se instala en un presente de conflictos, de limitaciones económicas severas, de exclusión social, de desilusión y resentimiento ante las instituciones y los poderes²; se nutre, a la vez, de un proyecto de significación, de una lectura social que obliga al arquetipo a encarnarse en el presente, a transitar los pueblos indigentes y responder allí por las deudas históricas. La imagen desnuda se insufla de valores porque en ella se cruzan varias cuerdas interpretativas: el actor transfigurado que encuentra su esplendor estético y existencial sustancializando a Bolívar; el virtuosismo dramático y diegético de un equipo de realizadores que logra construir una imagen reveladora y viva del recuerdo; la presencia histórica del arquetipo social que se mantiene latente en las necesidades y apremios de una población que no resuelve si quiera sus urgencias básicas; el propósito público que imagina, proyectando, qué haría Bolívar en las

¹ La figura de Bolívar tiene una poderosa significación en la cultura popular de algunos de los países sudamericanos (especialmente en Colombia y Venezuela), lejos está de hallarse definida sólo por la versión oficial de los gobiernos y la historia institucional. En la condición de miseria, pobreza y exclusión de la mayor parte de la población de estos países la memoria del general constituye a la vez una suerte de nostalgia y una utopía: Bolívar simboliza la posibilidad de construir una historia menos opresiva y un proyecto americano renovador. La memoria social de Bolívar no se deja atrapar por el discurso oficial, el Bolívar popular es distinto al Bolívar de la historia institucional. De una u otra forma todos los movimientos políticos y todos los proyectos rebeldes y renovadores encuentran en Bolívar una fuente de sentido interminable.

² La telenovela sobre Bolívar se produce a mediados de los años setenta, cuando la vida social colombiana se hallaba en estado de crisis y en un proceso creciente de desgarramiento: la distancia excesiva entre grupos sociales muy ricos y una base social basta y muy pobre; el desinterés y la incapacidad gubernamental para resolver la problemática social y activar equitativamente la recuperación económica, la implementación de una serie de programas de control, persecución y represión política propia del contexto de lo que se llamó la "Doctrina de Seguridad Nacional" que abarcaba buena parte de los países sudamericanos.

circunstancias actuales, cómo actuaría dando sanciones, girando órdenes y redefiniendo los destinos. La delgada superficie del iconizante mediático se va llenando progresivamente de una valoración histórica de la que emerge una icónica social fecunda, capaz de movilizar la cultura, de reacomodar las descripciones sociales, de anunciar probables rutas históricas. La imagen no termina en el corte icónico que la pantalla de televisión ofrece al público. Su *corpus* atraviesa la superficie mediática porque se halla en una constelación social de sentidos culturales que actúa sobre quienes diagraman y articulan su forma plástica, y sobre quienes la animan en la puesta en circulación colectiva, en la fruición vivificadora. La imagen no es entonces ni la fuerza de sentidos que actúa en su gestación icónica, ni en su propio diagrama; la imagen no es siquiera la evocación que afloran sus públicos. En ninguno de estos puntos se corta porque más bien los recorre todos, juega serpenteando entre ellos, es una movilización que no se coagula en una u otra instancia. Como Mukarovsky, diremos, que en ella se destiñen los bordes, porque es tanto la figuración plástica ante los ojos, como los ojos mismos que la miran. Porque emerge de las expectativas de sentido que una colectividad tiene, pero es capaz, en tanto que genuina, de desafiar esos ojos, señalando formas distintas de ver las cosas. Digamos que la imagen simbólica abre una *mirada ascendente*: la mirada icónica es el resultado de una mirada empírica social que habla a través del creador que la ha trazado, pero a la vez, hecha texto, enclavada en lenguaje, muestra una mirada nueva, mirada icónica que desafía los ojos empíricos que la miran. Ascende entonces el ver, entre la asunción – abandono – asunción, de la mirada empírica y la mirada icónica³: el texto dice “ve de esta manera”, gracias a que alguien (una cultura) lo ha visto de dicha forma, pero lo dice *icónicamente*, y los ojos que lo miran, “que miran de cierta forma”, comienzan a ver ahora “de esta manera”, pero al hacerlo, han desplazado el mirar *icónico* al mirar vivo e histórico en el que se hallan, y éste a su vez se encuentra ahora transformado por la potencia icónica.

Hemos abordado en esta tesis un doble derrotero: el que se organiza en torno a la definición de la naturaleza básica de la imagen y el que se pregunta por su poder significativo. El primer camino, el primer eje, digamos, constituye la pregunta por la especificidad *sígnica* de las imágenes, el segundo eje cuestiona, en cambio, su potencial simbólico. Así la primera carrera busca aclararnos una cuestión primaria: ¿cómo hace la imagen para que veamos algo en ella?, la segunda escalada se pregunta más bien: ¿qué sentido tiene eso que en la imagen destella? (con una perspicacia nihilista que inevitablemente ronda: ¿algo en ella destella?, ¿algo allí tiene sentido?). Podríamos decir que el primer eje es de carácter *infraestructural*, porque lo que nos propone indagar es el armado básico, la

³ Véase *infra*: Capítulo V, Sección: 2.2. “La mirada observada”.

textura elemental que hace la imagen; el segundo eje es estructural, o quizás mejor, es *constelar* en tanto lo que explora es la luminiscencia de la imagen (su capacidad de hacernos ver algo: escasa luz que muestra las cosas borrosamente, luz viva que nos permite reconocer los mundos, o luz incandescente que nos deslumbra).

La búsqueda de la *infraestructura icónica* nos muestra el paso de una mirada inmanentista de las imágenes (una concepción que fija en ellas, en su constitución interna todo su sentido), a una perspectiva que adquiere conciencia de su apertura y que reconoce la dinámica hermenéutica de encuentro y entrelazado de interpretaciones que la definen⁴. Podemos decir que este tránsito tiene dos eslabonamientos: el primero consiste en el paso de las percepciones naturalistas o fundacionistas de las imágenes, a las concepciones códicas y convencionalistas (desplegadas por el discurso semiológico), el segundo consiste en el tránsito de dicho convencionalismo arquitectónico a las perspectivas interpretativas y pragmáticas. En otras palabras: de la mirada que confía en que la significación de la imagen proviene de su transparencia (leída a veces como su semejanza óptica con los objetos, a veces como su analogía perceptual), a la mirada que reconoce el tramado de reglas históricas y culturales que erigen la arquitectura de la imagen (en un doble sistema: la codificación de las percepciones del mundo visible y las codificaciones gráficas de dichas codificaciones perceptuales), y de ésta inmanencia gramatical (sustentada en dos estructuras: la correlación interior de los elementos icónicos, y la retroactividad de dichos elementos a los sistemas formales que los avalan), a la mirada que reconoce el cruce de movimientos de sentido que se pone en juego en la imagen: desde las tradiciones que nos hablan al cristalizarse en ellas, hasta las tradiciones que a ellas acuden para experimentarlas. Por este surco entramos ahora, en el otro ámbito, en el *eje constelar* de las imágenes. Sobre el fondo de la ilación *infraestructural*, se escenifica la dimensión constelar como un doble juego de conflicto y diálogo interpretativo: el que se da en el espesor social del uso de las imágenes, y el que se da en el campo conceptual que procura comprender sus implicaciones significativas. Pero la teoría de las imágenes no está muy lejos de

⁴ Este movimiento expresa y proviene de una discusión que se produce en el campo más general y más básico de las concepciones sobre la significación en general (véase *infra*. Capítulo I). Ese ámbito que pone en tensión las miradas estructuralistas, pragmáticas y hermenéuticas sobre la naturaleza del lenguaje actúa poderosamente sobre la percepción de la semántica de las imágenes. Pero no se trata de una traslación automática de las categorías y las argumentaciones, el territorio icónico redefine de manera particular dicha controversia, y en ese sentido se produce una interesante explotación de posturas que hemos expuesto a lo largo de este texto y que cartografiamos en la sección primera del quinto capítulo. La significación de la imagen se haya atravesada por las preguntas generales del sentido: su alcance universal o absolutamente singular, su inmanencia o su condición pragmática y contextual.

las actitudes sociales ante los íconos. La sociedad apasionada con el ícono mediático bolivariano vivificó sus símbolos en un proceso restaurativo que recuerda, pasado por el momento histórico y la fuerza colectiva, la actitud de Eranos ante la imagen mítica; pero a la vez, mostraba también, su rechazo a la figura estereotipada y calcárea del Bolívar institucional, ante el cual erigía más bien una actitud que recuerda los trazos de la hermenéutica de la sospecha que Ricoeur ha diagramado. El reconocimiento de dicho fenómeno es lo que inspira este trabajo: apuntar no a una hermenéutica particular de interpretación de las imágenes, sino a una mirada sobre la mirada hermenéutica, a una suerte de pragmática sobre las miradas de las imágenes. Hemos señalado en el quinto capítulo que los dos campos (el campo teórico hermenéutico, y el campo social interpretativo) son codependientes y casi coextensivos, pero debemos reconocer que en esta tesis hemos referido el campo de la discusión conceptual, más que el campo del uso social de las imágenes. Sin embargo, hemos elaborado un anexo en el que incursionamos en la exploración de la *icónica social* en el que arriesgamos una forma de reconocer el juego práctico de las interpretaciones de la imagen en el marco de la cultura. Dicho anexo lleva por nombre "Pragmática de las imágenes" y tiene como eje la apreciación del arreglo interpretativo que sobre la imagen establece el mundo social y que, a nuestro modo de ver, se estructura bajo la forma de un contrato.

Tres han sido las experiencias icónicas que hemos abordado en esta tesis para reconstruir esa discusión sobre la hermenéutica de la imagen: el campo de la experiencia icónica-estética, el campo de la experiencia icónica-onírica, y el campo de la experiencia icónica-mítica.

En el primer ámbito dos han sido las rutas interpretativas convocadas: la iconología de Panofsky y la estética semiológica de Mukarovsky, sintéticamente podemos decir que ha sido planteada una visión de la experiencia icónica como un juego multidimensional mirada/ artefacto icónico que nos hace pensar que la obra plástica ha de entenderse como un evento al que podríamos llamar acto icónico. Las propiedades de dicho acto se desarrollan en el segundo capítulo de éste documento en lo que referimos como relaciones erótica, iconizante, iconizada y axiológica. Al final de la tesis, en el capítulo cinco, mostramos que, a partir de este tramado de vínculos que constituyen el acto icónico, es posible hallar un hilo conductor para emprender una hermenéutica de la imagen: dicho cordel lo constituye la elaboración interpretativa del espacio. Toda imagen (onírica, poética o sagrada) elabora de una u otra forma el espacio: esa es su forma de construir mundo, de problematizar la experiencia, de decir el sentido. Con la imagen la cultura regresa sobre su irreductible espacialidad, para reflexionarla o inflexionarla

En el segundo ámbito seguimos la ruta interpretativa del psicoanálisis freudiano para abordar la imagen onírica. Hemos atendido parte de las vicisitudes en las que Freud llega a plantear que la imagen onírica expresa, ocultando o desplazando, los deseos y las pulsiones que la conciencia reprime y censura. Los dispositivos que permiten a la imagen mostrar lo no mostrable como si fuese mostrable son el desplazamiento, la condensación y la simbolización. Pero si de una lado la imagen permite al sujeto dar salida, a través del sueño, a sus urgencias energéticas, si permite representar la pulsión y el deseo; del otro lado constituye un recurso a través del cual el sujeto se cuaja en la representación. Esta vía resulta sugerida por la lectura lacaniana, que señala dos trances clave de la imagen: a) su carácter especular, con lo que refiere a la dinámica a través de la cual el reflejo de sí que tiene el lactante sobre el espejo, le permite una intuición de unidad (la imagen aquí es poder de integración), digamos que la aparición del yo simbólico se encuentra precedida por un yo imaginario que destella en lo que llama "la fase del espejo", y b) su carácter fictivo, con lo que refiere a la dinámica posterior (ya articulada con el lenguaje) en la que el individuo cargará e irá moldeando una experiencia de sí delineada por la imagen que la cultura le bosqueja (ese cruce de miradas en el que el individuo sustenta una imagen de sí sobre el juego de la forma en que los otros lo miran y el desea ser mirado). Si el capítulo segundo abordó el problema de la formación de la imagen como experiencia entrelazada del artefacto icónico y la mirada, este capítulo muestra la necesidad de pensar el entreverado imagen-sujeto. Así emerge la tercera experiencia: la de la imagen sagrada o mítica, que, apelando a la vivencia del sujeto ante la imagen, lo que pone en juego es la manera en que el iconismo sintetiza un tramado de significaciones culturales. Nos hayamos ante la otra punta del arco: ya no la imagen en la singularidad, sino la imagen como expresión de la colectividad. Entra en escena entonces la ruta interpretativa que sostiene que la imagen onírica alcanza a revelar los rasgos de universalidad que subyacen al individuo. Este es el camino emprendido por Jung ante la imagen onírica, y el rumbo tomado por algunos miembros del Círculo de Eranos ante la imagen mítica. Mirado de cierta forma, entre la mirada freudiana y la mirada jungiana se suscita la cuestión esencial de la dinámica interpretativa de la imagen. Es aquí donde se da propiamente la discusión ya no *infraestructural*, sino *constelar icónica*. Esta relación de rutas interpretativas puede verse de dos formas: a) como una topología en la que Freud propondría abordar la imagen desde su subsuelo, para determinar las fuerzas soterradas que la insuflan, mientras que Jung la enfocaría desde su techo, para definir las fuerzas aéreas que la saturan. Una observación de este tipo apostaría por complementar las visiones y construir una suerte de comprensión íntegra de la significación icónica (es una mirada quizás ingenua, pero sin duda sugerente); b) como un conflicto

interpretativo irreductible entre una suerte de hermenéutica de la sospecha y una hermenéutica metafísica de la restauración, en la que se acopiarían no sólo las miradas freudiana y jungiana, sino la constelación de actitudes y esfuerzos de lectura de la significación de las imágenes.

No es posible ni deseable hallar un denominador común a este abigarrado y rico escenario. No viene al caso decir, al final, que este recorrido nos indica los puntos más altos en que se alcanza la verdad hermenéutica de la imagen, o su vacío y horadación, en una suerte de nihilismo del sentido icónico. Lo ganado radica en el reconocimiento del mosaico, en la irreductible complejidad de un panorama sinuoso: iluminaciones repentinas, pero interminables puntos en penumbra. Hay, sin embargo, algunos surcos que definen rutas y que nos muestran parte de la constitución de esa experiencia social que entendemos por imagen.

2. Una de las muchas víctimas del conflicto colombiano fue en 1998 una mujer indígena, retratada como cientos de ellas, momentos después de su agonía. Las manos que destazaron su cuerpo y lo regaron por la selva se disolvieron en una maraña indescifrable: ¿paramilitares?, ¿guerrilla?, ¿narcotráfico?, ¿ejército?, ¿criminales?, sus huellas se pulverizaron como la identidad indígena, la enfática vivencia de los valores comunitarios, o la batalla monumental por la defensa de la selva. Subió la espuma telemática unos instantes y luego cayó, vacía, hasta deshacerse en el olvido. Posteriormente sus hermanas indígenas enfrentaron el trauma de ver sus fotos en la portada de un semanario de nota roja, rompieron las revistas, quemaron las fotos y algunas de ellas resultaron apresadas por “disturbios públicos”. El tercer acto vino meses después, cuando un publicista con aspiraciones de Benetton latinoamericano pasó la imagen por la criba del *photo shop* produciendo una masa visual que fue publicada por una revista local que se presume posmoderna.

La *insignificancia* mediática, como diría Castoriadis (2000), desintegró la historia cultural y humana con ella conectada. La gramática televisiva y la sintaxis fotográfica recortaron el aspecto más dramático de la escena, lo descolocaron como un cuajo, una cáscara de acontecer, y lo empaquetaron en la narración noticiosa, desarticulando y borrando su continuidad, sus raíces, su arqueología social y humana.

Alguna vez Barthes refirió la polisemia de las imágenes simbólicas (1992), de tal manera que su opuesto no parecía ser la imagen funcional⁵ (definida por su

⁵ En una perspectiva inspirada en Moles, la cuestión sería muy elemental en tanto la imagen simbólica se configuraría como la densidad de sentido que se opone a la imagen monosemántica, operativa y funcional. (Moles, 1981)

monosemia operativa), sino lo que llamó *la imagen traumática*, aquella imagen-herida que desencaja la percepción y el intelecto, al producir un trastocamiento radical de la experiencia (quizás como aquella que vive la mujer indígena que de repente descubre el cuerpo mutilado de su hermana en el pasquín mediático). La ausencia de sentido como resultado del espasmo que produce la visión paralizante del cuerpo desarticulado, la vaciedad de signo, el significante crudo, devastador, el tajo de real como diría Lacan. Pero probablemente el calambre perceptual no tiene ese carácter universal que Barthes le reclama. El espasmo que las fotografías de la mujer indígena provocaron no fue el resultado de la naturaleza inefable de esa imagen fotográfica, sino la consecuencia de una infinita urdimbre de representaciones, experiencias y valores con ellas vinculados. Lo que en un sistema de percepción constituye un duelo, un profundo desgarramiento, en otro es sólo material para la publicidad o sustancia para una clase de morbo. Barthes se equivoca, no es la ausencia de sentido lo que produce el *shock de los signos*, es más bien la fractura en la plétora, la escisión en la densidad simbólica lo que hace colapsar las representaciones. La parálisis de la significación, si la hay, proviene del devastamiento de un mundo conocido de sentidos, del quiebre inusitado de lo cercano, de la evidencia mutilada de aquello que abrazamos como continuidad. Pero esto puede indicarnos un punto cierto, una ruta que recuperamos después del recorrido propuesto en esta tesis: ninguna imagen es en sí misma simbólica o traumática, ninguna acaba en ella. La energía simbólica de la imagen no se encuentra en su inmanencia, es más bien una codependencia con lo exógeno, se inflama desde un afuera que estructura el adentro, que tensa y traza el grano del sentido; pero que a la vez se haya impulsada por el sentido del adentro (la movilización de las hermanas indígenas se precipita cuando encuentran, como un acto indignante, la exhibición pública del desgarramiento y la pérdida del significado humano que implicaba).

En los ojos del publicista desemboca un sistema de registros que formaliza los impactos y lee los colores y las referencias como tácticas deícticas para el mercado, en el otro registro (el de las hermanas indígenas) son la singularidad y la identidad humana lo que produce no sólo el reconocimiento denotativo, sino especialmente la encarnación del terror y de la indignación. El ícono estaría entonces abierto a la dispoliación social de los sentidos, y es tal dispoliación el recinto más explicativo y en el que emergen las cuestiones definitorias. Comprender la imagen reclama entonces una apelación al juego de sentidos y a las dinámicas de fuerza que allí juegan, convoca una imaginación social que urde por abajo del iconizante un mundo de energías y una densidad de sinergias, porque el problema icónico no será ya sólo un asunto semántico o estético, sino que develará su urdimbre ética y social, su espesor antropológico y político. Plantear que la imagen desborda sus límites icónicos, implica comprender que no

es sólo un asunto estético o lúdico, sino que tiene, como experiencia social una costura múltiple, una naturaleza multifacética. Pero sea en la imagen de la indígena asesinada, o en el ícono del Bolívar mediático, no basta con el señalamiento de la convocatoria múltiple de elaboraciones y asignaciones de sentido. No basta con el señalamiento de esta pluralidad aparentemente libre de caminos, porque ella se produce en un campo de tensiones, en un espacio de tachaduras violentas, de áspera fricción entre los signos. El asunto no se agota en el paralelismo de significaciones que puede motivar un mismo ícono, como si se tratara de hermenéuticas atómicas. Las imágenes convocan un choque de visiones y una operación política de la significación. Pero si una lógica social produce, sostiene e interpreta sus imágenes, también las icónicas contribuyen a la articulación de las formas del mundo. El conflicto icónico es el rostro de la contienda por inventar la realidad; en el diseño de sus imágenes un pueblo instituye su experiencia y su concepción del mundo. La imagen de la indígena asesinada precipitó lecturas diversas, en complejos tejidos de signos y representaciones, en horizontes distintos, donde su sentido evidenció fracturas abismales. No estamos ante el punto de llegada, sino sólo en el lugar donde el problema de la semiosis de los íconos tiene su comienzo. Entre la mirada cibernética del esteta posthumano que convierte la fotografía de la mutilada en una estructura para el anuncio publicitario, y la visualización agónica y sanguínea, comprometida y lacerada de su hermana indígena, no hay una pluralidad calma de lecturas o un reposado horizonte en el que conviven democráticamente las miradas. Parte del mundo social asistió, como espectador, a una u otra, o quizás a las dos representaciones, y decidió o no asumirlas como en un teatro. La reacción indígena se propuso cuestionar el lugar de dichas imágenes, y actuó afrontándolas consecuentemente, rompiendo la mirada ordinaria que las atisbó como parte de la galería icónica del presente que mezcla la vanalidad y la muerte en el mismo muro virtual. La ficcionalización que la publicidad hizo de la herida real, ha sido en últimas asumida por el mundo que públicamente las observa. Como una señal, figura allí una de las fuerzas interpretativas de nuestra iconografía contemporánea donde el universo icónico tiende a al extremo diegetizante: la imagen traumática se *desrealiza*, al subsumirla en el mundo de la ficción. La potencia del sentido histórico resulta entonces catalizada, en la medida que la historia humana particular allí convocada se vuelve pura diégesis por la transmutación mediática. La reacción indígena que desenmascara esa diegetización, esa normalización de la tragedia, parece vincularse en algo con la restitución pública del Bolívar mediático: en los dos casos la imagen ha sido resustancializada: para vivificar un mito, o para evidenciar una violencia.



Pieter Bruegel, el viejo **Parábola de los ciegos**, óleo sobre tabla, 86 X 154, 1568

“La idea de la ceguera empezó a perseguirme desde que, en mi primera infancia, un sarampión me hizo perder la vista durante varios días. Y un buen día descubrí a esos seis ciegos [de *La parábola de los ciegos*] que avanzan oblicuamente apoyándose en bastones o cogidos del hombro. El primero de ellos, su guía, ya se había caído al canal del agua; el segundo, a punto de seguirlo en su caída, volvía hacia el espectador su rostro entero: las cuencas vacías y la boca cargada de horrores con los dientes al descubierto. Entre él y el tercero se abre el máximo espacio de este cuadro; ambos se aferran todavía al bastón que los une, pero el tercero ha sentido un tirón, un movimiento inseguro y, vacilando ligeramente, se ha puesto de puntillas; su cara, que se ve de perfil –sólo uno de los ojos ciegos- no trasluce miedo, sino que esboza una pregunta, mientras que a su espalda, el cuarto, rebosante aún de confianza, tiene la mano apoyada en su hombro y la cara mirando al cielo. Su boca, muy abierta, parece esperar de las alturas algo que a los ojos les está vedado. No comparte con nadie el largo bastón que lleva en la derecha y en el cual no se apoya. El más creyente de los seis, optimista hasta en el rojo de sus calcetines; detrás de él avanzan, resignados, los dos últimos cada cual satélite del que tiene delante. También van con la boca abierta, pero menos, son los más alejados del canal, no esperan ni temen nada, ni tienen qué preguntar. Si los ojos ciegos no fueran tan protagónicos, habría que decir, sobre los dedos de los seis, que asen y palpan de manera distinta a los de la gente que ve, y también acerca de sus pies, que auscultan de otro modo el suelo. [...] Los ciegos me habían inspirado un temor respetuoso y nunca los miraba mucho rato, aunque me fascinaran. Como ellos no podían verme, me sentía culpable”.

(Elias Canetti, 1984)

Anexo

Pragmática de las imágenes

Ante la diversidad de problemas y discusiones que hemos esbozado en este itinerario es posible plantearse una manera de imaginar teóricamente la imagen que procure vencer los magnetismos de la perspectiva esencialista y del artificialismo extremos, que permita liberarnos de la equívoca alternativa entre hermenéutica y semiótica, de la disyuntiva indeseable entre el sentido universal, esencial y único; y la ausencia de significación en la dispersión absoluta y el nihilismo. Pero no se trata de una mediación, de un lugar intermedio que logra sintetizar los extremos, tampoco es la actitud que toma partido por una u otra punta. Se trata más bien de un viraje de mirada. Así, la pragmática icónica tomará providencias ante la posición formalista cerrada que supone arquitecturas inmanentes en los íconos, y validará el reconocimiento del tramado social irreductible del iconismo, de su densidad histórica. A su vez mirará críticamente la hermenéutica esencialista que vivifica en las imágenes un inmanentismo substancial y señalará los procesos culturales y códicos a través de los cuales las imágenes significan una u otra cosa, señalará que donde el esencialismo ve significados eternos y universales, la cultura muestra diferencias y pluralidades irreductibles. Pero también es una mirada que busca reconocer la comunicación entre las iconosferas de los pueblos y las tradiciones, y las problemáticas que, a través de sus imágenes, las sociedades ponen en común. Consecuente con su aspiración identifica su precariedad y su singularidad ante otras formas de ver que serán complementarias o paralelas. Pero especialmente lo que puede signarla es su aspiración a ver el revés del tinglado conceptual, a desatorarse de la contienda por la verdad entre una y otra percepción de los íconos, para reconocer en ellas el hilvanado social que las sustenta. Allí radica el viraje de su mirada. Lo que le resulta más inquietante es el movimiento cultural que traza de una u otra forma sus imágenes, y los impulsos colectivos que vivifican sus múltiples percepciones: una forma de abordaje que puede movilizar la experiencia ritual que adora sus imágenes, o que se fija posmodernamente a la epidermis icónica abrevando en ella la vivencia sensual de su puro trazo. Esta pragmática de la imagen no dirá entonces, que en uno u otro de los extremos conflictivos de la imagen está la verdad, sino que se planteará más bien dos cosas: a) que viene al caso observar y comprender la manera en que las culturas erigen sus imágenes movilizando actitudes distintas, encontrando cosas diferentes en ellas y realizándose icónicamente de una manera u otra, y que, b) dicha variedad de posiciones

culturales, expresa lo que la teoría codifica, y aquí hemos intentado bosquejar en sus aspectos más notorios. Por debajo o en la orilla de una u otra teórica de las imágenes aflora el torrente de inquietudes de la pragmática icónica: ¿cuál es la lógica social que dibuja, soporta y promueve las actitudes extremas?, ¿qué trazos institucionales, qué fuerzas de sentido requieren y propician imágenes saturadas, pletóricas de esencias y justificaciones, o imágenes vacías, soportadas sólo sobre la epidermis?, y si recordamos las propiedades aducidas aún en la mirada inmanente, a las imágenes sagradas¹, hemos de preguntarnos ahora ¿qué fuerzas culturales y que acuerdos implícitos y soterrados del sentido propician que una imagen pueda suponerse capaz de consolar en la agonía o empoderar para un mejor ejercicio de la muerte?, ¿cómo se distribuyen las diversas lecturas de los íconos en los espacios sociales y cómo se marcan sus preponderancias?. Se esclarece un poco el panorama, y la cuestión del iconismo nos hace saltar a su condición socio-histórica, apunta a la forma en que de una u otra cultura, una u otra fuerza histórica emana imágenes huecas, guerreras, seductoras o sagradas. Pero no basta con el señalamiento de esta pluralidad aparentemente libre, porque ella se produce en un campo de tensiones, en un espacio de tachaduras violentas, de áspera fricción entre los signos. La pragmática icónica habrá de atender con especial interés la lucha de sentidos que encarnan las imágenes y los proyectos que las tensan, porque el asunto no se agota solamente en el paralelismo de significaciones que puede hacer estallar un mismo ícono, como si se tratara de hermenéuticas atómicas, sino que advierte el cataclismo que origina, el choque de visiones y la operación política del sentido, en que unas imágenes se imponen neutralizando la cadencia de las otras. No podemos ignorar lo evidente: las imágenes se relacionan entre sí, y los mundos culturales conectan sus figuraciones. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural del mundo, que marcan la tesitura del poder de las imágenes y la forma social de las imágenes del poder.

Busquemos ahora los ejes que nos permiten ver las coordenadas principales de una mirada que reconoce la densidad social de toda imagen: los actos y contratos icónicos.

1. Actos icónicos

Trabajamos, tenemos relaciones familiares o vecinales, quizás estudiamos o estamos interesados en la política, probablemente enfrentamos problemas económicos o tenemos creencias religiosas. Nuestra múltiple condición histórica y nuestros intereses y preocupaciones concretas están vivas y actúan cada vez que

¹ Véase *infra*. capítulo IV, sección 4: "La imagen sagrada".

apreciamos una imagen: no abandonamos esta condición pragmática cuando vemos una foto, observamos una pintura o asistimos al cine. Sin embargo, ver una imagen implica cierto proceso de abstracción, cierta *inflexión* controlada de algunas creencias y representaciones ordinarias. El carácter de dicha inflexión, la manera en que opera y se estructura, depende de la clase de relación icónica que establecemos. Asistir a una proyección filmica implica poner en relativo *suspense* algunas de nuestras preocupaciones y referencias individuales. Vincularnos narrativamente con el relato de imágenes que nos propone el film exige, cuando menos dos olvidos: a) el que se refiere al hecho filmico, es decir, la toma de posición en la que ignoramos que el film es un artificio, la operación en la que en lugar de decir “esos son actores haciendo una simulación, esa vida que se cuenta es inexistente”, hacemos como si las cosas fueran de dicha manera y estuviésemos apreciando un trozo vivo del mundo, y b) el que se refiere a nuestra condición vital ordinaria: hemos de olvidar que tenemos compromisos laborales, que estamos cerca de la fecha de pagar la renta o que nos preocupa sinceramente el estado de la economía de nuestro país. Obviamente podemos actualizar tales cuestiones en la experiencia filmica y lanzar la mirada incrédula ante la representación o aflorar permanentemente nuestra problemática ordinaria, pero eso significaría deshacer la experiencia filmica que exige, en ese sentido, cierta *pureza* concertada y efimera. Sin dichos olvidos, la experiencia cinematográfica se trunca, como explicaremos con más detalle en otro momento. Respecto a otras relaciones icónicas, se dan también ciertas inflexiones en el sujeto, de orden distinto seguramente, pero también implican alguna clase de recolocación. Ver una foto periodística en un diario, implica, entre otros reposicionamientos, vincularse con ese trozo de papel manchado como si fuese una relación transparente de escenas efectivamente acaecidas. Miramos la foto del encuentro entre un líder campesino y un funcionario público, y ello exige, para empezar, olvidar que nos encontramos ante un trozo de papel y ponemos en la condición no de quien mira figuraciones, sino a las personas que allí realizan cierta acción. Ni siquiera vemos fotos de personas, sino que miramos personas, en una remodulación perceptiva. Hemos de reconocer, sin embargo, que los olvidos mencionados no son nunca totales, y quizás conviene ahora pensarlos como formas especiales de tramitar la propia conciencia experiencial e histórica que corre en la relación icónica. El vínculo con la imagen es una clase de relación que exige al observador tomar cierta distancia con las circunstancias señaladas, y a la vez, le exige restituir las de algún modo, ¿cómo es esto posible?. Para ver una imagen requerimos ponernos en una intelección y una sensibilidad especial: aquella de quien acepta las características específicas del texto, como condiciones para hacer contacto con él. Es decir, el vínculo con la imagen implica una suerte de *adecuación semiótica* del vidente, aquella que hemos referido previamente en la sinergia imagen-

fruidor². Pero esta adecuación implica la necesidad de suspender la continuidad ordinaria y entrar en las claves semióticas, ya la vez, recuperar las localizaciones y experiencias ordinarias en dos sentidos: en tanto las reglas semióticas se aprenden en ese mundo histórico ordinario, y en tanto la relación axiológica con las imágenes es la restitución de las posiciones ideológicas, políticas, éticas, estéticas... del individuo. Quien ve el film referido se ubica ante tales imágenes-relato coincidiendo o rechazando los sentidos y las consecuencias valorativas que allí se ponen en juego, como quien escudriña la fotografía-documento de la prensa, interpretando el significado social o político de lo que allí se muestra.

1.1. *Relación icónica primaria*

La imagen emerge en estrecha vinculación con las condiciones y orientaciones de su observador, y nos invita a imaginarla como una confluencia entre estructuras gráficas y disposiciones frucivas. El camino recorrido permite desbordar la noción de imagen como objeto y apuntar a una concepción de la imagen como *acto*, las diversas razones que hemos ofrecido (la participación perceptiva, la puesta en juego de las reglas culturales de apreciación, la experiencia social de asignación o insuflación de sentidos, la dialéctica artefacto icónico – intérprete, la inflexión experiencial para su apreciación) fundamentan dicha perspectiva, pero a la vez, los planteamientos que ahora iniciamos constituyen su propia defensa. Toda icónica es una experiencia. No podemos hablar de imágenes más que en la medida que son vistas y referidas por los seres humanos en sus diversas condiciones humanas, esto indica que la imagen es en realidad un vínculo: una relación indisoluble entre *la mirada* y *lo mirado*. Con ello resulta insuficiente y engañoso pensar en la imagen como algo unitario y separado de su fruidor (sea su creador, o su re-creador), y ha de reconocerse como un acto: el evento en que artefacto icónico y observador coinciden. A dicho vínculo le llamaremos *relación icónica primaria*, ¿entre quienes se establece esta conexión?: se realiza entre un *objeto-imagen* y un *sujeto imaginal*.

1.1.1. El sujeto imaginal

Al iniciar esta sección señalábamos que la experiencia de ver una u otra clase de artefacto icónico exige del observador una suerte de olvido voluntario³ de ciertas actitudes, y la posibilidad de adoptar ciertas inclinaciones. Esa adecuación semiótica

² Véase *infra*. Capítulo II, sección 3: "Panofsky en clave hermenéutica".

³ Sé que la idea misma de "olvido voluntario" parece un contrasentido ¿Qué clase de olvido puede ser el que consiste en decir "olvido ésto o aquello"?, pero la expresión sirve, quizás, para señalar que se hace un *suspense* de ciertas creencias y referencias del sujeto que evidenciarían el grosor del artificio icónico, obstaculizando la experiencia imaginal.

que referíamos puede verse ahora como la emergencia del *sujeto imaginal*, es decir, como la recolocación transversal que realizamos cuando entramos en contacto con un artefacto icónico con el interés de abordarlo, y que nos convierte en sujetos para la imagen, es decir, en sujetos capaces e interesados en *imaginar*.

Constituirse como *sujeto imaginal* implica poner en juego dos disposiciones: una perceptiva y una intelectual. Actualizar dichas disposiciones es hacernos sujetos para la imagen y recuperar el objeto-imagen como imagen para nosotros:

- a) Realizamos un *disposicionamiento perceptivo imaginal* en el que no vemos las imágenes como vemos las cosas. Adoptamos ante los objetos-imágenes una postura de observación que los coloca idóneamente para su desciframiento icónico. Esta orientación de los objetos está en relación con ciertas claves y representaciones de nuestra cultura. Como hemos indicado antes, para ver una pintura, por ejemplo, hemos de saber que lo relevante en ella se encuentra del marco hacia adentro, y que el marco es en realidad de menor significado, y casi irrelevante⁴. Hemos de colocarnos identificando cosas en las manchas de color sobre la superficie, incluso hemos de saltar por encima de las diferencias ostensibles entre los objetos en el mundo y los objetos en el cuadro. Sólo por señalar una adecuación evidente digamos que aceptamos el trastocamiento de las propiedades físicas de los objetos (la mesa-foto es evidentemente menor a la mesa-referente, y la mesa-foto carece de volumen mientras la mesa-referente es tridimensional, la mesa-foto es sólo papel, mientras la mesa-objeto es madera o metal), y asumimos una mirada capaz de reconstruir los perfiles iconizables (según reglas culturales) de las cosas. No sería una tarea injustificada intentar construir una enciclopedia de las actitudes perceptivas icónicas, o de los criterios de perceptibilidad icónica. Se trataría de una enciclopedia porque dichos criterios se movilizan según registros históricos, probablemente según tradiciones y culturas. Pero también probablemente según géneros, o registros intertextuales: es decir, según clases de relación artefactos - sujetos imaginables. Es evidente, por ejemplo el cambio de actitud perceptiva que tenemos cuando pasamos del teatro al cine o viceversa. En el cine asistimos a las efigies de los personajes: no hay actores, estamos casi exclusivamente ante su lado significativo, ante su pura figuración fictiva. El actor parece tener mayor

⁴ El marco importa en dos sentidos: a) en la medida que su diseño es neutral o adecuado a la clase de objeto-imaginario en juego (el buen curador y el buen museógrafo saben que el marco no debe competir con la obra y debe establecer con ella una continuidad que permita dos cosas: 1. marcar con claridad donde comienza la obra, y 2. conciliarse con el texto icónico); y b) en las apuestas estéticas que enfatizan justo la arbitrariedad y la convención cultural que *enmarca* las obras: allí de lo que se trata es de cuestionar porqué enmarcamos, el valor institucional del marco, el poder que a través de él dice "esto es obra", "esto no", etc. Pero justamente esta cuestión es posible, dado que sabemos que del marco en adelante comienza la obra y hemos de ponernos en disposición *su generis*.

posibilidad de hacerse un otro. El teatro, en cambio, da la evidencia de que nos hallamos ante un individuo... una persona, carnal y sanguínea como nosotros, ahí, frente a nuestros ojos. El actor de cine no está, y seguirá allí después de su muerte. El actor de teatro está allí con la ostensividad de su vida por delante. Igual pasará con la escenografía, por ejemplo: una cama en el teatro será efectivamente una cama, con su rotundez y su impenetrable presencia, una cama en el cine es, siempre, una clase de abstracción. Esta diferencia hace que asumamos percepciones distintas: probablemente una deflación en la perspicacia realista ante el teatro, una intensificación en la entrega fictiva en el cine. El teatro nos exigirá ignorar un poco la excesiva realidad de la persona: la motilidad de su voz, o quizás la vacilación en el paso, o probablemente sólo su enfática presencia como Jorge Zarate encarnando a Bolívar. El cine, en cambio, nos exigirá llenar la lisura significativa, la evidencia de que no hay más que haces de luz sobre una tela, y que la configuración de tales luminiscencias son personajes y paisajes.

- b) Realizamos un *disposicionamiento intelectual imaginal* en el que sometemos la obra visual a principios cognoscitivos distintos a los que fijamos en las demás experiencias. Aceptamos que la obra tiene una realidad específica, *semiótica*, nos habla en sus propios términos y según sus propias leyes. Por sólo mencionar dos aspectos: 1. La fotografía congela el tiempo y el video o el cine tienden a comprimirlo: un minuto filmico puede representar un año de acontecimientos. ¿Cómo puede una foto coagular un instante?, parece hacerlo porque nosotros aceptamos que ese espectro del mundo que allí ha destellado es una huella del tiempo, una marca de la realidad deviniendo. ¿Cómo puede el cine reproducir el tiempo?, lo hace en la medida que aceptamos que los acontecimientos que en él se representan no son sólo figuraciones, sino que, al ingresar en el mundo fictivo, asumimos como si el tiempo que allí corre no fuese sólo una simulación del tiempo, sino un tiempo de acciones, un tiempo-acontecer que ahora experimentamos. La experiencia de ver el cine nos obliga a un juego extraordinario de las temporalidades: el devenir temporal de la sala, las dos horas de mi vida que pongo a rodar en esa situación se resustancializan por la representación de tiempo de lo que vemos en la pantalla; a esas dos horas vueltas allí los sesenta años del protagonista, o los diez años de la guerra. Conciencia de mis dos horas que se seden a la figuración de los sesenta años que asumo como *realmente* recorridos, so pena de despertar del juego y destruir la experiencia estética y semiótica. 2. La fotografía, la pintura, el cine o el video hacen una *apropiación plástica* del espacio; en el campo limitado de una pantalla de televisión podemos ver una imagen del planeta, y al tramo siguiente una toma de un organismo microscópico. Aquel espacio de los objetos que por nuestra experiencia ordinaria define límites y marca con poder sus condiciones, en la

imagen se ductiliza, se encoge y se agranda, se roma o se agudiza sin que se destruya su integridad. Una mano sigue siéndolo aunque haya ocupado en un cuadro toda la pantalla filmica, y al siguiente ocupe una porción ínfima, gracias al paso del *close-up* al *full shot*. Nuestra disposición intelectual lo permite y articula entre ellas una coherencia. Pero el asunto adquiere una dimensión mayor, cuando comprendemos que esta disposición intelectual imaginaria implica la puesta en juego de saberes y habilidades de aplicación de reglas a las que volveremos más adelante: apreciar una imagen narrativa, involucra el conocimiento de las *reglas de la narración*, por ejemplo, la de la secuencia: saber que la ristra de imágenes que veo se halla emparentada y una es consecuencia de las otras. Resulta más enfática la posición intelectual sui generis que esto representa, cuando pensamos, por ejemplo, en la regla narrativa de la *alternancia*, utilizada en aquellos relatos filmicos que nos cuentan como van ocurriendo dos cosas simultáneamente aunque las veamos en secuencia; ocurre así en las persecuciones: digamos que vemos primero la imagen de los perseguidos, y después la de los perseguidores, pero sabemos, por la posición intelectual especial que tenemos, que las cosas están pasando al mismo tiempo. Ante la imagen fija, digamos la de una pintura, portamos también ciertos conocimientos, podríamos decir, ciertas *reglas de sintaxis* plástica, denotativa y diegética, que nos ayudan a comprender, por ejemplo, en el plano denotativo de una pintura naturalista, que lo que aparece en la parte baja del cuadro es el “abajo” del mundo, y que entonces ha de leerse según la mirada humana ante el horizonte. Pero la pintura abstracta, por ejemplo, bien podría exigirnos otra sintaxis: la que deshace la referencia gravitatoria: y lo que vemos no son puntos o elementos sobre un terreno físico, sino sobre un campo abstracto. Nuestra movilidad intelectual es la que permite una u otra experiencia.

Así, el acto icónico involucra una suspensión y una actualización. Configura un evento sui generis que implica disponerse de forma peculiar ante el texto visual, y actualizar los conocimientos, formas de percepción y habilidades de interpretación que se han adquirido por la experiencia icónica en sociedad.

1.1.2. El objeto-imagen

Por su parte, el film puede ser proyectado en ausencia de espectadores, la pintura colocada en el desierto o el DVD puede abandonarse después de ser instalado en el reproductor. El video guardado o la cinta “enlatada” sólo son *potenciales* semióticamente. Sin sujeto imaginario el artefacto icónico suprime su función significativa, y para ello debe hallarse en condiciones de ser reconocido por el sujeto, debe ser, digamos, un objeto-imagen, para un sujeto imaginario. Sánchez Vázquez ha indicado algunas de las condiciones que ha de tener un artefacto para

ser objeto de una experiencia estética, sobre la base de dicho planteamiento podríamos reconocer aquí las propiedades que hemos de identificar en el objeto-imagen para propiciar una experiencia imaginal.

Un objeto es objeto-imagen, gracias a que reúne tres condiciones necesarias para alcanzar dicho estatuto: dos se refieren a sus propiedades, y una tercera a su institución cultural.

- a) *Propiedades físicas.* Hay objeto-imagen, donde hay objeto físico. Para que algo pueda ingresar en la fruición del sujeto imaginal, debe contar con una estructura física, con una configuración material que lo haga asequible. Sin piedra o metal, sin barro o yeso no hay escultura, sin película foto-sensible no hay cine.
- b) *Propiedades icónicas.* No todo en el objeto físico es *sensible*, es decir, no todo en él, es perceptible por los sentidos, y por tanto no todo en él es icónico. La configuración atómica de los objetos es física, pero no es perceptible por nuestros sentidos, y por tanto, en sus condiciones ordinarias, no alcanza el estatuto de objeto-imagen. Un video grabado en condiciones de subexposición y un film proyectado en condiciones de sobreexposición lumínica, imposibilitan el proceso textual, rompen su iconicidad, porque su observador no logra acceder a ellos. El objeto-imagen es un objeto sensible, aprehensible por nuestros sentidos, particularmente accesible a nuestra vista. En ese sentido debe contar con estas condiciones de aprehensibilidad para que alcance su estatuto.
- c) *Institucionalización en la cultura.* No basta con que el objeto cuente con las propiedades físicas e icónicas que lo hagan *visible*, ha de contar también con los requisitos que lo hacen *visible icómicamente*, es decir, ha de formar parte del *reino de las imágenes*, parte de la *enciclopedia icónica de la cultura*. Una piedra cuenta con las condiciones físicas e icónicas que la hacen visible, pero no cuenta aún con los principios culturales que nos permiten *verla como imagen*. Para ello un trabajo humano la forma semióticamente, y la hace devenir, por reglas convenidas, en imagen. Digamos que la *elabora icómicamente*. así su porosidad resulta exhibida en la imagen fotográfica, o el artista la coloca en una porción del espacio de un altar, o el escultor la talla para darle una forma figurativa o abstracta, o simplemente, alguien, en su lugar y sus condiciones, la destaca *imaginariamente*. La piedra se ha *iconizado*, y esto significa que el sujeto imaginal la hace objeto de sus disposiciones perceptiva e intelectiva⁵.

⁵ Otras implicaciones más finas de este devenir en objeto-imagen se movilizan cuando nos preguntamos por los límites de iconización de los objetos. Es decir, por la cuestión de hasta donde

El acto icónico no proviene entonces ni de una experiencia subjetiva interna del vidente, ni de unas propiedades materiales inmanentes al artefacto icónico. La significación icónica se gesta en el *encuentro* entre un observador dispuesto y un objeto visual en condiciones físicas y sensibles adecuadas.

Así la iconización de la imagen es un *acto* de asignación de valores plásticos y significados a un *objeto-imagen* desde un *sujeto-imaginal*.

En términos transversales, debemos entender que la relación primaria *abre* y resulta *acotada* por un contrato icónico. En otras palabras: la relación se sostiene sobre un convenio sujeto –imagen que define su carácter, pero a la vez, es dicha relación la que hace venir al caso dicho convenio. A este convenio fundacional de la relación icónica le llamaremos el *contrato icónico*.

2. Contratos icónicos

El objeto-imagen no se ofrece para el sujeto imaginal únicamente como un objeto sensible. Sus propiedades plásticas se orientan a la producción de una experiencia sensorial, pero no se agotan en ella, porque propician también significados: el acto icónico aflora valores denotativos, y puede alcanzar significados narrativos y axiológicos. Pero también puede ocurrir que en el texto icónico no emerja la significación denotativa, en tanto texto y sujeto se relacionan en torno a una correlación puramente plástico-axiológica.

El artefacto icónico exige una demarcación entre el mundo que conforma y el mundo en torno en el que se establece. En otros términos lo que acontece al interior del monitor o del marco de la fotografía, responde a dimensiones específicas no sometidas a las reglas del mundo circundante. Mientras vemos el film o revisamos una foto periodística ocupamos una banca en un teatro, o un sillón en nuestra casa al lado de otras personas que tienen una historia definida y que, como nosotros, pertenecen a un mundo social, económico y cultural. El espacio que ocupamos, la sala cinematográfica, o la habitación doméstica es, digamos, un *espacio real*, o más precisamente, un *espacio recepcional*. En cambio, el espacio y los objetos que aparecen proyectados en la pantalla o que se hallan ilustrados en la foto constituyen un *espacio semiótico* o *diegético*. Ese mundo configurado en el interior de la pantalla o en el plano del papel no se halla sometido a las reglas y leyes del mundo *exterior* que ocupamos, es un mundo construido por

puede hacerse imagen algo, y donde se desbordan sus límites. La cuestión nos lleva a la dialéctica entre las reglas de la enciclopedia icónica de la cultura, y la innovación icónica.

la creatividad artística, o la racionalidad técnica. En pocas palabras, el mundo representado en el interior de la pantalla cinematográfica es un *texto*. Pero frente a ese mundo tenemos un comportamiento particular, una manera de ver y una manera de entender; tenemos el comportamiento exigido por la relación semiótica en la que nos hallamos. Establecemos implícitamente un *pacto*, una especie de acuerdo según el cual veremos la imagen de cierta forma, apreciando unas u otras de sus propiedades y asignando ciertos significados, podemos llamar de forma genérica a este pacto un *contrato icónico* sobre el cual se funda y se define el tipo de relación entre sujeto imaginal y texto visual. Si el sujeto se niega a ver el objeto imaginario impreso en el papel fotográfico, y lo contempla sólo como un conjunto de manchas de color sobre un papel (es decir, no ve la imagen sino el soporte de la imagen), no hay posibilidad para el contrato icónico. No todos los videntes pactan las mismas cuestiones con los textos visuales, hay distintos vínculos, diversos contratos icónicos. Un médico que revisa una sonografía o un niño que ve un *animé* establecen relaciones distintas con la imagen, pero ambos se producen sobre un cierto pacto. En ambos hay normas de lectura y posicionamientos *sui generis*, la diferencia entre una y otra radica en las reglas específicas que se ponen en juego y las disposiciones prácticas que se asumen. Son muy diversos los pactos que pueden establecerse. Una fotografía de los andes bolivianos puede verse tejiendo lazos estéticos (como los que realiza el artista que disfruta las relaciones formales entre color y configuraciones), cognoscitivos (como los que asume el estudiante de secundaria que obtiene una visión más gráfica de lo que aprende en su texto de geografía), o incluso místicos (como aquel gaísta que reconoce en la naturaleza una expresión de la armonía cósmica). Pero es necesario reconocer que esas diversas relaciones provienen de formas condicionadas y definidas socialmente, no son el resultado de ocurrencias veleidosas y absolutamente singulares. Ver cognoscitivamente las imágenes, es inscribirse en unos criterios de mirada que se han formado y sancionado históricamente. El acto icónico es una experiencia singular, en la medida que se trata de la vivencia de un observador ante un artefacto icónico, pero es también un evento social, porque la intelección y la percepción puestas en juego se hallan formadas y diagramadas colectivamente, digamos que el acto icónico es particular en tanto experiencia singular, en tanto vivencia; pero es social, en tanto que contrato. Los contratos son regularidades colectivas e históricas de relacionamiento con las imágenes.

En síntesis podemos decir que el contrato icónico es un acuerdo social que define el encuentro entre un observador y un texto icónico. Un sistema de reglas culturales que abordan las relaciones imaginables, un convenio social que establece los vínculos icónicos y condiciona la experiencia de las imágenes. Así, el contrato icónico condiciona y retícula el acto imaginario, pero *no es* dicho acto: el contrato condiciona el encuentro, pero no es el encuentro. Los contratos icónicos implican

entonces dos cuestiones: a) un acuerdo social reglamentado para sustentar las relaciones icónicas; y b) unos principios de encuentro experiencial con las imágenes.

Señalábamos que son múltiples los contratos icónicos, y lo que esto significa es que hay diversas modalidades de regulación cultural o social de la relación con las imágenes. Casi en el sentido de que los diversos vínculos con las imágenes se trazan por contratos distintos para regular dichas relaciones. Pero siempre en el borde cabe pensar que habrá ciertas relaciones (ciertas experiencias o encuentros) que no podrán ser abrazados por contrato alguno, así como ciertos contratos que no contienen nada, es decir, que no restituyen experiencias. Esto nos indica una interesante dialéctica histórica: la que se da entre contratos y experiencias icónicas, asunto que constituye un problema del mayor interés, pero que aquí no podremos abordar suficientemente. Sólo podemos indicar que la movilización y la dinámica cultural puede desactualizar contratos, o puede rehacerlos, pero también puede contener experiencias. De otra manera: que las experiencias de la imagen se hallan articuladas en los contratos que definen los vínculos, así estamos ante el horizonte de lo contractualmente posible, pero hay ciertas experiencias que rebasan dicha contractualidad en una vivencia más pura, pero que quizás lleve a la formulación de contratos futuros. Del otro lado, es probable que ciertos contratos pierdan sustancia, porque sus reglas de articulación ya no rigen nada. Podríamos imaginar, por ejemplo, una comunidad que se vinculaba de forma ritual con sus imágenes, que las leía como revelaciones, pero que con el paso del tiempo, por la movilidad histórica y la incorporación de formas modernizantes, deteriora esta clase de vínculos, y asume relaciones más denotativas. Recuerdo que mi abuela creía fehacientemente en el hábito sagrado que envolvía las imágenes de "La Virgen del Carmen" o del "Divino Niño", con ellas actualizaba una clase de contrato ritual (que aquí no caracterizaremos), sancionado y legítimo en su mundo histórico-cultural. Veinte años después, esa relación ha dejado de ser dominante y es más bien exótica en ciertos campos sociales. Los contratos icónicos se producen y acotan históricamente.

Un contrato consiste en la relación acordada entre diversas partes, podemos decir que hay contrato, porque los pactantes se ponen de acuerdo acerca de algo. Dicho convenio implica ciertos compromisos y ciertos beneficios para los contrayentes, y la cuestión clave radica en que todos seden algo para obtener algo. El compromiso radica en la concesión que, para hacer posible el contrato, debe ser mutua. En realidad los contratos se establecen entre voluntades, lo que implica, digamos, que se hayan en el universo de las cosas humanas. Los contratos icónicos se establecen entre miembros de la sociedad, y consisten básicamente en comportarse, percibir y comprender de ciertas formas las imágenes. Pero podemos

tomamos una licencia que consistirá en suponer que el contrato icónico se establece entre dos partes maestras: el lector de imágenes, su observador; y los textos icónicos. El texto icónico en sí mismo no es una conciencia, es el resultado de la labor simbólica de una voluntad y una conciencia, y en ese sentido, digamos, el encuentro entre un observador y un texto icónico es la reunión entre conciencias, mediado por el lenguaje del texto. Pero todo contacto entre conciencias tiene esta condición, no hay diálogo sin mediación del lenguaje, y como ha dicho Ricoeur, incluso el diálogo consigo mismo se produce a través del lenguaje. No hay acceso directo a la conciencia, nos concebimos con los signos lingüísticos que nos permiten auto-mirarnos. El texto icónico cristaliza esfuerzos, concepciones y reglas humanas que se disponen de ciertas formas, para el encuentro con sus observadores. El texto icónico puede verse como un *tú* que nos habla, en el sentido hermenéutico gadameriano. Hechas estas aclaraciones, podemos decir que los contratos icónicos se pactan entre *observadores imaginales* y *textos icónicos*.

- a) Hay *observador imaginal* para un texto icónico, cuando, contando con las condiciones perceptivas e intelectivas idóneas, se dispone a iconizar los *objetos* pertinentes. Es decir, cuando realiza el *trabajo icónico* que hace de los objetos-imagen textos icónicos. La clave de este trabajo se halla en la asunción de un *compromiso de lectura*, sobre el cual se asume cierta actitud interpretativa que permite la ostensión icónica. Así, la parte del pacto que corresponde al observador imaginal, radica en el *compromiso de observación*. Pero dicho compromiso no es una actitud uniforme o universal, es más bien un campo móvil de criterios, un sistema flexible que nos hace asumir diversas modalidades interpretativas, según la clase de texto icónico que enfrentemos. El compromiso consiste, por ejemplo, en que nuestra actitud de lectura no es la misma cuando abordamos una fotografía periodística que la asumida cuando enfrentamos una pintura abstracta. Allí radica el asunto medular de la experiencia social de la imagen: nada impide que pongamos en juego los mismos criterios en los dos casos, pero no lo hacemos, porque hay ciertos contratos icónicos implícitos que nos llevan a uno u otro vínculo⁶. Así podemos señalar que los compromisos de observación se distribuyen en un diagrama rico de modalidades de lectura icónica que pueden llevarnos, por ejemplo, al observar imágenes en claves fictivas o poéticas, referenciales o argumentales, éticas o estéticas. Conviene señalar que las diversas modalidades de lectura se conectan o se tensan según ciertos horizontes sociales de expectativas interpretativas de las imágenes. Esto

⁶ Es importante aclarar que esto no quiere decir que haya una imposibilidad natural o esencial para ver una foto de prensa en clave abstracta, es decir, reconociendo su valor estético formal. Lo que esto indica es que justo dicha actitud, es una práctica exótica, porque lo diagramado por la cultura nos lleva a ubicarnos ante la foto de prensa en términos informativos: reconocer en ella ciertos datos situacionales.

quiere decir que socialmente se articulan modos de interpretar, definiendo un telón de fondo, un sistema de reglas de observación que nutren tales modalidades. Un observador imaginal se relaciona con un texto icónico, sobre la base de un contrato que le exige asumir cierto compromiso de lectura, lo que significa que leerá la imagen en cierta actitud de interpretación socialmente configurada según un horizonte hermenéutico.

- b) El *texto icónico* por su parte, asume un *compromiso de construcción* que permite al observador tener una experiencia icónica idónea, es decir, propia de la clase de vínculo del que tiene expectativa. Para que haya experiencia icónica referencial o documental, no basta con que el lector imaginal asuma la actitud realista que exige el contrato, es necesario que por su parte el texto, cuente con las propiedades icónicas realistas que lo hacen posible. El compromiso de construcción icónica proviene de ciertas modalidades textuales, es decir, se trata del compromiso de construir las imágenes según ciertas expectativas intertextuales. Esto significa que la imagen se elabora con base en reglas semánticas, sintácticas y pragmáticas propias del horizonte hermenéutico cultural que las organiza y prescribe. En última instancia, se trata de un asunto sociológico: determinados movimientos culturales e históricos trazan los rasgos de lo icónicamente esperable para cada clase de relación, y esto se halla garantizado en el contrato icónico correspondiente. Así como hay diversos compromisos lectores, hay también diversos compromisos de construcción icónica, los cuales, están conectados también con ciertos horizontes intertextuales: textos icónicos diegéticos o poéticos, textos icónicos constataivos o argumentales implicarán reglas diferenciales de construcción. No son por supuesto, diferencias estancas, cortes absolutos entre unas formaciones y otras. Se trata más bien de reconocer que los textos icónicos son construidos con ciertas lógicas, y en ciertos ejes. Un texto icónico poético resalta la textualidad sobre la referencia, incluso ignorando totalmente la referencia. Lo que importa en él es su dimensión plástica: el croma, el trazo, la correlación formal y pigmental antes que cualquier otra cosa. Un texto icónico constataivo parece, en cambio, reducir y regular la textualidad en aras de la exhibición enfática de la referencia: lo que importa de él es lo que muestra: las cosas y las escenas. Así dichos textos icónicos se comprometen en ciertos contratos en la medida que resaltan uno u otro compromiso de construcción como su centro. Correspondientemente, del lado del observador imaginal lo que encontramos es una lectura que busca una experiencia sensible, sensual o estética, en el caso de la icónica poética; y una lectura informativa, extractiva o reconstructiva en el caso de la icónica constativa. Nuevamente vale decir, esto no indica que sea imposible ver una foto de identidad de una credencial con ojos de crítico de arte, o una pintura abstracta con la mirada del que trata de

orientarse ante ella como si fuese el mapa de un lugar, pero sin duda, en ambos casos, nos hallamos en una deflación del poder del contrato, porque las partes pactantes no se sintonizan en su compromiso.

En clave más analítica hemos de señalar que el compromiso de construcción textual icónica implica cierta dinámica generativa de imágenes, mientras que el compromiso del observador involucra, como correlato, cierta dinámica re-generativa. En otros términos, lo que esto significa es que, por lo menos, en cierto sentido crucial para la dilucidación del contrato icónico, hemos de reconocer que los textos icónicos se gestan con base en *estrategias de construcción icónica*, y del otro lado, se observan e iconizan, en relación con ciertas *estrategias de fruición*.

A. *Estrategias de construcción icónica*

Las *estrategias de construcción icónica* refieren tanto a los principios códicos con que se construyen las imágenes, como a las finalidades específicas que con ellas se buscan según los intereses de sus productores. Podríamos decir, por ejemplo, que el texto icónico poético puede producirse poniendo en juego el principio códico del extrañamiento (reorganizar la forma de presentar las cosas), y guiándose por el interés de la desfamiliarización, es decir, hacernos ver de otra manera y reubicar la experiencia. No hay estrategia si no hay algo que perseguir, no hay táctica sin propósito. Cuando suponemos que las imágenes se generan con base en estrategias de producción, lo que decimos es que hay propósitos para su diseño, que ciertos intereses éticos, epistemológicos, políticos, estéticos, etc., definen la construcción de las imágenes. Estos intereses provienen del lugar histórico en el que se gestan las imágenes. Incluso aunque una imagen se construya no para responder a una coyuntura, sino con la expectativa de atravesar el tiempo y “hablar a la humanidad”, lleva las huellas de su temporalidad, y su sentido generativo se haya en ellas. Justo lo que muestra, por ejemplo, la imagen mítica, es un mundo que piensa que la imagen puede tener un resplandor universal e intemporal, y eso es precisamente lo que la hace histórica, y lo que históricamente revela su sentido. La intención con que se produce la obra parece una cuestión evanescente, puede fácilmente escaparse a la semántica que la imagen moviliza, y puede o no, ser recuperada en su interpretación⁷. Pero es a través de las *estrategias de construcción* que se materializa, debido a que se convierte en criterios tácticos que guiarán el diseño concreto del texto. La organización y las propiedades de la imagen se hallan así

⁷ Desde la emergencia del *estructuralismo semiótico* se ha desarrollado una fuerte crítica a las explicaciones intencionales, en especial por que se acepta que el texto adquiere un valor autónomo respecto a lo que el autor quería o no hacer con él. En la perspectiva pragmática la intención reaparece de otra forma, en tanto se reconoce que un texto transita en un intercambio de intereses y se halla preñado de expectativas culturales.

conectadas con estos criterios que orientaron su génesis. Si se trata de la imagen poética del *videoclip* o del arte experimental, las cosas difieren notablemente de la imagen noticiosa o científica, el interés no es informativo ni pedagógico, es más bien, predominantemente *expresivo*, el artista busca a través de su obra manifestar un mensaje que no es necesariamente un *contenido*, ya que puede radicar exclusivamente en la articulación plástica de los materiales icónicos. Respecto a los *criterios tácticos* las cosas difieren aún más radicalmente. En la *imagen cognoscitiva* los criterios que privan son los de la claridad, la precisión y la economía. Pero especialmente es una imagen producida con el criterio de dar preponderancia a la referencia antes que a las formas de representación. Una secuencia que explica los movimientos básicos del corazón debe ser altamente precisa, cada uno de los objetos registrados deben aparecer con la mayor diferenciación posible y en ausencia de *ruido óptico*, como diría Eco (es decir, es una imagen *económica*). Pero especialmente se dirige a mostrar ciertos fenómenos, para lo cual debe borrar cualquier efectismo de lenguaje, debe ser lo más *transparente* posible (las marcas fotográficas o videográficas, buscarán borrarse y dar pleno lugar al objeto que denotan). En la imagen poética en cambio los criterios que privan son otros, para empezar los signos y materiales con que la imagen se construye tienen un carácter ostensivo, casi podría decirse que el texto poético a diferencia del texto constatativo se caracteriza porque su valor radica no en los objetos que presenta, sino en los *signos* con que construye su mensaje. Los signos se *exhiben* y valoran por sus propiedades, el texto vale, precisamente por su *textualidad*. Por otra parte, la imagen poética no se somete al principio de precisión, en ella opera más bien la *ambigüedad*, no propone un significado único que debe identificarse unívocamente, propicia más bien un campo de sentidos y experiencias.

La cuestión de los propósitos y los intereses que guían la emergencia de las imágenes, es sin duda, un ámbito que implica complejas y ricas discusiones porque, en principio, hay terrenos teóricos que cuestionarían la posibilidad misma de alguna clase de *estrategia icónica*, por ejemplo, en el psicoanálisis donde en última instancia la imagen no está definida por el sujeto. Se trata de la elaboración de un *otro* que nos habita, un otro que no es nuestra conciencia. Dicho ámbito desborda la caracterización pragmático cultural que aquí procuramos, dado que en este capítulo final perfilamos las cosas al terreno de la imagen social, donde lo característico del iconismo es el interés y el propósito. El orden inconsciente de la imagen, en una primera mirada, parece escapar a lo que aquí se diagrama, dado que lo perfilado son más bien vínculos colectivos, trazos institucionales, racionalidades públicas, lógicas administrativas y regulativas de lo icónico gregario. No es posible abordar aquí dicho asunto, pero es necesario anunciar que una visión contractual de la experiencia de la imagen permite entrar provechosamente en este territorio: la imagen onírica (el recinto más claro de la imagen singular, incluso irracional) implica, para el psicoanálisis, cierta clase de *estrategias de producción*, las del

inconsciente. El psicoanálisis busca, casi como su programa central, el desentrañamiento de los recursos a través de los cuales la imagen inconsciente habla *de lo que es*, a través de mostrar *lo que no es*. ¿No es este el ámbito más entreverado y más fino de la estrategia?, ¿no es acaso esta una cuestión análoga a la de la imagen más ideológica, y por tanto, más interesada?. Obviamente un abordaje satisfactorio de esta cuestión exige discusiones y problemáticas específicas que aquí no podemos desarrollar, pero que podrían abordarse en otro lugar, señalando, vale decir, la factibilidad de dicho camino.

De manera más analítica podemos aventurar que las estrategias de construcción icónica se organizan según tres elementos constitutivos: las fuerzas intertextuales, los campos de producción icónica, y los horizontes culturales. En otros términos, se definen en relación con tres esferas: la de orden textual-intertextual, la de orden campal (en el sentido Bourdiano de “campo de productores icónicos”), y la de orden socio-cultural. Así:

a.1) *Fuerzas intertextuales*. Las imágenes se construyen en relación con ciertos criterios que orientan magnéticamente su producción; digamos, por ejemplo, que la imagen cognoscitiva (aquella que se produce para llevar una información o ciertos conocimientos: un mapa, la ilustración de un organismo, un video médico) dará preponderancia a la referencia antes que a la textualidad: importará más mostrar el objeto que hacerlo según una codificación significativa, o, en todo caso, la codificación significativa estará en función de la posibilidad de mostrar más fehacientemente el objeto que de destacar la gramática que permite exhibirlo. La imagen cognoscitiva se guiará entonces por la búsqueda de la claridad, la precisión (es decir, la búsqueda de la monosemia) y la economía del registro (es decir, la contención de la textualidad ante la necesidad de la referencia); la imagen poética, en contraste, parecerá dominada por la lógica de la textualización o del significante, y por la ambigüedad polisémica. Es necesario indicar aquí que con esto no restituimos ideas del tipo: “las imágenes documentales son objetivas y las imágenes poéticas son subjetivas”. Esta mirada sería una ingenua lectura de los procesos pragmáticos que involucran los contratos icónicos, y un flagrante desconocimiento del carácter táctico de la generación icónica que aquí tratamos de desentrañar. Lo que indicamos es que en la producción de una y otra clase de imágenes se ponen en juego ciertas estrategias *códicas* que las iluminan de una u otra manera. La *transparencia* de la imagen, es una elaboración codificada, fundada en la monosemia: es decir, se trata de un esfuerzo gramatical que se articula como una regla de lectura: “de esto que está ante tus ojos, fíjate sólo en ésto”. El principio códico de la monosemia, que constituye uno de los soportes de la transparencia icónica, no es una propiedad en sí misma del texto, *sino*

precisamente un contrato: una regulación de la relación observador imaginal – imagen, que guía la mirada según principios que aquí procuramos dilucidar. Así no tenemos imágenes unívocas, si no contratos monosémicos entre artefactos icónicos y sujetos imaginales. Dicho contrato se asegura institucional y socialmente, como buscamos señalar en lo que viene.

a.2) *Campos de producción icónica.* De una u otra forma los productores de las imágenes tienen relación entre sí. Dibujar o fotografiar, hacer videos o pintar son prácticas que bien pueden realizarse singularmente pero que implican alguna clase de sociabilidad. Aprendemos a tomar fotografías a partir de lo que alguien nos enseña, o a partir de ver el trabajo que otros realizan. Nuestras imágenes se cotejan con las de los otros: bien sea porque procuren acercarse a ellas o porque busquen su especificidad distinguiéndose. Desde una mirada más transversal, la iconosfera social proviene de una multiplicidad de campos de producción icónica con complejidades diversas pero con cierta interconexión. La fotografía periodística o la imagen publicitaria de la televisión, en sí mismas constituyen sistemas de gran complejidad, pero que, de una u otra forma establecen vinculaciones. Un complejo escenario de relaciones entre instituciones periodísticas, casas de publicidad, academias de artes plásticas, críticos de la imagen, galerías, museos, medios de comunicación y muchas otras instancias, conforman lo que podríamos llamar de manera muy general (y quizás aún imprecisa) el *campo de producción icónica*: ese tramado que signa, en sus relaciones y juegos, la producción del torrente de imágenes que circula por el mundo social. Aquí no tenemos posibilidad de discernir con detalle estos complejos y seductores procesos en los cuales se configura lo icónicamente consumible por la sociedad y se perfilan las icónicas y las gramáticas reinantes o emergentes en ciertos momentos históricos y en ciertas delimitaciones colectivas. Tal sería el objeto de una sociología de la creación icónica: la dilucidación de los juegos, relaciones, convenios y conflictos colectivos que constituyen el universo de imágenes que socialmente experimentamos. Sugerimos pensar este escenario como un campo, por que se trata de un territorio de juego, donde ciertas instituciones y ciertas instancias tienden a dominar la lógica de producción de las imágenes, y otras compiten y friccionan dicha tesisura: así por ejemplo, en el campo publicitario las iconografías dominantes (clases de encuadres, tipos de iluminación, características de los modelos, kinéticas, escenografías...) se definen por relaciones tácticas y juegos campales entre las industrias anunciantes, los creativos, y las lecturas sociales. En última instancia, y en una apreciación gruesa, todo esto parece remitir a una dialéctica entre el potencial icónico y los límites de iconización que una sociedad detenta.

a.3) *Horizontes culturales icónicos*. Finalmente las estrategias de construcción emergen en relación con un fondo colectivo de imágenes y representaciones que constituye el más vasto ámbito de iconismos, donde, desde la mirada más general se multiplican las imágenes de géneros tecnológicos distintos: fotografía, cine, pintura, infoimagen, etc., de géneros semánticos diversos: poéticas, informativas, religiosas..., de orígenes múltiples: imágenes mediáticas, imágenes campesinas e indígenas, imágenes urbanas, diseños oficiales, icónicas de los campos artísticos y experimentales... Se trata de un gran mosaico de iconografías que se conectan y mezclan en el variopinto panorama macro-social. Obviamente aparece aquí una problemática de delimitaciones que no abordaremos, pero que podemos indicar: ¿cuáles son los límites del horizonte cultural icónico?, ¿qué permite decir que estamos ante uno u otro horizonte?, la respuesta más simple diría que los límites son los de la sociedad a la que pertenece y de la que proviene. Pero en realidad esta es una respuesta insuficiente porque la dificultad sociológica para definir los límites de las sociedades, ocupa también el establecimiento de la liminaridad del horizonte cultural icónico. Por otro lado las imágenes no se contienen por las fronteras territoriales, no responden fijamente a los sistemas de nacionalidad o ciudadanía y no ostentan semánticas y gramáticas impolutas, en una pureza genérica o etiológica. El panorama al que hoy asistimos es el de la fusión y la comunicación incesante de las iconografías: la fotografía periodística a traviesa el mundo diagonalmente y las redes cibernéticas propician la exposición simultánea de infinitas maneras de iconizar. La publicidad hecha mano de cualquier reserva icónica para alcanzar sus fines (desde los rostros muiscas o las representaciones mayas, hasta la cultura visual gótica o *cyberpunk*), pero también la cultura popular mezcla y recurre a imágenes de diverso orden para construir su mundo icónico (los artesanos y los constructores de juguetes apelan tanto a su memoria identitaria como a las representaciones mediáticas). Pero este desborde permanente y esta intersección notoria de buena parte de las iconografías no es un evento exclusivo de la sociedad contemporánea, la historia de las imágenes es la de la interconexión y fusión recurrente de culturas. Por otra parte, podríamos decir, proyectando las nociones de Lotman, que el horizonte cultural icónico refiere a la capa social de las imágenes, a lo que podríamos llamar una *iconosfera*. Sin embargo la noción de iconosfera produce reminiscencias de carácter biológico, y en últimas, de tipo naturalista: se imaginaría el mundo de las imágenes como se imagina el mundo de los seres vivos: una biosfera ante una iconosfera. Es necesario aclarar que la noción que usa Lotman es la de "semiósfera" y con ella quiere enfatizar dos cuestiones: el carácter omniabarcante y crucial del territorio de los signos (la imposibilidad de la forma humana sin él), y su propiedad de médium: es decir, el territorio

natural que los seres humanos habitamos. Vivimos en un mundo físico y biológico, pero también vivimos en un mundo de signos. El concepto de iconosfera permitiría ver con claridad estas dos propiedades de las imágenes en relación con el mundo social, pero tiene el problema de que quizás las sustancializa excesivamente. Preferimos, por eso, usar la noción de *horizontes culturales icónicos* dado que nos permite reconocer que se trata justo del médium icónico en el que vivimos los seres humanos, pero dicho médium es creado y reformulado permanentemente por los seres humanos en su devenir social. Si quisiéramos una metáfora naturalista, quizás la única que podría ayudarnos es la del *corak*: celentéreo marino que segrega la materia con la que construye el mundo calcáreo en el que vive. El horizonte cultural icónico emerge de nuestra producción histórica, pero es el territorio al que llegamos, porque nos encontramos siempre con un mundo social altamente iconizado, imaginalmente hiperdenso. El horizonte cultural icónico proviene entonces de una historia compleja, en la que se relacionan a veces por complementos, a veces por disecciones, e incluso por conflictos, diversas tradiciones imaginales. Todo horizonte cultural icónico es un tramado de tradiciones iconográficas que parecen cristalizarse en un punto, pero que en realidad provienen de un devenir lejano. Las imágenes contemporáneas resultan de una larga historia de pruebas, contrastes y sentidos, que se aprecian realmente en el corte diacrónico. La imagen cinematográfica, por ejemplo, es heredera de tradiciones icónicas, y de tradiciones narrativas: la imagen filmica es una imagen que *relata*, por eso proviene tanto de la novela de folletín, del teatro y de la ópera, como de una complejísima herencia icónica que va desde los retablos del medioevo (verdaderas secuencias proto-filmicas) hasta la fotografía.

En síntesis podemos decir que la comprensión de los procesos de construcción icónica de la sociedad, implica reconocer que sus estrategias de diseño provienen de una triple fuerza puesta en juego: los criterios y gramáticas intertextualmente conformadas, las definiciones del campo de producción de imágenes, y las referencias y articulaciones del horizonte cultural.

B. Estrategias de fruición icónica

Las *estrategias de fruición* refieren a las dinámicas de interpretación de los textos icónicos, a los procesos de semantización y experienciación de las imágenes. No todo observador atiende las mismas cuestiones en las imágenes, no se interesa en los mismos elementos y no tiene vivencias idénticas. Las significaciones que una u otra clase de iconismo evocan, así como la experiencia sensual que precipitan parece diferencial entre individuos de diversas condiciones. Buscamos cosas distintas de las imágenes, a veces información, a veces placer o a veces consuelo o

revelación. Hemos señalado en varios momentos la participación lectora en la formación de lo que las imágenes son, hemos indicado que requerimos transitar de la concepción de la imagen a la del acto icónico, y este tránsito no es posible si no reconocemos que la relación del observador con los artefactos icónicos implica ciertas iniciativas irreducibles por parte de quien ve. Podríamos decir que dicho hacer es un proceso re-constructivo o re-generativo de la imagen. Quizás la forma más adecuada de plantearlo, es señalando que el observador realiza un *trabajo icónico* que consiste en experimentar, elaborar, asignar sentidos, completar sugerencias, erigir significaciones, realizar juicios. El trabajo icónico del observador implica algunas formas de relacionarse con la imagen, ciertas *estrategias de fruición*: algunas maneras de ver guiadas por intereses y necesidades icónicas. Estas estrategias se fundan en tres elementos maestros: las *competencias imaginales* de los lectores, los *campos de fruición* a los que pertenecen o por los que transitan, y el *horizonte cultural icónico* en el que habitan.

b.1) *Competencias icónicas*. Apreciar y experimentar, significar y valorar, es decir, *iconizar* una imagen no es un acto espontáneo, ajeno a toda socialización, resultante de una naturalidad universal. Implica más bien poner en funcionamiento una serie de saberes y habilidades de observación y realizar un trabajo semiótico. Pero la relación con el texto icónico no se resuelve sólo en las vinculaciones de gran envergadura (como las de juzgar o criticar la imagen), no se refiere sólo al juicio final que podría erigir el observador sobre lo visto, sino que involucra incluso la formación misma de la imagen. Ver una imagen, involucra el conocimiento y la acción de capacidades de diverso estatuto con las cuales no sólo desciframos los códigos en que el texto está construido, sino que así, contribuimos a su conformación. La competencia icónica⁸ es entonces un conjunto de capacidades que permiten

⁸ Como es sabido con el concepto de competencia Chomsky (1976) refiere a una suerte de estructura interiorizada por el hablante, constituida por un conjunto de capacidades lingüísticas, gracias a las cuales se encuentra en condiciones de hablar y comprender fluidamente su lengua. Chomsky denomina *actuación lingüística* al uso que el hablante hace de su *competencia*. Así toda acción lingüística y toda práctica del lenguaje, emergen de la competencia del hablante. Pero el concepto de competencia es susceptible de orientarse más allá del ámbito puramente lingüístico como han hecho algunos autores cuando desarrollan nociones como *competencia semiótica*, *competencia comunicativa* o *competencia cultural*. Por ejemplo P. E. Ricci y B. Zani reconocen que la noción puramente lingüística de la competencia no permite dar cuenta de los procesos de interacción comunicativa, o de los *actos de habla* en los que participan los sujetos sociales; reconocen que una persona dotada únicamente de *competencia lingüística* sería incapaz de establecer eficazmente una interacción comunicativa en tanto "ignoraría cuándo debe hablar, cuándo callar, qué opciones sociolingüísticas emplear en determinadas situaciones" (Ricci y Zani, 1990:20). La *competencia comunicativa* será "[la] capacidad de emitir y captar mensajes que... colocan [a un individuo] en trato comunicativo con otros interlocutores. Esa capacidad comprende no sólo la habilidad lingüística y gramatical (de producir e interpretar frases bien formadas), sino también una serie de habilidades extralingüísticas correlativas, que son *sociales* (en el sentido de saber adecuar el mensaje a la situación específica) o *semióticas* (que significa saber utilizar otros códigos, además del lingüístico, como por ejemplo,

al espectador relacionarse con el esquema gráfico que propone y realizar dos grandes clases de operaciones semióticas: a) asignar valores (emocionales, sensibles, ideológicos) a las propiedades plásticas de la imagen (color, textura, línea, figura...); y b) atribuir denotaciones a dichos valores plásticos. Al poner en acción la competencia, el espectador construye lo que llamamos una imagen. La imagen no es entonces el objeto plástico, es el acto de reunión entre los dos polos, un *acto icónico*. No debemos olvidar que una competencia es un conglomerado de saberes interiorizados por el sujeto, gracias a los cuales es capaz de *actuar*. La competencia icónica se refiere a los saberes, criterios y habilidades, que permiten realizar la experiencia concreta de apreciar y consumir una imagen, de iconizarla. De manera más analítica, dicha competencia se halla integrada por un grupo de capacidades y archivos. En términos generales esas capacidades van desde la *capacidad taxonómica*, consistente en los saberes que permiten identificar diversos tipos de imágenes y reconocer sus diferencias (gracias a las cuales esperamos cosas distintas de la imagen cinematográfica, del cómic o de la pintura), hasta *capacidades axiológicas*, consistentes en la facultad para evaluar el valor estético, denotativo o ideológico de una representación. Especialmente un observador cuenta con una *memoria icónica* en la que conviven un vasto universo de imágenes de múltiples orígenes y diversos estatutos. Nunca se ve una imagen desde el vacío icónico, su apreciación se articula desde todas las imágenes vistas, de la misma forma que leemos poesía desde nuestro

el kinésico: las expresiones faciales, el movimiento del rostro, de las manos, etcétera)" (Ricci y Zani, 1990:20). Así la competencia comunicativa o competencia semiótica propicia un instanciamiento socio-cultural pertinente de la noción chomskyana. Por esta razón una teoría de la *competencia comunicativa* necesita admitir no sólo las capacidades que permiten actuar eficazmente en una *interacción lingüística*, sino también en interacciones no-lingüísticas o para-lingüísticas, es decir, en *intercambios semióticos*, como el que involucran los actos icónicos. Así las cosas, una competencia imaginal refiere al sistema interiorizado de *reglas, criterios y saberes* que facultan a los sujetos sociales para producir y decodificar (explícita o implícitamente) mensajes *visuales en situaciones sociales*. Por otra parte las *competencias imaginales* implican también el conocimiento y la experiencia consciente o inconsciente que tienen los actores sociales de las relaciones simbólicas del tramado social. La noción de competencia instanciada campal y socialmente admite que los archivos, capacidades y criterios que la constituyen se adquieren culturalmente, y permiten la producción de mensajes o interpretaciones no solamente aceptables, según la lógica de las convenciones sociales, sino también *oportunas o pertinentes*. La competencia vista de esta forma, aproximada digamos al *habitus* bourdiano, nos lleva a comprender que un agente social, en el espacio de relaciones de una situación determinada, no sólo interpreta según la aceptabilidad semiótica o estética de la convención social, sino también según la pertinencia y oportunidad que le permita una *ganancia simbólica*, y que define su producto en una *valoración*. Es decir, que toda práctica de interpretación icónica es, necesariamente, una *interpretación socialmente instanciada*.

conocimiento y nuestra expectativa poética. Estos archivos son, digamos, la apropiación individual del imaginario colectivo de la sociedad en la que habita el sujeto. La forma particular e histórica en que registramos y ponemos a correr los horizontes culturales icónicos en los que habitamos. Estos archivos se generan en la experiencia y la historia del individuo, habría así una *socialización imaginaria*, lo que supone que la experiencia y los límites de *imaginación* (de apreciación, interpretación y creación de imágenes) del individuo, estarán de alguna forma definidos por su experiencia y su cultura icónica. A esto es a lo que podríamos llamar una *disposición social*, aquello que en palabras de Bourdieu se denomina un *habitus* (Bourdieu, 1990 y 1991), y que aquí podríamos referir sólo a su dimensión hermenéutica: la disposición subjetiva, socialmente formada, para interpretar. Esta disposición sociológica hace posible y encausa la formación de competencias y su adquisición (digamos que el *gusto* por una cierta clase de imágenes hace posible competencias, y las competencias forman una u otra clase de gustos e inclinaciones). Nuestras posibilidades de establecer vínculos con las imágenes, están en relación con la competencia con la que contamos, y esta, de nueva cuenta, se construye por la experiencia social que tenemos de lo imaginario. La dificultad común para apreciar los valores plásticos del cine o la fotografía, está en concordancia con la dificultad para apreciar imágenes abstractas (como las que propone el expresionismo abstracto, por ejemplo), y es resultado de una experiencia visual vinculada fundamentalmente con tradiciones denotativas.

b.2) Los *campos de fruición* constituyen los espacios sociales en que establecemos el encuentro con las imágenes. Esto no quiere decir que sólo sean válidas las experiencias icónicas gregarias o que ignoremos que cada uno de nosotros puede ver imágenes en absoluta privacidad, incluso que podemos ver imágenes que sólo nosotros hemos producido y en ese sentido no serán vistas, nunca, por nadie más. Lo que esto significa es que incluso en ese caso extremo la iconización de esa imagen singularísima, se halla atravesada por nuestra experiencia colectiva de ver y por las formas en que nuestras relaciones humanas, en contextos concretos, han marcado nuestra relación con el mundo imaginal. *Campo* es un concepto con el que el sociólogo P. Bourdieu busca explicar, en su relación con el *habitus*, las prácticas sociales (Bourdieu, 1971 y 1990). Se plantea como el territorio de vínculos entre individuos que comparten intereses comunes y que buscan acceder, a través del juego y del conflicto, a ciertas posiciones. Los individuos viven en espacios colectivos estructurados en los que ocupan posiciones que definen objetivamente sus intereses, sus acciones y sus alcances. Refiriendo dicha perspectiva las prácticas interpretativas adquieren una mayor precisión y

resultan pragmáticamente acotadas. Los individuos no realizan prácticas de interpretación o apreciación en el vacío relacional. Además de las inclinaciones definidas por la historia cultural que los ha constituido (su habitus social), su interpretación responde a *campos de fruición*. Los actores sociales no abordan los procesos comunicativos de forma aislada, se hallan inmersos en espacios sociales y pertenecen a clases o grupos multifactorialmente reconocidos. En este sentido el concepto de campo nos permite hacer explicaciones y aclarar relaciones. El *campo de fruición* será para nosotros el espacio de relaciones en que se hallan inmersos los agentes sociales y desde el cual se ocupa una posición relacional que define en buena parte los procesos de consumo simbólico. Campos de fruición formados por la participación de un conjunto de agentes, y en ese sentido, de individuos con inclinaciones sociales, interesados en una experiencia de percepción y apreciación permanente o transitoria de algunas obras o mensajes. Aunque no tengamos conciencia de ello, toda apreciación de obras y productos culturales, toda experiencia icónica, se halla inserta en campos de fruición, en un mundo de relaciones humanas donde nuestras miradas se intersectan, inevitablemente, en ciertas imágenes comunes. En esa confluencia de miradas se produce fatalmente un proceso de intercambio, de apreciaciones análogas, de imitaciones o tomas de posición, de identidades y distancias que a veces quedan en el silencio, y a veces se señalan claridosamente. Un niño ve imágenes en su televisión y en esa mirada que recoge caricaturas o comerciales, mangas o policíacos, enfrenta un torrente de iconizaciones del mundo que contrasta con la forma en que su madre o su padre celebran o sancionan las iconografías, pero también, sin duda, con la forma en que sus compañeros de escuela o sus hermanos o amigos de vecindad, destacan una u otra clase de representaciones. Un adolescente refiere las ilustraciones góticas o campesinas, huicholes o barrocas en y con el grupo de iguales al que quiere mimetizarse o del que busca contrastarse, y en ese juego se halla trenzado en un campo que actúa sobre sus decisiones fruívas y contribuye a dibujar sus estrategias de interpretación y sus experiencias icónicas. Permanentemente nuestra opinión frente a uno u otro texto se halla en contraste con las opiniones de otros. Este principio de yuxtaposición de apreciaciones y percepciones es lo que caracteriza la existencia de un campo de fruición. Todos participamos en esta suerte de diagramación de la mirada: asistimos al cine cargando con nuestras experiencias y criterios de consumo simbólico, las inercias y las fuerzas del significado que el campo ha inscrito en nosotros. Pero las apreciaciones y los valores de los juicios que los individuos emiten acerca de las imágenes, en tanto los campos de fruición son espacios de relaciones sociales, no tienen el mismo *valor* (no cuentan con el mismo *precio* diría Bourdieu). Las miradas se contrastan, y unas de ellas prevalecen y guían la observación de los otros. Mirar social, es mirar en co-adhesión, pero también

en conflicto. En última instancia las trayectorias del mirar llaman a la tesitura de la fuerza y hacen correr el juego del poder. Un campo social es un territorio de lucha por el poder, de reificación de las legitimidades y de puesta en cuestión de las instituciones. Esta propiedad es irrecusable en los campos de fruición. Quizás allí se encuentran los pequeños y grandes territorios de definición de lo visible y de lo visto en el mundo histórico.

b.3) Quizás el *horizonte cultural icónico* en el que se producen los artefactos icónicos, resulta ser el mismo en que se interpretan. Quizás el acto icónico se cobija en un mismo panorama-mundo, o quizás su arco es tan vasto, que logra conectar horizontes diversos. Nuestra mirada de las representaciones muiscas se encuentra articulada en un horizonte sin duda distinto al de sus creadores, pero, en la densidad del tiempo, esos artefactos lanzados a circular por la vastedad histórica, hilvanan actos icónicos múltiples en las experiencias y miradas que, a través de los siglos, regresan a ellos. A veces nuestra relación con esos textos se ejerce con tal violencia que ignora por completo el mundo en el que emergieron y busca reconvertirlos a su antojo, como trazando a fuerza sobre lo trazado; o quizás puede ser también una experiencia lúdica que juega a adivinar y asignar sentidos sobre una lisura significante que seduce. Pero a veces, hay una voluntad de reconocimiento que intenta, esforzadamente, reconstruir el horizonte de dicho mundo, y busca acceder a lo que ellas significaron. El rostro calima parece mostrar mundos con más intensidad una vez que hemos comprendido que se halla labrado en lámina de oro y que dicho metal significaba para los calima una continuación de la materia del sol. Es un rostro solar, entonces divino y revelador. Nuestro horizonte ha buscado aproximarse al horizonte indígena que de él destella sus sentidos. Este parece ser uno de los lados del telón icónico-simbólico en el que nos cobijamos y del que nos vestimos para ver. Pero el otro lado es el del conflicto, el de la posible fricción entre mundos visuales que podrían resultar incompatibles. Si de un lado la expectativa ética y epistemológica, si cierta actitud política se interesa en el encuentro de horizontes; también es necesario considerar que podría ser más bien el escenario de la diferencia el que se imponga cuando miramos una imagen y concretamos su acto. Bien visto, el conflicto de miradas supone previamente una voluntad de *ver* al otro. Sólo puedo marcar la diferencia, poner límites, erigir distancias, si he comprendido quien ve, que ve y de qué forma ve aquello que en su imagen me desvela. Esto señala cierta primacía de la intersección sobre el conflicto, en la medida que el conflicto emerge de la confluencia⁹.

⁹ Por su puesto que otra clase de problemas se emparentan aquí: el del *conflicto sobre el malentendido* como la fricción que surge cuando alguien cree ver en la imagen del otro lo que no destella en ella. El análisis cuidadoso de dicha semiosis nos muestra dos cuestiones: a) que incluso el malentendido proviene de

Digamos que mientras las estrategias de construcción guían los procesos generativos concretos de las imágenes, las estrategias de fruición, guían las prácticas de interpretación de imágenes específicas. Así podríamos decir que los contratos icónicos pueden verse como modalidades de uso social e históricamente definido de las imágenes, pero también son grandes operaciones culturales para hacer posible lo imaginario, en tanto definen condiciones de producción, circulación y consumo de la imagen.

Plantearse una descripción exhaustiva de los múltiples contratos icónicos es una tarea que exigiría el diseño de un programa enciclopédico; se trata de una cuestión que naturalmente rebasa el proyecto panorámico que aquí estamos perfilando. Sin embargo, los elementos que hasta ahora hemos presentado, ofrecen el tramado general en que los contratos específicos se producen. Es posible identificar, en este camino, los grandes ejes socioculturales en que se organizan los contratos icónicos; o de otra manera, las problemáticas humanas fundamentales en las que se contraen los contratos icónicos que produce la cultura. Sin duda la historia cultural define sus contratos sobre el eje problemático de lo *epistémico* en la medida que los usos y relaciones de las imágenes contribuyen a construir, fijar, cuestionar, transmitir, adquirir, abjurar nuestros conocimientos; de igual forma podría identificarse ejes *éticos*, *políticos*, y sin duda también *estéticos*. Esto no significa, de ninguna forma, que la sociedad discierna perfectamente argumentos del tipo: “con éstas imágenes nos relacionamos exclusivamente de forma cognoscitiva, y con éstas de forma estética”, no se trata de ejes de circulación icónica excluyentes y estancos. Nuestra relación con las imágenes es múltiple y flexible: buscar en ellas información es también degustarlas estéticamente y esto, probablemente involucra su valoración ética. Sin embargo es necesario procurar la dilucidación de las diversas relaciones contractuales enmarañadas y agrupadas en tales nexos. Optaremos por dibujar dos contratos icónicos transversales y cruciales en nuestra cultura: los contratos de verosimilitud, y los contratos de veracidad. Resultan cruciales porque nuestra sociedad busca en sus imágenes tanto una figuración como una ensoñación del mundo. Las imágenes parecen proveernos caminos para acceder a la realidad que habitamos, pero también a nuestros sueños. Es quizás esta la razón de fondo por la cual a estas dos formaciones contractuales subyace un cruce de ejes de gran interés: el trazo epistemológico, el trazo estético, el trazo

esa suerte de *voluntad de intersección* de la mirada que nos lleva al punto que el otro ve, aunque no haya sintonía en las frecuencias y los gradientes, porque sólo puedo *mal ver*, cuando *procuro ver*, y en esa medida *dirijo la mirada* hacia la imagen-otro; b) que cuando esto ocurre, en el fondo, las cosas apuntan más a la fusión que a la ruptura, porque el malentendido emergió de una dislocación de la mirada que, al recolocarse, se reinstaura.

político y el trazo ético. Así en estos contratos se agrupan digamos los nodos de preocupaciones señeras de la cultura, el asunto radica en que mientras la verosimilitud apunta a la ficción icónica, la veracidad se orienta a la verdad. Pero si el problema de la verdad en la imagen, o la verdad de la imagen llama lo epistemológico, también sin duda llama lo ético: ¿podemos confiar en la imagen?, y de allí a lo político: ¿de dónde proviene la imagen que se dice verdad y hacia quién se dirige?, ¿qué persigue la imagen que se dice verdad?, y del otro lado, la imagen ficción, por ejemplo, la que se muestra así misma como verosímil, se halla en el ámbito de lo poético, de la experiencia de la sensibilidad del sentido. Estos contratos polares permiten ver, en sus bordes, el cruce de ejes que problematizan la experiencia humana y social a través de las imágenes, y permiten advertir el juego social por la generatividad e interpretabilidad de la imagen.

2.1. *Contrato icónico de verosimilitud*

El contrato icónico de verosimilitud tiende a ser tácito, opera silenciosamente. Los polos que involucra son los del vidente y el texto icónico. Se trata de un vínculo peculiar en el que un observador acepta la *realidad singular* de las *imágenes fictivas* que se le presentan. Cada parte debe cumplir con ciertas condiciones para hacerlo posible, de lo contrario el pacto se destruye y la ficción concluye. El espectador visual asume un *compromiso de creencia* consistente en dos operaciones perceptivo-intelectivas: a) suspender parte de los juicios de verdad que vehicula en su mundo diario y b) aceptar especialmente la ficción visual como realidad. El espectador hace “como si” lo que ve fuese verdadero. Sobre esta concesión de creencia se levanta la posibilidad de la imagen pictórica, filmica o fotográfica fictiva. En el interior de una construcción poliédrica de un sólo recinto, una mujer lívida da bocados de un polvo sideral a una luna enferma, mientras hace girar un pequeño molino sobre una mesa del que se desprende un hálito cósmico que carga el cielo oscuro de pequeñas luminiscencias (*Papilla estelar*, Remedios Varo). No es posible apreciar con justicia esta pintura, si la sometemos a criterios *externos*. Sostener que la luna no es un ser vivo, que no cabe en el interior de una recámara, o que es una tontería pensar en “alimentarla”, es aplicar burdos criterios realistas, a una imagen que *reclama su propia realidad*, su *realidad icónica fictiva*. La responsabilidad del vidente en este contrato radica en aceptar la validez *sui generis* que le corresponde al texto visual, esto es, en *comprometerse con la diégesis específica que nos presenta*. Ante ella suspendemos temporalmente nuestras creencias comunes e ingresamos por nuestra voluntad en una suerte de *mundo paralelo*. Ante la imagen rotunda de Leo, el último replicante del mundo post-apocalíptico de *Blade Runner* (R. Scott, 1982) no nos hallamos en un caso de engaño, como si estuviésemos ante un espectáculo de un mago que intenta embrujarnos para hacernos creer la verdad de la existencia de los replicantes y la presencia de ese mundo futurista, la verdad

de la ilusión. El film exige de nosotros una *actitud*, una disposición específica, en la que asumimos la *realidad icónica* del texto que se nos propone. Desde la perspectiva del espectador, la *verosimilitud visual* no es entonces un asunto de engaño o ilusión. Es más bien un posicionamiento intelectual y emocional específico que adopta el sujeto imaginal, en el que se compromete a no juzgar el texto icónico por sus criterios comunes de realidad. Asume así una *actitud ficcionalizante* (Zunsunegui, 1984). Por su parte, el texto icónico fictivo implica lo que podemos llamar el *compromiso de construcción*, consistente en la adecuación que la imagen presenta a ciertas *reglas de género* o, en términos más amplios, a *reglas discursivas*. El texto icónico nos resulta verosímil cuando respeta las convenciones de lo que es dado esperar en el tipo de imagen al que pertenece. La ficción se nos presenta como verosímil en la medida que juega con lo que hemos aprendido a ver y a oír como posible en el universo del tipo de texto cinematográfico, fotográfico o videográfico al que pertenece. De no ser así, la ficción rompe con el contrato y nuestro compromiso de creencia concertada se disuelve. Aceptamos la verosimilitud de las imágenes del cómic, mientras alcancen la calidad técnica mínima que exige su diseño: hay un conjunto de convenciones en el dibujo realista que esperamos se respeten. Una perspectiva mal trazada, incapaz de construir la convención de la profundidad, romperá el contrato por falla en el diseño. En la imagen cinematográfica fictiva se exige por ejemplo una cierta *estabilidad aspectual* de los personajes. Un individuo de piel blanca no podrá ser negro en la siguiente escena, a no ser que narrativamente ese sea el caso. Si presenciamos un video sobre la pasión y muerte de Cristo, la aparición descuidada de una pulsera de reloj en el brazo del nazareno al ser montado sobre la cruz, destruirá la experiencia visual fictiva y producirá el escarnio más que la constricción que simbólicamente buscaba transmitirnos¹⁰. El tratamiento fotográfico igualmente involucra ciertos criterios que exigimos para mantener nuestra relación icónica: no esperamos que el film de ficción rompa el eje visual de la secuencia a cada toma, o que de repente un cuadro se proyecte invertido. Cualquiera de estas visiones nos hace conscientes de que vemos sólo una defectuosa representación, base sobre la cual las experiencias intelectual y emocional son inasequibles. La verosimilitud del texto no es entonces un asunto que remita a la " semejanza con la realidad". Su compromiso de construcción exige adecuación al intertexto (producido diacrónicamente por la reiteración de discursos sobre estructuras y códigos similares), no a la realidad, su producción proviene de las *fuerzas intertextuales*. Pero esto no significa, de ninguna manera, que la ficción icónica sólo sea posible si se respetan canónica e inviolablemente las reglas genéricas o textuales. La variación, el rompimiento de las normas, la desestabilización de la gramática es recurrente en la imagen. Lo que esto significa,

¹⁰ A menos que se trate de una versión satírica, en cuyo caso las reglas de coherencia ambiental de la imagen son otras (porque incluso, *lo satírico* implica una coherencia, una lógica de construcción).

es que incluso, dichos rompimientos son una forma del contrato... y la violación o la adecuación a las reglas gramaticales son parte de las cuestiones convenidas. A veces son tan contractuales que hay ciertas experiencias icónicas en las que el observador exige, casi por sistema, las sorpresas y los usos inusuales, como ocurre con las *video-instalaciones* o los *performances*, allí, como diría Vattimo, la innovación es lo regular, la violación y la abjuración son la norma. Así, lo que estamos señalando es que la adecuación férrea a las reglas intertextuales o su desaforado desgarramiento y pulverización, son el resultado de las condiciones de los contratos concretos que en uno u otro territorio social se definen, y allí es donde podemos reconocer ese rico trenzado entre fuerzas intertextuales (gramáticas móviles y rizómicas), y campos de producción icónica de un lado; y competencias o capacidades de readecuación e interpretación móvil de los fruidores, y campos de fruición, por el otro. El campo de producción icónica hace posible el rompimiento de las gramáticas visuales, en la medida que va conformando otras, y esto implica una coordinación sutil y entreverada con los campos de fruición que actúan redefiniendo la propia producción. La producción icónica está producida por su fruición, y la fruición, a su vez, está dispuesta en la producción. Es allí donde los contratos icónicos resultan resumados y atravesados por la conflictividad y la movilidad cultural: lo esperable de una imagen, y lo reconstruible de ella en su fruición, están en relación con el conflicto entre apuestas de iconización que buscan definir formas de trazar el mundo imaginal: una u otra gramática, una u otra semántica (en última instancia, unos u otros mundos en juego), usan lo que se decanta en el trenzado general del horizonte cultural icónico.

2.2. *Contrato icónico de veracidad*

¿En qué radica la diferencia entre ver imágenes documentales de un conflicto e imágenes narrativas de un film sobre esa misma guerra? La respuesta más obvia y más simple diría que en un caso se trata de imágenes *reales*, y en el otro de imágenes *ficticias*. Sin embargo no toda la cuestión concluye aquí. Una imagen genuinamente tomada de una escena del conflicto puede convertirse en imagen ficticia sólo con poner un pie de foto en un periódico que la describa erróneamente¹¹, y muchas veces una imagen simulada es capaz de expresar de forma más certera los acontecimientos, que imágenes tomadas en el lugar mismo de los hechos. Sin duda preferimos los diagramas de objetos complejos a sus filmaciones y preferimos un mapa a una fotografía aérea de una ciudad, por que plantea con más claridad las relaciones y formaciones del territorio. La veracidad de la imagen no parece reposar en su pura inmanencia. Hallamos verdad en una imagen en la medida que

¹¹ O incluso un pie de foto que sólo la describa. Que acote el modo en que debemos entenderla, como diría Barthes, que la *ancla*. Entonces la foto no es la expresión pura de los hechos, sino la *versión definida* de los mismos (Barthes, 1992).

corresponde con claridad a lo que podemos leer en ella. La veracidad parece provenir de alguna clase de conexión entre las propiedades del texto icónico y los saberes y expectativas de quienes lo iconizan. En el contrato icónico de veracidad la relación acordada entre las partes (vidente y texto icónico), a diferencia del contrato de verosimilitud, es *explícita*, a veces *ruidosamente retórica*. Cada uno de los polos asume un compromiso particular, que parece ser de este modo: el *texto icónico documental*, bien sea el noticioso o la imagen científica, se presenta y compromete como *un reporte transparente* de los acontecimientos o de los objetos. El vidente por su parte, se compromete a aceptar las imágenes como *una referencia satisfactoria* de la denotación. Como en los demás casos, el contrato se rompe cuando alguna de las partes viola su compromiso: bien sea porque el texto noticioso incurre flagrantemente en la tergiversación de un acontecimiento, o porque su observador niega apáticamente su veracidad. Como se ve, las dos cosas están estrechamente enlazadas. Pero es necesario ver esto un poco más de cerca. Un texto icónico *constatativo*¹² se presenta *como si reportase* la realidad; desde el punto de vista textual se conforma como *elaboración transparente de los acontecimientos*, desde el punto de vista referencial, lo que debe quedar claro, es que se suponen denotativos, pero son siempre *construcciones de acontecimientos* (Veron, 1983). En tanto que textos, la realidad que presentan, es, inevitablemente realidad construida¹³. En el plano de la expresión (o más propiamente, en el *iconizante*) se hayan sometidos a las *reglas del mimetismo* de las que ya hemos hablado en el capítulo II, y en el plano del contenido, se hayan en relación con ideologías informativas o con paradigmas teóricos, o incluso políticos. La imagen constatativa, responde también a unas reglas discursivas, que podrían ser descritas exhaustivamente para articular una suerte de *gramática de la veracidad*. Por mencionar sólo algunas cosas, tendríamos que apelar a ciertas convenciones de encuadre, de tipo de registro visual, e incluso, ciertos procedimientos sintácticos, que nos dicen, que lo visto es un *documental*¹⁴. El cine incluso ha reconocido con tal claridad esas reglas visuales que a establecido un intertexto al que se le identifica como *ficción documental* o *docuficción*, en el que las narraciones ficticias se construyen con los criterios visuales y narrativos del documental (ejemplos ruidosos fueron “Kids” (Larry Clark, EEUU, 1995),

¹² Es una imagen que debe su valor a la *referencia*: se construye y exhibe en función de que *muestra algo* acerca de *algo*.

¹³ Esto desprende una problemática más basta que rebasa este contexto, la que refiere a la cuestión de que todo texto es construcción, y entonces la denotación parece mitológica. Si la denotación se supone en transparencia con los hechos, entonces es inaccesible e imperceptible porque siempre es textual, es decir, porque lo denotado, para ser comunicado, debe textualizarse, y entonces es, *representación*.

¹⁴ Un cierto tipo de encuadre y recursos ópticos (utilización del *zoom in* y *zoom back* antes que del *travelling*), un movimiento específico (la cámara subjetiva móvil y aberrante, antes que la cámara objetiva y límpida), unos materiales y formatos de registro (el video casero antes que el betacam o la película cinematográfica), e incluso unos procedimientos de iluminación (luces directas y sin matices sobre los actores y los acontecimientos, antes que iluminación silenciosa e impecable).

“Festen” (Thomas Vinterberg, Dinamarca, 1998) y “The Blair Witch Project”(Eduardo Sánchez y Daniel Myrick, EEUU, 1999). Allí la impresión documentalista sin embargo no se alcanza del todo por que el procedimiento no está completo: la actitud del espectador no se asume plenamente y, en especial, la lógica institucional en la que se articula no avala su veracidad (el espectador entra a los textos *sabiendo*, por la lógica institucional, que son *ficciones*).

El observador de la imagen constatativa asume una *actitud documentalista* en la medida que concede a las imágenes un valor realista, y suspende, precisamente la *perspicacia constatativa*, que lo obligaría a estar examinando paso por paso y tramo por tramo la validez de la imagen que observa¹⁵.

Como hemos indicado, las estrategias de construcción de la imagen en el contrato de veracidad, implican cierta estructuración institucional que las avala. Por lo general tendemos a aceptar la validez y la transparencia del documental, por que se nos presenta bajo las *fórmulas discursivas de los documentales* (las propiedades textuales que posibilitan el contrato icónico, lo que llamamos aquí las *fuerzas intertextuales*) y bajo el sello legitimador de la institución que los produce, es decir, la *autoridad moral que garantiza su transparencia*. El documental de “Discovery Channel” se produce indudablemente en una lógica narrativa, con una selección de la realidad, y especialmente a partir de una concepción científica, que lejos de ser universal es una posición teórica ante otras. Un video documental sobre las prácticas agrarias y religiosas de los indígenas tzotziles, implica, no sólo un paradigma científico (si los antropólogos que lo producen son funcionalistas o estructuralistas), sino también una posición política respecto a la situación social en la que viven. En esta medida, es necesario reconocer que hay un campo de relaciones sociales entre instituciones, que en algún sentido regulan y definen principios de aceptabilidad o estigmatización de las imágenes, que intervienen sustancialmente en su constitución. Una fotografía puede o no adquirir un peso social como documento, no sólo por las propiedades internas con que cuenta, sino también por los procesos de interacción entre instituciones del espacio social que permiten avalar la *ética y profesionalismo* con que han sido producidas. Por su puesto que dichos avales están en relación con toda una *tecnología para la verificación* consistente en la exhibición de criterios y el desarrollo de operaciones que permitan fijar la transparencia de su diseño, pero también con una cuestión más sutil: una suerte de frágil *pacto de honestidad*, en un contexto tecnológico donde

¹⁵ Actitud que por cierto, es asumida por aquellos *profesionales de la sospecha*: como los criminólogos especialistas en análisis de imágenes, quienes tienen que definir si una imagen es el fiel registro de un acontecimiento o un trucaje que lo emula, o los técnicos analistas de arte que deben decidir si se encuentran ante la obra original o ante su copia.

progresivamente se va adquiriendo el poder de producir, por medios digitales, casi cualquier clase de imagen mimética. En este horizonte técnico-simbólico la validez de la imagen no se halla en sus *índices de realidad* (producibles digitalmente) sino en una frágil y evanescente *voluntad de verdad* de las instituciones y empresas con poder para generarlas y exhibirlas públicamente, mas que en contratos objetivamente articulados. Es obvio que esta clase de cuestiones, interviene sobre el carácter mismo del *contrato icónico* que los usuarios establecen con las imágenes. En buena medida su compromiso de creencia se haya estrechamente conectado con esta validación institucional. Digamos que, en última instancia, la imagen constatativa (aquella que se produce y se consume con un afán referencial o informativo) se haya trenzada en un *pacto de honestidad* implícitamente firmado entre las instancias que la producen y las sociedades que las consumen. En una perspectiva ética la imagen constatativa reclama de su productor una aspiración por un conjunto de valores que asumiría como *cráteros de sentido* para su producción: la *serenidad*, la *ecuanimidad*, la *tolerancia*, y especialmente, como hemos señalado, la *voluntad de sinceridad*. En su conjunto podríamos decir, que la producción de la imagen constatativa implica un *compromiso de veracidad*, que tendrá dos elementos maestros: la *voluntad de sinceridad* señalada, y la *vocación de transparencia enunciativa*. La imagen constatativa contemporánea (la que circula por los *massmedia*, la que *atraviesa el internet*, por ejemplo), tiene en el recurso de la *elisión enunciativa* uno de sus elementos gramaticales primordiales (en esa *gramática de la veracidad* de la que hablábamos): las imágenes se presentan como si no fueran producidas por nadie, al mostrarse con esta suerte de pureza generativa, concitan la impresión de realidad. Ese componente psicológico que ya advertía Bazin, y que se refiere a la experiencia recepcional de que fueron registradas de la *realidad*. Pero esto no se refiere a que una u otra institución niegue que hubiesen camarógrafos o reporteros registrando la imagen, sino al efecto discursivo a través del cual *se borra la racionalidad de su producción*, especialmente en términos de su posicionamiento axiológico (en todos sus sentidos: ético, político, ideológico, estético, etc.). La *vocación de transparencia enunciativa*, supera la visión ingenua del productor de la imagen, que suponiéndose un exhibidor de la realidad, es inconsciente o desinteresado respecto a su irreducible lugar en la generación del documento. No se trata de que se exima del esfuerzo por exhibir con transparencia los acontecimientos, sino que reconozca que toda imagen que producimos lleva nuestro sello, y proviene de nuestras disposiciones. En este sentido, esta vocación de transparencia enunciativa reclama una tarea concreta: presentar explícitamente la posición que adoptamos ante las imágenes documentales que ofrecemos. Es decir, se trata de que no simulemos “presentar la verdad”, “ofrecer los hechos”, cuando lo que mostramos es nuestra versión de los acontecimientos. La apariencia utópica de alcanzar el pacto de honestidad que exige desde el punto de vista ético la imagen documental, se matiza cuando se reconoce el lugar y las

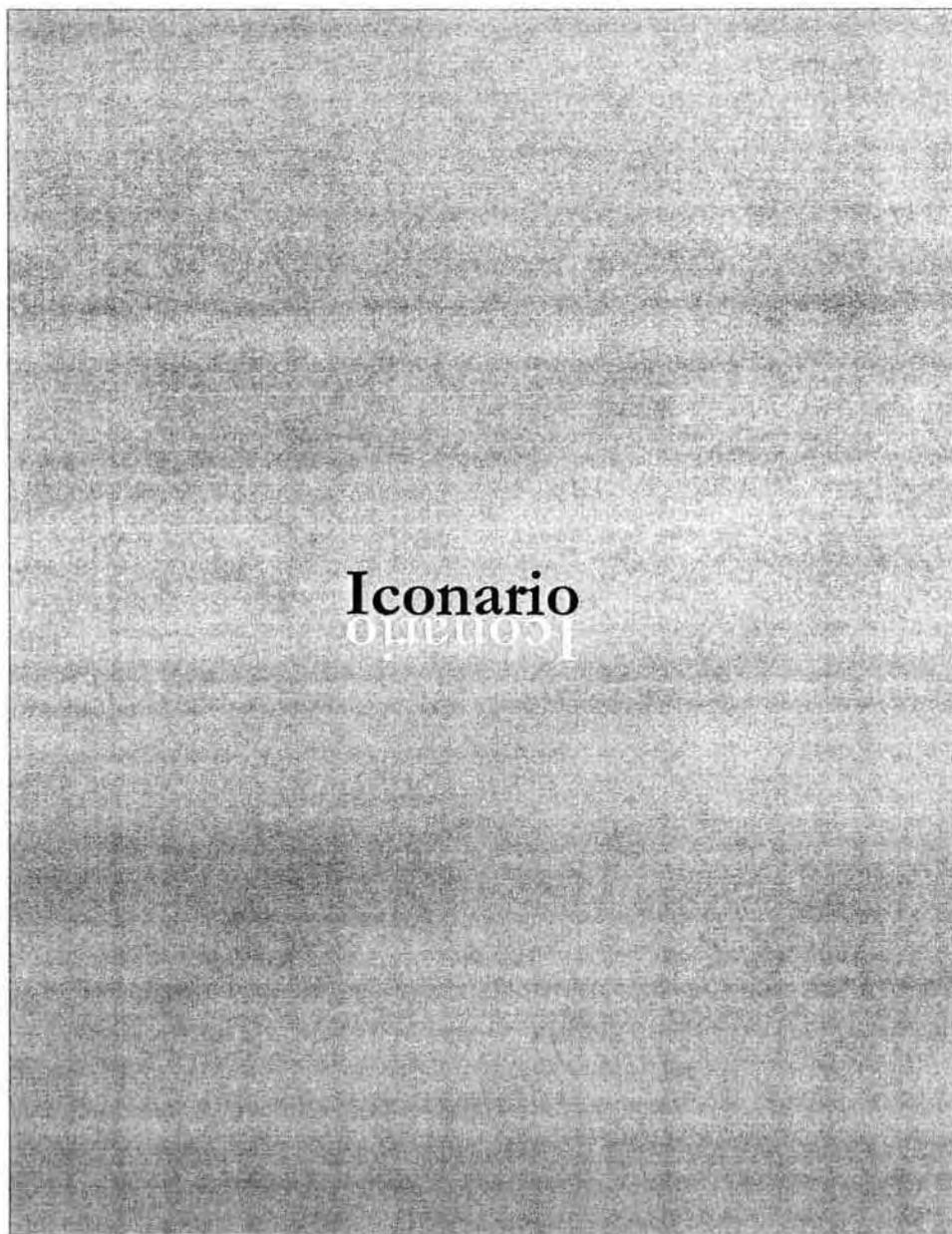
posibilidades del polo de los usuarios sociales de las imágenes. Su posibilidad radica en la relación de tensión que supone el acuerdo, y en las mutuas exigencias que propicia. Desde el punto de vista epistémico, la imagen constatativa exigía en el intérprete una actitud documentalista (es decir, una disposición a aceptar la referencia satisfactoria de lo que se nos muestra, una suerte de *entrega a la verdad* del texto), desde el punto de vista ético, parece reclamar una disposición contraria: la *actitud de sospecha*, una actitud crítica en la que se hurga el texto tratando de reconocer sus pliegues, y en especial dos cuestiones: la *figura del enunciador*, es decir, su posición *en* y *ante* el texto icónico que ha construido, y, lo que Ricoeur llamaría la “relación de distorsión” (Ricoeur, 1998). En el primer caso el compromiso ético del destinatario de las imágenes documentales es el de leer en el texto las huellas de los individuos, instituciones o grupos sociales que hablan a través de sus imágenes, en el segundo caso se trata de una operación de develación en la que se reconocen los traslapes y desplazamientos de los sentidos de la imagen. Pero en realidad el compromiso ético de la recepción de la imagen documental implica dos momentos: el primero se caracteriza por esta *actitud de sospecha*¹⁶, el segundo, por lo que podemos llamar la *actitud argumentativa*, donde una vez que a sido reconocido el lugar axiológico desde el cual se enuncia la imagen, ha de establecerse un diálogo razonado con ella, una discusión crítica de versiones, o más propiamente, una dinámica de contraste y negociación entre *visiones*.

La cuestión ética de la imagen no remite solamente a las imágenes documentales, muchas imágenes se encuentran al margen del problema de la veracidad o la constatación, y sin embargo tienen implicaciones éticas. La imagen poética, por ejemplo, no se pretende a sí misma como un reporte de la realidad, sin embargo porta una experiencia y una visión del mundo que exigen un contrato ético con sus lectores, y especialmente propone una clase de comunicación del sentido. Obviamente este contrato no tiene las mismas propiedades de lo que aquí hemos planteado acerca de la imagen constatativa, principalmente informativa. Los contratos se articulan en el contexto de las complejas relaciones entre instituciones y fuerzas sociales productoras y consumidoras de imágenes, entre ellas hay una dinámica de conflicto y concertación permanente que define su *valoración*. Quizás el valor ético supremo que la imagen puede entrañar sea aquel que define su propiedad comunicativa por excelencia: su poder para generar el encuentro entre personas, grupos o mundos. Axialógicamente la imagen no sólo nos debe permitir manifestar

¹⁶ Cuestión que implica una serie de *tecnologías para la verificación*, que aquí no podemos *disertar*, pero sí *insertar*: cotejo con versiones de otros medios con posiciones ideológicas distintas, contraste con visiones de individuos y grupos diversos, examen del historial diacrónico de las imágenes y los mensajes de sus productores, etc.

experiencias y concepciones (lógicas o poéticas), también ha de facilitarnos un medio para *vivir en común*. Eso ha hecho, de una u otra forma la imagen identitaria, y la que busca su sentido, los grandes iconos de los grupos y los pueblos.

De forma más integral tendríamos que decir que las estrategias de fruición icónica (es decir, las decisiones y rutas de iconización) se disponen según un origen social e histórico que dota a los individuos de competencias icónicas diversas, donde dichas competencias son el resultado de la historia diacrónica de participación en algunos de los campos sociales de fruición icónica, donde se apropian perspectivamente elementos y reglas peculiares del horizonte cultural icónico. Esto significa que la relación con la imagen constituye una práctica de construcción de lo imaginal que se sustenta en archivos y capacidades que hemos adquirido en una historia social campal que a la vez se alimenta y contribuye a redefinir el horizonte icónico cultural de nuestro mundo.



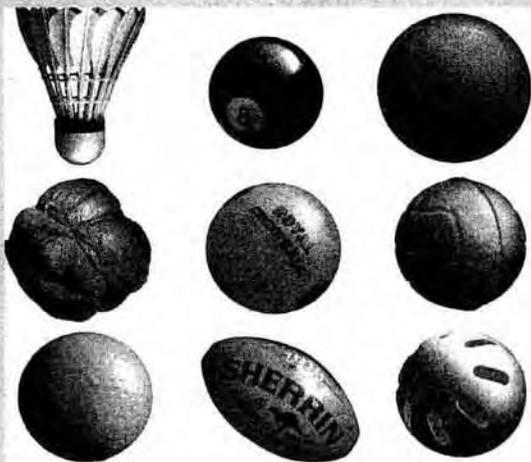


Figura 1
Pelotas



Figura 2
R. Van der Weyden
El descendimiento de la cruz
(Retablo; óleo sobre tabla)
220 X 262
1432



Figura 3
Rafael
Madonna del Granduca
Tabla
84 X 54.5
1504



Figura 4
R. Varo
El gato helecho

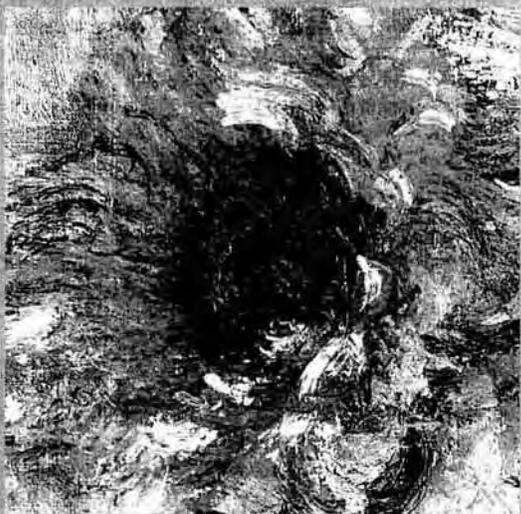


Figura 5
C. Monet
Girasoles
(Detalle)
101 X 81
1881



Figura 6
A. Buri
Nero Plastica La 3
(Plástico con óleo sobre tela)
203 X 196
1963



Figura 7
J. Lipchitz
Naturaleza muerta con instrumentos musicales
(Relieve en piedra)
60 x 70
1918



Figura 8
Alexis Ngom
Noah's Ark
1986

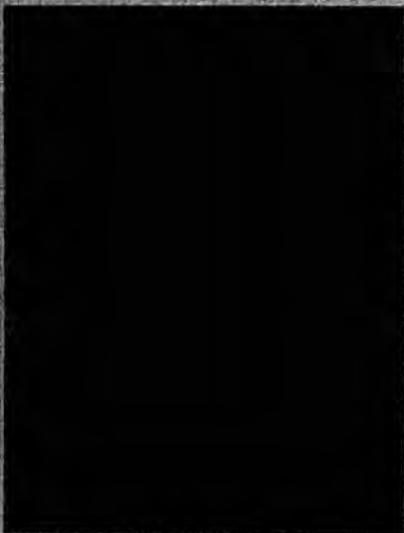


Figura 9
Mark Rothko
Untitled
1952



Figura 10
J. Pollock
Number 8
1949



Figura 11
Guayasamín
El grito No. 2



Figura 12
Anónimo
(Grabado en madera)
1556



Figura 13
Oso Haida



Figura 14
Giotto di Bondone
El entierro de Cristo
(Fresco)
1305



Figura 15
M. Alvarez Bravo
El ensueño
Plata / gelatina
8 x 10"
1931



Figura 16
M. Alvarez Bravo
Coronada de palmas
Plata / gelatina
8 x 10"
1936

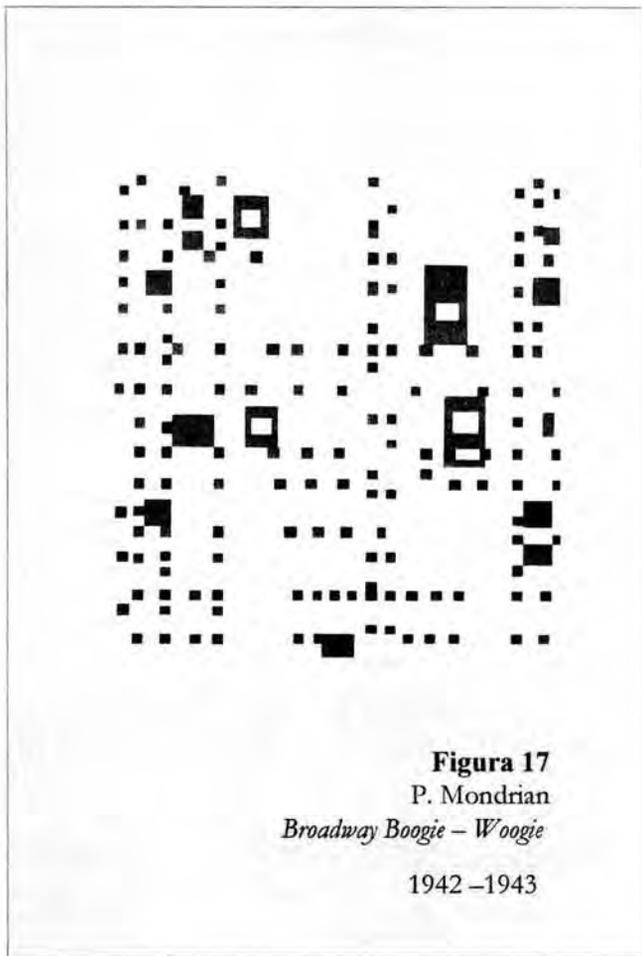


Figura 17
P. Mondrian
Broadway Boogie – Woogie
1942 –1943



Figura 18
L. Da Vinci
La Última Cena
(Óleo y temple
sobre estuco) 460 x
880



Figura 19
Escalera



Figura 20
S. Botticelli
San Sebastián
1474



Figura 21
S. Botticelli
Retrato de un desconocido
57 X 44
1473



Figura 22
S. Botticelli
Escena de la leyenda de Nastagio degli Onesti
138 X 83, 1484



Figura 23
F. Toledo
Toro echado
(Oleo y arena sobre tela)
101.3 x 127
1978



Figura 24
Alejandro Obregón
Bolívar Llanero
1981



Figura 25
I. Bergman
Persona
(Fotograma)
1966



Figura 26
I. Bergman
Gritos y susurros
(Fotograma)
1972



Figura 27
Yasujiro Ozu
Equinox Flower
(Fotograma)
1958



Figura 28
Carlos Mérida
Los Cantantes de Chichicastenango
(Gouache sobre papel)
12.5" X 15"
1927

Bibliografía

- Aguilar, M. "Problematizando a Gadamer" en: *Theoría. Revista del Colegio de Filosofía*, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México, No. 3, Marzo de 1996, p.p. 93 - 105.
- Aguilar, M. Confrontación. Crítica y hermenéutica, Fontamara –UNAM, México.
- Aron, William Freud and Spinoza, *Harofé haiviri* [1963] No. 2:260-242; [1964] No. 1:284-265; [1964] No. 2:260-242.
- Aumont, J. La imagen, Paidós, Barcelona, 1992.
- Austin, J.L. "Performativo-constativo" en Sbisà, M. (ed.) Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio, Feltrinelli, Milán, 1978.
- Austin, J.L. Palabras y acciones. Cómo hacer cosas con palabras, Paidós, Buenos Aires, 1971.
- Bachelard, G. La poética del espacio, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- Balat, M. "Peirce, Lacan y Freud" en: *Morphé. Semiótica y lingüística*, Año 2, No. 3-4, Universidad Autónoma de Puebla, Centro de Investigación y Docencia en Ciencias del Lenguaje, México, enero – diciembre 1987.
- Barthes R. Lo Obvio y lo obtuso, Paidós, Barcelona, 1992.
- Barthes, R. , et al. La semiología, Tiempo contemporáneo, 1976.
- Barthes, R. La cámara lúcida, Gustavo Gili, Madrid, 1982.
- Battisti, E. "The Role of Semiology in the Study of Visual Art" en: Chatman, S.; Eco, U.; Klinkenberg, J.M. A Landscape of Semiotics, Mouton, La Haya, 1974.
- Battisti, E. "The Role of Semiology in the Study of Visual Art" en: Chatman, S.; Benveniste, E. Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México, 1971.
- Bourdieu, P. "Disposition esthétique y compétence artistique", Les temps modernes, Temps Modernes, núm. 295, Febrero 1971, pp. 1345-1378.
- Bourdieu, P. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto, Taurus, Madrid, 1991.
- Bourdieu, P. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario, Anagrama, Barcelona, 1995.
- Bourdieu, P. Sociología y cultura, Grijalbo y CNCA. México, 1990
- Bühler, K. Sprachtheorie, Jena, 1934.
- Calhoun, Ch. y R. Solomon (comps.) ¿Qué es una emoción?. Lecturas clásicas de psicología filosófica, F.C.E., México, 1989
- Calvesi, M. "Per una iconologia como icono-logica", en Mucci, E.; Tazzi, P. (comp.) Teoria e pratiche della critica d'arte, Feltrinelli, Milán, 1980.
- Callois, R. Le Mimétisme animal, Paris, Hachette, 1973.

- Campbell, J. Las máscaras de dios. Mitología creativa, Alianza Editorial, Madrid, 1992.
- Carnap, R. Introduction to Semantics, Harvard University Press, Cambridge, 1942.
- Cassirer, E. Filosofía de las formas simbólicas, F.C.E., México, 1967.
- Castoriadis, C. La institución imaginaria de la sociedad. Vol. I, Tusquets, Barcelona, 1983.
- Círculo Lingüístico de Praga Tesis de 1929, Alberto Corazón, Madrid, 1970
- Chomsky, N. Estructuras sintácticas, Siglo XXI, México, 1976.
- Damisch, H. "Sémiologie et iconographie" en Francastel et après, Denoel-Gonthier, París, 1976.
- De Saussure, F. Curso de lingüística general, Losada, Buenos Aires, 1980.
- De Varine, H. La culture des autres, Seuil, París, 1976.
- Delaroché, P. "Significante lacaniano e investidura freudiana" en: Sédat, J. y otros ¿Retorno Lacan?, Gedisa, p.128-129, Buenos Aires, 1986.
- Durand, G. Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la mythocritique à la mythanalise, Berg, París, 1979.
- Durand, G. L'imagination symbolique, Presses Universitaires de France, París, 1976.
- Durand, Gilbert Las estructuras antropológicas de lo imaginario, Taurus, Madrid, 1982.
- Eco, U. La struttura assente, Bompiani, Milán, 1968.
- Eco, U. Obra abierta, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992
- Eco, U. Tratado de semiótica general, Lumen, Barcelona, 1988
- Echeverría, Bolívar Definición de la cultura, UNAM – Itaca, México, 2001.
- Edgerton, S.Y. Pictures and Punishment: Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance, Ithaca, 1985
- Eliade, M. El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, FCE, México, 1982.
- Eliade, M. Imágenes y símbolos, Taurus, Madrid, 1979.
- Eliade, M. Los mitos del mundo contemporáneo, Almagesto, Argentina, 1960.
- Eliade, M. Mito y realidad, Guadarrama, Barcelona, 1981.
- Eysenck, M.J. The experimental study of Freudian Theories, Methuen, Londres, 1973.
- Fenichel, O. La teoría psicoanalítica de la neurosis, Paidós, Buenos Aires, 1973.
- Foucault, M. Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1971.
- Foucault, M. Nietzsche, Freud, Marx, Anagrama, Barcelona, 1970.
- Freud, S. Beyond the Pleasure Principle, (SE) 18, 1920.
- Freud, S. Introducción al psicoanálisis, Altaya, Barcelona, 1999.
- Freud, S. The Interpretation of Dreams, Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE) 4-5, 1900.
- Freud, S. Inhibitions, Symptoms and Anxiety, SE 20, 1926.
- Gadamer, H.G. Verdad y método, Sígueme, Salamanca, 1977.

- Gennari, M. La educación estética. Arte y literatura. Barcelona. Ediciones Paidós Ibérica, col. Instrumentos Paidós, núm. 16, 1994
- Giménez, G. La teoría y el análisis de la cultura, Programa Nacional de Formación de Profesores Universitarios en Ciencias Sociales, SEP, Universidad de Guadalajara, COMECOSO, México, 1986
- Gombrich, E.H. Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- Goodman, N. Fact, Fiction, and Forecast, Bobbs-Merrill, Indianápolis, 1955.
- Greimás, A. J. Semiótica y ciencias sociales, Fragua, Madrid, 1980.
- Greimás, A.J. Semántica estructural, Gredos, Madrid, 1973.
- Greimás, A.J. y J. Courtés Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1982.
- Habermas, J. Conocimiento e interés, Taurus, Madrid, 1982.
- Hegel, G.W.F. Fenomenología del espíritu, F.C.E., México, 1987.
- Heidegger, M. Ser y tiempo, F.C.E., México, 1974.
- Hjlemslev, L. Prolegómenos de una teoría del lenguaje. Ed. Gredos, Madrid, 1980.
- Humboldt, Sobre el origen de las formas gramaticales, Anagrama, Barcelona, 1971.
- Iser, W. El acto de leer. Teoría del efecto estético, Taurus, Madrid, 1987.
- Jakobson "La scuola lingüística di Praga" en *Selected Writings*, II, Ed. Mouton, París-La Haya, 1971.
- Jakobson, R. Ensayos de lingüística general, Seix Barral, Barcelona, 1981.
- Jauss, H. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Taurus, Madrid, 1986.
- Jung, C.G. Symbole der Wandlung. Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie, Zurich, 1952
- Jung, C.G. Gesammelten Werke. Vol. VI, Rascher, Zurich, 1960.
- Jung, C.G. Gesammelten Werke. Vol. VII, Rascher, Zurich, 1964.
- Jung, C.G. Gesammelten Werke. Vol. VIII, Rascher, Zurich, 1967.
- Jung, C.G. Paracelsica, Zurich/Leipzig, 1942.
- Jung, C.G. Wandlungen und Symbole del Libido, 1924
- Kant, I. Crítica de la razón pura, Alfaguara, España, 1995.
- Lacan, J. Escritos, Volúmen 1, Siglo XXI, México, 1990.
- Lévi-Strauss Arte, lenguaje, etnología, Siglo XXI, México, 1977.
- Lévi-Strauss Las estructuras elementales del parentesco, Origen/Planeta, México, 1985.
- Lévi-Strauss, C. El pensamiento salvaje, F.C.E., México, 1982.
- Lévi-Strauss, C. Mito y significado, Alianza, Madrid, 1987.
- Lévi-Strauss: "Le regard éloigné", Plon, París, 1983, pp. 50-53.
- Lizarazo, D. El espacio lúdico. Exploración de las representaciones infantiles en torno a la TV, Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa / SEP, México, 2001.

- Lizarazo, D. La fractura simbólica. Percepción y práctica docente en torno a la TV Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa / SEP, México, 2001.
- Lotman, Y Semiótica de la cultura, Cátedra, Madrid, 1979.
- MacIntyre, A. Tras la virtud, Crítica, Barcelona, 1987.
-
- Metz, Ch. Ensayos sobre la significación cinematográfica, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.
- Metz, Ch. Lenguaje y cine, Planeta, Brcelona, 1973.
- Morris, Ch. Foundations of the Theory of Signs, Chicago, 1938.
- Mounin, G. Introducción a la semiología, Anagrama, Barcelona, 1972.
- Mukarovsky, J. "Zur tschechischen übersetzung von Sklovskijs "Theorie der Prosa" en: Alternative, 80, Munich, 1971. Citado por Jordi Llovet en: "prologo" a los Escritos de estética y semiótica del arte de J. Mukarovsky, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Mukarovsky, J. Escritos de estética y semiótica del arte, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- Panofsky, E. El significado en las artes visuales, Alianza Editorial, Madrid, 1979.
- Panofsky, E. Estudios sobre iconología, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Panofsky, E. la perspectiva como forma simbólica, Tusquets, Barcelona, 1983.
- Paz, O. El arco y la lira, Fondo de cultura Económica, México, 1982.
- Plejánov, G. Obras escogidas, Tomo II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.
- Prieto, L. Estudios de lingüística y semiología generales, Nueva Imagen, México, 1978).
- Quine Desde un punto de vista lógico, Ariel, Barcelona, 1962.
- Ricci Bitti, P. y Zani, B. La comunicación como proceso social, CNCA. y Grijalbo, México, 1990.
- Ricoeur, P. Del texto a la acción, F.C.E., Argentina, 2001.
- Ricoeur, P. El conflicto de las interpretaciones, F.C.E., Argentina, 2003
- Ricoeur, P. Finitud y culpabilidad, Taurus, Madrid, 1982
- Ricoeur, P. Freud: una interpretación de la cultura, Siglo XXI, México, 1970.
- Ricoeur, P. Le conflit des interprétations, París, Seuil, 1969.
- Ricoeur, P. y otros La sémantique de l'acción, C.N.R.S., París, 1977.
- Romano, G. Studi sul paesaggio, Einaudi, Turín, 1978.
- Ross, J. Florentine Palaces and Their Stories, Londres, 1905: 230.
- Ruiz de Azúa, J. De heidegger a Habermas. Hermenéutica y fundamentación última en la filosofía contemporánea, Herder, Barcelona, 1992.
-
- Schiffrrin, D. Approaches to Discourse, Blackwell, Oxford, 1994.
- Schiller. Kallias: cartas sobre la educación estética del hombre.
- Schleiermacher, F.E.D. Hermeneutik (herausgeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle), C. Winter, Heildelberg.

- Searle, J.R. "La teoría de la comunicación humana y la filosofía del lenguaje. Algunas observaciones" en: Dance, F.E.X., et al Teoría de la comunicación humana, Troquel, Buenos Aires, 1973.
- Searle, J.R. Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje, Cátedra, Madrid, 1980.
- Searle, J.R. What is a Speech Act?, Giglioli, P.P. (ed), 1972.
- Sontag, S. Against interpretation and other Essays, Delta Book, New York, 1964.
- Tinianov, J. "Sobre la evolución literaria" en: Todorov, T. (comp.) Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 1999.
- Tinianov, J. y R. Jakobson "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos" en: Todorov, T. (comp.) Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Siglo XXI, México, 1999.
- Tylor, E.B. La cultura primitiva, Ayuso, Madrid, 1977.
- Vattimo, G. Schleiermacher, filósofo dell'interpretazione, U. Mursia y C., Milano.
- Vernant, J-P. Mito y sociedad en la Grecia antigua, Siglo XXI, Madrid, 1982.
- Vilches, L. La lectura de la imagen, Paidós, México, 1991.
- Whyte, Lancelot The Unconscious Before Freud, Basic Books, New York, 1960.
- Winch, P. Ciencia social y filosofía, Amorrortu, Buenos Aires, 1972.
- Wittgenstein, L. Investigaciones filosóficas, UNAM-Crítica, Barcelona, 1988.
- Zunzunegui, S. Pensar la imagen. 2ª ed. Madrid. Universidad del País Vasco/Ediciones Cátedra, col. Signo e imagen.