

# **Imagen y Comunicación**

## **Reflexiones desde la antropología simbólica**



**UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**Tesis para obtener el título de Lic. en Ciencias de la Comunicación**

**Citlally Vargas Cortez**

**Asesor: Dr. Julio Amador Bech**

**Ciudad de México, Marzo de 2016**



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.



# Imagen y Comunicación. Reflexiones desde la antropología simbólica

## Índice

<b>Prolegómeno</b>	6
<b>Introducción.</b> Mirada y sentido. El diálogo de la investigación a la luz de las imágenes	10
<b>Capítulo I</b> - Imagen: ser y conocer, algunas aproximaciones.	15
1.1.-La imagen bajo sospecha	16
1.2.-Estudios sobre la imagen. De la hermenéutica a la antropología simbólica	26
1.3.-La imagen poética en la fenomenología de la imaginación	34
1.4.-Imagen simbólica e interpretación del mundo	40
<b>Capítulo II</b> – Comunicación: narrar e interpretar a través de la imagen	50
2.1.- La lógica imaginaria de la comunicación	51
2.2.- Nociones conceptuales en torno a una metodología de las imágenes	60
2.3.- Narración simbólica, apuntes para una <i>mitodología</i> de la imagen	66
<b>Capítulo III</b> - El dinamismo de las imágenes: hacia un horizonte de comprensión	77
3.1.- Instancias de la imagen	78
3.2.- Diagrama para el estudio de la imagen	86
3.3.- Un receptáculo de imágenes en movimiento: la danza	90
3.3.1 La Danza de los Voladores, rumbo a la exploración particular de la cultura	95
<b>Consideraciones finales</b>	107
<b>Fuentes</b>	113

«La imagen dice lo indecible: las plumas ligeras son piedras pesadas. Hay que volver al lenguaje para ver cómo la imagen puede decir lo que, por naturaleza, el lenguaje parece incapaz de decir. (...) Más acá de la imagen, yace el mundo del idioma, de las explicaciones y de la historia. Más allá, se abren las puertas de lo real: significación y no—significación se vuelven términos equivalentes. Tal es el sentido último de la imagen: ella misma».

*Octavio Paz*

*In memoriam*

Mis abuelos, Jovita y Zeferino

## ***Prolegómeno***

*A título colectivo este trayecto intenta contener un poco de cada mirada compañera y coexpedicionaria, de cuyas resonancias y repercusiones recibí conocimiento, sensaciones, experiencias y aventuras...*

*Antes de la teoría fueron ustedes, espejo imaginario de lo real.*

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México por abrazarme desde la educación media superior, y a quienes todavía hacen de ella, cuando defienden del olvido a la memoria, un lugar de conocimiento solidario.

Gracias a mi asesor, Julio Amador Bech, por cultivar a mi lado, con íntegra paciencia, los frutos de esta travesía. Gracias, maestro, por el acompañamiento y la amistad.

Gracias a Fernando López Cortés y su orientación durante el primer bosquejo de esta investigación, por enseñarme a confiar en mis ideas y por valorar la vida, a través de tus enseñanzas, dentro y fuera del Taller de Proyectos de Titulación.

Gracias a mis sinodales, Blanca Aurea Aguilar Plata, Jennie Arlette Quintero Hernández, Felipe López Veneroni y Fernando Ayala Blanco, por su revisión y acertados comentarios. Esculpir la entrega final de este trabajo no hubiese sido posible sin su particular mirada.

Gracias a Jesús Heredia, Geney Beltrán, Paola Zárraga y Sonia Sierra, por transformar, al interior de sus trincheras culturales, mi formación académica.

Agradezco a nuestros antepasados la rica herencia de sus legados mitológicos y a las comunidades tradicionales, de las que aún escuchamos latidos, por recordarnos con sus rituales la necesaria comunicación con la vida. En especial extendiendo este agradecimiento a los Voladores de Papantla, aquellos que con el viento danzan historia; a Juan y el grupo de danzantes de las afueras del Museo de Antropología, por compartir, con entusiasmo, sus conocimientos.

La colección de ideas aquí escritas, descendientes del ensueño y de los sueños, está dedicada a todos los seres luz coparticipes de mis senderos, por ser, estar y compartir. De ustedes, mis queridos, vibran mis estancias; a su lado todo andar es destello de magia y uno a uno conforma hilo esencial al corazón de este tejido.

A mis padres, por trazarme estrella, nombrar, reiterar y animar, mi comunión con el universo. Por el viaje astral al que me hacen pertenecer y las semillas que, por ustedes, germinan en mis miradas. A mi mamá, virtud creadora, por ser el pálpito cómplice de mis sueños, por acompañar con dedicación mis dudas frente al cosmos y ser ante todo, ejemplo preciso de amor, responsabilidad, entrega, dedicación y fe. Por ti aprendí a pensar porque primero me enseñaste a sentir, contigo emprendí mi camino hacia la libertad y gracias a tu compañía soy capaz de albergarme en la espiritualidad. A mi papá, por tu abrazo y la historia que me regalaste para hacerme fuerte, luchar con decisión y aprender con los pasos a aprehender esperanzas.

A mis *hermanis*, mis dos más grandes compañeros y cómplices de vida. Por crecer juntos bajo el bosque para luego escalar montañas. Gracias Nahúm, por compartir tus alas sobre el cielo en la turbulenta duda y en la sutil certeza. Gracias Marco, por el cimiento de tus locuras y la intrepidez de tu sonrisa en cualquier instante y aventura.

A mis amigas, las hermanas que sí pude tener al albor de otras cunas. En especial a Karina, *mundito* de mundos, por demostrarme que la amistad es el vínculo amoroso más hermoso para acompañar nuestro lugar en esta tierra. A Priscila, por la dicha de conversar con el paisaje, siempre de tu mano que danza sencillez y comprensión. A Olivia y ese gran viaje en donde además de la fotografía, nos unió la fraternidad y la fascinación por la literatura. A Liliana, la confidente más antigua. A Cynthia, el abrazo intrépido de todo momento. A Mitzi, nocturna inmemorial.

A Leticia Suástegui, porque lo que mejor nos salió fue transformar el binomio maestra-alumna en amiga-amiga. Gracias por el cine y los cuentos, máxime por la confianza y el conocimiento compartido.



A Enrique, con quien he aprendido a contemplar cada devenir aumentativo. Gracias por la apuesta de compartírnos en las manos del hallazgo, los jardines y los abrazos dibujados en la poética de las nubes. Por renacer juntos, desde las veredas de la percepción, en el pulso *bris* de la invisible hora. Contigo, ave azul, transcurrir es un milagro.

A mis amigos del CCH-Oriente y sus tiempos sin tiempo, Suazo (†), Itzel, Ana y Abraham, pues con ustedes abrí las primeras puertas de esta narración. A los del tiempo universitario, Jezer, Arnold, Jerónimo, Sebas, Frida, Rebe, Fernando, Beto y Omar, quienes hicieron de la camaradería un hogar memorable.

A ti, Alejandro, y el libro que nos inventamos para vivir nuestra realidad. Por aquel lindo y loco sueño donde al fin nos encontramos.

*Gracias sobre todo al cielo-universo. Gracias vida, a tus versos ofrendo esta travesía  
hecha palabra.*

ἔργον

## **Introducción. Mirada y sentido**

### **El diálogo de la investigación a la luz de las imágenes**

**H**abría que comenzar pensando en la mirada. Sintiéndola. Mirar y esculpir una búsqueda —investigar es buscar— a través de los sentidos, de todos los sentidos. Porque hay quien mira con las manos y el cuerpo todo, quien no limita sus posibilidades a la sola recepción de los estímulos luminosos en la retina, para descubrir mundos divergentes, convergentes y transformantes. De la mirada es posible condensar y esparcir, ella reúne movimiento; si se le entiende multisensorial ilumina, trae imágenes y simboliza, entre sus moradas, hacia el reconocer del universo.

Evocar los sentidos es una manera de recordar sensibilidades ante el mundo —incluso las que debe poseer todo investigador social—. Esa facultad atiende a pequeños o grandes sucesos, los capta en toda su magnitud cuando dispone de un sentir íntegro, abierto y afable. Buscar se convierte en una manera de sentir; los sentidos complementan recorridos, permiten fluir. Y aunque en nuestro tiempo hay una suerte de rompimiento, puesto que se nos enseñó que sólo cinco son las maneras en que el cuerpo es capaz de apropiarse del entorno a través de la audición, el olor, el tacto, el sabor y la visión, y porque de esos cinco sentidos nada más uno parece ser el predilecto: la vista, el sentido no se acota a mecanismos fisiológicos, es algo más complejo influido por el contexto social y cultural.

Hoy, el constante bombardeo de la producción visual ha acaparado el sentido de la vista, le ha procurado un nicho casi intocable, privilegiando al ojo como único órgano receptor de la realidad. Ese ojo inquisitivo de nuestro siglo —el siglo XXI— es, en gran medida, quien inspiró la presente perspectiva de conocimiento-entendimiento a propósito de los laberintos, teóricos y prácticos, a los que nos han llevado sus imágenes en el ámbito de la comunicación. Hay pantallas que nos miran en apariencia, grandes medios asomándose al acaecer humano. Pero éste último aún mira, antes que a la gama ilimitada de los *mass media*, al otro con quien comparte vida, tiempo y espacio.

Lo anterior explica, de cierta manera, las teorías del *homo videns* y el acogimiento inmediato del lenguaje audiovisual. Estamos rodeados de imágenes materiales por cualquier lado y parecemos atrapados en, lo que ahora muchos llaman, la era de lo visual. No obstante, esta cultura del ver para sentir es apenas un indicio de la mirada humana; a ello debemos sumar el sentido en su conjunto, la significación de cada cosa por mínima que parezca, el significado de cada andar con todo y sus sonidos, olores, sabores y texturas, ceñido a la capacidad imaginaria de generarlos y vivirlos. A esa pluralidad habría que abrirle un espacio en la investigación social y apostar así, por reconocer nuestros sentidos.

Dicha apuesta, intrínseca a mi experiencia con las ciencias de la comunicación, tuvo su génesis con la palabra imagen. Sin ninguna certeza más allá de la pregunta personal sobre tal palabra, comencé a observar el panorama de mi trayecto formativo y encontré habitual enfocar la respuesta a la sociedad del espectáculo. Específicamente hacia los productos audiovisuales que le permiten subsistir y a los que, claro, no debemos subestimar. Por lo demás, me pregunté por espacios menos masivos, por el instante del mirar cara a cara, en el contacto directo e inminente de la convivencia cotidiana. El efecto fue trazar la ruta del documento al que el lector dirige ahora la mirada.

Así emprende este acontecer académico, por supuesto vital, el origen de un camino largo y nutrido, en el encuentro de la mirada antropológica (el comunicólogo mira mediante la antropología pues su disciplina se alimenta de las ciencias sociales y esta es una de ellas) con el mirar casi íntimo de quien escribe. Al principio hubo incertidumbre: qué sucedía detrás de los sentidos en el momento de la mirada, porqué la representación al ser sentida debía tener, en algún lugar, otra cosa que apariencias materiales. Esas imágenes tenían que ser algo más que meras imágenes. Sobrevino la investigación.

Las imágenes primero que haber sido trasladadas a la espectacularidad estética del entretenimiento moderno capitalista, fueron parte constitutiva de nuestra condición ontológica. Todavía lo son. Y si erróneamente se pensaba hasta hace algunos años que el quehacer del comunicólogo era exclusivo de la creciente sociedad de la información, en sus expresiones más comerciales y consumistas, enfocar la investigación de las imágenes a la par de dicha atmósfera implicaría un menguado y grave error. La comunicación es una

cualidad del ser, las imágenes generadas en ese proceso tendrían que compartir la misma anatomía.

El fin de esta postura es replantear el concepto de imagen en las ciencias de la comunicación para generar una propuesta analítica que no se limita al discurso visual, dispuesta a la diversidad y que tiene en cuenta el complejísimo entramado simbólico de la humanidad. La elección responde al necesario reconocimiento de la otredad y corresponde a la inquietud por integrar las miradas de la investigación en torno a un horizonte simbólico donde incluso lo invisible es susceptible de indagación. Si ignoramos la mirada directa, supuestamente la más diminuta frente a los ojos incalculables de la tecnificación a gran escala, entonces anulamos el sentido, nos volvemos ciegos frente a las imágenes del mundo real, del nuestro, del que aun sucede fuera de la virtualidad.

No hay intención alguna de anular, demeritar y negar la importancia que representa la cultura de los *mass media*. Lo que inspira este trabajo es la condición humana de crear imágenes y los alcances de su análisis para el quehacer del investigador. Mi sugerencia es dialogar con la imagen *ab origine* porque, al conformar nuestras representaciones colectivas, vehicula nuestra relación con el otro; es pues, un elemento conexo a la comunicación, aquel proceso en el que nos narramos y nos ponemos en común con nuestros semejantes.

La pregunta vertebral de esta tesis — ¿cuál es el papel de la imagen en los procesos de comunicación?— germinó en las ciencias sociales que alimentan y dan forma a nuestro campo de estudio. A ésa cuestión se suman, irremisibles, otras tantas: ¿Bajo qué contexto histórico nace la necesidad de entender el lugar y el significado de las imágenes? ¿Qué tipo de imágenes hay? ¿Cómo se relaciona la imagen y el ser social? ¿Qué rol cultural tienen las imágenes? ¿Qué las constituye y para qué? ¿En qué contribuye la imagen al análisis hecho en comunicación?

La pregunta antecede, casi siempre, el diálogo, es capaz de provocarlo. Las provocaciones inspiran al investigador, lo seducen. De ahí que lo anterior me haya conducido a múltiples propuestas que durante siglos intentaron responder la curiosidad descrita. Había que elegir entre todo ese entramado, discriminar, acotar. Es así como la hermenéutica, y su alusión

específica en la antropología simbólica, aportó el sentido teórico necesario para desplegar la tríada reflexiva que da estructura a los apartados donde cobra pulso el desarrollo de la investigación: I) *Imagen: ser y conocer, algunas aproximaciones*; II) *Comunicación: narrar e interpretar a través de la imagen*; y III) *El dinamismo de las imágenes: hacia un horizonte de comprensión*.

En lo sucesivo, el despliegue de la triada capitular en la que articulo *Imagen y Comunicación, reflexiones desde la antropología simbólica*, deviene miradas que coinciden en el punto inicial de la pregunta por la imagen; regularmente en la filosofía de varios pensadores a los que sería imposible desglosar en una magnitud tan acotada y quienes han sido reunidos en lo que varios filósofos nombraron las filosofías de la imaginación. Así lo apunta María Noel Lapoujade, de quien retomamos la concepción de imaginación como la capacidad de crear imágenes. Estas, por supuesto, estarán orientadas a diversos medios y expresiones pero, *a priori*, son producto de la capacidad de imaginar en tanto condición de ser lo que somos, humanos.<sup>1</sup>

La filosofía de la imaginación, además llamada antropología del imaginario, que delimita los apuntes subsiguientes y da sustancia al primer capítulo, es la de Gilbert Durand. Considerado uno de los aportes fundamentales para la antropología simbólica, su pensamiento es íntimo a la fenomenología de la imaginación de su maestro Gastón Bachelard. Así, después de un recorrido somero por la incredulidad hacia la imagen, aparece el filósofo de Grenoble para redefinir lo que entenderemos por imágenes en adelante. El primer parte aguas, relativo a este horizonte, será describir como simbólica a la imagen de la que hablaremos a lo largo de la investigación.

En el segundo capítulo hablaré de la relación entre imagen simbólica y el *proceso vivo de la comunicación*, al que procuro entender a partir la hermenéutica, esta vez escrita por Paul Ricoeur y Lluís Duch. Se establece la relación narrar-comunicar, y ahí aparece el mito, ejemplo por excelencia del poner en común. La comunicación no es únicamente un efecto exterior del contacto con la otredad, es un brote de significación del que formamos parte en

---

<sup>1</sup> Se recomienda, ampliamente, revisar *Homo Imaginans* (BUAP, 2014), un compendio de ensayos que además de recorrer los caminos teóricos de la imaginación de manera vasta y precisa, nos explica desde una postura más filosófica que sociológica, cómo el ser humano es tal en cuanto ha adquirido la capacidad de crear imágenes para simbolizar sus mundos.

la interioridad. En seguida y a partir de un acercamiento metodológico, ya establecido por Julio Amador para entender la comunicación en las artes visuales, busco en la *mitodología* —método de indagación e investigación basado en el mito— de Durand un complemento que toma en cuenta algunas consideraciones a propósito de la dimensión simbólica de las imágenes y su repercusión narrativa en el momento en que el mito se hace presente en las culturas.

Finalizo en el tercer capítulo, no de modo absoluto, con la aplicación: el discurso de la cultura como lugar para pensar, sentir y conocer la imagen. Si la vitalidad implica movimiento, la vida de las imágenes podrá encontrarse en la dinámica constante de nuestras urdimbres culturales. En el discurso de la danza habré de fijar por un instante la mirada. Ahí reencontraremos los elementos de un modelo en que propongo condensar el bosquejo de la investigación, y el ejemplo de la Danza de los Voladores nos servirá de guía ontológica para reconocernos en su particular ritual —y proceso de comunicación— mediante las matrices de significados que luego de milenarias transformaciones, aun son capaces de compartir.

A lo largo de esta tesis no hay fin último ni tratado determinante, hay cántaro de ideas que vuelven al comienzo, re-flexiones sobre una noción que representa un entramado fértil para pensar nuestras representaciones y comuniones, con nosotros y con otros seres, en el transcurso de los lenguajes, en la profundidad de nuestras miradas. Nuestras imágenes están justo frente a nosotros, en el cuerpo, en el pensar, en el individuo mirando a otro individuo, en el humano contemplando el espacio mitológico. Aquí, hablar de destellos luminosos requiere mirada antropológica dispuesta. Si hablamos de iluminaciones será para referirnos a la mira de la luz cuando gira por completo en un acto de reflexión, cuando sus ondas regresan al punto donde se originó, desgajan imagen y devuelven, otra vez, mirada.

## Capítulo I

### Imagen: ser y conocer, algunas aproximaciones

«Una imagen, persigo una imagen cuyo nombre no encuentro, persigo un nombre cuyas letras no conozco (...) y necesito hablar contigo (...) para saber si este tiempo que me invento es un tiempo real...».

*Esther Seligson*

Emprender un recorrido en el campo del conocimiento implica una suerte de coacción en cuanto debemos discriminar —no por ser menos importantes— algunos aportes que preceden la inquietud por comprender el problema de investigación. De esta forma y con el fin de desembocar en algunas contribuciones teóricas que surgen principalmente de la antropología simbólica y la hermenéutica, el objetivo central de este capítulo es elaborar una aproximación a la constante desconfianza que, por mucho, perfila todavía el papel de la imagen e, inmediatamente después, insistir en la potencia explicativa de la imagen poética y la imagen simbólica para las ciencias sociales.

Hablar de imágenes en un periodo donde se investigan y emplean de infinitas maneras puede resultar una tarea dispersa. Sin embargo, este acto de revisión conceptual —que al mismo tiempo traza consideraciones personales en torno al tema— vislumbra una reivindicación de la imagen y por medio de las precisiones subsiguientes —asimismo indagaciones— expone la persistencia de un concepto que no debe separarse ni de su condición psíquica ni de su expresión material, mucho menos delegarse a un escenario fantasmal, ficticio o artificial. Los apuntes que dan forma y cauce a este primer apartado nos introducen en la problemática de la imagen en tanto símbolo, noción revitalizada gracias a la antropología del imaginario, que ha permitido desarrollar —escribamos de una vez representar— formas de conocimiento que dan cuenta del carácter ontológico del individuo como creador y partícipe del *proceso vivo de la comunicación*.



## 1.1 La imagen bajo sospecha

Entre los debates contemporáneos, propios de la mediatización masiva, distingo recurrente la noción de imagen tanto para quienes la crean como para quienes siendo receptores, obtienen información, conocen o miran a través de ella. Las imágenes están por todos lados y son parte fundamental del producto puesto en venta o el elemento básico imprescindible de una figura política, son la fotografía o la pintura, una marca comercial o una obra de arte. Todo el tiempo vemos imágenes que representan cosas, pero contadas ocasiones reflexionamos sobre el modo en que se originan y la manera en que del pensamiento se trasladan a lo “concreto”.

Aunque es habitual limitar el lugar de las imágenes al margen de la producción artística y de los *mass media*, esto representa una restricción significativa para el análisis de la imagen en los procesos de comunicación. Sus espacios e instancias son de naturaleza simbólica e irreductibles, de su instrumentalización apenas hallamos cierta descripción. Las imágenes están relacionadas con todo lo correspondiente al campo visual, con aquello que podemos físicamente ver y tocar, pero aunado a ello, es importante indagar sobre la condición psíquica que las genera. “Una imagen es más que un producto de la percepción. Se presenta como resultado de una simbolización personal o colectiva”.<sup>2</sup>

Pensemos en los diversos campos en que usamos la palabra imagen de manera cotidiana: propaganda, publicidad, arte, fotografía, cine, pintura, etcétera, y aunque en ellos, continuamente creemos que imagen implica capacidad de ver, debemos reconocer que examinamos un concepto de múltiples vertientes analíticas.

No hay una definición última ni un consenso oficial respecto al tema. El problema de la imagen para la presente investigación sugiere un nivel de análisis distinto que enfatiza su condición psíquica y simbólica, una propuesta en la cual, si se piensa como disposición mental, “la imagen sirve como la estructura explicativa elemental de la realidad, [...] la base de toda forma de pensamiento y, por ello, de toda forma de comunicación”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup>Hans Belting, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 14.

<sup>3</sup> Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, DGP UNAM, 2008, p. 72.

¿Qué relación tienen las imágenes y la realidad? Hay tantas realidades como culturas que las crean, interpretan y representan. Hay tantas imágenes como generaciones que las adoptan vehementes o las objetan desconfiadas. Hablar de imagen es una tarea compleja y a la necesidad imprescindible de explorar su significado se anteponen, desde épocas pasadas, lecturas diversas y grandes discusiones sobre su existencia real, su pertinencia sagrada o sus niveles de “verdad y falsedad”.

En los discursos de la imagen constantemente se llega a indefiniciones [...] Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos [...] Con esto surge una nueva pugna por las imágenes, en las que se lucha por el monopolio de la definición. No solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles.<sup>4</sup>

Las reflexiones más remotas sobre la imagen provienen del arte religioso y constituyen paradójicas consideraciones alrededor de ideas y formas —representaciones a través de símbolos visuales— que se hacían de las deidades. Pongamos por muestra al helenismo,<sup>5</sup> periodo donde a pesar de que muchos optaron por cuestionar las representaciones fisonómicas de los dioses de la cultura griega y las mitologías de la ciudad que los dotaban de cuerpo e imagen, nada incidió en la colectividad y su enorme producción de imágenes cuyo testimonio más grande aún puede contemplarse en la majestuosidad de la escultura y arquitectura griegas.

---

<sup>4</sup> Belting, Op.cit., p.13.

<sup>5</sup> El helenismo refiere un movimiento cultural que se desarrolló en el Mediterráneo Oriental, Asia y Mesopotamia. Desde un punto de vista estrictamente teórico se denomina helenístico al periodo que va de la muerte de Alejandro Magno (323 a. C) a la batalla de Accio (31 a. C), o la definitiva conquista de Egipto por parte de los romanos al año siguiente (30 a. C). *Vid. Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981. Más claramente, para José Alsina Clota el pensamiento helénico puede definirse como “el paso de la religión a la filosofía” y se convierte aquí, en un referente que cuestionó, reconoció y analizó algunos aspectos míticos y simbólicos de la vida religiosa. *Vid. El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Para los griegos las imágenes antropomórficas de los dioses fueron esenciales y el cuerpo del hombre era la única representación digna de ellos. “La vida religiosa y la vida cívica (confundidas) permitieron, del siglo VI y hasta principios del siglo IV a.C., la representación de dioses vivos, unos dioses que los ciudadanos tenían la necesidad de alabar o a los que podían estar agradecidos”.<sup>6</sup>

El acontecimiento de la representación divina y religiosa dio a los hombres un sentido de convivencia e intercambio de tal el impacto socio cultural que los pensadores de aquél tiempo comenzaron a indagar sobre el dominio de las imágenes.

Grecia, como antes que ella Egipto y Mesopotamia, dotaba de rostro a sus dioses. Ahora bien, en el mismo momento en que el arte religioso se afirma, se desarrolla y aproxima a la perfección, una fracción igualmente religiosa del helenismo, la filosofía, comienza a reflexionar sobre esa representación, mide su acuerdo o su desacuerdo con la noción cívica de lo divino y las formas admitidas de su representación. Se inaugura así, a partir de la filosofía, un ciclo al que su continuación caracterizaría como iconoclasta.<sup>7</sup>

El poder del nuevo pensamiento iconoclasta de los filósofos helénicos pudo provocar la destrucción de las imágenes, pero la cantidad de pensadores que la postulaban era nimia comparada con el resto de la *polis*, donde su producción y reproducción continuó por largo tiempo. Del entonces escenario intelectual, la crítica apenas rozó la existencia de las imágenes, sin embargo, el impacto de su presencia ya había provocado intensas y profundas reflexiones que daban cuenta de su vital observación. Pensar la correspondencia entre las creencias colectivas y sus representaciones materiales era, en aquella época, tarea inexorable.

Otra gran discusión, acaso exclusión, se sitúa en las sentencias dictadas en el Antiguo Testamento contra todo aquel que cree o alabe imágenes de Dios. En las culturas judía y musulmana, y más tarde en el cristianismo, emergen proscripciones absolutas de la imagen divina pues les resulta vana e inaceptable; nada humano era digno de ver a los dioses en su grandiosidad. Prohibiciones de culto a las imágenes basadas en creencias religiosas provocaron la destrucción de toda imagen pagana que obstruyera la contemplación sagrada

---

<sup>6</sup> Alain Besançon, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, España, Ediciones Siruela, 2003, p. 29.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p.11.

e invisible de Dios. Pese a que este pensamiento admite que existen sus imágenes, invalida cualquier figura imaginada por el hombre pues constituía, en sí misma, una blasfemia.

Las ideas helénicas y los mandamientos del cristianismo, señala el historiador francés Alain Besaçon, constituyen esenciales puntos de referencia bajo los que empieza a elaborarse la teoría de la imagen, empero, la historia del arte es sólo uno de los tantos caminos entre los podemos indagar sobre el concepto. La imagen en tanto concepción y producto, escribe Hans Belting, requiere de un análisis antropológico en el cual la *praxis* de la imagen no es menos importante que los productos en imagen. Su percepción y representación constituyen actos sociales en correspondencia.

Tiempo después, bajo la transformación y evolución del pensamiento antropológico, las propiedades, producción e impacto de las imágenes adquirieron otra interpretación cuando disciplinas precedentes a la antropología simbólica, tales como el estructuralismo (Lévi Strauss, J. Lacan, M. Foucault), la fenomenología (M. Merleau Ponty, J.P. Sartre, G. Bachelard) y la hermenéutica (P. Ricoeur, H. Corbin, G. Durand) sentaron las bases para pensar el imaginario en tanto constitución de lo social.<sup>8</sup>

A la luz de la antropología, los estudios sobre las imágenes, su creación, representación, propiedades e influencia, conjunto llamado *lo imaginario* por Jean-Jacques Wunenburger,<sup>9</sup> alcanzaron nuevos análisis hacia la mitad del siglo XX. Los postulados de la psicología clásica entraron a debate y se cuestionó su concepción de la imagen en tanto producto de la imaginación, pues para ésta sólo constituía un proceso mental e individual sin mayor relevancia social.

Para *lo imaginario*, las imágenes designaban los contenidos producidos por la imaginación a la par de las actividades que la organización de estos expandía al exterior del individuo. Historia, hábitos, formas de expresión y organización, eran parte de un proceso simbólico de representación. La interioridad y la exterioridad humana no fueron más cuestiones a tratarse por separado. Todo entorno real se consideró ligado a la facultad psíquica individual y colectiva.

---

<sup>8</sup>Cf. Para ahondar en los estudios de la imagen, véase apartado 1.2 dentro de éste capítulo. *Estudios sobre la imagen: de la hermenéutica a la antropología simbólica*.

<sup>9</sup> Jean Jacques Wunenburger, *Antropología del Imaginario*, Argentina, Ediciones del Sol, 2008, pp. 7-13.

A propósito del imaginario, la antropología simbólica de Gilbert Durand abordó la posibilidad de entretener el pensamiento que lo cuestiona con el pensamiento que lo revalida y planteó fundamental pregunta: “¿(...) cómo podría ser tachada de iconoclasta una civilización que rebosa en imágenes, que inventó la fotografía, el cine, innumerables medios de reproducción iconográfica?”.<sup>10</sup>

En el recorrido analítico de *La imaginación simbólica*, Durand expone la existencia de una sociedad particularmente iconoclasta<sup>11</sup> pero aclara que no toda hermenéutica desconfía de la imagen y no toda representación de lo sagrado ha sido vedada. Aun cuando la iconoclastia yace rasgo constitutivo de la cultura occidental, nuestra civilización ha generado imágenes al por mayor y “ha aportado al mundo las técnicas, progresando de forma incesante, de la producción, de la reproducción, de la comunicación de las imágenes, y por otro, del lado de su filosofía fundamental, ha dado prueba de una desconfianza iconoclasta (que destruye las imágenes, o por lo menos desconfía de ellas) endémica”.<sup>12</sup>

Durand da otras expectativas a la disertación sobre la imagen y propone estudiar el conocimiento simbólico. Para ello no es necesario comprobar la existencia material de algo, siempre y cuando podamos aproximarnos a lo que representa a través de los símbolos. Por supuesto, el conocimiento científico responderá tajantemente a tal afirmación pues considera que de la imaginación proviene falsedad y error ya que no puede accederse a ella en su totalidad, mucho menos someterse a experimentación o ejercicios científicos de comprobación.

De acuerdo con la filosofía durandiana, el método científico ha hecho de Occidente el lugar de la desvalorización simbólica. En el cartesianismo, por ejemplo, el signo se instaura sobre el símbolo y rechaza la imaginación; establece que el algoritmo matemático es la única explicación de la realidad. Para ésta corriente no hay más caminos al conocimiento que los

---

<sup>10</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 2ª Edición, p. 24.

<sup>11</sup> La Iconoclasia consiste en toda trasgresión, condena, sospecha o negación de las imágenes; en la sobrevaloración del significante por encima del significado; y en el desprecio generalizado del cientificismo y del cartesianismo hacia la imagen. Existen distintos ámbitos para referir iconoclasia debido a los procesos históricos que ocasionó; con todo, la importancia de hablar de ello no reside en recorrer detenidamente cada etapa histórica en la que surgió pues más bien, estriba en observar el vínculo imagen-sociedad con el objetivo de ahondar en la negación del pensamiento simbólico a la par de su necesaria y recurrente persistencia.

<sup>12</sup> Gilbert Durand, *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000, p. 19.

de su verdad metódica, no hay nada más allá de las reglas matemáticas. Basten de muestra los escepticismos ontológicos del *cogito ergo sum* que niegan la existencia de un mundo externo al separar tajantemente pensamiento y acción.

En el *Discurso del método* se planteó la duda cartesiana en busca de la verdad y para llegar a ella habría que dudar de todo, trazando certezas, sólo y únicamente, por medio de experimentos científicos.

(...) la Aritmética y la Geometría son mucho más ciertas que las demás ciencias. Su objeto es tan claro y tan sencillo que no es necesario hacer ninguna suposición que la experiencia pueda poner en duda, porque lo mismo la Aritmética que la Geometría consisten en una serie de consecuencias a deducir por la vía del razonamiento (...). Sin embargo, no debemos extrañarnos de que muchos espíritus cultos se dediquen con preferencia a la filosofía, a otros estudios, porque en las materias confusas y oscuras hay más ancho campo para fantasear y divagar; y es mucho más fácil hacer conjeturas en una cuestión cualquiera que llegar a la verdad, por muy llano que sea el camino.<sup>13</sup>

Caracterizado de tal manera, el cartesianismo no acepta ni “verdades a medias” ni significados dinámicos. Nada existe si su condición es inaprensible e inefable. Todo es absoluto y si en el transcurso de una investigación algo no queda claro, ésta deberá detenerse y reintentarse una y otra vez, desde el comienzo, hasta alcanzar total comprensión del todo. En tanto indagación de orden y medida, tendrá que cumplir lo que apunta Descartes en la treceava regla para la dirección del espíritu, “reducirla a sus más simples elementos y subdividirla en tantas partes como sea posible, por medio de la enumeración”.<sup>14</sup>

Afirmar una condición numérica universal sugiere preguntarse ¿cómo dividir numéricamente el contexto social o la experiencia humana? y para Descartes éste era el único método de conducirse hacia la verdad. El método cartesiano del racionalismo occidental no es más que sobrevaloración del signo pues dice encontrar en él la total representación de las cosas. La verdad se convierte ahí, en una secuencia numérica definida, exacta y comprobable. El número pertenece a la categoría del signo porque

---

<sup>13</sup>Renato Descartes, *Reglas para la dirección del espíritu*, en Obras Completas, versión castellana de Manuel Machado, Paris, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1921, p. 276.

<sup>14</sup>Ibíd., p. 320.

economiza un significado necesariamente verificable, contrario al símbolo propio de cualidades espirituales difíciles de presentar y en constante transformación.

En un exceso cartesiano, la voluntad de ver claro y distinto impide la adecuada empatía para con lo que se presenta necesariamente oscuro y mezclado. La historia humana tanto individual como colectivamente considerada, es un indisoluble conjunto en el que la razón y pasión, voluntad e inteligencia, argumento y arrebato, se reparten responsabilidad, mérito y culpa.<sup>15</sup>

Mientras en el siglo XVI la filosofía moderna inaugurada por Cartesius desapruaba totalmente las profundidades del pensamiento simbólico, en el siglo XVII y durante la Revolución Industrial encuentra nuevas dificultades ya no en los grandes postulados del racionalismo occidental sino en la experiencia cotidiana del hombre común; consecuencia de los cambios radicales en la producción, los nuevos trabajadores limitaron el uso de sus sentidos: el tiempo se agotaba en jornadas laborales y si el sueño desaparece, el cansancio cierra puertas a la imaginación.

Sucesivamente, al imaginario social confinado por la Guerra Fría y sus constantes innovaciones armamentistas, se incorporaron explicaciones radicales del mundo, fundadas en la lucha entre el bien y el mal, y en la superioridad de una nación sobre otra. “A sus ojos, tanto el hombre como la naturaleza no eran más que máquinas”,<sup>16</sup> las industrias culturales sometidas a la racionalidad privada y a la lógica económica orientaron los hábitos de consumo; cine, música y pintura se producen en serie, no hay diferencia entre lo universal y lo particular.

Los vicios de la repetición atentaron contra la conciencia social y tal como apuntan Max Horkheimer y Theodor Adorno, imaginación y espontaneidad fueron atrofiadas al grado de desplazar los mecanismos psicológicos capaces de rebasar a la cultura de masas. Si para los autores de *Dialéctica del Iluminismo* el interés del consumidor se dirige a la técnica y no al contenido –repetido, vacuo y abandonado– y si los procesos técnicos muestran sin más la superficie de la realidad social, el estudio de las imágenes no tendría que limitarse a

---

<sup>15</sup> Patxi Lanceros, *La modernidad cansada*, Madrid, Biblioteca nueva, 2006, p. 51.

<sup>16</sup> Martin Jay, *La imaginación dialéctica. Una historia de la escuela de Frankfurt*, España, Taurus Ediciones, 1974, p. 415.

aspecto técnico, debido a que “el conocimiento no consiste sólo en la percepción, en la clasificación y en el cálculo, sino en la negación determinante de lo que es inmediato”.<sup>17</sup>

La crítica a la sociedad de masas, de la que hablan Horkheimer y Adorno, abre puertas de análisis interminable. Sin embargo, esta investigación centra su reflexión sobre la significación de los productos en imagen, cuando afirman que el consumidor los recibe sin mayor trasfondo que el de la repetición y sistematización. Surge así, de nueva cuenta, la sospecha. ¿Está la imagen al servicio de la publicidad y de la propaganda de las potencias económicas? ¿La imagen fílmica o artística obedece exclusivamente a patrones de entretenimiento que limitan la capacidad de pensar?

Por lo demás, en sus *Apuntes para una hermenéutica de la imagen*, Blanca Solares señala que la desvalorización de las imágenes se puso en duda cuando los totalitarismos contemporáneos dejaron de concebirlas pre-lógicas y pre-científicas, y usaron su poder y fuerza social en los recursos mediáticos y audiovisuales de la Segunda Guerra Mundial.<sup>18</sup> Y, si bien es cierto que emerge una revaloración de la imagen, en la medida en que la reproductibilidad técnica funcionó como herramienta precisa para manipular a las masas, paradójicamente se vuelve a desconfiar de ella.

No obstante, durante el auge de las industrias culturales y en el transcurso de la Guerra Fría, aparecieron expresiones artísticas, claramente ligadas a la naturaleza de lo simbólico y lo inexplicable a primera vista, inspiradas en la publicación del *Primer manifiesto surrealista* escrito por André Bretón, quien retomó los postulados del psicoanálisis de Sigmund Freud para explorar los lugares más ocultos de la mente y conocer los símbolos del inconsciente a través de los sueños. Se volcó la mirada a lo no visto, a las ausencias siempre presentes. La exigencia de lo tangible y la explicación racional de las cosas sucumbieron al menos ante un grupo de artistas cuyo quehacer combatía, desde su trinchera, la tecnificación, la instrumentalización y el empirismo de las ciencias y la vida.

---

<sup>17</sup> Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica del Iluminismo*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1987, p. 23.

<sup>18</sup> Blanca Solares, “Apuntes para una hermenéutica de la imagen” en *Ética, Hermenéutica y multiculturalismo*, Pablo Lazo Briones (Comp.), Universidad Iberoamericana, 2008, Versión PDF, pp.1-3.



La aventura onírica de los poemas y pinturas surrealistas, las voces que proclamaron “*la imaginación al poder*” en el mayo francés de 1968 y los bestiarios fantásticos de la literatura latinoamericana buscaron combatir las vicisitudes del creciente desarrollo tecnológico. La reivindicación de la experiencia y la conciencia del ser orientaron la búsqueda de distintos modos de conocer, tales como la imaginación simbólica y los estudios del imaginario. Las imágenes, condenadas a falsedad, parecían ser el único sendero para develar un mundo misterioso, vedado ya por la modernidad.

En este contexto de re-significación cabría preguntarse: “¿en qué consiste y cuál es el papel de la imagen en el proceso del pensamiento humano? ¿En qué estriba que adopte un carácter tan sospechoso y escurridizo a los ojos de la ufana distinción y claridad del concepto en sentido cartesiano?”.<sup>19</sup> La imagen es fundamental en cada proceso de significación e interpretación de la realidad, pero su importancia tiende a trasladarse a sus medios, cuya sobrevaloración provoca reflexiones incompletas. Academia y vida cotidiana confinan la profundidad de las imágenes: para una establecen laberintos oscuros e irracionales donde no tiene cabida el conocimiento y para otra simplemente parecen ser resultado de la percepción.

Algunas pesquisas a propósito de la imagen proponen que son meros simulacros y lo visual en ellas ha perdido a su otro, e insisten en el potencial de los medios masivos que la difunden.<sup>20</sup> Pongamos por caso a Jean Baudrillard, quien argumenta en *Cultura y Simulacro* que en la etapa actual de las imágenes, éstas no tienen nada que ver con ningún tipo de realidad; son su propio y puro simulacro.<sup>21</sup> Para el sociólogo francés la simulación de la imagen consiste en fingir tener algo que no se tiene puesto que considera que los signos representan modelos de la realidad y no la realidad en sí, es decir, no hay referentes concretos sobre los hechos y los signos suplantando la realidad.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 7.

<sup>20</sup> Domin Choi en *Prólogo a El Destino de las Imágenes*, Jacques Ranciere, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, pp. 16-17.

<sup>21</sup> Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978, p. 14.

<sup>22</sup> Expongo apenas un acercamiento a las aportaciones de Jean Baudrillard, cuyo estudio y análisis requiere un espacio de investigación más amplio. En este lugar me atrevo a enunciar su postura a fin de hacer explícitas las amplísimas explicaciones que los estudiosos han dado a las imágenes, intentando resaltar la sospecha y la desconfianza que se tiene hacia ellas. Como se verá a lo largo de este trabajo, hablamos de

A partir de Michel Foucault ubicamos a las imágenes en un nuevo discurso que trata sobre la ‘crisis de la representación’. En este discurso, los filósofos responsabilizan a las imágenes de que la representación del mundo haya entrado en crisis. Jean Baudrillard incluso llama a las imágenes ‘asesinas de lo real. Lo real se transforma así en una certeza ontológica, a la que las imágenes tienen que, y deben, renunciar. Ya sólo concedemos a los tiempos históricos el haber tenido dominio sobre las imágenes. Con esto se olvida que también entonces se controlaba su realidad social o religiosa en imágenes ligadas a la época, con una autoridad emanada de la conciencia colectiva. (...) La crisis de la representación es en realidad una duda en cuanto a la referencia, que hemos dejado de confiar en las imágenes. Las imágenes fracasan únicamente cuando ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede y con lo que se las puede relacionar en el mundo.<sup>23</sup>

Así, y en razón de lo expuesto, distingo hasta aquí una certeza epistemológica sobre supuesta falsedad e irracionalidad en la imagen. El problema consiste en ignorar la compleja articulación simbólica de las imágenes, observar únicamente el progreso técnico de su reproducción y concentrar numerosas investigaciones en la descripción aislada de los elementos formales básicos de su estructura visual, difundidos a través de las técnicas de la comunicación de masas —por excelencia, propaganda y publicidad—. Se trata de la sospecha sobre los medios de la imagen y no de la imagen misma, que por su condición psíquica y simbólica, en el entendido de Belting, da cuenta de la conciencia colectiva.

Veamos ahora que frente a la sospecha, la antropología simbólica describe que para dilucidar la imagen, necesitamos explorar sus elementos, ocultos e indirectos, a través del símbolo. La observación de los procesos de difusión se complementa con una perspectiva simbólica en donde existen los medios materiales, pero también los orígenes psíquicos y mitológicos de nuestras creaciones humanas, sean éstas artísticas o no. Propongamos, para retomar éste modo de profundizar en la imagen más allá de la mera apariencia, abordar a algunos de los exponentes que dieron otra dimensión a la capacidad humana de crear imágenes y al uso social de sus imaginarios.

---

estas posturas para luego, procurar una contribución sobre la pertinencia de entender a la imagen como categoría explicativa de la cultura que de ninguna manera es fantasía o simulacro.

<sup>23</sup> Belting, Op. cit., p. 23.

## **1.2 Estudios sobre la Imagen. De la hermenéutica a la antropología simbólica**

La filosofía contemporánea, heredera de la iconoclastia, todavía entiende que la imaginación es creadora de ficciones en algunas de sus disciplinas. Sin embargo, diversos campos de la imagen han sido explorados, en un sentido más abierto, por las teorías del estructuralismo con Lévi Strauss, J. Lacan y Michael Foucault o por los acercamientos al fenómeno de la percepción en la fenomenología de Merleau Ponty, J.P Sartre y H. Bergson. Además de 1940 a 1990 surgieron otras contribuciones entre las que destacan R. Caillois, H. Corbin, G. Deleuze, J. Derrida, F. Lyotard, M. Serres, P. Ricoeur, G. Bachelard y G. Durand.

En particular, las investigaciones acerca de la imagen —en tanto símbolo— tomaron rumbos distintos al transformarse el enfoque psicológico sobre los aspectos individuales de las representaciones mentales. Esta vez, en el pensamiento francés, los estudios del imaginario recibieron un lugar distinto e integral; en respuesta al racionalismo positivista ahondaron en las características sociales y simbólicas de las imágenes, y en sus efectos y propiedades a nivel colectivo.

Dichas contribuciones se alimentaron de la psicología religiosa en torno a las averiguaciones de E. Durkheim, de la fenomenología religiosa de Mircea Eliade y de la psicología religiosa de C. Jung; de la difusión del psicoanálisis freudiano a propósito del surrealismo y de la constitución simbólica de la imaginación en el neokantismo de E. Cassirer y M. Heidegger. De los análisis de la mente humana y las representaciones religiosas de las culturas, de esa misteriosa forma de simbolizar para hallar significados y significar nuestras convivencias, se produjo una vuelta de tuerca sobre lo que entonces se entendía por imaginación, imaginario e imágenes.

La imagen encontró nuevos recorridos filosóficos a partir de observaciones donde “la fenomenología que surgió con E. Husserl confirma que la intencionalidad de la imaginación es capaz de una perspectiva eidética (de la esencia de las cosas); [y] la hermenéutica atribuye a las imágenes una función expresiva de sentido”.<sup>24</sup> Poco tiempo después, esa transición del pensamiento desembocó en un grupo de investigadores a los

---

<sup>24</sup> Wunenburger, Op. cit., *Antropología del Imaginario*, p. 16.

que debemos una visión distinta, quizá más ontológica, sobre las problemáticas sociales. Esencia y sentido se convirtieron en una vertiente por descubrir en el moderno tejido de lo social, y para descifrar sus imaginarios, la dinámica de las imágenes tuvo al fin, una perspectiva que además de tomarlas en cuenta, dejó de sospecharlas.

La matriz imprescindible de los estudios del imaginario fue el Círculo de Eranos. Sus bases concurren inicialmente entre la fenomenología de Rudolf Otto, la psicología de Carl. G. Jung y las investigaciones sobre misticismo de Olga Fröbe-Kapteyn, ésta última, fundadora del grupo cuyo nombre, “Eranos”, significa en griego (ἐρανος), comer en común. Allí convergieron diversas opiniones acerca del símbolo y el mito, y dieron origen a una mediación teórica, práctica, transformacional y de reunificación para el panorama de las ciencias sociales.

Desde las primeras conferencias eranosianas e interdisciplinarias, en torno al simbolismo oriental y occidental en 1933, el Círculo representó “un intento de cuestionar el carácter absoluto del fundamento de la cultura occidental, lo cual implica renunciar a la convicción de su superioridad y aceptarla como una interpretación posible entre otras interpretaciones”.<sup>25</sup> El diálogo de la investigación se concibió como un gran tejido donde no habría porqué ignorar la existencia de otros horizontes de conocimiento.

En su primera etapa pionera, el Círculo de Eranos sitúa al hombre desde el fondo mitológico y sus estructuras simbólicas enmarcadas en pares de oposición, como por su parte analizará C. Lévi-Strauss en su antropología estructuralista. Curiosamente esa visión mitosimbólica de Éranos sobre el hombre desgarrado entre los pares de opuestos pertenece a los años de entreguerras. Sintomáticamente, tras la segunda guerra mundial (de 1947 a 1971), Eranos se libera de ese pasado mítico religioso para proyectar explícitamente una visión abierta dominada por la cultura y el culturalismo, como ámbito de mediación racional de lo irracional o prerracional. En este ámbito el propio hombre comparece como mediador de los contrarios, a la vez mediado por ellos, en una situación de implicador e implicado al mismo tiempo.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Luis Garagalza, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2001, p. 114.

<sup>26</sup> Andrés Ortiz-Osés, *Hermenéutica de Éranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, Barcelona, Anthropos, 2012, p. 73.

Eranos surgió en el contexto del ascenso de Hitler al poder, eclosión centroeuropea dividida entre socialismo, fascismo y democracia, durante la década de 1930. Este conflicto afirmó la necesidad de integración cultural en las ciencias y dio lugar a diálogos intercivilizatorios entre Oriente y Occidente con el propósito de olvidar unilateralidades y fomentar la potenciación de sus hallazgos. Los miembros del grupo rastrearon algunas complejidades a las que se acercaron gracias al carácter medial de los métodos eranosianos.

“En Eranos tanto los arquetipos del inconsciente colectivo como las imágenes de la conciencia colectiva [tienen] en común su medial carácter simbólico”.<sup>27</sup> Lo absoluto no existe para ésta corriente de pensamiento: no hay fundamentos últimos y los conceptos modernos no abarcan por completo la realidad. Ni la historia ni la ciencia totalizan la experiencia humana, ni los mitos arcaicos pertenecieron únicamente al comienzo de la humanidad. La interpretación de la cultura y sus imágenes dependen de los símbolos.

“La imaginación eranosiana no es especular o intransitiva, sino simbólica y transitiva: relacional. [...] La imagen es aquí con creadora de realidad, no es especular sino simbólica”.<sup>28</sup> No existen imágenes separadas de la conciencia, los arquetipos del imaginario colectivo son las imágenes a través de las cuales el individuo se relaciona con el otro. Esta identidad colectiva permite reconocernos en los otros y también diferenciarnos; no entenderíamos la realidad sin ella pues su carácter instaurativo reflejado en el mito, la gnosis, la alquimia o la mística, es el principio de una hermenéutica ya no epistemológica sino ontológica.

Las imágenes, en el Círculo de Eranos, adquirieron relevancia con la antropología del imaginario de Gilbert Durand —llamado el filósofo de Grenoble por haber formado parte de la universidad del mismo nombre en Francia—. Para dicho autor, es necesaria una convergencia entre los niveles de interpretación enfocados a la psique, la cultura, la magia y la religión, puesto que todas esas caras de la hermenéutica tendrían algo que aportar a la comprensión del hombre. Entre racionalidad e imaginario no hay ruptura ni separación tal como lo señalaba la doctrina clásica:

---

<sup>27</sup> *Ibíd.*, p. 11.

<sup>28</sup> Andrés Ortiz-Osés, *Círculo Éranos I. Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 13.

La imaginación en tanto que función simbólica, ya no es juzgada un déficit, como en las concepciones clásicas, ni una prehistoria del pensamiento adecuado, como aseveraba Freud. Ya no es más como en Jung, el único momento de un raro logro sintético en el cual el esfuerzo de individuación mantiene en contacto comprensivo el Sinn y el Bild. No es sólo la vuelta al equilibrio de la objetivación científica por medio de la poética, tal como aparecía en Gastón Bachelard. La imaginación se revela como el factor general de equilibración psicosocial.<sup>29</sup>

La hermenéutica conformó bases teóricas fundamentales para la cuestión de las imágenes. De ella surgiría, de hecho, el posterior desarrollo de la antropología simbólica o antropología del imaginario. Del griego *ἐρμηνεύειν* (*ermeneueien*) que significa interpretar, H. Georg Gadamer la definió como “la disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender”.<sup>30</sup> Este método dialógico no consiste únicamente en explicar y describir, está orientado a entender la interacción del hombre y sus representaciones en determinados escenarios.<sup>31</sup>

Conviene subrayar que, con base en los postulados de la comprensión hermenéutica, Durand estableció una distinción sobre las investigaciones interesadas en el tema: las *hermenéuticas reductivas* o el enfoque donde el símbolo aun tiende a confundirse con el signo, restringiendo la potencialidad de la imaginación, y las *hermenéuticas instaurativas* o los métodos de pensamiento que reivindican, casi por completo, de los alcances de lo simbólico.

Las *hermenéuticas reductivas* surgieron cuando nuestra época recobró conciencia de la imagen gracias al psicoanálisis y la antropología social, disciplinas responsables del redescubrimiento de las imágenes en tanto categorías explicativas que nutren el análisis de lo social. Aún con ciertas restricciones: sustituyeron lo simbolizado por el dato científico y redujeron el símbolo en signo a través de análisis aislados acerca del contexto social, del aspecto semántico o del aspecto sintáctico —al omitir la relación entre unos y otros—.

---

<sup>29</sup> Durand, Op cit., *La imaginación simbólica*, p. 96.

<sup>30</sup> Hans. G. Gadamer, *Verdad y Método I*, Salamanca. Ediciones Sígueme, 1993, p.217.

<sup>31</sup> A propósito de la hermenéutica como comprensión, Mariano Peñalver define el comprender como “el acto en y por el que una expresión dice algo sobre algo. El discurso en el que la propia comprensión se dice no es un mero comentario sobre un discurso sino la emergencia y asunción de su sentido, de su decir sobre algo. No es ni una nueva lectura de lo expresado ni una segunda tentativa de estructuración y categorización sino la búsqueda de su sentido”. Vid. *Las perplejidades de la comprensión*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

Aunque Sigmund Freud devolvió vigencia a los valores psíquicos, censurados en las ciencias exactas, la concepción reductiva del método psicoanalítico está prescrita por sus premisas acerca de las funciones de la libido o tendencia sexual porque reducen cualquier símbolo a causas biográficas reprimidas y en conflicto. “Todas las imágenes, todos los fantasmas [...] se reducen a alusiones imaginarias de los órganos sexuales masculino y femenino”.<sup>32</sup> Aquí el símbolo todavía se encuentra aislado a un conjunto de fenómenos psicológicos individuales que, aunque admite la influencia del exterior, representa un aspecto perjudicial y contradictorio al consolidarse la personalidad.

Luego, en su crítica al origen edípico de las sociedades tradicionales, la antropología cultural a través de la lingüística, la sociología y la etnografía intentó entender cada conjunto simbólico, mítico o ritual, mediante un sistema general: “el inconsciente está vacío (...) se limita a imponer leyes estructurales, y la estructuración integra en sus formas simples a las imágenes, a los semantemas transportados por lo social”.<sup>33</sup> Para Dumézil, por ejemplo, el símbolo es inteligible sólo si conocemos su etimología, léxico y semántica; mientras que con Lévi Strauss la interpretación simbólica se basa en el método estructural de la fonología. Aunque ya se reconocía que el símbolo es elemento constitutivo de la interpretación, la indefinición le llevó a ciertos límites estructurales.

Por otro lado, para las *hermenéuticas instaurativas*, el símbolo y la imaginación son bases constitutivas del conocimiento.<sup>34</sup> En la organización social no hay formas simples sino complejas. De acuerdo con Durand, este desplazamiento en la hermenéutica aparece en la obra filosófica de Ernst Cassirer —plasmada en los cuatro tomos de su *Filosofía de las formas simbólicas*— quien aseveró que el lenguaje siempre es metafórico y que debido a lo inaprehensible de la realidad el humano necesita apropiarse de ella a través del símbolo, convirtiéndose así en un *homo symbolicus*.

---

<sup>32</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, p. 50.

<sup>33</sup> *Ibíd.*, p. 66.

<sup>34</sup> Ya su nombre lo señala, del latín *instaurāre*, la instauración, en la hermenéutica de la imagen, nos habla de un estado de renovación que establece y funda nuevas interpretaciones a través del sentido que los símbolos manifiestan. La instauración, además, coincide con la propuesta de Gastón Bachelard sobre la fenomenología de la imaginación en la que nos propone que las imágenes poéticas renuevan siempre la experiencia de quien las recibe.

La imaginación simbólica se pensó fuera de la lógica formal con la teoría sobre el símbolo y los arquetipos de Carl Gustav Jung. En ella, la vida social y el inconsciente colectivo son experiencias nunca acabadas que no están limitadas a la semiótica o a los signos lingüísticos. Las representaciones de la conciencia de ningún modo refieren una sola cosa: asentados en los sueños individuales más diversos, los símbolos son multívocos y poseen inabarcables significados y referentes de explicación.

El límite racional de Occidente obliga al ser humano a explicar todo cuanto le rodea con base en lo evidente, en contraste, los *remanentes arcaicos* de Freud, nombrados *arquetipos o imágenes primordiales* por Jung, dieron cuenta de la imposibilidad de saberlo todo. Para estos autores incluso la memoria consciente guarda experiencias en el inconsciente con el fin de dar lugar y cabida a nuevas vivencias o experiencias. A su vez, al interior del inconsciente nacen pensamientos que jamás aparecerán en la conciencia si no es por medio de los sueños —lugar por excelencia de los símbolos—.

Dinámico y mediador, el símbolo instauro y crea, permite un encuentro entre lo desconocido y lo conocido. “La interpretación de los sueños y de los símbolos requiere inteligencia, no puede transformarse en un sistema mecánico y luego engranarlo en cerebros sin imaginación [...] Imaginación e intuición son vitales para nuestra comprensión”.<sup>35</sup> Y así, dichas corrientes psicológicas ampliarían la visión mecanicista de la capacidad de crear imágenes con miras a redefinir el funcionamiento de la mente y su necesario vínculo con el transcurrir de la realidad.

Puesto que vivir sin la capacidad de simbolizar supone un estado inconsciente y pensar únicamente en el lado consciente de la constitución mental admite un estado autómatas, el símbolo del análisis jungiano reflexiona las condiciones de la psique a través del sueño en mundos de vida distintos y convenciones del pensar que hoy están en crisis debido a la ausencia de significados íntimos y más amplios, quizá incapaces de sensibilizar el hacer, no solamente científico sino cultural. De ahí se explica la influencia de Jung en los tratados de la antropología del imaginario para la resignificación del símbolo y lo simbolizado.

---

<sup>35</sup> Carl Gustav Jung, *El hombre y sus símbolos*, España, Paidós, 1995, p. 88.



Acorde con Durand, autor de las *Estructuras Antropológicas del Imaginario*, Jung abarca en la definición del *arquetipo* y en la noción de símbolo, amplia pero confusamente, el alcance del pensamiento simbólico. Sin quitar mérito de tan elaborada teoría, explora — para complementar su antropología— lo que a su parecer precisó los usos del símbolo en las lecciones de su maestro Gastón Bachelard, quien anticipó que los símbolos se utilizan en la ciencia, en los sueños pero también en la palabra, y por tanto, en todo proceso de comunicación.

La investigación acerca del subconsciente poético de Gastón Bachelard, otra hermenéutica considerada instaurativa en la distinción de su alumno Durand, establece que para el conocimiento no basta la objetivación de la naturaleza; en oposición a ella existe el plano de la ensoñación, una forma de comprensión a través de la poesía, el mito y la religión: un camino que reconoce sin dificultades, la subjetividad del hombre. A través de esa forma de percibir, asimilar y vivir la realidad, nada es absoluto y todo sucede en correspondencia entre lo inmediato y lo intangible.

¿En qué consiste el método de Bachelard?<sup>36</sup> “En poner el acento en la virtud originaria de las imágenes, en captar el ser mismo de su originalidad y beneficiarse de esta manera con la insigne productividad psíquica que es propia de la imaginación”.<sup>37</sup> Creamos y pensamos a partir de imágenes.

La identificación de las figuras simbólicas inicia la investigación acerca de sus significados y acepciones particulares en el contexto semántico en el que aparecen. Los símbolos se encuentran, por lo regular, dentro del discurso de los mitos y corresponden siempre a un contexto ritual y cultural determinado, pero, al mismo tiempo, tienen la posibilidades de trascender las limitaciones regionales y temporales, pues constituyen una forma universal e irreductible de la conciencia humana.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Cuestión que se aborda en el siguiente apartado, *La imagen poética en la fenomenología de la imaginación*, con el objetivo de describir las aportaciones primordiales que la Fenomenología de la Imaginación establece para comprender la Imagen Poética, la cual además de circunscribirse a la Poesía, puede, de acuerdo a la propuesta de Gilbert Durand y de ésta investigación, ampliarse a otros espacios de la imaginación creadora y del plano antropológico.

<sup>37</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, pp. 80-81.

<sup>38</sup> Amador, Op. cit., *El significado de la obra de arte*, p. 86.

La singularidad del símbolo desaparece, no hay reducción desvalorizante ni ampliación desmesurada. Las hermenéuticas —instaurativas y reductivas, por igual— que intentan descifrarlo, ofrecen conocer un aspecto distinto del fenómeno social en observación; de esta manera, la tarea del investigador consistirá en integrar esos puntos de vista tan diferentes, en un proceso integral de indagación. Si se las concibe individualmente, limitamos, otra vez, su campo de acción. Si realizamos una convergencia,<sup>39</sup> las problemáticas sociales a las que nos acercan tendrán otro punto de observación.

A propósito de esa convergencia, Paul Ricoeur en su *Simbólica del mal* habla de la llamada hermenéutica de la reconciliación<sup>40</sup> en la cual, según señala, “no es conveniente yuxtaponer dos maneras de comprender; la cuestión es más bien enlazarlas como lo objetivo y lo existencial”.<sup>41</sup> De tal manera, lo que Durand propone, en concordancia con Ricoeur, es recuperar el sentido del hacer y del pensar, mediante una reflexión, abstracta y a su vez concreta, donde no se observan aisladas sino como un tejido diverso que se convierte en pensamiento íntegro y espejo múltiple de la realidad.

Cuando hablamos de imágenes necesitamos estudiar su manifestación concreta y definida pero además, acercarnos a su realidad multívoca —cualidad abstracta y por tanto simbólica—. La hermenéutica, como herramienta metodológica en las ciencias sociales, es un camino que nos enseña la multiplicidad de pensar, ver y sentir la imagen; un puente que nos traslada a campos de imágenes no solamente científicas o racionales sino simbólicas y espirituales. Este hecho logra concretarse con la antropología simbólica y sus aportaciones acerca del hombre como creador, mediador y difusor de imágenes descendientes de su capacidad de imaginar.

---

<sup>39</sup> La convergencia de las hermenéuticas da cuenta de que no hay rompimiento entre lo racional y lo imaginario y es, o mejor dicho, son las aproximaciones psíquicas, antropológicas, fisiológicas, sociológicas, etcétera, que dirigen la comprensión del hombre a través de disciplinas específicas que se nutren mutuamente. Todas las formas de interpretación de la cultura, incluso aquellas que cierran sus campos de estudio a fenómenos que pretenden separar de la naturaleza humana y su connotación social, aportan nociones que de una u otra manera aportan los elementos de análisis y discusión propios del constante movimiento del ser social.

<sup>40</sup> Felipe López Veneroni. “La *hermenéutica de la reconciliación*”, Conferencia magistral, dictada en el Primer Congreso de Hermenéutica, FCPYS, UNAM. Octubre 2012.

<sup>41</sup> Paul Ricoeur, *El conflicto de las interpretaciones*, México, FCE, 2003, p. 33.

En efecto, el campo de las teorías de la interpretación es enorme y los usos que de ellas hace la antropología simbólica están sujetos a un tiempo y un espacio. Ésta, en su acepción general es el estudio de los procesos de simbolización de la cultura, sus manifestaciones y su influencia en la acción social,<sup>42</sup> y constituye en la antropología una re-definición de sus métodos de análisis en los que “la imagen simbólica [es] fuente de conocimiento”.<sup>43</sup> Ese conocimiento es el que intentamos elucidar si redefinimos la importancia de las imágenes y nuestra relación simbólica con la realidad.

Los estudios sobre imágenes simbólicas abarcan cuantiosos espacios. Al ser un cúmulo de investigaciones heterogéneas —sobre los mitos griegos u orientales, los símbolos colectivos de las épocas más antiguas o de las grandes naciones actuales, los rituales mesoamericanos o africanos, etcétera— implica procesos de interpretación extensos y distintos entre sí. Esbochemos, a continuación, dos propuestas que introducen, de manera nutrida, el papel de la imagen en la antropología simbólica.

### **1.3 La imagen poética en la fenomenología de la imaginación**

Debemos las bases de la fenomenología de la imaginación a Gastón Bachelard, quien nació en Francia en 1884 y fue al mismo tiempo que filósofo, físico y epistemólogo. Maestro de Gilbert Durand, autodidacta y curioso de las profundidades de los cuatro elementos, —aire, tierra, fuego y agua—, se aventuró a desenmarañar la experiencia inmediata y la exploración del mundo a través de los símbolos y la poesía; se dedicó a comprender fenómenos más recónditos que los de la ciencia objetiva.

El pensamiento del filósofo francés principia múltiples reflexiones para la filosofía de la ciencia desde la aparición de sus primeras obras, *El nuevo espíritu científico* (1934) y *La filosofía del 'no': ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico* (1940). De irreductible espectro abordaré en los siguientes párrafos una de sus nociones básicas, descrita a lo largo de su fenomenología de la imaginación, y pieza clave para el posterior desarrollo teórico de la antropología del imaginario: la imagen poética.

---

<sup>42</sup>Jaume Vallverdú, *Antropología Simbólica, Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Barcelona, Editorial UOC, 2008, p. 36.

<sup>43</sup> Blanca Solares. “Gilbert Durand, Imagen, Símbolo o hacia un nuevo espíritu Antropológico”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. LVI, Núm. 211, Enero-Abril 2011, p. 14.

Quien igualmente es conocido como filósofo de la Champagne propuso responder distinto, y hasta en oposición, a las representaciones ya existentes. Trabajó con base en la poética, exhaustivamente y a modo complejo, en *La intuición del Instante* (1935), *La dialéctica de la duración* (1936), *Instante poético e instante metafísico* (1939), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1942), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* (1943), *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (1946), *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948), *La poética del espacio* (1957) y *La poética de la ensoñación* (1960).

Los apuntes del autor desarrollados en *La poética del espacio* conforman la base del presente apartado porque tal título constituye, de acuerdo con Luis Puelles Romero,<sup>44</sup> una fecunda contribución al estudio de la imagen poética. Incluso el mismo Bachelard escribe, en la introducción de dicha obra, que ésta representa una especie de ruptura con su formación científica y un cambio de hábitos intelectuales en donde apuesta por mirar desde nuevos horizontes.

Dentro del pensamiento de Bachelard existen dos formas para acercarse a la realidad: ciencia y poesía; ésta última deviene en imagen poética y nos explica cómo nos ponemos en contacto con los fenómenos a través de la imaginación. La imagen poética parte de una relación estética entre el hombre y el mundo, porque antes de describirlo y pensarlo, afirma Bachelard, lo admiramos y nos maravillamos de él en un proceso de constante novedad que no pierde su condición de hecho comunicable.<sup>45</sup>

Constantemente, la imaginación bachelardiana profundiza en los fenómenos a través de la imagen poética; su método surge de la fenomenología y éste permite explorar el universo de *lo imaginario* para conocer la imagen. En las imágenes todo símbolo es una condición instaurativa que luego de leerse, independientemente de su contexto, provoca resonancias y repercusiones poéticas o apropiaciones inmediatas e innovadoras del lenguaje poético.

---

<sup>44</sup> Luis Puelles Romero (Cádiz, 1967), Doctor en Filosofía y Profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Málaga es autor *Figuras de la apariencia, Ensayos sobre arte y modernidad* (Málaga, 2001) y *La estética de Gastón Bachelard* (Madrid, 2002), entre otros.

<sup>45</sup> José Guadalupe Díaz Servera, Tesis de Maestría: *Gastón Bachelard y la naturaleza de la poesía*. [en línea] UNAM Facultad de Filosofía y Letras, Consultado el 26 de octubre de 2013 a las 15:20 hrs. en: <http://132.248.9.195/ptd2013/febrero/074066740/Index.html>. pp. 15-19.

La fenomenología de la imaginación implica una prolongación del horizonte de su mirada, porque implica una manera de conservar el registro de todas las imágenes posibles, mediante el instrumento de la descripción de ellas en cuanto fenómenos. Es decir, la descripción de esas imágenes, en cuanto se manifiestan, para una imaginación intencional que se dirige a su encuentro con su movimiento hacia ellas para describirlas. En este sentido la imagen poética aparece como un nuevo ser del lenguaje, que suscita el lenguaje poético para describirla, condensarla, expresarla.<sup>46</sup>

La fenomenología es el procedimiento necesario para ahondar en las imágenes porque permite “disponer de un método capaz de acoger a la imagen en el instante mismo de su surgimiento en la conciencia creadora”.<sup>47</sup> En síntesis, la fenomenología del filósofo de la Champagne es un proceso que capta la actualidad de la imagen en el instante mismo en que el lector contacta con el texto y aun sin precedentes, tiene algún impacto psíquico. En consecuencia, la imagen es considerada por la novedad que provoca en el pensamiento y la relación inmediata que sugiere a quien la recibe y crea.

No referimos un estudio simple de la poesía. La poética es un acercamiento al ensueño, “actividad onírica en la que subsiste un resplandor de la conciencia”<sup>48</sup> y lugar donde la imagen poética es el elemento peculiar del poema, dispuesto a poner en comunión al lector y al escritor sin necesidad de vínculos definidos ni antecedentes entre ambos pues la capacidad de imaginar prescribe dicho acercamiento. La poesía es, además, la concreción más fiel de las imágenes surgidas de la imaginación.

“Bachelard se opone a la imagen como instancia formal –estática–, constituida, cerrada, fijada; a ella enfrenta la imaginación dinámica, constituyente, abierta (...)”.<sup>49</sup> En otras palabras, la imagen no es únicamente la condición del color, la forma y las cualidades materiales ni la sustitución de una cosa por una representación que la haga entendible a través de la percepción; es un proceso de pensamiento –simbólico– que, al estar en movimiento a causa de las cambiantes experiencias del ser humano, media la relación con el entorno, para conocerlo, aprehenderlo e interpretarlo.

---

<sup>46</sup> María Noel Lapoujade, *Diálogos con Gastón Bachelard acerca de la poética*, México, UNAM, 2011, p. 61.

<sup>47</sup> Luis Puelles Romero. *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, p. 183.

<sup>48</sup> Gastón Bachelard. *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 2011, p. 226.

<sup>49</sup> Puelles. Op.cit., p. 111.

Concebir las imágenes como representaciones de objetos es una manera de reducirlas a formas de expresión de realidades que ocurren en diferentes grados de complejidad. Si bien es cierto que las imágenes tienen un poder evocador, en ello no se cumple la vocación máxima de las mismas, pues en escalas muy diversas las imágenes pueden reproducir a nivel mental una experiencia, dinamizar algunas de nuestras representaciones y aun crean realidades cabales cuya existencia sólo es posible a través del lenguaje.<sup>50</sup>

La reflexión filosófica sobre la imagen, en la fenomenología de la imaginación bachelardiana, parte de íntimas conexiones con la poesía y la literatura —ejemplos de la creatividad y la imaginación— como lugares donde las imágenes crean algo nuevo en el pensamiento: significan y transforman la realidad mientras interpretamos al mundo por conducto del sentido que le otorgan. En toda la obra de Bachelard no hay una definición concreta de imagen poética. A cambio desarrolla en cada postulado, características que amplían y retroalimentan su concepción a partir de algunas descripciones esenciales:

- Reexamina desde un nuevo punto de vista a la imagen
- Pone acento en la virtud originaria de la imagen
- Valora la productividad psíquica de la imaginación<sup>51</sup>

El origen psíquico y la cualidad creativa de las imágenes describen el alcance de la imaginación para la humanidad en cualquier expresión y extensión de la cultura, en el arte pero también en el hacer cotidiano. Cuando nuestro epistemólogo nos invita a estar en el presente de la imagen, reitera el método fenomenológico con el objetivo de apelar a la experiencia de aprehender la esencia del fenómeno en el instante mismo que lo vivimos. A la luz del pensamiento bachelardiano, resumo a continuación algunos elementos para entender qué es la imagen poética, desde el ejemplo que explica el encuentro del lector con la poesía y con el poeta, propuesto por el mismo Bachelard.

¿Qué nos es dado al momento de ponernos en contacto con el poema? “La imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo”.<sup>52</sup> A diferencia de la tradición científica del conocimiento previo, la imaginación poética nos ubica en el presente de una ontología

---

<sup>50</sup> Díaz Servera, Op.cit., *Gastón Bachelard y la naturaleza de la poesía*, p. 7.

<sup>51</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, p 81.

<sup>52</sup> Gastón Bachelard, *La poética del espacio*, Argentina, FCE, 2000, p.8.

directa, no tiene preexistencia exacta, pero sí un efecto que se hace visible en la emoción del lector y es inmediatamente perceptible en la conciencia. Antes que describir ampliamente la forma del texto poético, el filósofo de Grenoble insiste en el impacto psíquico de su surgimiento y reinterpretación.

Lo dicho hasta aquí supone que al disponerme a leer un poema como *¡Mi país, oh mi país!* de Efraín Huerta, por muestra, el contacto con cada verso provocará en mí una serie de imágenes cuyos efectos psíquicos se convierten en reacciones emocionales que conmueven mi sentir a propósito del lugar de origen y el discurso, tal vez patriótico, al que mis referentes me trasladan. En la medida en que continúo la lectura, mi experiencia se transforma y hasta considero las múltiples condiciones sociales en las que siento mi país. De ahí que la imagen poética esté directamente relacionada con la psique, sea conciencia y, al mismo tiempo, acto de heterogéneo conocimiento.

“Las imágenes y su composición sintáctica ya no son utilizadas como simples desplazamientos de un sentido primero, sino que son tratadas como matrices dinámicas de donde brotan significaciones en desnivel”.<sup>53</sup> No hay un significado exacto porque éste depende de distintos niveles de significación, de referentes diversos y de la condición humana de la indeterminación.

Pensemos nuevamente en la pluralidad contextual con la cual, lector y escritor logran un estado psíquico común –pero cambiante– comenzando con la imagen poética: esa relación dependerá de las condiciones de recepción, del estado emocional y hasta el lugar físico donde se lee. No todo autor tendrá el mismo impacto sobre sus lectores y a su vez, estos entenderán muy disímiles, uno del otro, el texto en el que se encuentran con su creador.

De acuerdo con las pesquisas bachelardianas, existen dos elementos importantes de significación: la *resonancia* o dispersión del poema en diversos planos de la vida y, la *repercusión* o profundización personal, incluso individual, de los versos. Estas categorías dimensionan el ser de la imagen poética ya que determinan la comunicabilidad o el contacto entre el poema y su lector. El nivel de fluidez del poema en su lector, según el ejemplo poético de Bachelard, dependerá de cuantos significados de él es capaz de

---

<sup>53</sup> Wunenburger, Op. cit., *Antropología del imaginario*, p.36.

comprender y de cuan impactante se convierta cada verso, pues influye, además del pensamiento, el sentir y el hacer.

¿Cómo se da dicho contacto? La experiencia de la lectura nos involucra en textos específicos y la conciencia individual se adecúa a ellos; la acción no consiste simple y llanamente en sentarse a escuchar el poema, se trata de hablarlo. La relación de los participantes de este proceso de comunicación cobra dinamismo y el intercambio, aunque inestable, permanece. En ese proceso la imagen poética es variable (nunca es definitiva), puesto que nunca se igualan, por completo y en su totalidad, los modos de pensar entre individuos, mucho menos se predicen sus caminos de interpretación.

La *resonancia* tiene que ver con el mundo externo y con el contexto del lector de poemas. Por su parte, la *repercusión* interfiere en el mundo interno y la apropiación particular del texto; ambos elementos dependen uno del otro y generan un movimiento lingüístico, un efecto de comunicabilidad y apropiación del lenguaje. Vale decir, la *resonancia* del poema es su expansión en el lector por medio de la lectura y la *repercusión* es la apropiación del mismo, cuando quien además de leer el poema, lo enuncia.

En este supuesto, el hablante como aquel que individualiza el uso de la lengua a través del habla, lee lo expresado y al mismo tiempo se expresa a través de ello. La individualización, en este orden de ideas, no representa la apropiación aislada sino la experiencia personal de un código común. “La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”<sup>54</sup> y abre la posibilidad de interpretar y ser interpretado en tanto la lectura del poema interfiere en la conciencia individual y al mismo tiempo, relaciona una conciencia con otra (al menos la del escritor con su lector —intrasubjetividad—).

Hacemos nuestro el poema y cada quien lo vive distinto. La experiencia de leer un poema da cuenta de la comunicabilidad de la imagen poética. “Nos comunicamos con el escritor porque nos comunicamos con las imágenes”,<sup>55</sup> de manera transubjetiva una persona se comunica con otra por medio de un poema y de manera intersubjetiva el lector o el escritor se hablan a sí mismos para reconocerse en lo leído o lo escrito.

---

<sup>54</sup> Bachelard, Op.cit., *La poética del espacio*, p.12.

<sup>55</sup> Puellas Romero, Op.cit., p. 190.



Bachelard considera que la imagen es un origen de la conciencia e insiste en que las referencias objetivas nunca son suficientes para comprender la imagen; enuncia el impacto de la imagen poética en la conciencia a través de la experiencia. Conocer qué es una imagen no consiste en saber las características de alguna estructura material, supone (según el ejemplo antes escrito) explorar el contexto simbólico y la vivencia propia, subjetiva o personal de la lectura de un poema.

No sólo la ciencia cambia al mundo, la subjetivación de la poesía traslada el análisis social a un ámbito donde se rompen las rutinas del racionalismo creciente y la constante adhesión de una idea sobre otra ya dicha; la imaginación poética piensa las imágenes en un proceso dinámico que al estar en constante movimiento nunca se adhiere fijamente al pasado ó a lo ya establecido. La poesía, representación de las subjetivaciones íntimas de quien se pone en contacto con ella, también transforma y modifica, desde dentro, la naturaleza de la acción social y el imaginario colectivo.

Las imágenes son realidades específicas surgiendo de la imaginación creadora; no son constitutivas ni conforman lo ya preestablecido, son institutivas y establecen algo nuevo. La conciencia simbólica de la imagen, dice Durand, se circunscribe a otras posibilidades en la filosofía francesa de su maestro. Mientras los sectores de la ciencia —envueltos en la razón y el empirismo— asumen el carácter de *lo imaginario* por medio de cualidades reductivas; el sector de la palabra humana, el lenguaje poético y la fenomenología de la imaginación se distinguen por su carácter instaurativo y el intento de comprender la realidad con base en las imágenes, en tanto origen de algo distinto en la experiencia.

#### **1.4 Imagen simbólica e interpretación del mundo**

Uno de los aspectos que motivan el desarrollo de esta investigación es reflexionar sobre la posibilidad de entender la imagen como representación individual y colectiva que precisa analizarse más allá del discurso visual, ya que éste es sólo una de las múltiples manifestaciones del universo cultural. Y si bien, la producción de sentido está íntimamente relacionada con la producción visual de los grandes medios, para entenderla habremos de explorar lo que sucede en el humano mismo antes que en sus herramientas de avanzada tecnología.

A fin de entender la noción de imagen, retomaré algunas características que Julio Amador examina en *El significado de la obra de arte*. Aunque dicha investigación se concentra en el análisis de la imagen artística, y ello implique volver al campo del arte, las afirmaciones del autor coinciden con la idea de explorar a las imágenes dentro de una metodología que, además de tomar en cuenta las connotaciones culturales donde se manifiestan, no sobrevalora su aspecto material y las considera categorías explicativas fundamentales para la comunicación. Conjuntamente, nos exhorta a re-examinar su carácter simbólico y narrativo, y nos invita investigar orientados por sus manifestaciones cósmicas y rituales.

Retomemos, *grosso modo*, la propuesta de Amador<sup>56</sup> quien dice que la obra de arte debe analizarse, tomando en cuenta su situación histórica y cultural, a partir de una *dimensión formal* o sea la composición de la forma, el color, la luminosidad y las cualidades materiales; de una *dimensión simbólica* o los elementos que dotan de vitalidad a cada elemento del discurso visual y a los que se sugiere un primer acercamiento por separado; y de una *dimensión narrativa*, es decir, el contenido, las tramas discursivas y el contexto semántico que surge de cierta agrupación y/o articulación de los símbolos.

En la imagen convergen dimensiones tangibles e intangibles. Las dimensiones de análisis, formal, simbólica y narrativa comprenden la estructura de la imagen artística y de las imágenes en general; no existen aisladas, en conjunto conforman un todo pues las características de una son parte de su generalidad. Lo que tiende a transformarse y ser variado es el medio. “La forma posee siempre un significado. (...) De la misma manera es imposible que exista contenido o concepto alguno sin una forma y un medio expresivo a través del cual éste se pueda manifestar”.<sup>57</sup>

En *Antropología de la Imagen* Hans Belting habla, análogamente, acerca de esta condición de la imagen y el todo que manifiesta a través de medios como la fotografía, la pintura, la escultura o el cuerpo, pero que inclusive brota de un proceso mental que determina su simbolismo porque es parte de un proceso de simbolización colectiva. La imagen y sus medios no se apartan son dos caras de la misma moneda, de igual modo, el aspecto formal y el aspecto simbólico son inseparables.

---

<sup>56</sup> Cfr. En el Capítulo II de esta investigación se describen cada una de las dimensiones de análisis.

<sup>57</sup> Amador, Op.cit., *El significado de la obra de arte*, p. 18.

Si bien en el concepto de imagen radica ya el doble significado de las imágenes interiores y exteriores, que únicamente en el pensamiento de la civilización occidental entendemos tan confiadamente como dualismo, las imágenes mentales y físicas de una época determinada (los sueños y los iconos) están interrelacionados en tantos sentidos, que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto sólo en un sentido estrictamente material.<sup>58</sup>

Toda vez que las tres dimensiones motivan el análisis de las representaciones, estas se asociarán a la producción de imágenes de las culturas. Cada imagen brota en un contexto imaginario que manifiesta “la capacidad de relacionar formas visibles con seres y cosas”.<sup>59</sup> Con el propósito de ilustrar mejor la transformación imaginaria de la realidad, la estrategia interpretativa de las artes visuales de Julio Amador conlleva a pensar las representaciones artísticas en un sentido simbólico proveniente de su condición abstracta y mediante tres categorías propuestas por Gilbert Durand: el tema, el estilo y el régimen de la imagen.

Pongamos énfasis en el régimen de la imagen e introduzcamos la idea de que la facultad de interpretar el conjunto de la cultura está sujeta al tránsito de lo invisible a lo visible o viceversa. Si no fuera porque en las ciencias humanas, llamadas ciencias del espíritu por Wilhelm Dilthey, la pluralidad del pensamiento confirma que nada es definitivo, ignoraríamos la complejidad casi intangible del ser humano.

Al echar a andar la interpretación del mundo, conocemos, explicamos o tenemos noción de lo complejo por medio de los símbolos. La imaginación simbólica conjunta lo tangible con lo intangible y evidencia que la realidad y la historia no están hechas de objetividades sino de subjetividades. Vivimos, en primera instancia, integrando nuestros pensamientos con nuestras maneras de hacer, lo hacemos todo el tiempo mientras incluimos, excluimos y transformamos el entorno. Incidimos en la cultura mientras ella incide en nosotros.

Cuando Ernst Cassirer desarrolló la afirmación de Immanuel Kant: “no podemos vivir sin imágenes ni intuir sin conceptos” llegó a la problematización, nada sencilla, del hombre como animal simbólico que vehicula significados por medio de la razón, la imaginación, la intuición, la percepción y la experiencia. Durand retoma esta reflexión y asegura en *Lo*

---

<sup>58</sup> Belting, Op, cit., p. 26.

<sup>59</sup> Amador, Op.cit., *El significado de la obra de arte*, p. 21.

*Imaginario* que la expresión simbólica de la existencia se manifiesta a través de las imágenes no obstante sus progresos técnicos/tecnológicos de reproducción y transmisión.

En conjunto, la imagen y sus medios conforman, a través del símbolo, el imaginario de las civilizaciones; “(...) el proceso simbólico es un vivenciar en imagen y de la imagen, en sí mismo, el lenguaje es sólo una imagen. Las formas primarias de pensamiento son las imágenes que luego pueden traducirse a signos lingüísticos, a gráficos o a cualquier forma de representación de la realidad, susceptible de ser comunicada”.<sup>60</sup>

Si la imagen es una categoría explicativa de la realidad, de acuerdo con lo que hace la antropología del imaginario, es también una forma de conocimiento. Conocemos y comunicamos nuestras representaciones de la realidad cuando, en un proceso psíquico, interpretamos por medio de imágenes que expresan significados simbólicos. “Todas las formas diversas de conocimiento a través de las cuales se produce el pensamiento humano están compuestas de unidades elementales que podemos llamar imágenes”.<sup>61</sup>

El ser humano no está capacitado para relacionarse directamente con el exterior, por eso nace el pensamiento simbólico y el lenguaje metafórico, señaló Cassirer. En concordancia con ello y con Durand, ante la conciencia existen dos maneras de representación: una *directa* que tiene que ver con la presencia perceptiva, fiel y concreta del objeto representado —signos arbitrarios y alegóricos—, y otra *indirecta* cuando el significado es inagotable y no hay manera de materializarlo, por lo que el objeto ausente solamente aparece mediante la imagen —símbolos—.

Para abordar al imaginario, Gilbert Durand propone distinguir tres niveles en el concepto de signo. Los *signos arbitrarios* que remiten a una realidad posible de presentar, los *signos alegóricos* que remiten a una realidad difícil de presentar y la categoría más compleja del signo, el símbolo o lo que él denomina la *imaginación simbólica*, cuando el significado es imposible de presentar y sólo refiere un sentido y no a una cosa sensible o material.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Ibid., p. 73.

<sup>61</sup> Julio Amador Bech, “Conceptos básicos para una teoría de la comunicación”, Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Vol. L, Mayo-Agosto 2008, p.17.

<sup>62</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, p. 12.

Lejos de conceptualizar *lo imaginario*, Durand problematiza la multiplicidad de sus sentidos mediante tres características contrapuestas al desarrollo del método positivo<sup>63</sup>. Al *pensamiento indirecto*, la *comprensión epifánica* y la *imaginación comprensiva* del conocimiento simbólico se oponen el pensamiento directo (conceptos), los dogmas y clericalismos y, las largas cadenas de la explicación semiológica-positivista del conocimiento científico.<sup>64</sup>

El pensamiento indirecto es el proceso a través del cual representamos todo aquello que no es perceptible a simple vista. La imposibilidad de presentar significados directamente, requiere de la imaginación comprensiva como capacidad humana de crear y usar símbolos o signos complejos no arbitrarios capaces de mostrar ciertas huellas de determinada realidad. Así, lo inefable e imposible de presentar aparece a través de significantes que simbolizan y permiten entender los significados de algunas representaciones sociales.

Como se ha visto, al desarrollar la noción de signo, encontramos dos niveles, uno *arbitrario* cuando lo que queremos presentar es claramente perceptible (para las representaciones directas) y otro *alegórico* o que alude a cualidades que aunque son ideas abstractas difíciles de percibir<sup>65</sup> (para las representaciones indirectas) aparecen a los sentidos, ante la clara descripción de al menos una de sus características. De hecho, el filósofo de Grenoble manifiesta que el símbolo pertenece a la categoría del signo pero absolutamente en una categoría más compleja.

El signo reduce una enorme explicación por medio de elementos arbitrarios; en cambio, el símbolo corresponde a la imaginación simbólica y únicamente describe un sentido del ser o la cosa a que refiere. A diferencia del signo, no presenta, re-presenta un significado; es inacabado porque nunca termina de expresar la totalidad del significado. El símbolo es inadecuado y dicha inadecuación, describe la distancia entre el significado y el significante y la imposibilidad de representarse arbitrariamente.

---

<sup>63</sup> El positivismo fue una corriente de pensamiento, que aún vigente, afirma que el auténtico conocimiento es el científico. Unos de sus principales exponentes fue Auguste Comte.

<sup>64</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, pp. 24-25.

<sup>65</sup> Durand ejemplifica la alegoría mediante el grupo de figuras que significan la justicia, que para su representación presenta a un personaje que castiga o absuelve; si a este personaje lo rodeamos de objetos adecuados al tema, como la balanza o un libro de leyes tendremos un emblema; y si añadimos a este conjunto una narración de la acción justa se convertirá en apólogo. Vid. *La imaginación simbólica*.

“Mientras que en un signo simple el significado es limitado y el significante, por su misma arbitrariedad infinito; mientras que la simple alegoría traduce un significado finito por medio de un significante no menos delimitado, los dos términos del *Symbolon* son infinitamente abiertos”.<sup>66</sup> Así, la parte visible del símbolo —significante— siempre intentará ser lo más concreta y por ello no cabe en la arbitrariedad. A su vez, las partes invisibles —significado— o las representaciones indirectas, en conjunto y por su constante repetición, darán vida a las narrativas simbólicas que nos explican la existencia.

En el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el mundo de la imaginación, donde la imagen —por degradada que se la pueda concebir— en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria (...) En el signo constitutivo de la imagen existe una homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador que, de este modo, la imagen difiere totalmente de la arbitrariedad del signo.<sup>67</sup>

La redundancia del símbolo, repetición constante y dinámica del signo simbólico, deviene del acercamiento inacabado con el significado. Frecuentemente los significados resultan inabarcables. Por su constante reiteración, la redundancia se manifiesta, de una u otra manera, para dar a la imagen simbólica la posibilidad de expresar todo tipo de cualidades —principalmente si tratamos el misterio de la complejidad humana— a través de las aproximaciones acumuladas en su re-significación. La interpretación nunca encuentra el absoluto, sus símbolos nunca terminan de representar.

“El analogon constituido por la imagen nunca es un signo arbitrariamente escogido, sino siempre intrínsecamente motivado, o sea, siempre es símbolo”.<sup>68</sup> Si tenemos en cuenta que no podemos relacionarnos directamente con el entorno, porque para ello es necesario un código creado y aprendido socialmente, la imagen, en tanto símbolo, se convierte en elemento esencial para entender dicha relación de comunicabilidad. El código transforma y resignifica la representación; lo que decimos y narramos está vinculado al imaginario donde aprendemos los códigos lingüísticos.

---

<sup>66</sup> Durand, Op.cit., *La imaginación simbólica*, p. 16.

<sup>67</sup> Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2012, pp. 32-33.

<sup>68</sup> *Ibíd.*, p. 33.

Definamos dos características de la imagen simbólica:

1.-La imagen simbólica es una representación puesto que la realidad a la que alude nunca se presenta directamente. Por el contrario, el signo arbitrario al cobrar la forma, por ejemplo, de un platillo de comida, evoca un lugar que provee de alimentos, economiza una larga explicación al respecto e indica algo que en cualquier momento podría presentar; el signo alegórico, por su parte, aparece a través de una figura que explica una idea compleja aún materializable, como la idea de la justicia o la fortaleza. En cambio, la imagen simbólica alude a un proceso psíquico más complejo que se pregunta cómo significar temas profundos y ontológicos entre los que podemos mencionar la muerte o la fertilidad.

Si el dominio del simbolismo es lo no sensible<sup>69</sup> y lo inefable, la imagen simbólica cobra vida en el ámbito espiritual del hombre, es decir, es la representación de un significado cuyo origen está en el psiquismo —individual y colectivo—. Es una forma significante de las manifestaciones culturales, el arte y de los usos y costumbres de una comunidad, a través de la cual los miembros de una sociedad dan cuenta de sus cosmovisiones e interpretaciones.

2.-La imagen simbólica es polisémica. Si el símbolo habla de aquello que es imposible de presentar, su forma significativa expresa el movimiento de las manifestaciones culturales y el significado en constante transformación. La interpretación y reinterpretación del mundo se hace de los símbolos en él inmersos. Las imágenes no implican, insisto, una aproximación cerrada y hermética al significado, son por el contrario, un abanico abierto que cada vez que se exterioriza permite encontrar otros niveles comprensión.

Las imágenes deben pensarse, para lograr entenderlas, en su dimensión simbólica. La imagen, al igual que el símbolo, tiene el carácter de la redundancia y *satisface de manera indefinida su adecuación fundamental*. Cada mirada hacia ella le otorga y encuentra distintos significados a los que podemos identificar, señala Durand, de la siguiente manera:

---

<sup>69</sup> Cuando hablamos del dominio de lo no sensible no existe la pretensión de negar la existencia del aspecto material del símbolo, cuyas características son fundamentales se revisan en el Capítulo II de esta investigación. Esta investigación aspira a aportar reflexiones que nos permitan dilucidar el conjunto que conforman significante y significado porque no están separados, actúan de manera conjunta para ofrecernos una explicación del mundo que tampoco se quiere restringir a un mundo abstracto e invisible sino a la dinámica compleja y fundamental de la vida.

- Símbolos rituales o gestos que constituyen actitudes significativas sobre las cosas y el cuerpo en los ritos, las ceremonias religiosas o las actividades patrióticas.
- Mito o redundancia de las relaciones lingüísticas que se refiere a la repetición de ideas e imágenes de forma verbal.
- Símbolo iconográfico o copias redundantes tales como la imagen pintada o esculpida, manifestaciones técnicas representadas por un productor y un receptor.

“La interpretación del símbolo (...) debe inspirarse no solamente en la figura, sino en su movimiento, en su medio cultural y en su papel particular”.<sup>70</sup> La definición de la imagen simbólica no tiene únicamente un medio iconográfico, toma en cuenta las manifestaciones lingüísticas y corporales en las que mito y ritual adquieren y constituyen conocimiento, ordenamientos y expresiones. Forma y contenido, emisión y expresión, hacen de la comunicación otra urdimbre de símbolos, le dan dinamismo y permanencia. Cada palabra y cada lenguaje vitalizan simbólicamente la posibilidad de comunicar.

La simbolización deviene actividad creadora del sujeto imaginante que no se contenta más sólo con reproducir un orden subjetivo de percepciones posibles sino que se esfuerza en develar su sentido figurado. Este esfuerzo de desciframiento interno revela que el contenido de la imagen se alza como una “arquitectura cognitiva”, que una vez liberada de su envoltura exterior devela el hilo conductor vital o una suerte de energía que alimenta al pensamiento tanto como al espíritu.<sup>71</sup>

En tanto arquitectura cognitiva, la imagen es un medio de conocimiento, un acto simbólico de percepción y representación, una concreción momentánea de su interpretación; una experiencia sensorial —cuando profundiza en la esencia de las cosas— que construye y es fundamental en la conciencia y los procesos de significación, en la representación de lo que vivimos y en la articulación de la sociedad. La imagen es apertura a la disposición simbólica, nace en el espacio cultural, representa y configura los caminos de la imaginación y la acción social.

---

<sup>70</sup>Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986. pp. 17-18.

<sup>71</sup> Blanca Solares, Op, cit., *Apuntes para una hermenéutica de la imagen*, p. 10.



En suma, para Gilbert Durand la imagen es un elemento de equilibrio antropológico — porque regula las interacciones simbólicas en cada nivel de comunicación, interpersonal e intrapersonal— pues se forma e informa en todos los niveles humanos y sociales. Estudiarla conlleva la necesaria colaboración de todas las hermenéuticas, reductivas e instaurativas, que dan cuenta de las múltiples y hasta contradictorias concepciones de la realidad; no hay ruptura entre lo racional y *lo imaginario* sino un esfuerzo por entender el objeto de estudio desde sus funciones simbólicas.

Cualquiera que sea el régimen al que pertenezcan las imágenes, al contacto con la duración pragmática y los acontecimientos históricos se organizan en el tiempo, o mejor dicho organizan los instantes psíquicos en una historia. De estas estructuras discursivas de lo imaginario emergen ciertos hábitos retóricos inherentes al relato (...) y ciertos principios, tal como el de causalidad, que vincula un antecedente con un consecuente que sin embargo es otro.<sup>72</sup>

A partir de algunas características primordiales, logramos entender las estructuras discursivas de la imagen y la polisemia en la que se circunscriben, según las disciplinas que la estudian. La exclusividad de las imágenes no existe para el ámbito de la creación artística, ni para el plano de la condición psicológica. Veamos la transformación de sus descripciones, de una concepción restrictiva a una simbólica, en el siguiente esquema.

<b>Imagen</b>	
Concepción restrictiva	Concepción simbólica
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Especular</li> <li>• Intransitiva</li> <li>• Unidireccional</li> <li>• Estática</li> <li>• Constitutiva</li> <li>• Sistematización</li> <li>• Signo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Simbólica</li> <li>• Transitiva</li> <li>• Relacional</li> <li>• Dinámica</li> <li>• Instaurativa</li> <li>• Interpretación y comprensión</li> <li>• Símbolos</li> </ul>

**1.1 Esquema comparativo de las características de la imagen.**

<sup>72</sup> Durand, Op .cit., *La imaginación simbólica*, pp. 96-97.

Las imágenes convergen “alrededor de núcleos organizadores, los que la arquetipología antropológica debe ingeniarse para localizar a través de todas las manifestaciones humanas de la imaginación”.<sup>73</sup> En adelante, entenderemos que la imagen es una estructura discursiva, que tiene repercusión y resonancia en la conciencia, un significante de la realidad que surge en la psique y se convierte en una representación polisémica, y en movimiento, a propósito de un significado imposible de presentar pero que se manifiesta o está en vías de hacerlo por causa de las formas, símbolos y narraciones de los procesos culturales. De acuerdo con la visión bachelardiana, la seguiremos considerando una matriz donde brotan significaciones, y con base en la antropología de Durand, tendrá que pensarse como manifestación primordial de la imaginación simbólica.

---

<sup>73</sup> Durand, Op .cit., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 46.

## Capítulo II

### Comunicación: narrar y expresar a través de la imagen

« (...) y todo lo que midió y clasificó y nombró, toda su astronomía en pergaminos iluminados era una astronomía de la imagen, una ciencia de la imagen total, salto de la víspera al presente, del esclavo astrológico al hombre que de pie dialoga con los astros».

*Julio Cortázar*

Sumar pasos y caminar hacia la complejidad del problema de investigación es, desde su aparición, una apertura. La pregunta abre horizontes en algunos territorios del saber. Al echar el primer vistazo buscamos un referente, un espacio familiar que conduce e invita al encuentro de la pregunta por las imágenes con el lugar donde nos la hacemos: las ciencias de la comunicación. Así, en lo que concierne al objetivo de este capítulo, abrimos la mirada a una serie de aportes que nos hablarán del vínculo entre imagen y comunicación. El fin es expresar dicha relación en el entendido de una visión simbólica, de hecho ontológica, sobre la comunicabilidad humana. Si al comunicarnos nos narramos y la narración está hecha, transmitida y significada por medio de símbolos, ahí la imagen vuelve a adquirir gentil preeminencia.

La afluencia de las imágenes se distribuye en la interacción simbólica de la comunicación y las ideas desarrolladas a continuación dibujan el paisaje, desde luego cultural, donde habremos de observarlas. Para ello fue necesario considerar una metodología de las imágenes previa en la que cada elemento, abstracto y material, es descrito con el fin de entender el todo que conforman. Para potenciar el carácter antropológico de nuestra disciplina, en conjunto con esa estrategia interpretativa, sugiero un acercamiento a la idea de narración en tanto característica irremisible del comunicar. Hallaremos el ejemplo ideal de su realización en el mito, situación que inmediatamente nos conduce al bosquejo de la *mitodología* en tanto observación de las imágenes simbólicas al interior de las grandes narraciones.

## 2.1 La lógica imaginaria de la comunicación

Muchas de las teorías que han enfatizado el estudio de la comunicación, con la aparición de su análisis formal después de la Segunda Guerra Mundial, y que hasta hoy sustentan los programas académicos en la materia, influyeron en el reduccionismo que concibe —erróneamente— la facultad humana de comunicar como un sistema cerrado y sujeto a los problemas del método. Entre ellas, encontramos a la lingüística estructural de Ferdinand Saussure y Roman Jakobson; a su mirada, el ser humano se convirtió en un simple y desarmable emisor de datos al que habría, de alguna manera, que devolver vida y conciencia.

En un artículo titulado *Los modelos de comunicación y los límites del estructuralismo*, Julio Amador Bech describe cómo los paradigmas estructurales han minimizado el carácter ontológico de la comunicación a categorías restringidas que se originaron en la exploración electromagnética de las telecomunicaciones. Las ciencias del lenguaje construyeron, fuera de lo propiamente humano, un objeto de estudio “científico y riguroso” con base en los postulados acerca de la informática y las investigaciones sobre la transmisión técnica del mensaje de Claude Elwood Shannon.

Las implicaciones del modelo de Shannon, quién entendía que la información es un “*término cuantificable de señales eléctricas*”,<sup>74</sup> fueron retomadas por Warren Weaver y derivaron en el modelo universal de la comunicación: a) fuente, b) trasmisor, c) canal, d) receptor, e) destinatario, f) ruido, y que más tarde fue modificado —aunque en esencia conservaría la estructura de los procesos técnicos para enviar o recibir información— por Jakobson, quien le añadió sus postulados sobre las funciones del lenguaje.

La búsqueda de “cientificidad” en el estudio del lenguaje llevó a Saussure a sistematizar su existencia en el *Curso de Lingüística General*, donde asevera que la lengua está constituida por un sistema cerrado y hermético de los elementos que lo componen e ignora las condiciones sociales de su expresión. El autor excluye la realidad extralingüística y, de acuerdo con Paul Ricoeur, al definir al signo como un elemento arbitrario y lineal que

---

<sup>74</sup>Julio Amador Bech, *Los modelos de comunicación y los límites del estructuralismo*. Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información, No. 2, Mayo-Agosto 2011. Versión PDF. p. 8

expresa la imagen acústica y el concepto de una palabra<sup>75</sup> suponen meras asociaciones estructurales que suprimen el estado cultural de las cosas.

El estudio del lenguaje comporta, pues, dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra, secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, y es psicofísica [...] El habla es la suma de todo lo que las gentes dicen, y comprende: *a)* combinaciones individuales, dependientes de la voluntad de los hablantes; *b)* actos de fonación igualmente voluntarios, necesarios para ejecutar tales combinaciones. No hay, pues, nada de colectivo en el habla; sus manifestaciones son individuales y momentáneas.<sup>76</sup>

Por su parte, en un intento por cubrir las omisiones de Saussure, Jakobson planteó las conocidas funciones de la comunicación: la función referencial corresponde al contexto; la función emotiva o expresiva del hablante o emisor; la función poética del mensaje; la función conativa del receptor; la función fáctica propia del contacto o la facultad de mantener la comunicación; y la función del metalenguaje que revisa la compatibilidad del código en que se realiza el proceso. A cada elemento del proceso le es asignada una acción concreta, como si la posibilidad de mantener la emotividad o profundidad del significado, y la expresión del mismo, estuviera limitada únicamente a quien emite de principio la comunicación.

Para Ricoeur, el modelo de Jakobson se inscribe todavía en el esquema general de Shannon y Weaver e ignora la polisemia del código y la intersubjetividad de la comunicación, cuando delega una única función a sus elementos. De tal manera, Jakobson “continúa estando en un ámbito saussuriano al comprender a la comunicación como un proceso lógico de selección y combinación de elementos pertenecientes a la lengua, entendida como un sistema cerrado”.<sup>77</sup>

Tal panorama insiste que la comprensión de la comunicación, similar al horizonte de las imágenes, se delega a la instrumentalización. Sin embargo, frente a la sistematización

---

<sup>75</sup> Saussure niega totalmente la relación del signo con la realidad y lo define como una entidad psíquica de dos caras imagen acústica/concepto y de esta manera analiza únicamente el “uso interno” de la palabra, sin considerar que las relaciones que permiten el uso de la lengua, están determinadas por factores externos.

<sup>76</sup> Ferdinand Saussure, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pp.41-42.

<sup>77</sup> Julio Amador, *Op.cit., Los modelos de comunicación y los límites del estructuralismo*, p. 13.

reduccionista y de acuerdo con Amador, la comunicación es una *interacción humana viva* que germina, en el entendido de E. Cassirer y contrario al enfoque epistemológico/estructural, de la mediación simbólica del lenguaje: es la articulación de diversas redes simbólicas<sup>78</sup> a través de las que percibimos, interpretamos y expresamos.

Nos sigue costando mucho trabajo entender que nuestro objeto de estudio no reverbera estático en las ondas electromagnéticas, ni está prensado en las primeras planas de los diarios, o digitalizado como código binario en un programa cibernético, sino que se encuentra vivo—y siempre lo ha estado—en la complejidad simbólica que anida en la palabra.<sup>79</sup>

Los medios de difusión, información y entretenimiento son sólo una manifestación de la vastedad donde podemos abordar el fenómeno comunicativo; la comunicación no es cuantificable, es una cualidad humana. Al respecto, Felipe López Veneroni asegura que los medios masivos no podrían existir sin la comunicación pero, por el contrario, la comunicación es y vive aún sin ellos. De modo análogo, las imágenes son la forma primordial del contenido de los *mass media* y de ellas depende su existencia, no así el ser de la imagen misma circunscrito al *homo symbolycus*, presente incluso donde no hay un televisor o una red cibernética.

El *proceso vivo de la comunicación humana* y las imágenes que lo constituyen se integran en las redes simbólicas de significación y aseguran la interacción social a partir del lenguaje, la representación y la apropiación del mundo, mediante acciones discursivas. El lenguaje está hecho de símbolos y éstos reúnen las más distintas imágenes para representarnos al mundo de tal o cual manera. El núcleo de toda expresión de la cultura depende de “la facultad del *pensamiento simbólico* como condición misma de la comunicabilidad”.<sup>80</sup> A condición de la riqueza simbólica de nuestra identidad ejercemos nuestras narrativas frente a los otros.

---

<sup>78</sup> Ernst Cassirer, *Antropología Filosófica*, México, FCE, 1997, citado por Amador en *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación*. p.14.

<sup>79</sup> Felipe López Veneroni, *En busca del objeto perdido. La construcción del problema de la comunicación y el cruce entre semiótica y hermenéutica*. Artículo en Formato WORD. p. 3.

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 5.

Desde un horizonte hermenéutico, Martin Heidegger planteó que el asunto de la comunicación es “lo propio de nuestro ser, [...] no podemos existir sino a condición de interpretar y comunicar”.<sup>81</sup> Por su parte Hans Georg Gadamer “nos hace ver que la comunicación interpersonal *supone la actualización de todo un mundo*, es más, de una multiplicidad de mundos que la conversación invoca y trae al acontecer vivo de la comunicación”.<sup>82</sup> En esa multiplicidad no hay otra forma de asumir el intercambio y la comunión del pensamiento simbólico, pues de él depende la configuración y enunciación del lenguaje mismo, aun más, allí germina su comprensión.

A través de *Hombre y Lenguaje*, un texto de H. G. Gadamer, el filósofo argumenta cómo gracias al lenguaje se sostiene la convivencia humana, y explica que la afirmación de Aristóteles que describe al hombre como un ser vivo dotado de *logos*, cuya traducción remite a la tradición occidental del pensamiento racional, también nos concibe como seres dotados de lenguaje. El pensamiento esta hecho del lenguaje y sin lenguaje es difícil pensar la acción misma del pensar.

El hombre es el único poseedor del logos. Puede pensar y puede hablar. Puede hablar, es decir, hacer patente lo no actual mediante su lenguaje, de forma que también otro lo pueda ver. Puede comunicar todo lo que piensa; y lo que es más, gracias a esa capacidad de comunicarse las personas pueden pensar lo común, tener conceptos comunes, sobre todo aquellos pensamientos que posibilitan la convivencia entre los hombres (...)<sup>83</sup>

El objeto de las ciencias de la comunicación es *pensar lo común*. Esa idea de comunión se conjuga en diferentes planos de la narración, pensar frente a uno mismo y pensar frente a los otros, para luego expresarlo con ayuda de distintos códigos. De la etimología latina *communicare*, comunicar expresa la posibilidad de compartir y poner en común. Por consiguiente, “la comunicación designa el paso de lo individual a lo colectivo”,<sup>84</sup> movimiento que sucede multidireccional, dado que quienes participan del proceso son

---

<sup>81</sup> Citado en Amador Bech, Op. cit., *Los modelos de comunicación...*, p. 16.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>83</sup> Hans Georg Gadamer. *Verdad y método II*, España, Ediciones Sígueme, 1998, p. 145.

<sup>84</sup> Lluís Duch. *Religión y comunicación*. España, Fragmenta Editorial, 2012. p. 75.

capaces de dotar, encontrar significados y transformar, por medio de vínculos simbólicos, el campo discursivo<sup>85</sup> en el que interactúan.

Lluís Duch expone que “el símbolo es el vínculo vivo y operativo entre el hombre, la lengua y la cultura”,<sup>86</sup> esto es, a causa de nuestra capacidad simbólica actuamos y nos expresamos. Reconocimiento y significación dependen del símbolo porque nos dimensiona hacia lo no inmediato; cuando creamos relaciones con los otros nuestra actividad de pensamiento —simbolización— intrapersonal transita a lo interpersonal y pone en coexistencia nuestras subjetividades al crear representaciones de lo no inmediato —la historia, la experiencia, el tiempo— que sucesivamente sujetamos a interpretación.

Como podrá advertirse, la comunicación pone en juego a todo el conjunto de la cultura.<sup>87</sup> Pensamiento y expresión dependen de la mediación de los símbolos y están íntimamente relacionados con la vida práctica que cada cultura determina por conducto de reglas que orientan la experiencia religiosa, productiva y de esparcimiento. Allí, mito y ritual, reactualizados y reapropiados, concentran el sentido, las representaciones de la vida humana y su correspondencia con todo lo que le rodea: “sistemas simbólicos y sistemas sociales se sustentan unos a otros”.<sup>88</sup>

“La representación es un mapa imaginario de la realidad”<sup>89</sup> y cuando se analiza a propósito de la comunicación, en tanto articulación simbólica que delinea la cultura, la profundidad de las imágenes orienta los modos de interpretación y expresión de la actividad humana. Las imágenes son formas y herramientas cognitivas en las que se exterioriza el imaginario y al traducirse a un lenguaje —verbal o no verbal— establecen la significación de las estructuras discursivas de la acción social.

En este sentido, la articulación de las expresiones que dan lugar a la comunicabilidad humana gira en torno al símbolo. Gracias a él puede aparecer el devenir de la conciencia y sus procesos de cognición.

---

<sup>85</sup> Entendamos al discurso como una mediación que expresa el contenido más o menos delimitado de los campos semánticos de una cultura.

<sup>86</sup> Duch, Op, cit., p. 176.

<sup>87</sup> Amador Bech, Op.cit., *Conceptos básicos para una teoría de la comunicación*. p. 13.

<sup>88</sup> *Ibíd.*, p. 16.

<sup>89</sup> *Ibíd.*, p. 6.



La imagen comunicada está constituida en torno a un núcleo esencial que es de carácter simbólico: implica procesos mentales que convierten la cognición en expresión por medio de figuras simbólicas que sustituyen, explican y comunican lo real percibido y pensado. En ese sentido, tomaremos a la figura de la imagen-símbolo como la unidad esencial a partir de la cual se componen todas las formas de expresión articulada del pensamiento humano y, en consecuencia, de la creación práctica.<sup>90</sup>

¿Por qué la comunicación habría de entenderse bajo una lógica imaginaria? Porque cada lenguaje parte de la cualidad simbólica de la cultura y en consecuencia, se integra a su producción imaginaria. En cuanto los códigos de comunicación se adhieren a un tejido simbólico, la capacidad imaginaria de transmitirlos e interpretarlos coloca el hecho de la narración en un plano imaginario. Wunenburger define a este último como una esfera de representaciones mentales y materiales que generan acciones y afectos:

(...) acordaremos llamar imaginario a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados.<sup>91</sup>

Blanca Solares plantea una descripción semejante:

(...) el imaginario remite tanto al aspecto representativo y verbalizado de una expresión como al aspecto emocional y afectivo más íntimo de esta [...] El imaginario, pues, nos vincula en principio con un conjunto de imágenes y símbolos que, al formar una totalidad coherente en el proceso de su encadenamiento, producen un sentido distinto al inmediato.<sup>92</sup>

El medio en el que vive la comunicación humana es el imaginario y las representaciones que lo componen articulan las condiciones culturales del lenguaje. Es así que las imágenes, elementos configurativos del imaginario, adquieren movimiento y dan vida al *proceso vivo de la comunicación humana* —narrativas simbólicas—. La comunicación está conformada por narrativas simbólicas, unas más explícitas del legado mítico universal y otras más

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 18.

<sup>91</sup> Wunenburger, *Op.cit.*, *Antropología del Imaginario*, p. 15.

<sup>92</sup> Blanca Solares, "Aproximaciones a la noción de Imaginario", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, núm. 198, septiembre-diciembre, 2006, UNAM. p. 130.

cercanas a la narración contemporánea, presente e individual. Cuando transferimos, por medio del lenguaje, las imágenes de lo simbolizado a su simbolizante nos aproximamos al otro, convivimos y potenciamos la condición de lo social.

Habría que decir que toda expresión de la cultura —los grandes temas universales, el acontecer de cualquier arte manifiesto e incluso la personalidad misma de cada individuo, lo político, lo religioso o lo científico— tiene espacio abierto en las investigaciones e indagaciones del imaginario. Más aún, en el quehacer de la comunicación la complejidad de las redes simbólicas en las que interactuamos podrá entreverse en *el modo de representación complejo* (Solares) que constituye el imaginario. En él, la creatividad, el lenguaje y el significado de las expresiones simbólicas conforman, ordenan y organizan los escenarios cotidianos.

*Lo imaginario* nos orienta a una antropología de la comunicación por medio de “un sistema de imágenes texto elaboradas en su dinámica creadora y pregnancia semántica”.<sup>93</sup> Solares introduce aquí la noción de “imagen texto” y *grosso modo* la define como la reproducción material —imágenes visuales o imágenes lingüísticas— de un proceso psíquico y simbólico donde la materialidad es una característica a propósito de cuan factible es que en un proceso de comunicación dichas formas puedan darse a conocer. De ahí que la imagen simbólica sea un texto o bien, la unidad de sentido de toda manifestación discursiva (hablada o escrita, comunicada por medio de íconos o de gestos) en posibilidad de ser interpretada.<sup>94</sup>

A diferencia de la concepción del signo en la lingüística estructural de Saussure —unión entre concepto e imagen acústica—, Durand amplía la noción de imagen y abre un campo donde las ciencias sociales, a través de la imaginación simbólica, exploran la condición, misteriosa e inefable, del ser humano. Puntualiza que el signo, en su expresión más

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>94</sup> “Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”. *Vid.* Roland Barthes. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós, México, 2009.

compleja, no depende de cadenas fonéticas y habilidades fisiológicas porque al presentarlo como símbolo está inmerso ya, en *lo imaginario*.

La naturaleza simbólica, de las imágenes y de la comunicación, las convierte en parte de la misma interacción con la realidad. Son, ellas juntas, elementos de un proceso discursivo que equilibra el tejido social. Interdependientes, lenguajes e imágenes simbólicas influyen en lo que expresamos y lo que percibimos. El pensamiento está sujeto a la acción y las acciones dependen del pensamiento. *El proceso vivo de la comunicación* depende de nuestras representaciones y cada representación se convierte en lo que es, gracias al intercambio simbólico de la comunidad.

Llegados a este punto y después de insistir en la problemática de las concepciones que únicamente relacionan a las imágenes con los productos de los medios masivos de comunicación —marcas comerciales, televisión, cine, internet—, reflexionaremos sobre la manera en la cual sus dimensiones comprenden además de la percepción, la interpretación y la complejidad de las estructuras mentales del pensamiento simbólico. “Volver inteligible la imagen obliga a captarla indirectamente, a penetrarla en su profundidad, a interpretar sus diferentes niveles de sentido”.<sup>95</sup>

Las imágenes hablan desde dentro y los estudios multidisciplinares que se les aproximan las escuchan como si este interior no existiera, como si a la imagen le bastara con representar únicamente a través de las leyes del propio objeto representado, lo cual equivaldría a considerar la música sólo como un conjunto estructurado de sonidos naturales, dispuestos al análisis semiótico directo. Es decir, la música entendida, no desde el receptor, sino exclusivamente desde el oído del receptor, o la imagen examinada desde el ojo, no la mirada del receptor. La imagen así se entiende que es una cuestión superficial, equivalente a los fenómenos visuales que representa.<sup>96</sup>

Si, como afirmamos en el capítulo previo, las sospechas sobre la imagen provienen de la insistencia occidental de tomar por separado su forma y contenido, conviene ahora reiterar su unidad porque aunque posee distintos medios de expresión —que se valen de la comunicación cara a cara y se tornan dominantes en la comunicación de masas— deriva de

---

<sup>95</sup> Wunenburger, Op.cit., *Antropología del imaginario*, p. 23.

<sup>96</sup> Josep M. Catalá, *La Imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, España, Universidad Nacional Autónoma de Barcelona, 2005, p. 19.

un proceso simbólico y mental, y es resultado de la lógica imaginaria y las condiciones histórico-culturales de cada sociedad.

En la cuestión de las imágenes, producción, reproducción y transmisión no deben analizarse por separado. Estos elementos son intrínsecos a un proceso que toma en cuenta el surgimiento, la difusión y la interpretación, no sólo por medio de la televisión, el cine o el internet —la comunicación instrumental—, sino en las interacciones sociales cotidianas —la comunicación humana—. Esto es, la exploración de sus dimensiones más allá del medio que hace evidente lo representado, casi al punto de lo profundo y en el origen psíquico y simbólico de los lenguajes.

Sabemos que el hombre podía pensar con imágenes, además de poder soñar con ellas, antes de convertirse en *homo pictor* (...). Porque antes de existir sobre un soporte rayado o pintado, las imágenes figurativas existieron en la mente de los hombres. (...) Por eso podemos afirmar que las artes figurativas —de la pintura al cine— objetivizan la subjetividad, pues lo que alguien ha imaginado o visto se plasma sobre un soporte permanente, mediante un sistema de representación simbólica.<sup>97</sup>

¿Cómo acercarnos a la imagen en su complejidad? Para profundizar en el concepto es necesario investigar su relación con la psique y sus ámbitos de significación social, digamos, los vínculos que tiene con la comunicación humana. Wunenburger apunta en *Antropología del Imaginario* que el estudio de la imagen, portadora de un sentido indirecto —lo simbólico— y representación compleja en sí misma, debe tener por objeto su *dinámica creadora* y su *pregnancia semántica*, sus implicaciones en la vida individual y colectiva.

Con el fin de establecer una propuesta acerca de la imagen y sus procesos de creación y manifestación del sentido, en tanto elemento imprescindible de los procesos de comunicación, a continuación propongo revisar una aproximación conceptual cuyas bases estudian las producciones imaginarias al nivel de las artes visuales —al fin y al cabo, procesos de comunicación— y que a través de esta investigación sugerimos ampliar a otras expresiones culturales.

---

<sup>97</sup> Román Gubern. *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2014. p. 16.

## 2.2 Nociones conceptuales en torno a una metodología de las imágenes

En la propuesta metodológica para interpretar la imagen artística, a saber: *dimensión formal*, *dimensión del símbolo* y *dimensión narrativa*, contenida en *El significado de la obra de arte* de Julio Amador Bech, distinguimos las bases iniciales para el estudio de las imágenes de manera general. Aunado a ello, se plantea la posibilidad de asociarlas a la lógica imaginaria de la comunicación al poner énfasis en la dimensión narrativa y, particularmente, en las narraciones universales de los mitos o lo que Gilbert Durand denominaría *mitodología*.

Las imágenes artísticas son una manifestación de las imágenes simbólicas, a condición de la acepción en la que las entendemos como figuras explicativas constitutivas del imaginario. De modo que si la imagen artística, ligada por lo regular al arte visual, es también una imagen simbólica, revisaremos sus características para después configurar la proposición de esta investigación y centrarnos en su aspecto simbólico desde ámbitos distintos a los del arte.

### *Dimensión formal*

Esta dimensión está relacionada con dos niveles de significación: *fáctico* y *expresivo*, tal como los denominó Erwin Panofsky. El primero es la capacidad de relacionar lo que vemos con lo que pensamos y sabemos, de acuerdo con una connotación cultural o “un conjunto de códigos localizados, pertenecientes a una cultura particular”;<sup>98</sup> y el segundo está relacionado con la actividad psíquica que desarrollamos respecto a las formas que nos rodean.

**Significación fáctica.** El énfasis de éste nivel de análisis está en la percepción visual de los seres y las cosas, lo cual no indica que ésta suceda primero, más bien justifica la manera en que la configuración visible de lo que nos rodea afecta la actividad simbólica del pensamiento.

Amador insiste, a través de su argumentación, en que el acto de reconocer las figuras representativas —en una obra de arte— no está separado de sus connotaciones culturales, ni

---

<sup>98</sup> Amador Bech, Op.cit., *El significado de la obra de arte...*, p. 22.

de las del espectador y mucho menos de las de su creador. No pueden interpretarse sino a condición de los factores externos del interpretante, quien además de inmiscuirse en un ejercicio visual, pone en movimiento su configuración simbólica con el fin de encontrar algún significado. Todas las representaciones están sujetas a abstracciones y, a través de las más diversas técnicas, se convierten en objetos sensibles a la mirada del ser humano.

La representación es un proceso en el que algunos aspectos de la realidad adquieren, según la situación, una relación significativa con el quehacer y el pensamiento. Efectivamente, se convierte en “la transformación imaginaria de la realidad, su traducción a una lógica espacial distinta [...] una reducción, una abstracción de gran parte de sus características materiales, al ser transformadas, éstas, en convenciones gráficas simplificadas”<sup>99</sup> y cuyos aspectos —propios de toda imagen— serán:

1. Forma.- Con base en W. Tatarkiewicz, refiere la disposición de las partes en el espacio; la apariencia externa de las cosas y los límites o contornos de un objeto. En concordancia con Platón, es la multiplicidad de figuraciones que tiene la estructura física de algo respecto al pensamiento; y en relación con Kant, es el significado y la función simbólica de una figura definida.
2. Color.- Fenómeno esencial de la percepción visual que se origina en el sistema visual del cuerpo. Tiene una explicación fisiológica y física, cuya importancia está en la posibilidad expresiva de sus significados. El matiz y el tono de los colores acentúa, contrasta o integra, una composición pictórica o de cualquier otra índole expresiva.
3. Tono o luminosidad.- Es la distribución de la luz y a partir de ella, las tonalidades que este fenómeno provoca para crear sensaciones de volumen y espacios tridimensionales, aunado a la posibilidad de estructurar significados debido a la dramatización de ciertos grados de iluminación.

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 24.

4. Cualidades materiales.- Se reconocen por los soportes, las herramientas y las técnicas. Unas se refieren al contenido de la obra y otras a lo que constituye a la obra en sí misma.
5. Composición.- Esta característica reúne a las cuatro anteriores y es la organización de los elementos que conforma un todo unitario; a ella corresponde el equilibrio y la armonía del conjunto, a saber, peso, dirección, tamaño y distribución.

**Significación expresiva.** La hallamos en el lenguaje no verbal y las manifestaciones corporales. Se manifiesta en la composición de las formas o cosas y es la configuración en conjunto de las técnicas, los materiales y el contenido. La expresión no se reduce ni a los objetos aislados de la obra ni a las ideas abstractas que estos suponen, es la articulación de todos los elementos para transmitir un significado.

Podemos estudiar la expresión desde dos bases analíticas, una abstracta o sobre los componentes básicos de la estructura visual —color, forma, tono, material y composición— y, una figurativa en relación con el análisis de la representación, la apariencia física del cuerpo humano y el ambiente escenográfico donde se manifiesta.

El análisis de la expresión habla de la composición de una obra mediante la observación de los signos visuales y la interpretación de las expresiones corporales. Esta observación está inmersa en las técnicas y sus resultados visibles en la obra, pero además pone énfasis en las acciones sociales que, por su condición repetitiva y constante en algunas épocas, están determinadas por el estilo o los rasgos esenciales de una cultura.

### ***Dimensión de los símbolos***

En este nivel de significado aparece el problema del símbolo y consiste en observar la relación de las formas con la actividad mental. Pone atención en el sueño, el ensueño, el mito y el ritual, manifestaciones psíquicas que suceden gracias a las imágenes y por lo cual son consideradas por el autor, figuras explicativas de la realidad que suponen, en conjunto con la percepción, un proceso de interpretación que va más allá de lo que miramos empíricamente.

Si definimos los símbolos desde la perspectiva de su función cognoscitiva, podemos decir, en general, que son figuras explicativas. Son el medio interpretativo que permite comprender los aspectos complejos de la realidad a partir de presentar figuras y relaciones de sentido a los que la diversidad de la vida puede ser traducida [...] Son la figura ideal de la gnosis.<sup>100</sup>

Los símbolos son medios de interpretación que nos presentan relaciones de sentido sobre nuestra realidad. Se presentan y funcionan en una anatomía polivalente. Sintetizan extensos significados y son determinados de una y no de otra manera, en concordancia con el escenario cultural donde surgen. “El símbolo es una condensación expresiva claramente definida en la cual lo particular, lo concreto, lo material contiene y pone de manifiesto lo general”,<sup>101</sup> es la concentración de un significado que nunca podrá separarse de su totalidad, y aunque sus elementos formales son evidentes, requiere ahondar en su significación.

Amador enuncia los siguientes aspectos para interpretar la anatomía del símbolo:

- a. Análisis de las estructuras y funciones semánticas del símbolo. Aunque la estructura del símbolo no es estática, tiene diversas funciones que se articulan en sistemas semánticos a los que, de forma plural y simultánea, podemos acercarnos si conocemos sus características materiales —estrictamente el aspecto formal—. Las funciones simbólicas ahondan sobre algunos acontecimientos y gracias a sus usos, explican la relación que les permite interactuar con otros elementos.
- b. Análisis histórico cultural. Analiza el contexto histórico del símbolo y cómo, a través del tiempo, adopta usos específicos según el desarrollo de las culturas. Estudia el proceso de simbolización en el individuo y cómo durante el desarrollo de la niñez a la edad adulta, asumimos procesos cognitivos para apropiarnos del mundo.
- c. El símbolo y la epistemología de la acción. Involucra el punto de partida de los campos semánticos entre los que el estudio del símbolo está enlazado a las cualidades etnográficas y etnohistóricas de las prácticas culturales. Específicamente habla del estudio de los símbolos en los campos de acción donde aportan modos de conocimiento al momento mismo de ser usados e interpretados por los miembros de una sociedad.

---

<sup>100</sup> *Ibíd.*, p. 74.

<sup>101</sup> *Ibíd.*, p. 76.



### *Dimensión narrativa*

El fundamento de este nivel de comprensión reside en identificar los símbolos que conforman la imagen artística y evocan, a un tiempo, significados adicionales a la literalidad. “Debemos observar la imagen como un acontecimiento, un suceso, que pide ser descifrado: una historia que nos está siendo relatada”.<sup>102</sup> Así, el símbolo al ser parte del mito, según los argumentos de Jung, Eliade, Cassirer y Durand, constituye el contenido de las imágenes y estructura un relato que cuenta historias y pertenece, aun con sus transformaciones, a un relato universal.

Analizar esta dimensión sólo es viable si, antes y al poner atención a las dos dimensiones previas —formal y simbólica—, logramos identificar los signos visuales y la manera en que al articularse proyectan motivos que concentran uno o varios temas. Los temas indican la condensación del significado de acuerdo con la perspectiva en que se da a conocer, refieren cierta generalidad sobre aquello de lo que se quiere hablar. Amador los clasifica en tres tipos: a) creación del autor, b) representación de un pasaje mitológico, literario o histórico, o c) una combinación de lo que el autor quiere decir y la selección de determinados textos.

La imagen, al asentar una narración, tiene una característica visual y otra textual donde el texto es ejemplo de la comunicación misma, pues susceptible de lectura, echa a andar sus narraciones y pone en común significados. El texto de las imágenes o las imágenes-texto no se acotan a la coherencia ordenada de enunciados escritos, es una unidad de significado que se manifiesta en otros discursos y narraciones universales.

El texto es entonces un pasaje escrito u oral que forma una unidad, sin importar su extensión. Para Halliday y Hasan, el texto es una unidad semántica, una unidad de sentido, pero no de forma. La integración estructural existente dentro de las partes de un texto es de otro tipo que la que existe entre una oración o una cláusula; la relación del texto con la cláusula o la oración no es de tamaño, sino de realización. Ligado con el concepto de texto está el de textura. El concepto de textura expresa la propiedad de ser un texto, un tejido.<sup>103</sup>

---

<sup>102</sup> *Ibíd.* p. 114.

<sup>103</sup> Alexandra Álvarez Muro, *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*, Universidad de los Andes, Consultado el 06 de noviembre de 2015 a las 13:00 hrs en <http://elies.rediris.es/elies15/cap51.html>.

Así, las imágenes podrán abordarse a la postre de tres panoramas analíticos:

- 1) Análisis estructural. Se reconoce la obra y luego se traduce a lenguaje verbal. Indica aquello que nos es narrado en la estructura visual —descripción de los signos visuales y la expresión— a propósito de la escena, en la cual uno o unos personajes en situaciones determinadas realizan acciones específicas. Para el nivel estructural, el análisis simbólico está relacionado con las condiciones discursivas del mito o el relato. La narración de ese acontecimiento, al que corresponden sucesos sujetos a patrones de relaciones, procura explicarse en tanto el humano participa en ella relacionándose consigo mismo, con otros seres y con el mundo. Texto e imagen son estructuras narrativas capaces de comunicar y cumplen la función de significar mediante representaciones.
- 2) Análisis histórico-cultural. Al brotar de la necesidad expresiva del ser humano, en la comunicación y las artes, las imágenes se significan en el mito, base fundamental de toda construcción imaginaria y relato histórico que explica cualquier momento interpretativo. “Las figuras y las metáforas que los mitos nos han heredado, son aún pertinentes para explicar las experiencias humanas”<sup>104</sup> y de ahí proviene la necesidad de identificar el curso de las interpretaciones y reinterpretaciones míticas para luego estudiar: a) el discurso referente de la imagen, b) la representación material del texto a través de la imagen y c) la relación que existe entre texto e imagen.

El análisis de las interpretaciones pone de manifiesto la polisemia de la imagen y del discurso: al relacionarnos con el mundo, con otros seres humanos, estamos significando, es decir, estamos dotando de sentido a las cosas, a los sucesos, a las palabras, a los gestos, a lo que vemos. Constantemente estamos interpretando, significando la vida, la experiencia vivida. Creamos al mundo al producir sentidos.<sup>105</sup>

- 3) Análisis de las funciones sociales de las narrativas míticas. Aquello que nos narra la imagen tiene origen en la simbólica del mito. Amador orienta la lectura de este nivel de comprensión, con base en las siguientes funciones:

---

<sup>104</sup> Amador Bech, Op.cit., *El significado de la obra de arte...*, p. 140.

<sup>105</sup> *Ibíd.*, p. 147.

- Función cognitiva: el mito constituye una estructura explicativa que permite comprender el origen de las cosas, su razón de ser, el porqué de la vida y sus manifestaciones.
- Función ontológica: el mito enraíza la vida humana en el cosmos y su orden arquetípico.
- Función psicológica y moral: el mito manifiesta los conflictos de la vida humana, la relación entre la vida interior y exterior, valiéndose de imágenes complejas y polivalentes, ofrece soluciones armonizadoras a esos conflictos.
- Funciones social y política: crea los códigos de identidad comunitaria, unifica las creencias de un grupo, permite la integración social, fundamenta y legitima las estructuras sociales y políticas existentes.<sup>106</sup>

Hecha la descripción de los puntos de reflexión para la imagen artística, nos interesa el supuesto en el cual la imagen es poseedora de una narración porque al nivel de esta dimensión, el aspecto visual y simbólico se articula en un texto del que participan todos los involucrados en un proceso de comunicación. Las imágenes son vehículos de significación que trascienden lo visual pero, a partir de sus cualidades materiales y simbólicas, nos permiten entenderlas como un todo narrando algo.

### **2.3 Narración simbólica, apuntes para una *mitodología*<sup>107</sup> de la imagen**

Complementemos la anterior metodología con la *mitodología*, una propuesta en la que Gilbert Durand apunta la trascendencia de los mitos para la configuración y el equilibrio social. La complejidad de las imágenes ha sido objeto de múltiples clasificaciones que han cambiado con las épocas. Hay un concepto disperso de lo qué es la imagen y no podemos limitar, mucho menos determinar en qué consiste y cuáles son sus campos de acción, percepción e interpretación porque al ser simbólica está sujeta a la transformación constante de la vida humana.

---

<sup>106</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>107</sup> La *mitodología* es *grosso modo*, un método interpretativo de la realidad que hace énfasis en el mito como narración constitutiva de la vida del hombre. Siguiendo los argumentos de Durand, en las próximas páginas se procura describir en qué consiste este modo de pensamiento y reflexión sobre la vida.

Es imposible la discusión de las imágenes desde una postura tan abstracta, donde parezcan desprovistas de un medio; y tampoco es factible considerarlas únicamente a partir de sus técnicas. En la imagen existen, interrelacionados, significados y significantes. Con anterioridad destacamos cómo acercarnos a las formas que instituyen su aspecto sensible, al seguir una metodología que además de describir su materialidad, la analiza como narración simbólica. Ahora ahondaremos en ella en tanto entidad de sentido constitutiva de la “esfera organizada de representaciones en la que fondo y forma, partes y todo se entrelazan”<sup>108</sup> a la que llamamos imaginario.

A diferencia de cualquier otra interacción, la acción recíproca de la comunicación sucede cuando una narración nos es común o nos pone en comunión con el otro. Para el antropólogo español Lluís Duch este proceso no depende de la cantidad de información que poseemos sino de la capacidad cordial de establecer, a partir de uno o muchos datos que convertimos en narraciones, vínculos afectivos/emotivos que nos permiten concernir con distintos individuos y sociedades.<sup>109</sup> Cuando nos comunicamos nos narramos a través de mensajes constituidos por el lenguaje —oral, escrito, corporal, visual, etcétera— y las representaciones del imaginario.

La temática en torno a la narración posee una excepcional importancia para la comunicación ya que es una pieza fundamental tanto para los procesos de construcción de la identidad individual y colectiva como para el mantenimiento y la recreación de una determinada tradición religiosa o cultural. La narración como razonamiento secuencial ha sido —y será siempre— la forma expresiva privilegiada e insustituible para la constitución histórica del rostro cambiante y pasible del ser humano porque otorga orientación y significación a todas las experiencias humanas que, día a día, desde el nacimiento hasta la muerte, lo acompañan. Los humanos tenemos una cotidiana necesidad de narraciones para presentarnos y representarnos a los otros y a nosotros mismos descubriendo al mismo tiempo nuestra propia mortalidad.<sup>110</sup>

Duch sostiene que articulamos narrativamente nuestra experiencia y al hacerlo, la comunicación de la que somos partícipes impulsa la interacción en el seno de algunas tramas narrativas. De esta manera, al mantener diálogo con una persona nos valemos de un

---

<sup>108</sup> Wunenburger, Op.cit., *Antropología del imaginario*, p. 32.

<sup>109</sup> Duch, Op. cit., pp. 86-87.

<sup>110</sup> Duch, Op. cit., p. 252.

referente común que facilita el contacto/entendimiento de una serie de historias o relatos de los que ambos tendríamos noción; por otro lado y a niveles de más amplitud, cuando una cultura busca conservar su identidad, usos y costumbres, recurre y recobra las narraciones orales y rituales que dan cuenta de los significados sagrados y originarios que rigen su organización social.

La pertinencia de hablar de la narración, en tanto cualidad del carácter ontológico de la comunicación, encuentra justificación, señala Duch, en *El Narrador* del filósofo alemán Walter Benjamin. Dicho ensayo confronta la forma artesanal de la comunicación —narrar— con la industrialización y comercialización de la misma —informar—. Ciertamente, volvemos al problema del objeto comunicación como una ciencia que busca entender el lenguaje, dentro del imaginario colectivo, allende los parámetros de su instrumentalización en el mercado y la condición humana del diario vivir.

Benjamin detalla la manera en la cual, a través de la narración de alguna historia o aventura, el individuo adquiere el *don de estar a la escucha* y por supuesto, la habilidad de la oralidad y la memoria. El ritmo de trabajo, y de la vida misma, ha puesto al ser humano en una condición en que la *red que sostiene el don de narrar* no tiene más capacidad de retención; la información se transmite por el puro asunto en sí, a diferencia de la comunicación que, a condición de ciertas narraciones, logra sumergir a quienes participan de ella, precisa circunstancias y las presenta como parte de su propia experiencia.<sup>111</sup>

Al continuar con la argumentación de Duch, autor de *Antropología de la vida cotidiana*, recordamos que no es fortuito estar rodeados a diario de narrativas, que van de los medios masivos de consumo hasta los círculos más inmediatos de convivencia en los que impartimos alguna clase o escuchamos la anécdota de algún conocido, porque en todas ellas exteriorizamos y representamos procesos pulsionales y cerebrales, además de intentar dar respuesta a las grandes interrogantes —sobre la vida, la muerte, lo bueno o lo malo, el amor, la fertilidad o el ciclo todo de la vida— que han condicionado el imaginario de cualquier sociedad.

---

<sup>111</sup> Walter Benjamin, *El Narrador*, Editorial Taurus, Madrid, 1991, Versión PDF. p. 7.

Nuestro actual momento histórico parece difuminar el papel de la narración a través de nuevas mediaciones del lenguaje y en plataformas gigantescas que se expanden por internet. No obstante, la persistencia de las narrativas existe. Aunque, aparentemente, se incline el contenido a temas de consumo, siempre recurrimos de una u otra manera a las narraciones que explicaron, inclusive en la antigüedad, las grandes incertidumbres del hombre. En todas las culturas, —las del pasado y las del presente—, “el imaginario simbólico que vehicula las narrativas míticas no es solamente un dato lúdico o contemplativo, [...] posee una decisiva incidencia en todo lo que se hace, se piensa y se siente”.<sup>112</sup>

Consecuentemente, la narración es una matriz de sentido y se convierte en un vehículo semántico que concreta las acciones del hombre en el tiempo. Las narraciones movilizan los hechos que definen una época o periodo histórico, incluso son un medio para conservar la riqueza simbólica de una cultura porque sustentan la interacción entre lenguajes. “De hecho, proceso narrativo y proceso comunicativo son expresiones equivalentes”<sup>113</sup> en las que nuestra utilización del lenguaje y las relaciones que por él establecemos, dejan de ser un conjunto funcional y mecánico para envolvernos en el juego simbólico de la comunicabilidad y la transmisión de las construcciones psicológicas y sociales que sostienen las innumerables maneras de representarnos.

La atmósfera común creada por las narrativas simbólicas de una cultura surge, al mismo tiempo que lo compone, del imaginario. La configuración simbólica del *proceso vivo de la comunicación* convierte el relato cultural en una extensión de los mitos que rigen la vida colectiva, “el mito constituye la dinámica o diseminación narrativa, dramática, del símbolo”.<sup>114</sup> Justamente esto dará a la imagen simbólica un papel primordial en la transmisión, interpretación y transformación de los discursos culturales puesto que cada código colectivo viene de la imaginación simbólica para proveer al individuo de las herramientas cognitivas de la expresión y el lenguaje.

---

<sup>112</sup> Duch, Op. cit., p. 282.

<sup>113</sup> *Ibíd.*, p. 288.

<sup>114</sup> Blanca Solares. Prefacio a *De la mitocrítica al mitoanálisis, Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Siglo XXI, 2013, p. IX

El valor semántico del mito tiene, explicó Mircea Eliade, a lo largo de la historia dos significaciones prácticamente contradictorias. Una en la que es considerado un una fábula y una invención ficticia —todavía persistente en nuestros días—, y otra en la que después del siglo XIX diversos investigadores lo retomaron, al igual que las sociedades más antiguas y aun en las tradicionales, en tanto historia verdadera que constituye cualquier ámbito de realidad como relato fundacional de la conducta humana y los espacios en que esta se desarrolla. Con todo, añade que la función principal de los mitos “es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría”.<sup>115</sup>

Los mitos están dispuestos al análisis, según las culturas que los reproducen/reinterpretan y sus vehículos de transmisión. No obstante, Eliade considera que es en el mito arcaico de las sociedades tradicionales donde por orientación del *documento vivo* de la tradición oral podemos aproximarnos, con claridad, a estos entramados simbólicos que define — sin pretender establecer un concepto definitivo y cerrado— de la siguiente manera:

El mito es una realidad cultural extremadamente compleja, que puede abordarse e interpretarse en perspectivas múltiples y complementarias. [...] el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a ser [...] Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo.<sup>116</sup>

El mito, como antes la comunicación, adquiere el adjetivo de estar vivo. Esto implica un proceso complejo en cuanto a las actividades a las que dan sentido. Además, existen ciertas notas, características del mito, descritas por el creador de los cinco volúmenes de *Historia de las creencias y las ideas religiosas*:

---

<sup>115</sup> Mircea Eliade, *Mito y Realidad*, España, Editorial Labor, 1991, p. 8.

<sup>116</sup> *Ibíd.*, 7.

- Constituye la historia de los actos de los Seres Sobrenaturales.
- Esa historia se considera absolutamente *verdadera* y *sagrada*.
- Se refiere a una «creación», cuenta cómo ha llegado a la existencia o cómo un comportamiento, una institución, una manera de trabajar, se han fundado.
- Al conocer el mito, se conoce el «origen» de las cosas. No es un conocimiento «exterior», «abstracto», sino de un conocimiento que se «vive» ritualmente.
- Se «vive» el mito, en el sentido de que se está dominado por la potencia sagrada, que exalta los acontecimientos que se rememoran y se reactualizan.<sup>117</sup>

En términos más poéticos, el mito, enuncia Olaf B. Rader, es el conjunto de *finos tejidos* que se hallan al fondo de una comunidad, en el centro histórico de su surgimiento, en la matriz misma de su reproducción y permanencia; son los *lazos de la memoria* colectiva en los que a manera de telar se entretejen las innumerables huellas y recuerdos de la vida en común —desde el pasado más remoto—, y donde gracias a las narraciones simbólicas se adaptan los nuevos acontecimientos, ordenando distinto, una y otra vez, los fragmentos del relato que entre los miembros de comunidad se cuenta.<sup>118</sup>

¿Cuál es la conveniencia del mito para la comprensión de la comunicación? La historia narrada por el mito pone en juego la comunicabilidad del hombre porque no basta con que cada trama narrativa exista implícitamente en la organización social, deben contarse una y otra vez, comprenderse y reactualizarse en el ejercicio ritual correspondiente. La función básica del mito es comunicar las historias sagradas y el lenguaje lo pone de manifiesto bajo su desarrollo en las culturas.

Etimológicamente, escribió Roland Barthes, *el mito es un habla*, “este habla es un mensaje y, por lo tanto, no necesariamente debe ser oral; puede estar formada de escrituras y representaciones”.<sup>119</sup> Por esta razón, las historias sagradas son un sistema de comunicación del que se apropian las sociedades tradicionales para emprender sus procesos de significación, con base en una fundamentación originaria y real —de configuración sagrada— que bajo el régimen de lo simbólico y el tiempo primordial, explica las cosas

<sup>117</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>118</sup> Olaf B. Rader. *Tumba y Poder*, España, Ediciones Siruela, 2006, p. 13.

<sup>119</sup> Roland Barthes. *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999, Versión PDF. p. 108.



más allá de la literalidad. El hombre, dirá Eliade, no es la suma de los acontecimientos históricos, sino la reiteración de los acontecimientos míticos.

A la interacción humana que permite la comunicación de las culturas, el carácter funcional del símbolo le resulta imprescindible. La comprensión de la cultura es potencial si recurrimos a la imaginación simbólica y a la *redundancia* de los símbolos —o su reproducción constante a través del tiempo y el espacio— cuya manifestación más inmediata se encuentra en la estructura cíclica y repetitiva del mito y en donde el cuerpo colectivo manifiesta y transforma, discursivamente, su cosmovisión.

Hablar de comunicación es hablar de la producción social del sentido, que se proyecta a través de formas simbólicas colectivamente inteligibles y que se concreta como actividad práctica, es decir, como interacción colectiva, en el complejo entramado de los intercambios culturales (discursivos, rituales, rutinarios, cognitivos, afectivos, etc.) que dan forma y significación a nuestro mundo de vida.<sup>120</sup>

La comunicabilidad tiene su punto de partida en el pensamiento simbólico, ya que éste posibilita todos los procesos de interacción humana.<sup>121</sup> En correspondencia con la idea del carácter ontológico de la comunicación, proponemos comprenderla a partir de las dinámicas de la imaginación simbólica, del movimiento y significación de las imágenes, que conforman la narración universal de las historias primordiales (mitos), y para lo cual Gilbert Durand propuso los elementos teóricos de la *mitocrítica* y el *mitoanálisis*.

Con el fin de esbozar una disposición teórica más o menos clara que nos permita estar al tanto de la correlación imagen-mito como modo/manera de comunicar, recordemos el estado en el que Wunenburger nos propone emplazar el estudio de las imágenes: conferir cierta unidad al imaginario, identificando aquello que le da rostro y estilo, además de explorar la organización semántica y lingüística a la que pertenece. Para ello propone considerar tres factores esenciales:

---

<sup>120</sup> Felipe López Veneroni. “Jürgen Habermas o la crítica pragmática de la comunicación: Las posibilidades de un diálogo social” Revista Mexicana de Opinión Pública, 2011. Versión PDF, p. 18.

<sup>121</sup> Amador Bech, Op.cit., *Conceptos básicos para...* p. 19.

- Factores intratextuales. Aquí se identifica, en el horizonte bachelardiano, a) el aspecto inconsciente y onírico de la imagen, b) la asimilación consciente en la que ya se reconocen los símbolos, mediante la contemplación y el ensueño, c) la traducción de esas imágenes a un lenguaje que se concreta en la palabra.
- Factores infratextuales. Cuando tenemos el texto, unidad de sentido, que nos transmite o significa una imagen, habrá que identificar los esquemas y arquetipos que sostienen y dan vigencia al imaginario de donde surgen.
- Factores supratextuales. Es la referencia colectiva actual e inmediata que condiciona, modifica y da credibilidad a las imágenes.

Con estos factores encontramos que las imágenes son representaciones relacionadas con un medio, lingüístico o visual, cuya *repercusión* y *resonancia* —términos bachelardianos que nos explican las imágenes poéticas— brotan, al mismo tiempo que se impregnan, del estado psíquico donde se originan. Hay en la imagen un estado de interdependencia, entre lo individual y lo colectivo, que se concreta en las expresiones poéticas del arte pictórico, de las tradiciones orales y de toda manifestación del hombre.

Ante la necesidad de comprender el mito como proceso de comunicación, Gilbert Durand desarrolla un método que aplica primordialmente a la crítica literaria pero que propone ampliar a toda expresión cultural —y que ampliaremos hacia el quehacer dancístico en el último capítulo—. Se trata de la *mitodología* como indagación mitológica detallada y la profunda resignificación de las historias primordiales y las figuras arquetípicas que dan sentido a los grandes temas de la humanidad.

En su obra cumbre, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Durand desarrolló una clasificación de las imágenes a modo de organizarlas en estructuras, sujetas a condiciones sociales y fisiológicas, que nos permiten ir estableciendo nuestra relación con el mundo. En el primer paso para introducirnos al ejemplo de las narraciones míticas, el filósofo de Grenoble señala la necesidad de ubicarnos en el *Trayecto antropológico* o “el incesante intercambio que existe en el nivel de *lo imaginario* entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social”.<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Durand, Op.cit., *Las estructuras antropológicas del imaginario*, p. 43.

De manera puntual, dicho trayecto es la dinámica simbólica que continuamente reúne aquello que consideramos contrario y nos indica *una génesis recíproca* que involucra las condiciones sociales y las características biopsíquicas del individuo en la configuración del imaginario.<sup>123</sup> En este plano antropológico haremos explícita la idea en la que la narración guarda estrecha relación con el mito por medio de unas imágenes universales que pueden expresarse —de hecho lo hacen—, materialmente, a través de la *dimensión formal* de la obra o del texto. Así, el semantismo de las imágenes que se mueven en el mito como forma de comunicación habrá de manifestarse a través de dos esquemas hermenéuticos que al conjugarse asienten comprender una obra o expresión cultural desde su contexto más inmediato y las condiciones en las que fue o es creada: la *mitocrítica* y el *mitoanálisis*.

“La mitocrítica evidencia, en un autor, en la obra de una época y de un entorno determinados, los mitos directores y sus transformaciones significativas”.<sup>124</sup> Ante una narración simbólica este proceso de entendimiento identifica cuáles son los mitos y los cambios de índole sociológico y psicológico de los que forma parte para rastrear las formas de redundancia en las que se ha desarrollado e identificar los elementos que lo componen. Dichos elementos son los fragmentos míticos que constituyen las unidades mínimas de significado dentro de la narración y también son llamados *mitemas* en la teoría durandiana.

Existen seis niveles a considerar en el ejercicio de la *mitocrítica* y que nos permiten conocer sus alcances a la escala del relato de la que nos hace partícipes la narración de un texto o una obra:

- El título que resulta significativo si se expresa redundante en la obra del autor.
- La obra pequeña es muy indicativa de sus intenciones.
- Una obra de más dimensiones permite a la *mitocrítica* desplegarse con más eficacia.
- Las redundancias temáticas de una obra completa manifiestan el poder del mito.

---

<sup>123</sup> El aporte más significativo de la teoría durandiana, expone Blanca Solares, es el del Trayecto antropológico porque es esta noción la que nos explica que en una cultura el imaginario no es algo inalcanzable o anárquico, no tiene vida propia, tiene vida en cuanto da sentido a la vida del hombre.

<sup>124</sup> Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Siglo XXI, 2013, p. 347.

- Una obra nos incita a examinar las épocas históricas de una cultura.
- Hablar de lo inmemorial describe los matices del mito.<sup>125</sup>

Luego de considerar estos aspectos, se elige un terreno de estudio y, el hecho más complicado, comenzamos la extracción de los ejemplares más significativos de la narración simbólica. No es válido aplicar el método cuantitativo que pretende decir cuántas palabras y en qué sentido se repiten, Durand propone un método más bien cualitativo que centra la investigación en las líneas temáticas que se hacen constantes y repetitivas aun en la actualización del mito.

El “sentido” de una obra humana o de una obra de arte está siempre por descubrirse, no está automáticamente dado a través de una receta *fastfood* de análisis. Y es el “mito” el que “descubre” la interpretación, el mito con sus señalamientos metalépticos y sus redundancias diferenciales de los “algunos”, sea un “mito personal”, sea el mito de una época, sea el mito de una cultura, sea el mito eterno y universal.<sup>126</sup>

Ahora bien, la *mitocrítica* es la exploración que centra su desarrollo en lo que se lee y quien lee en una época determinada y podrá resumirse en tres pasos:

1. Identificar los temas o motivos redundantes.
2. Describir las situaciones del relato y los personajes.
3. Localizar las lecciones del mito y su correspondencia con las de otros mitos.

También resulta necesario y fundamental, al centrar nuestra búsqueda de la comprensión del relato mítico, el análisis de cada aspecto localizado y cada tema identificado. Esto se obtiene con el correcto ejercicio del *mitoanálisis*, el cual “intenta delimitar los grandes mitos directores de los momentos históricos y de los tipos de grupos y relaciones sociales”.<sup>127</sup> Dado lo anterior, se sugiere identificar en la connotación cultural, la persistencia y función de los mitos en los procesos de comunicación que diferencian una cultura de la otra.

---

<sup>125</sup> Gilbert Durand, “*La mitocrítica paso a paso*”, Acta Sociológica, núm. 57, enero-abril 2012. Traducción de Blanca Solares, Versión PDF. p. 107

<sup>126</sup> Ibid. p. 111

<sup>127</sup> Durand, Op.cit., *De la mitocrítica al mitoanálisis...*, p. 350.

En resumen, si la *mitocrítica* responde a cuáles mitos, cuáles temas y en cuáles textos, el *mitoanálisis* nos responderá en qué contextos y por qué. Entonces, a la par de estos momentos hermenéuticos, cada narrativa simbólica es susceptible de indagación en la medida en que somos capaces de reconocer cuáles imágenes nos evocan ciertos mitos y en qué espacios tienen repercusión directa, ya sea para dar cuenta del imaginario o bien, para darle a éste los elementos precisos para continuar narrándose.

Finalmente, con el resultado del análisis de las imágenes en su dimensión formal, simbólica y narrativa, unificado al bosquejo de los mitemas que se repiten en los textos culturales, esperamos organizar un muestreo más o menos claro de las repercusiones de la noción de imagen al nivel del *proceso vivo de la comunicación*. Para ser más concretos, la propuesta consiste en identificar el aspecto mítico de una narrativa simbólica que además nos abrirá espacios de reflexión acerca de las condiciones en que nos representamos algo. Esta acción involucra un proceso de gran complejidad que generaría niveles de honesta comprensión de lo otro y verdadera profundidad para el investigador.

Del mito, historia sagrada y significativa, deriva la base de la *mitodología*. Este proceso “postula y define un sistema de aproximación, análisis y comprensión que desvela a la vez el sentido psicoanalítico y el sentido sociológico de la obra literaria”.<sup>128</sup> Además, capaz de expandirse a cualquier entramado simbólico, se empeña en las posibilidades de la narración como proceso de comunicación a través del cual se nos pone en común el carácter concreto de una cultura.

En este orden de ideas, llegamos a la conclusión de que la *mitodología* de la imagen redefine, con base en un núcleo temático específico del mito, la noción de las imágenes en las ciencias sociales. En ella tomaremos en cuenta, al mismo tiempo que a las características materiales, las características psíquicas y sociales de los elementos básicos del imaginario. Sobre todo, insistiremos en el suceso narrativo de la comunicación que, sin su dimensión simbólica y narrativa, poco nos diría de la profundidad ontológica-primordial y los rasgos constitutivos de las culturas.

---

<sup>128</sup> Francisco Javier Hernández, “Gilbert Durand: *Mitocrítica, mitoanálisis, mitodología*”, Nota publicada en diario El País el 4 de abril de 1982. Consulta el 10 de noviembre de 2015 a las 20:30 hrs en [http://elpais.com/diario/1982/04/04/cultura/386719201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/04/04/cultura/386719201_850215.html).

## Capítulo III

### El dinamismo de las imágenes: hacia un horizonte de comprensión

«Cada imagen está unida a otra imagen por una pequeña cuerda.  
Escucho, uno a uno, y muy distintamente, ruidos y sonidos».  
*Alejandra Pizarnik*

Los procesos sociales, incluido el de la imaginación simbólica, hablan de movimiento: el movimiento de las imágenes en el hecho mismo de la comunicación. En virtud de ello, nuestro horizonte de comprensión se describirá a lo largo de este capítulo a partir de un ejemplo que nos muestra el desplazamiento-movimiento de la noción que ha hecho las veces de fuerza y columna vertebral de este ensayo: la imagen.<sup>129</sup> En un ejercicio de miradas concretas, ceñidos al ineludible tránsito de lo general a lo particular, observaremos que las imágenes dinamizan, por medio de la representación y de la acción social, todo acto de comunicación; que simultáneamente encuentran instancia en el discurso y nos ponen en contacto con el universo mítico, desplazándose entre pasado y futuro para dar sentido al presente.

En el ahora de un suceso antepasado, aún vigente, la imagen simbólica será la noción básica para entender un discurso de la cultura: la Danza de los Voladores. Envuelto en el vaivén de la expresión corporal, en él, el mundo todavía ancestral y milenario desplaza, resignifica y reinventa el imaginario en torno a la cosecha, la fertilidad y la naturaleza. Y ese también será el trayecto antropológico que nos mostrará cómo la facultad de comunicarnos con los otros deviene imaginación, creación, pensamiento y formas de vida que, sin lugar a duda, confirman nuestra configuración simbólica y mitológica.

---

<sup>129</sup> En Física, la dinámica se refiere al conjunto de causas-fuerzas que producen movimiento y velocidad: todo desplazamiento siempre estará condicionado por la fuerza. Fundamentadas en los estudios enunciados por Isaac Newton, las tres leyes de la dinámica son: 1º. Inercia: Un cuerpo sobre el que no actúa una fuerza resultante, no cambia su velocidad: si está en reposo, sigue en reposo, y si está en movimiento, sigue en movimiento rectilíneo uniforme. 2º. Existe una relación constante entre las fuerzas aplicadas a un cuerpo y las aceleraciones producidas. 3º. Ley de acción y reacción: Todo cuerpo que hace una fuerza sobre otro recibe de éste una fuerza igual y de sentido contrario.

### 3.1 Instancias de la imagen

Al recorrido analítico que hasta ahora hemos desarrollado le es necesaria la cuestión que se pregunta por el lugar de las imágenes. ¿Cuáles son las instancias de la imagen? Hablar de ello identifica, reconoce y resignifica los espacios que propician su análisis en las ciencias sociales y concretamente, en las ciencias de la comunicación. Este requerimiento metodológico alude —ineludiblemente— a una reducción de la realidad, pero anticipa los lugares delimitados donde podremos indagar sobre la imagen, además de encontrar respuesta en el discurso, instancia donde se enuncia, concibe y produce la realidad de una cultura.

En un ensayo titulado *Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo*, Rosana Reguillo destaca la importancia que ha tenido la exploración de los discursos en la corriente interpretativa de las ciencias sociales. Expone que cuando los actores sociales interpretamos y nos apropiamos de aquello que nos rodea, producimos discursos y generamos sentidos en un transcurso de gran complejidad que habla de cómo la subjetividad no es expresión exclusiva de la individualidad sino de las condiciones sociales en las que ésta se origina. De ahí que seamos la actualización constante de las matrices culturales que han formado nuestra identidad e importe cómo el discurso del género, la nacionalidad, la religión, etcétera, tiene en nosotros repercusiones inmediatas y constantes.

Reguillo afirma que este enfoque apunta, por medio de los análisis de las condiciones subjetivas, hacia el retorno del sujeto —protagonista inmediato del *proceso vivo de la comunicación*— al desarrollo de la investigación social. Un paso del empirismo científico al carácter ontológico de las ciencias sociales, donde la comprensión de las acciones sociales e individuales alude tanto al interior como al exterior del ser humano. Así, las interpretaciones vienen a conformar un momento hermenéutico que, para fines de este ensayo, traza la pregunta por la dimensión simbólica de los discursos producidos día con día, entendido el plano de lo discursivo como aquello que, al ser parte de un campo semántico, determina las características del comportamiento social.

Recordemos que, de acuerdo con Umberto Eco, el campo semántico, ó en sus propios términos, una de las porciones —limitadas— del *sistema semántico*, hace alusión a las unidades culturales de los significados. “Los campos semánticos formalizan las unidades de una cultura determinada y constituyen porciones de la visión del mundo propia de aquella cultura, bastan los movimientos de aculturación, los choques entre culturas distintas, revisiones de críticas del saber, etc., para transformarlos”.<sup>130</sup> Inmerso en la realidad de una comunidad, el campo semántico está compuesto por algunas expresiones significativas cuya validez depende de ciertos extractos de la sociedad, pues éstas diferencian a sus integrantes y comunidades. Tal expresividad, que aparece en un proceso de significación, puede encontrarse, por ejemplo, en la clasificación de los colores, el consumo de alimentos o la adopción de roles según el género.

Con lo anterior, la mediación analítica del discurso, nos dice nuestra autora (Reguillo), estriba en retomar al individuo a manera de intérprete y reproductor de una matriz cultural, y como miembro de un estado cultural e histórico de las cosas a través del cual regula su relación con el mundo, con los otros y consigo mismo. “Las matrices culturales (...) vienen a ser los conocimientos adquiridos, las capacidades cognitivas y los referentes individuales y colectivos que hacen particular a una cultura a una sociedad”.<sup>131</sup> Es pues, la descripción de nuestra idiosincrasia suscrita a la diversidad. El discurso es construido socialmente y cuando expresamos nuestra individualidad en cualquier ambiente o cuando ejercemos alguna practica discursiva ponemos de manifiesto reglas y valores de una formación de la misma naturaleza —discursiva— que prescribe lo que podemos enunciar.

Siguiendo la definición del Diccionario de análisis del discurso, el discurso “no es otra cosa que el lenguaje mismo entendido como actividad desplegada en un ambiente cultural preciso, y forjadora de sentido y del lazo social”.<sup>132</sup> Este despliegue dispersa los códigos culturales, y fija características practico-discursivas en cada individuo, a causa del uso individual de la lengua y el comportamiento en determinadas realidades. Toda práctica

---

<sup>130</sup> Umberto Eco, *La estructura ausente, Introducción a la semiótica*, México, Mondadori, 2005, p. 84.

<sup>131</sup> Eduardo Ruiz Marín, *Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones*, Revista Punto Cero v.09 n.08 Cochabamba, Bolivia, 2004, Artículo consultado el 4 de noviembre de 2014 a las 13:00 hrs en <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v09n08/v09n08a11.pdf>, p.2.

<sup>132</sup> Patrick Charaudeau Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005.



discursiva revela una serie de estructuras que condicionan y moldean al ser social, traza el rumbo de nuestras conductas y reafirma nuestra pertenencia e identidad. En este entendido, indagar sobre el discurso implica:

- Un contexto de enunciación: históricamente construido, culturalmente compartido y subjetivamente interpretado.
- Un sistema de posiciones diferenciales: el ejecutante, el receptor, los testigos del discurso y sus relaciones, participan del proceso social de la comunicación.
- Un sistema de representaciones: susceptibles de “lectura” que permiten aprehender los efectos del discurso, según los diversos modos de instituirlo e interpretarlo.<sup>133</sup>

Las instancias de la imagen, por ser una representación (simbólica), se hallan en el discurso. El discurso es, subraya Reguillo, un “dispositivo social que tiene no sólo una capacidad expresiva sino un poder constructivo en el orden social. Toda acción es susceptible de representación y las representaciones únicamente son aprehensibles a través del discurso, en su sentido no restringido a los códigos verbales”.<sup>134</sup> Hacer y pensar se reúnen en la acción discursiva. Estos discursos dependen de la expresión verbal pero sobre todo, de la complejidad del sentido en toda expresión cultural, en la expresión corporal e incluso en la expresión mítica.

El discurso es, en consecuencia, el campo donde se reúnen aquellos elementos que dotan de sentido la acción social. Estos elementos se expresan por medio de varios códigos culturales y de comunicación, para conformar y dar origen, al tiempo mismo en que son interpretadas y expresadas, a las cualidades constantes del contexto histórico y cultural. Simultáneamente, las representaciones del proceso cobran expresividad en una o varias imágenes simbólicas cuyos medios van de los rituales hasta el ejercicio contemporáneo de la fotografía. Los discursos las contienen en sí, pero también son ellas las que permiten una parte de su visibilidad.

---

<sup>133</sup> Rosana Reguillo, “Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo”, Revista de la Universidad de Guadalajara. Número 17/Invierno 1999-2000, Texto en Archivo Word, p. 5.

<sup>134</sup> *Ibíd.* p. 6.

El discurso opera, entonces, en distintos niveles articulados entre sí, por lo que no puede inferirse de manera automática la relación entre la narrativa y la formación discursiva en la que aquella se produce y, al revés, esta complejidad no permite deducir qué tipo de narrativas corresponden de manera causal a una formación discursiva. Entre estos dos planos, el del orden institucionalizado del discurso y la práctica discursiva de los actores, hay mediaciones fundamentales operadas por las condiciones de producción del discurso (campos) y fundamentalmente por la posición diferencial de los actores implicados en una práctica discursiva.<sup>135</sup>

Esta propuesta coincide con la necesidad, anunciada por Paul Ricoeur, de “volver a abrir el camino del lenguaje hacia el sujeto vivo, hacia la persona concreta, en la medida en que las ciencias del lenguaje privilegian, a expensas del habla viva, los sistemas, las estructuras y los códigos desvinculados de cualquier hablante”.<sup>136</sup> El discurso, aparte de ser un sistema de reproducción de las normas y costumbres, refiere un campo semántico y dinámico donde reunimos los significados que hemos aprendido y transformado con el tiempo. Participamos de él y nos valemos de su regularidad para dar sentido a nuestras acciones, constituye un elemento —de aprensión y comprensión— regulador de nuestra discursividad.

El discurso es para Ricoeur “una abstracción, que depende de la totalidad concreta integrada por la unidad dialéctica entre el acontecimiento y el significado”.<sup>137</sup> Tal concepto se caracteriza por que es “identificado y reidentificado como lo mismo para que podamos decirlo otra vez o en otras palabras. (...) A través de todas estas transformaciones conserva una identidad propia que puede ser llamada el contenido proporcional”.<sup>138</sup> Aquí otra vez el carácter regular del discurso y su repetición más o menos similar a lo largo de la historia dan subsistencia a los significados; a la vez, estos dependen del ejercicio de comunicación que los moviliza, del uso de los códigos y de la apropiación personal que de ellos se hace.

En el enfoque discursivo que aquí nos interesa acción y sentido regulan y están reguladas por el contexto y, por la misma razón, suelen tener continuidad, aunque nunca sean

---

<sup>135</sup> Reguillo, Op. Cit. p. 7.

<sup>136</sup> Paul Ricoeur, *Historia y narratividad*, España, Ediciones Paidós, 2009, p. 41.

<sup>137</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la Interpretación*, México, Editorial Siglo XXI, 2003, Versión PDF, p. 24.

<sup>138</sup> *Ibíd.*, p. 25.

exactamente iguales a los anteriores. En otras palabras, el discurso es una entidad conformada por la totalidad del sentido en el momento mismo de la expresión y cuando en el ejercicio de nuestra comunicabilidad somos capaces, a partir de nuestra intersubjetividad, de expresar ante los otros el significado más o menos constante de algo. Recordemos que esta noción persigue la necesidad de devolver la atención que los estudios del lenguaje deben al sujeto vivo e insiste en explorar la relación humano-lenguaje en una realidad que sobrepase los límites de la lingüística estructural.

“El discurso nos remite a su hablante al mismo tiempo que se refiere al mundo. Esta correlación no es fortuita, puesto que es finalmente el hablante el que se refiere al mundo al hablar. El discurso en acción y en uso remite hacia atrás y hacia adelante, a un hablante y a un mundo”.<sup>139</sup> Con esta apertura hacia el símbolo, vale decir, de los mundos, nos acercamos a lo que jamás vimos de ellos. Ricoeur avanza de la semiótica de los signos aislados a la semántica del sentido y los signos que, interdependientes de otros, se convierten en lo que Durand llamaría los signos más complejos, es decir, los símbolos.

Hay en el discurso, entendido desde Paul Ricoeur (quien en sus investigaciones optó por desglosar entidades más largas que las de una oración), un excedente de sentido que sobrepasa lo extralingüístico. Nos remite a lo simbólico, donde las relaciones de significado son de alguna manera confusas y están arraigadas en el ser mismo y sus momentos más originarios. No obstante, el símbolo permanece en el entorno de toda discursividad. “El símbolo permanece como un fenómeno bidimensional en la medida en que la faceta semántica remite de nuevo a la no semántica. (...) Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos hundeen en la sombreada experiencia de lo que es poderoso”.<sup>140</sup>

Bajo esta lógica, la operatividad del discurso nos permite abordar a quien hace uso del lenguaje e indagar en su mundo de vida. Ambos sucesos manifiestan una triple mediación, la del hombre con el mundo, la del hombre con los otros y la del hombre consigo mismo. Cuando el lenguaje no se subordina al método, nos permite ser y expresar. Esta triple relación puede estudiarse a través de los discursos como universos de signos, símbolos y

---

<sup>139</sup> Ricoeur, Op.cit., *Teoría de la Interpretación...*, p. 36.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 82.

oraciones irreductibles entre sí y dispuestos ante el investigador a manera de puentes cuya orilla próxima es la comprensión de sí mismo y de los otros.<sup>141</sup>

Para Amador Bech, dentro del discurso, usuario y sentido ocupan un lugar primordial. El usuario es, en términos generales, todo participante de la emisión e interpretación de los discursos, quien los enuncia y quien los recibe, posiciones por supuesto intercambiables que adquieren valor si el proceso requiere de significación —diversa y cambiante debido a la complejidad y dinamismo de la comunicación misma—. Los infinitos planos de la realidad ponen en juego el carácter complejo de los usuarios y la experiencia discursiva está constituida por el aspecto psicológico, el sensorial, el fisiológico o el espiritual. En este sentido, toda relación social podría ser una relación discursiva.<sup>142</sup>

La producción, difusión y uso del conocimiento están determinados por ciertos conjuntos de reglas, así como posibilidades de trasgresión o innovación de ellas que, a su vez, están condicionadas histórica y culturalmente. El pensamiento no es algo general y abstracto, sino que está diversificado y distribuido en distintas formaciones discursivas que organizan el conocimiento en disciplinas del saber específicas, con métodos y reglas propias para producir conocimientos. Las nociones de la realidad difieren de una formación discursiva a otra y, más aún, pueden ser contradictorias entre sí.<sup>143</sup>

Lo anterior sugiere que, entre otras cosas, nos configuramos a través del discurso. Este proceso interpretativo y representativo depende del conjunto referencial, el cual, nunca es semejante al de los demás. Amador, acorde con Guiraud, dice que es el conjunto de “unidades semánticas cuyo uso y significado están determinados socialmente”.<sup>144</sup> Éste, al formar parte de la regulación social, da vida a las formaciones discursivas encargadas de sugerir a los usuarios cómo significar e interpretar sus experiencias. Los componentes que le corresponden tampoco están limitados al lenguaje verbal pues se extienden hacia todas las posibilidades del pensamiento humano y su expresión, incluidos los gestos y las señales del cuerpo.

---

<sup>141</sup> Paul Ricoeur, Op.cit., *Historia y Narratividad*, p. 47.

<sup>142</sup> Julio Amador Bech, *Las raíces mitológicas del imaginario político*, Tesis de maestría, UNAM FCPYS, Versión PDF, pp. 73-74.

<sup>143</sup> Julio Amador Bech, *Comunicación y cultura, conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación*, México, UNAM, 2015 p. 84.

<sup>144</sup> *Ibíd*, p. 84

Con los discursos de la cultura vamos configurando códigos de comunicación y generamos comunidades de sentido que comparten rasgos comunes sobre cómo concebir la realidad. “El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana”<sup>145</sup> y cuando afirmamos que el análisis de la imagen simbólica, matriz que da valor y significado a lo que hacemos, pensamos y decimos, no puede ni debe anclarse únicamente al discurso visual, insistimos en su valor heurístico y su potencial generación de espacios que, al extenderse más allá de la razón instrumental, facilita la comprensión de cualquier unidad de sentido.

Nuestra tarea es procurar hacer comprensible la multiplicidad y multiformidad de ese entramado que es la cultura. Cada una de esas actividades humanas que nos caracterizan y rodean tiene un vínculo común y funcional que engloba acciones, pensamientos y sentimientos para dar forma a un todo orgánico en constante transformación. Estas formas nunca son definitivas y el proceso al que están vinculadas es gradual, por tanto, nuestra propuesta es localizar cómo es que funcionan algunas imágenes simbólicas, con base en las constantes universales del mito o la religión, para la edificación de los mundos en que habitamos.

Todo discurso de la cultura es objeto, lugar y génesis de cualquier tipo de imágenes simbólicas. Con ellas se practica la interpretación, representación y apropiación de las expresiones sociales, y el análisis de la significación consigue otros grados de profundidad. Recordemos que Clifford Geertz ya había asociado los estudios culturales —al seguir algunos postulados de Max Weber sobre la sociología comprensiva y la orientación de los intereses cognoscitivos— con el proceso de la significación. Esa atribución de un sentido particular a los hechos y a las cosas afirma que la cultura es una urdimbre de significaciones y que su análisis “ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones”.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, Versión PDF, p. 26

<sup>146</sup> Clifford Geertz, *La Interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedissa, 2003, p. 20.

Parafraseando a Geertz, la cultura es un documento vivo y público del que es necesaria una descripción densa. Cada despliegue de la conducta humana es considerado más allá de la linealidad y uniformidad pues existe estrecha unión entre las formas simbólicas y los hechos sociales. Esencia y expresión conforman la vida cultural y ambos, elementos distintivos de la experiencia, son susceptibles de interpretación porque en conjunto dan flujo y movimiento al discurso social. Este flujo no se reduce a construcciones mentales ni a conductas aprendidas, es un manar que conjunta condiciones biológicas y sociales, y determina, constante y variable, nuestra conducta.

Cuando se la concibe como una serie de dispositivos simbólicos para controlar la conducta, como una serie de fuentes extrasomáticas de información, la cultura suministra el vínculo entre lo que los hombres son intrínsecamente capaces de llegar a ser y lo que realmente llegan a ser uno por uno. Llegar a ser humano es llegar a ser un individuo y llegamos a ser individuos guiados por esquemas culturales, por sistemas de significación históricamente creados en virtud de los cuales formamos, ordenamos, sustentamos y dirigimos nuestras vidas. Y los esquemas culturales son no generales sino específicos (...) El hombre no puede ser definido solamente por sus aptitudes innatas, como pretendía hacerlo la Ilustración, ni solamente por sus modos de conducta efectivos, como tratan de hacer en buena parte las ciencias sociales contemporáneas, sino que ha de definirse por el vínculo entre ambas esferas, por la manera en que la primera se transforma en la segunda, por la manera en que las potencialidades genéricas del hombre se concentran.<sup>147</sup>

¿Por qué suponemos que el lugar de las imágenes está en los discursos de las culturas? Porque aunque nuestra época está rodeada, por donde se le quiera ver, de aparatos que reproducen imágenes visuales, “el ser humano es el único lugar en que las imágenes reciben un sentido vivo (...) así como un significado”.<sup>148</sup> Esa vitalidad corresponde al ser humano porque las formas de la vida cultural son, apuntó Cassirer, formas simbólicas; eso también es lo que nos diferencia de cualquier objeto de transmisión. Si retomamos el proceso con el que convertimos la respuesta a los estímulos del entorno, por medio de la simbolización, en algo más que una reacción predeterminada, accedemos al entramado de las imágenes simbólicas.

---

<sup>147</sup> *Ibíd*, p. 50.

<sup>148</sup> Belting, *Op.cit.*, p. 71.

Los discursos de la cultura están supeditados a la praxis colectiva y su diversidad es incuantificable. Lo que podemos hacer es, con vista a la cualificación, relacionarnos con un campo de estudio en el que se creen, conozcan y reproduzcan algunas imágenes simbólicas dispuestas a poner en marcha, junto con todos los elementos de la comunicación, el proceso de significación de la experiencia. Para este ensayo se eligió la expresión de la danza en la cultura y ese será el lugar para afianzar la propuesta reflexiva de esta investigación.<sup>149</sup>

### **3.2 Diagrama para el estudio de la imagen**

El problema de la subjetividad en las ciencias sociales es motivo de grandes debates que discuten y cuestionan su pertinencia en los procesos de investigación. Lo cierto es que la necesidad misma de comprender (nos) es una oquedad infinita en la que nuestra visión personal determina, sin siquiera dudarlo, el camino y los espacios de la búsqueda emprendida. Al final las respuestas no son definitivas, como tampoco lo son las preguntas, pero gracias a ellas logramos el enorme paso, argumentó Geertz, de trasladarnos de una complejidad a otra un poco más comprensible.

“Lo importante es demostrar en qué consiste una pieza de interpretación antropológica: en trazar la curva de un discurso social y fijarlo en una forma susceptible de ser examinada”.<sup>150</sup> Así, en un intento por hacer explícita la cohesión interna de este ensayo, a continuación concentramos las ideas hasta aquí mostradas para trazar un esquema de análisis, sintetizar nuestras reflexiones y contribuir con un bosquejo a propósito del pensamiento simbólico que pueda servirnos para entender la potencia explicativa de las imágenes en las ciencias de la comunicación.

Hasta ahora hemos abordado teóricamente dos nociones interrelacionadas: la imagen simbólica y el *proceso vivo de la comunicación*. A manera de comienzo describí la negación y restricción del pensamiento simbólico y las sospechas a las que la imagen simbólica se enfrenta, con la intención de reunir elementos para argumentar la necesidad de resignificar el concepto en el desarrollo de la investigación social. Todo ello nos ha

---

<sup>149</sup> Véase el apartado 3.3 de este capítulo.

<sup>150</sup> Geertz, Op, cit., p. 31.

colocado en una visión ontológica del asunto y nos permite asegurar que el pensamiento simbólico y por ende, las imágenes, no están desasidas de las relaciones humanas.

Sumado a lo anterior, encontramos que la comunicación humana y la imaginación simbólica forman parte de cualquier producción discursiva. Y justo cuando nos encontramos en una época rebasada por la reproducción técnica de las imágenes, detectamos otros modos de concebir la representación simbólica en los que el despliegue del lenguaje no pertenece nunca a un modelo fijo y cerrado, mucho menos se convierte en un conjunto de signos exento del influjo exterior.

En resumen, procuramos hablar de la comunicación en su dimensión más humana. Sin omitir la importancia que tiene la masiva transmisión de los datos y la información, destacamos que cuando nos comunicamos ejercemos narraciones donde intervienen todos los elementos del imaginario. Al poner en movimiento *el proceso vivo de la comunicación*, accionamos el repertorio de representaciones simbólicas con las que asimilamos el entorno. Necesitamos coincidir, de alguna manera, con las imágenes del otro para lograr mutuo entendimiento. Ahí la importancia de la imagen simbólica.

Si recuperamos la relación entre imagen simbólica y proceso de comunicación nos ubicamos frente a la necesidad de devolver movilidad a las imágenes, de recuperar su dinamismo. En cuanto nos narramos emprendemos una apuesta en común con el otro y esto tiene repercusiones<sup>151</sup> sobre la constante transformación de los imaginarios. Nuestros pensamientos, ideas y emociones dependen de lo que compartimos con quienes cohabitamos.

Las ideas desarrolladas en capítulos anteriores se enlazan a través de algunos conceptos que determinan la estructura de nuestro diagrama conclusivo. Representamos los símbolos de la cultura a través de imágenes que, conformadas por elementos externos e internos, tienen un lugar primordial en nuestra psique, individual y colectiva. Esa condición humana del pensamiento nos permite entender, distinguir y apropiarnos de los códigos que hacen real y factible *el proceso vivo de la comunicación*.

---

<sup>151</sup> Hablamos de repercusión en el sentido bachelardiano del término. El término hace referencia, ontológica, al momento en que nos ponemos en contacto con el lenguaje, aunado a ello viene la resonancia, o el instante en que pronunciamos y nos enunciamos. Véase el apartado 1.3 de esta investigación.



“(…) La imagen no sirve únicamente de modelo para describir los medios del pensamiento, es quizás, en sí misma, una fuente de pensamientos. Se trata entonces de adoptar una perspectiva de tipo genético o poiético, para determinar las configuraciones dinámicas o dinámicas elementales del espíritu”.<sup>152</sup> Las imágenes revelan el acto creativo del ser humano al utilizar el lenguaje y comunicarse, porque no son, como hemos insistido, un producto o un simple soporte (fotografía, cine pintura, publicidad, propaganda, etcétera), son elementos constitutivos de la psique y siembran en nosotros otras posibilidades de comunicación y generación de ideas. Facilitan el pensamiento, atisban hacia las profundidades del espíritu y nos aproximan a nuestra condición ontológica.

Hablamos de un horizonte alternativo a las propuestas restrictivas de la imagen. La imagen es una representación compuesta por una dimensión formal, una dimensión narrativa y una dimensión simbólica. No prescinde de ninguna de ellas porque en conjunto nos acerca a una parte de la realidad. Las ideas desarrolladas al respecto en los capítulos anteriores convergen a propósito de algunos conceptos clave: 1) Símbolo, 2) Imagen Simbólica, 3) Narración, 4) Comunicación y 5) Cultura. El conjunto que de ellos deriva da estructura al siguiente diagrama donde, luego de identificar el proceso de comunicación al que se pretende hacer referencia, describimos cada uno de los elementos formales, simbólicos y narrativos. A estos añadimos un excedente cuyo énfasis está puesto en la regularidad de algunas formas simbólicas desplegadas en los más diversos mitos.

---

<sup>152</sup> Jean Jacques Wunenburger, *Racionalidad Filosófica y figuras simbólicas*, Universidad de Lyon, Escritura e imagen, núm. 1 (2005), Versión PDF, p. 6.

Imagen  
y  
Comunicación

Fenomenología de la imaginación — Hermenéutica y Antropología Simbólica

1.- Identificar un proceso de comunicación susceptible de análisis  
¿Qué estudiaremos?

2.- Describir elementos formales, simbólicos y narrativos  
¿Cuáles son las características de aquello que estudiaremos?

3.- Aproximarse a la reflexión profunda desde la *mitodología*  
¿Cuáles son las aproximaciones míticas que nos permiten profundizar en lo que estudiamos?

**¿Qué ponemos en común con los otros?**

**1.- Dimensión formal**

- Forma
- Color
- Tono
- Cualidades materiales
- Composición

**2.- Dimensión Simbólica**

- Estructuras y funciones semánticas
- Análisis Histórico-cultural
- Epistemología de la acción

**3.-Dimensión narrativa**

- Análisis estructural
- Análisis histórico-cultural
- Análisis de las funciones sociales de las narrativas míticas

**El valor semántico del mito**

- Factores intratextuales
- Factores infratextuales
- Factores supratextuales

- 1.- Identificar temas redundantes
- 2.- Describir relato y personajes
- 3.-Identificar las lecciones del mito y su correspondencia con otros mitos

1.2 Diagrama para el estudio la imagen.

### 3.3 Un receptáculo de imágenes en movimiento: la danza

Lograr una experiencia de la imagen requiere trascender del valioso sitio de su teoría al inmediato espacio de su existencia. Esos mundos inmediatos están condicionados por nuestra experiencia, la de usuarios del lenguaje en el ejercicio cotidiano de la comunicación. Apenas pensamos en ello se nos vuelve a presentar un universo irreductible y por esa razón pondremos énfasis en una expresión particular y milenaria en la historia de la humanidad: la danza.

Es relevante comprender que si durante el transcurso de este ensayo intentamos recuperar la reflexión sobre el *proceso vivo de la comunicación*, nuestra última mirada, dirigida al plano de la practicidad, busca centrar su atención una manifestación cultural que todavía pueda examinarse cara a cara: la danza. Todo con el fin de (re)encauzar el quehacer de la comunicación hacia la condición de lo humano antes que hacia sus abundantes avances tecnológicos y de masas.

Hemos acotado nuestro espacio de observación a la expresión dancística de un mito. Si como asegura Hans Belting, el vivo sentido y significado de las imágenes proviene del ser humano, dicha práctica, que fundamentalmente depende de su cuerpo, constituye un ejemplo de lo que hasta ahora se ha planteado. La significación del cuerpo está presente en cada proceso comunicativo del que formamos parte porque —en mayor o menor medida— su condición, entre otras, determina desde la capacidad de pronunciar hasta la de entender y compartir uno o varios significados.

La danza esboza, a su manera, el orden cultural de quienes participan en ella. Expresión y simbolismo son reproducidas al ritmo de la narración y en cada fragmento reúne, con su lenguaje, el sentir y la mirada del danzante y del espectador. Este contacto se vuelve una morada de lo común que congrega, a través de movimientos y desplazamientos de los cuerpos y las miradas, un sinfín de imágenes representativas de una cosmovisión. Un receptáculo de imágenes simbólicas encarnadas en un proceso dinámico, de pensamiento y expresión.

Las técnicas y el pensamiento en torno al quehacer dancístico evolucionan y dan lugar a numerosas posturas, críticas y metodológicas, para abordar su campo de estudio. A lo largo

de los años las concepciones de la danza, como toda corriente de análisis teórico, han transformado sus perspectivas y enfoques. Rastrear todo ello ocuparía un tema de investigación amplísimo al que este espacio queda reducido; por lo tanto, y previo al análisis concreto de una obra-texto, esbozamos en seguida una revisión general sobre el significado de la danza y los elementos estructurales básicos para su descripción.

En la danza resaltan, mucho más que en otras manifestaciones culturales, las expresiones simbólicas del cuerpo. En tanto movimiento, cada desplazamiento continúa o inaugura distintas narraciones a las que el espectador, al igual que el danzante, adhiere interpretaciones con las que construye pequeñas o grandes historias. El danzante es un narrador y su interlocutor no recibe lo contado sin transformarlo, puesto que este intercambio se convierte en un traslado, interpretativo, constante y enriquecedor, que se repite una y otra vez mientras una pieza es ejecutada.

Alberto Dallal establece que “el arte de la danza consiste en mover el cuerpo dominando y guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o la acción que los movimientos desatan”.<sup>153</sup> Hablamos de cierta correspondencia para los espacios habitados por los miembros del proceso dancístico, los creadores, los ejecutores y el público. Entre ellos existe una conexión fundada en la cualidad comunicativa de poner en común, capaz de significar mediante lo que vemos, oímos, sentimos y bailamos.

Bajo esta idea, si la danza es una manera de narrarse frente al mundo como significación corporal y sin el uso necesario de la palabra hablada, dicho proceso constituye en sí mismo una manifestación de la comunicación no verbal. A partir de cada movimiento y expresión del cuerpo aparece el contacto de los danzantes con sus compañeros de ritual —si la pieza es ejecutada por más de uno— con ellos mismos y con quienes los observan. Y esta relación contiene de sí el sentido de la comunicabilidad, sobre todo si enfatizamos en su simbolismo.

Con lo anterior no se quiere afirmar una separación tajante entre el comportamiento verbal y no verbal, sino afirmar la importancia que tiene esta última para toda interacción humana y reconocer los elementos significativos de los que provee a la convivencia. Nos movemos

---

<sup>153</sup> Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*, México, Ediciones UNAM, 2007, p. 20.

y gesticulamos al mismo tiempo que pronunciamos oralmente algo, pero incluso sin hacerlo, esos movimientos siguen diciendo algo. “Comprender el lenguaje corporal equivale a comprender los matices de la persuasión, la información, la diversión, la expresión de emociones y el dominio de la interacción a través del comportamiento verbal. No es más que una parte del proceso global de la comunicación”.<sup>154</sup>

A la par de la gran complejidad que caracteriza al proceso comunicativo, la corporalidad resulta fundamental para la expresividad, la emotividad y la interacción. El cuerpo es una construcción social y dotada de universos simbólicos de representación, determina las relaciones que establecemos con el entorno. De ahí que la danza pueda comprenderse a modo más profundo, pues ese espacio escénico amplía el panorama más allá de la lingüisticidad. Ahí, las percepciones y las interpretaciones, de uno mismo y de los otros, se reúnen y aprehenden significados para el campo semántico del quehacer dancístico.

Algunas nociones establecidas por Dallal permiten describir el fenómeno de la danza a detalle en lo que él denomina *Los elementos de la danza*, ocho categorías a las que asume sin orden de jerarquía sino como ensamble o articulación de características dependientes entre sí y cuya pervivencia sería imposible si se les tomara separadas unas de otras:

- a) *El cuerpo humano*. Protagonista del proceso dancístico, recrea, procesa y encauza el movimiento. Además, aguarda factores físicos e ideológicos que responden a la lógica comunitaria que determina tareas físicas, indumentarias y significaciones específicas.
- b) *El espacio*. Las dimensiones se expanden con el movimiento corporal y éste ocupa un lugar más amplio, que el cuerpo mismo, al desenvolverse en un escenario que transmuta y transfigura incluso en el instante de la inmovilidad.
- c) *El movimiento*. Cada forma producida en el espacio deriva de un impulso, de la direccionalidad otorgada a la energía que el cuerpo acumula para reflejar ciertas significaciones y dar secuencia a los ritmos y narraciones.
- d) *El impulso del movimiento* —sentido o significación—. Refiere porqué no todo movimiento es una danza. Aquí se dice algo con el cuerpo desde una postura estética y artística. La intensidad de cada impulso combina naturalidad e inventiva en un acto de significación.

---

<sup>154</sup> Mark Knapp, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Paidós, 1991, p. 11.

- e) *El tiempo* —ritmo y música—. Aunado a la duración de los desplazamientos, el lapso y ritmo en el que sucede coinciden con la vitalidad, es decir, con la capacidad del ser vivo de adaptarse a condiciones de cambio y evolución para hacer más significativa la expresión dancística.
- f) *La relación luz-oscuridad*. La combinación y composición de la obra está íntimamente relacionada con el impacto visual, al mismo tiempo simbólico, de la luminosidad que posee el escenario, sea ésta artificial o proveniente de la misma naturaleza.
- g) *La forma o apariencia*. Parcial o momentánea, es “una serie de secuencias que dejan una especie de estelas lineales en el espacio, poses o figuras sucesivas”.<sup>155</sup> Es la imagen que creamos durante la conjugación de cada expresión simbólica del cuerpo.
- h) *El espectador-participante*. Con él se completa el proceso de comunicación en la danza y dialoga a partir de la mirada y las sensaciones evocadas en cada narración. Ejecutante y espectador se complementan mutuamente porque, en la experiencia compartida, el solo hecho de evocar emociones uno en el otro, encauza a modos singulares el trayecto de cada significación.

Para acercarnos y tener contacto comprensivo con la danza resulta necesario estar conscientes de sus manifestaciones y el lugar que ocupan en cada cultura pues mientras en unas están dotadas de simbolismos sagrados, para otras consisten, más bien, en una expresión contemporánea. Para ello, Dallal nos ofrece una clasificación —tampoco determinante y exclusiva— sobre los tipos<sup>156</sup> de danza, o *géneros dancísticos*, según el carácter sociohistórico en que se desarrollan.

Según los grupos sociales que las realizan:

**Danzas Autóctonas.** Siglos de vida las anteceden e intentan conservar al máximo las características originales. Suelen ser ejecutadas por descendientes de linajes milenarios.

**Danzas populares.** Entre las más difundidas y practicadas en cualquier sociedad, tienen la característica de ser autogestivas y representativas de las comunidades.

---

<sup>155</sup> Dallal, Op.cit., *Los elementos de la danza*, p. 38.

<sup>156</sup> *Ibíd.*, p. 43,

De acuerdo con el espacio de ejecución, principalmente el campo o la ciudad:

**Danzas folclóricas o regionales.** Expresan las formas de organización de la vida, en un ámbito ritual y religioso, donde se superpone la descripción y la anécdota. Responden a la idiosincrasia y hábitos del lugar.

**Danzas populares urbanas.** Su lugar está en la ciudad y forman parte del impulso colectivo de la expresión. Conforman un híbrido de la manifestación artística. Tienden a referir, aun más, la individualidad del hombre.

Considerando la profesionalización de la disciplina:

**Danza Clásica.** Tiene un origen europeo en la clase noble del siglo XVII. Se caracteriza por empezar a buscar una técnica que de más cualidades al espectáculo.

**Danza Moderna.** En respuesta a la tradición clásica, esta danza surge en el siglo XIX y busca abrir paso a la rigurosidad técnica además de coincidir con estilos y escuelas que trabajan con nuevos lenguajes dancísticos, libres de una única línea de acción.

**Danza Contemporánea.** Está íntimamente ligada a las transformaciones del siglo XX y combina la re significación de todos los elementos de la danza, incluida la música y el espacio, además de la aplicación de nuevas tecnologías. A todo lo anterior se añan las nuevas concepciones del cuerpo que hicieron boom en la década de 1960.

El discurso de una cultura también se condensa en el espacio de sus danzas; incluso se puede parafrasear, por momentos, una cosmovisión por medio de la danza en escena. En ésta es recurrente, y menos complicado, encontrar las imágenes simbólicas constitutivas de la existencia comunitaria pues al estar en la lógica de cierta organización, las representaciones adquieren vida y movimiento de manera directa y perceptible. “Literal, expansiva, simbólica o abstracta, toda danza transita del impulso invisible al universo de las expresiones logradas y evidentes; del motor del deseo hasta las sensaciones inmediatas. Un mundo, al (en) principio oculto, estalla en trazos, líneas de acción, estelas, proezas, geografías: un discurso espacial”.<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> Dallal, Op, cit., pp. 88-89.

Las relaciones que establecemos con nuestros semejantes y con nosotros mismos están en constante transformación como consecuencia de cómo nos comunicamos. La danza es una singular manera de comunicarnos y su capacidad de transformar, según las categorías descriptivas de Dallal, involucra al espectador, al danzante y al espacio mismo, puesto que los envuelve en una atmósfera simbólica para hacer visible, mejor digamos sensible, lo invisible. El estudio de la imagen simbólica permite comprender ese espectáculo que parece inatravesable; pone ante el investigador la cualidad del contacto directo y del lenguaje inmediato y continuo.

(...) crear o mirar una obra coreográfica no es dirigirse a un lugar físico concreto, sino más bien un intento continuo de crear espacios en el tiempo y el momento compartido. Lugares intermedios entre la mirada del artista y la del espectador en los que lo no visto se hace visible y desarrolla tácticas y posicionamientos no sumisos a una hegemonía de la visión, en los que cada mirada asume una relación activa con el proceso y edición de esa arquitectura efímera que construye los pilares de otros posibles.<sup>158</sup>

La constante aquí es el tránsito de lo visible a lo invisible, la traslación a lo sensible. En la danza, los sentidos hacen contacto entre quienes participan de ella: abre la mirada, actualiza las sensaciones y concede experiencias en común. Lo dicho es el ejemplo más humano de lo que primordialmente supone el hecho de comunicarnos. La comunicación es el acto creativo de sentir y entender la expresividad humana, es la interactividad que genera la interpretación, no importa si su ritmo es pausado o de prisa. La danza, como la comunicación humana, es ante todo comunión.

### **3.3.1 La Danza de los Voladores, rumbo a la exploración particular de la cultura**

El problema esencial de la comunicación, por orientación de las nociones que nos otorgan la hermenéutica y la antropología simbólica, se refleja en cada una de las actividades que dan forma a nuestra vida cotidiana y, sin embargo, reunir las para un estudio académico sería interminable. Por eso, tomando en consideración a la danza como parte de los discursos culturales, se ha determinado que el esbozo teórico de esta investigación desemboque en la exploración particular de una cultura: la Danza de los Voladores.

---

<sup>158</sup> Ana Buitrago, *Arquitecturas de la Mirada*, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2009, pp. 9-10.



México es uno de los países más reconocidos a nivel mundial por la multiculturalidad que representa cada región que lo conforma. Esta cualidad tiene características distintivas del origen y desarrollo milenario de las culturas prehispánicas, cuyas civilizaciones crearon sistemas representativos de grandes legados mitológicos por medio de rituales y actividades como la arquitectura, la pintura, la escultura, los sistemas de organización social y política, y diversas costumbres que, como el ritual de la danza, se mantienen en práctica hasta nuestros días.

La Danza de los Voladores, conocida por los totonacas como *Kogsni* (Volador), por los Teenek como *Bixom T'iiw* (Danza de los Gavilanes); por los nahuas como *Cuauhpatlanque* (Los que vuelan con la ayuda de un mástil); entre los Ñañhú , *Ratakxöni* (Los que vuelan); los Mayas con el nombre de *Kichés: Ajxijoj Kiktzojkib' Pwi'che* (Danza del Mono) y los Pipiles como *Comelagatoazte*, (Danza al Dios del Cacao)<sup>159</sup>, es quizá una de las expresiones culturales, en el ámbito dancístico de nuestro país, más reconocidas a nivel internacional. Y aunque es clara la imposibilidad de mantener el origen y los elementos primordiales y originarios del ritual, ésta práctica —transformada y adaptada a las condiciones contemporáneas— refleja el ejemplo de lo que Alberto Dallal nombró danzas autóctonas, debido a la condición ancestral de su surgimiento.<sup>160</sup>

De acuerdo con investigaciones antropológicas y etnológicas, el ritual del que hablamos, convertido en danza para comunicarse con las deidades y solicitar la fecundidad de la tierra, data aproximadamente del año 600 antes de nuestra era (ANE). Como parte de las tradiciones de las sociedades agricultoras y su realización de rituales cíclicos para petición de lluvias y abundancia, los Voladores inspirados, decidieron ponerse en comunión con sus dioses para entregarles las ofrendas como petición de agua y tierras fecundas, todos con algunas características diferentes a las de otras regiones, pero que coinciden en el tema de la tierra fértil y la instalación de un Palo volador. El ritual, en sí mismo, conforma una imagen simbólica de la fertilidad.

---

<sup>159</sup> Unesco, *Expediente Técnico, Ceremonia Ritual de Voladores*. Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial. Versión PDF, p. 8.

<sup>160</sup> Dallal diferencia entre danzas autóctonas y danzas populares por el origen y ejecución actual que cada una implica, sin embargo, creemos que más que diferenciarse una clasificación de la otra ofrecen características complementarias que no restringen el análisis a una de ellas en específico. Véase la clasificación esbozada en el apartado 3.2 dentro de este capítulo.

A saber, el ritual de la Danza de los Voladores consiste de principio —en las comunidades que aún resguardan el ciclo y las etapas completas de la tradición—, en la búsqueda del Palo volador. Los miembros del grupo danzante, quienes permanecen en abstinencia sexual y de todo aquello que pudiese ofender a sus dioses, se adentran al bosque tratando de encontrar un árbol cuyas características (altura, grosor y espíritu) permitan la ejecución de su tarea. Luego de danzar a su alrededor y ofrendar, a él y a la naturaleza, aguardiente, tabaco e incienso, señalando los cuatro puntos cardinales, se corta para trasladarlo, después de cuatro días, al nuevo lugar donde habrá de erigirse, por lo regular una plaza principal.

Cuando el Palo Volador llega al lugar en que se ejecutará la danza, se lleva a cabo otra ofrenda a las deidades. Una gallina es enterrada al pie de donde se coloca el tronco. Este sacrificio nuevamente se acompaña de música y danzas circulares que, junto al olor del copal, refieren cada punto cardinal, pues para los totonacas —cultura a la que corresponde más fielmente esta descripción según la etnografía de Álvaro Villalobos Herrera<sup>161</sup>— es importante representar y rendir culto a las orientaciones del sol porque justo cuando éste se acerca más a la tierra es cuando la primavera y la época de la cosecha estallan en flor. Cuatro días vuelven a pasar para que la danza, ya en las alturas, pueda ponerse en movimiento por el caporal, quien normalmente permanece en la punta ejecutando la música, y cuatro danzantes que atados de una cuerda, se avientan al vacío.

El *Expediente Técnico de la Ceremonia Ritual de Voladores*, emitido a la par de que la Unesco declarara esta tradición como Patrimonio Cultural Inmaterial de la humanidad, señala al menos cinco etapas que dan forma y sentido a esta danza tradicional:

- Preparación física y espiritual de los participantes,
- Confección del atuendo,
- Selección y corte del árbol,
- Arrastre y levantamiento del palo,
- La danza en tierra y el vuelo en lo alto del palo<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Vid. Álvaro Villalobos Herrera, *Sincretismo tradición o modernidad: aproximación a los voladores de Papantla y una acción plástica*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, UNAM, Consultado el 10 de septiembre de 2015 a las 20:00 hrs en <http://132.248.9.195/pdbis/263772/Index.html>.

<sup>162</sup> Unesco, *Expediente Técnico, Ceremonia Ritual de Voladores*. op.cit., p. 6.

Cada una de las etapas funciona siempre y cuando esté articulada con las demás, y aunque la espectacularidad del ritual ha sido trasladada a motivos eminentemente turísticos, lo cual implica forzosamente un análisis enfocado y especializado en ése fenómeno, en este espacio sólo esbozaremos *grosso modo* sus características originarias y mitológicas, con el fin de obtener los elementos descriptivos y simbólicos del proceso de comunicación que surge de su ejecución —primordialmente en la etapa que corresponde a la danza en las alturas— y las implicaciones imaginarias que ese instante involucra.

De acuerdo con el esquema de Dallal, se nos ofrecen las siguientes características para entender de modo general el momento del vuelo en la Danza de los Voladores:

- a) *El cuerpo humano*. Participa de un distintivo momento pues, en modo invertido, cae desde las alturas para ofrecer, con brazos extendidos y boca abajo, el ritual de sus movimientos circulares mientras flota en el aire. Antes de ello, todo movimiento depende del uso de espacio que éste haga al ritmo de los sones.
- b) *El espacio*. El escenario se constituye a primera vista por un gran palo de aproximadamente 25 metros. El danzante ocupa casi el cielo al mismo tiempo que aterriza a tierra firme y forma una circunferencia —con la misma que inició el ritual— en donde los espectadores esperan su arribo.
- c) *El movimiento*. Principalmente circular, comienza con la danza alrededor del palo y luego con el ascenso al palo. Al comenzar el descenso, el movimiento de cuatro danzantes gira en torno al punto central mientras el caporal queda suspendido en las alturas y al centro para acompañar musicalmente.
- d) *El impulso del movimiento* —sentido o significación—. Aquí la significación del movimiento, a manera de círculos, hace referencia al ciclo vital en que se explica la existencia del ritual de los Voladores.
- e) *El tiempo* —ritmo y música—. Actualmente el tiempo ritual es acotado por las condiciones de su ejecución, a manera de demostración para la pervivencia de un mito casi fundacional. La ceremonia dura aproximadamente 15 a 20 minutos y es acompañada por el son de una flauta y un tambor que están en manos de un quinto danzante (caporal) ubicado al centro de la cúspide del palo.

- f) *La relación luz-oscuridad.* Normalmente el ritual se ejecuta a la luz natural del día, pero si se toma en cuenta la tradición completa, el danzante introduce su cuerpo en los tonos más oscuros del bosque en búsqueda del palo sagrado. A ello se suman las sombras de los danzantes al momento de la caída.
- g) *La forma o apariencia.* Los danzantes portan vestiduras de colores vivos. Destacan el rojo y amarillo, incluidos algunos adornos alusivos a las siembras y el florecimiento.
- h) *El espectador-participante.* Acomodados a manera de círculo, los espectadores dan un segundo contorno a la circunferencia formada por los danzantes al llegar a tierra. La mirada que durante el ritual está orientada hacia arriba se encuentra con la del danzante que mira hacia abajo. Ambos conforman un acto de transmisión que sensibiliza frente al otro.

Antes de continuar debemos contextualizar la descripción. Estas observaciones fueron hechas con base en la presentación que se ejerce en las inmediaciones del Museo Nacional de Antropología, donde de martes a sábado un grupo de danzantes provenientes de Papantla, uno de los lugares claves en donde aún se practica esta tradición y considerado por muchos la cuna del ritual, ofrecen esta danza. Primero con el objetivo de preservar su identidad, difundir y hacer del conocimiento del otro la cosmovisión bajo la que se orientan y luego, bajo un modelo de trabajo que les permita el sostén familiar

Hay muchas variables respecto a la ejecución de la danza adentro de su propia comunidad, el contexto urbano transforma los elementos rituales de Los Voladores. Ellos dan vida a un mito cosmogónico y a partir de la conciencia que tienen de él, y las habilidades que han desarrollado para darle continuidad, han encontrado una forma de sobrevivencia que no necesariamente se da en el contexto de la fertilidad o infertilidad de la tierra pero si en torno a las necesidades básicas de vestido y alimentación, pues centenares de grupos salen a lugares turísticos concurridos para obtener de su tradición, una posibilidad de “trabajo” remunerado por las cooperaciones de los observadores.

De tal modo, partiendo de la idea de discurso de Reguillo<sup>163</sup> y enfocando el análisis a los elementos rituales de origen de la danza en cuestión —sin negar la importancia de su transformación y lo útil que sería indagar sobre ello en considerada profundidad—, el contexto de enunciación del discurso de la Danza de los Voladores, de la que aquí hablamos, se circunscribe a la Ciudad de México, en un ambiente híbrido que reúne la certeza de un mito sobre la fertilidad y la curiosidad del hombre contemporáneo ante su pasado así como de las representaciones que de él puedan dar cuenta. En el sistema de posiciones diferenciales, quienes ejecutan y quienes contemplan son al mismo tiempo receptores de una narración constituida por el mito de la tierra fértil, tomando en cuenta que otro de los simbolismos de la fertilidad es la provisión.

El ritual del volador da sentido a un sistema de representaciones a partir de los elementos de la danza descritos con anterioridad (el cuerpo, el vestido, el espacio, la música, el movimiento y el tiempo). Este sistema representativo despliega frente al espectador una formación discursiva sobre:

- a) Los conocimientos relativos a la mecánica del vuelo.
- b) Los conocimientos coreográficos y dancísticos.
- c) El saber-hacer musical.
- d) Un imaginario materializado en sus artesanías.<sup>164</sup>

Este horizonte de comprensión estriba en la noción de imagen simbólica y habiendo contextualizado el ritual de la Danza de los Voladores, en las siguientes líneas acotaremos los elementos para entender, en el plano antropológico de las ciencias de la comunicación, la trascendencia del imaginario. Así, detallamos las características estructurales de la imagen simbólica de la fertilidad durante la ejecución del ritual —de acuerdo con la metodología de las imágenes y su *mitodología*—.

---

<sup>163</sup> Véase apartado 3.1, *Las instancias de la imagen*, donde se describen los elementos conceptuales que nos ayudan a entender el discurso como lugar de las imágenes.

<sup>164</sup> Héctor López de Llano, *Los voladores de Papantla: aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística del palo volador*, Tesis de Maestría en Música, UNAM, Consulta el 05 de noviembre de 2015 a las 15:30 hrs en: <http://132.248.9.195/ptd2014/septiembre/408100814/Index.html> , p.2.

## 1.- Dimensión formal

Como sabemos, la dimensión formal consiste en todos aquellos elementos básicos visibles al espectador. De tal modo, cuando se habla de la Danza de los Voladores y su ejecución final alrededor del Palo Volador, observamos de primera instancia el tronco sembrado en un lugar público (sustituido por estructuras metálicas de aproximadamente 25 metros de altura) al que habrán de subirse los individuos del grupo danzante.

El ritual normalmente se ejecuta a la luz del día, en ocasiones de celebración patronal o en rutinas demostrativas enfocadas al turismo de cierto lugar. Abundan colores llamativos, el rojo o el amarillo, pero así mismo aparece el blanco y el verde. Los motivos son generalmente florales y en ocasiones se deja oler el incienso de un recipiente que distribuye nubes de humo por los cuatro puntos cardinales. Al centro se encuentra el Palo Volador y alrededor de él los danzantes a punto de ejecutar la danza. En general, todos los participantes son hombres, quienes se tiran de una cuerda mientras el cielo canta, junto a otro volador, con un pequeño tambor y una flauta.

[Los voladores] usan un gorro en forma de cono, el que es aderezado con espejos y flores de papel rematándolo con un penacho de papel rojo de donde penden cintas multicolores; este gorro va sujeto en la testa del danzante (*cogssne*) mediante un pañuelo a manera de barbiquejo. Sobre su camisa blanca (*slakat*) de cuello amplio, que nos recuerda la solapa de los marineros, llevan un huipil rojo en forma de triángulo, artísticamente decorado con grecas, flores, motivos de aves y animales, rematando el contorno de este huipil con cordoncillos de seda amarilla, que penden a manera de flecos; este aditamento está colocado transversalmente del hombro izquierdo a la cintura de lado derecho del danzante. Sobre el calzón blanco (*tatanú*) llevan otro calzón rojo, sólo que un poco más corto, pero igualmente decorado como el huipil de la camisa, sólo que éste lleva en la parte baja, la que cae sobre sus botines, los mismos cordoncillos de seda amarilla que van rematados con discretas motitas del mismo material, pero a veces estos remates son substituidos por pequeños cascabeles de cobre. Sobre este calzón rojo llevan otro huipil igualmente decorado como el que llevan sobre la camisa, con la diferencia de que éste va sujeto a la cintura y el vértice del triángulo cae sobre el ángulo que forman sus piernas, llevando los mismos flecos del cordoncillo de seda amarilla. Regularmente estos danzantes van calzados con botines.<sup>165</sup>

---

<sup>165</sup> Jesús Jáuregui, *Una comparación estructural del ritual del volador*, INAH. Documento en PDF, P. 30.

## 2.- Dimensión Simbólica

Son múltiples los elementos característicos de la Danza del Volador pero conforme a la descripción de la dimensión formal, hemos puesto especial atención sobre la indumentaria y el palo volador, a las que añadiremos el simbolismo de la distribución coreográfica (aunado a la fase final, cuando el tronco ya está colocado y los danzantes se preparan para danzar en las alturas); elementos representativos de la imagen simbólica de un ritual para la fertilidad y renovación de la tierra. Ese llamado a las deidades agrícolas es un cúmulo de imágenes mitológicas que se ofrecen a manera de agradecimiento y culto a la naturaleza y al universo mismo.

De dicho modo y acorde a las investigaciones de Martha Iliá Nájera, para quien el Palo Volador es un falo que se implanta para fecundar la tierra, tenemos la siguiente interpretación:

(...)Cuando se precisa la renovación y fortalecimiento no sólo del mundo, sino también de la humanidad, y de los bastimentos, el gran falo vuelve a penetrar la tierra y provoca una gran fertilidad, por ello recrea un mito cosmogónico. En el instante en que «plantan» el árbol en el centro de la plaza del pueblo, en el centro del cosmos, se apuntala el mundo y una vez más, como en los mitos de origen, se separan los cielos de la tierra. El capitán de la danza, en el momento que levanta los brazos, renueva el *axis mundi* que está fijo en el ombligo de la tierra y se prolonga hasta el cielo; su gesto entonces tiene una significación cosmogónica. Erguido en el ápice del mástil toca la flauta e imita el sonido primordial; con las reverencias hacia las cuatro partes del mundo, se adquiere la soberanía sobre las direcciones del espacio cósmico, con ello se domina el conjunto del espacio temporal y el movimiento del astro solar. Una vez recreada la cosmogonía, en el caso de aves, su vuelo puede interpretarse como el movimiento de los rayos solares, de las fuerzas calientes. Con su movimiento se reinicia el transcurso circular del Sol alrededor de la tierra. Y con el descenso de los seres relacionados con el inframundo, los seres fríos, aquellas criaturas que habitaron la tierra antes de la aparición de los verdaderos hombres, se vuelve a abrir ese espacio plerórico de fertilidad y se alcanza la renovación del universo completo. Con estos ritos se adquiere la soberanía sobre las cuatro direcciones del espacio y se domina el conjunto del espacio temporal.<sup>166</sup>

---

<sup>166</sup> Martha Iliá Nájera Coronado, "El rito del «palo volador»: encuentro de significados", Revista Española de Antropología Americana 2008, vol. 38, pp. 68-69.

Inmerso en la estridencia, el vestido del volador evoca la realidad de unos dioses a punto de emprender el vuelo. Estos son representados por los cuatro danzantes y su caporal, quienes envueltos en la vida de las flores y el rojo, llamativo y preponderante en la indumentaria, simulan a los pájaros. Es una introyección con el mundo, del que el humano es apenas un fragmento, y al que habrán de ofrendar la ejecución de su ritual con el fin de preservar lo necesario para la vida mientras el sol y la tierra entran en comunión como “la unión sexual del principio masculino y el femenino. Es la representación de la fecundidad de la tierra, la penetración de la estaca es la reproducción del acto de la siembra. El ritual es una ofrenda y, a la vez, una petición de abundancia de alimentos y de vida”<sup>167</sup>.

El largo palo al que suben los voladores para lanzarse amarrados desde él al vacío tiene una gran significación simbólica. En las religiones prehispánicas el palo simbolizaba la quinta dirección de la tierra, o sea, la comunicación del inframundo con el mundo superior. En todos los actos rituales indígenas observamos que se invoca a los cuatro puntos cardinales y al “centro de la tierra”, o sea, el punto en donde el oficiante está parado, que es la quinta dirección representada por el palo.<sup>168</sup>

Este conjunto de símbolos es, en su dinámica de realización, el juego de continuidad de la existencia en el donde lo celestial y lo terrenal no tienen fronteras entre sí. La Danza de los Voladores, igual a otras expresiones dancísticas de origen prehispánico, alude a la comunión del hombre y las fuerzas divinas, y a través de los círculos reiterados al inicio y durante el proceso del ritual, se reanima la fuerza cíclica de los tiempos y la vida.

### **3.-Dimensión narrativa**

Existen innumerables mitos que dan sentido al ritual del Volador. Todos ellos coinciden en una ofrenda para las deidades, con el fin de continuar la vida recibiendo los recursos que la tierra otorga. Se pide su fertilidad y constituye así, una imagen simbólica de la misma. El volador conecta su presente con su historia y sus antepasados, remite a la conexión mística profesada por la espiritualidad de las culturas milenarias y sucede, si no para creer al menos para recordar ese vínculo primigenio.

---

<sup>167</sup> Leonardo Sevilla Villalobos, *La recuperación y el uso de la danza de los voladores*, México, Tesis de Licenciatura en antropología social ENAH, 1981, p. 15.

<sup>168</sup> Jáuregui, Op, cit., p. 18.



Algunos mitos<sup>169</sup> que señalan el origen de la tradición de los Voladores son:

- a) Hubo un tiempo en que un chamaquito soñaba con la danza y al contársela a sus padres, y otros, lo tomaron por loco. Sin embargo, algunos le creyeron y comenzó a enseñarles los pasos y la música de los guaguas, los toreros y los Voladores. Después de un año de no querer organizar la fiesta en donde se presentaron por primera vez, los Voladores fueron los únicos que aceptaron participar. Entonces ellos subieron al tronco y al ritmo del Son de la Caída empezaron la danza. Antes de llegar al suelo una nube se los llevo y cuando aparecieron al tercer día ya no había palo pues la comunidad pensó que estos habían muerto. Los cinco Voladores volvieron con el dios Sol y su permanencia en la punta del Palo Volador hace que no se pueda olvidar el ritual.
- b) En San Luis Potosí le dicen la Danza del Gavilán y se ofrece al dios creador y poseedor del maíz durante el mes de agosto para agradecer la cosecha. Los atuendos asemejan la vestidura del águila y están dirigidas al dios del sol. A través de este ritual los danzantes se comunican con el Señor del Mar, el Señor del Trueno y la Madre Tierra por lo que esto jamás ha sido un espectáculo sino un acto valiente de hombres que aman su cultura.

A través de los mitos que han sido transmitidos por tradición oral, las comunidades coinciden en la relación de la Danza de los Voladores con las ofrendas a una deidad solar y a la fertilidad de la tierra, ya sea para celebrar la cosecha o para pedir su abundancia. Hoy, las ejecuciones que se hacen, principalmente en espacios de turismo, guardan el origen de aquellas narraciones pero también se vinculan a ella bajo la transformación de las necesidades de los danzantes.

Ahora, el ritual provee no necesariamente a través de siembras y cultivos pero si con recursos necesarios para apenas sobrevivir en un contexto de evidente desigualdad e injusticia social. Aun, en su papel originario, (...) la ceremonia del Volador constituye una fórmula de oración básica —esto es, de comunicación con lo sagrado—, susceptible de ser

---

<sup>169</sup> Se presenta una síntesis de las Leyendas recopiladas en el *Expediente Técnico, Ceremonia Ritual de Voladores* de la Unesco.

ejecutada en contextos diferentes y con intenciones distintas, equivalente al *Pater noster* o al *Per signum crucis* del catolicismo. En tanto especie de jaculatoria, puede ser realizada, así, en diferentes momentos del ciclo ritual anual de las religiones indígenas”.<sup>170</sup>

A través de las características enunciadas se concluye en la dimensión narrativa con énfasis en la *mitodología* o los mitos en torno a la Danza de los Voladores, que comparten el tema de la fertilidad. Aunque el conocimiento de ello implique otra profunda revisión antropológica y etnográfica, coincidimos hasta este punto con la necesaria inclusión de la categoría de la imagen simbólica para comprender cómo este ritual involucró, además de la cohesión social, una manera de representación.

#### 4.- **Hacia una *mitodología* del ritual Volador**

Para diseminar la Danza de los Voladores, recurrimos al carácter complementario de la *mitodología* para la dimensión narrativa descrita en el esquema hermenéutico de Amador. Lo que se pretende es describir cuánto es capaz de decirnos una imagen simbólica, mediante la ejecución de un ritual, pues al mismo tiempo en que fusiona un pasado inalcanzable, da cuenta de la evolución sociohistórica que le vio transformarse. A la pregunta de cuáles mitos y cuáles temas, se ha comenzado a responder con la enunciación de las dimensiones formal, simbólica y, en parte, la narrativa.

A la síntesis de las dimensiones de la imagen simbólica en cuestión debemos añadir que, según Leonardo Sevilla Villalobos, la cultura totonaca a la que pertenece rinde adoración a tres deidades protagonistas del ritual del Volador. A saber, Tlazoltéotl o señora de las cosechas y el parto, Cintéotl o deidad del maíz naciente y representado por el símbolo de la mazorca, y Xipe-tótec, dios solar y deidad de la primavera en quien encarna la gran virilidad. A ellos es a quienes se rinde ofrenda y quienes reciben las peticiones a través del ejercicio dancístico-ritual en el que se representa la unión del sol y la tierra.

Por su parte, Jesús Gonzales Trejo hace alusión a la necesidad de comunicación que tenían los hombres con sus dioses mientras trataban de sobrellevar un fuerte periodo de sequía. “Así que tomaron un árbol, que es uno de los seres más puros de este mundo y en el

---

<sup>170</sup> Jesús Jáuregui, Op, cit., p. 37.

realizaron una ceremonia, donde pidieron perdón, purificaron a los ejecutantes que subieron al palo volador, para que el caporal, con su flauta y tambor, mandara mensajes a los rumbos del universo (...) luego los voladores emprendían el vuelo convirtiéndose en ofrenda”.<sup>171</sup>

En concordancia con la cuestión de en qué contextos y por qué, las investigaciones de Villalobos nos permiten distinguir tres etapas o épocas en el desarrollo histórico del documento vivo en cuestión: la época prehispánica cuyas funciones son mágicas y sobrenaturales, la época colonial en donde se reviste de connotaciones religiosas del cristianismo y la época actual o contemporánea, inmersa en el capitalismo, donde por un lado refleja la resistencia identitaria de las culturas y por otro, se utiliza como elemento de supervivencia transformado en opción laboral.

Si en un comienzo este ritual evocaba la continuidad del mundo, ahora se ha ceñido de un estado más humano que politeísta. Sin embargo, cuando se observa en el plano de la antropología simbólica, hay claridad para ambos aspectos, el desarrollo de la cultura totonaca y la apropiación de sus costumbres en más de un contexto. El estudio hasta aquí descrito intenta dar comienzo y provocar esta discusión, hablar del vuelo totonaca nos lleva al umbral de sus dioses y a las vicisitudes que la modernidad trajo para sus huellas, todavía latentes.

---

<sup>171</sup> Jesús Trejo Gonzales, *Los que siguen volando*, Tesis de posgrado en Antropología social. UAM Iztapalapa, México, 2012. p.68.

## Consideraciones finales

«No la abolición de las imágenes  
la encarnación de los pronombres  
el mundo que entre todos inventamos...».

*Octavio Paz*

En el transcurso de este ensayo consideramos el asunto de la imagen desde la problematización que trajo consigo la antropología simbólica: el hombre no se relaciona directamente con la realidad, requiere la mediación de los símbolos, no sólo a nivel individual sino colectivo. Sin embargo, una de las cuestiones más importantes radica en responder ¿para qué un estudio de las imágenes? y en seguida ¿cuál es el trasfondo de los estudios del imaginario? Ambas preguntas, en relación con el campo de la comunicación, tienen que ver con las formas en que nos organizamos socialmente y el impacto ideológico de cada época. Actualmente, las interrelaciones que tenemos con el entorno corresponden a las formas de sentir y pensar de un siglo industrial y de consumo, pero del hombre aún quedan lugares a los que todavía se puede llegar a través de los símbolos, las profundidades de la ensoñación, el sueño, el mito y la poesía.

La relación entre el yo y el mundo es probablemente más invisible conforme avanza la era de la post-información. Esta era visual, descrita así por la preeminencia gráfica de sus expresiones, limita las órbitas en que la vida humana se desenvuelve. El efecto deriva de los escenarios habituales de acción, como el trabajo o la sociedad misma, provenientes de las grandes estructuras bajo las que funcionan las instituciones políticas y cuyas consecuencias absuelven el trasfondo de las problemáticas a las que cualquier individuo podría enfrentarse. Tanto el desempleo, como los problemas de salud, la transformación del espacio público y la preservación de tal o cual tradición están directamente relacionados con lo que sucede a nivel macro, no obstante, el hombre de a pie observa apenas nada de tal situación.

Lo que el sistema de poder da por sentado es un mecanismo por el cual, lo mismo funcionan las máquinas que las personas. La vida social se subordina a los dispositivos impersonales de las jornadas laborales o de entretenimiento dentro de las industrias culturales. A ello también se sujetan las fronteras de algunas teorías de la comunicación que, con vista a la exterioridad, fijan los puntos de estudio en los artefactos donde se masifica la información. Por supuesto, los eslabones de la comunicación, como narración común e imaginaria, evidencian que el objeto de estudio de nuestra disciplina se extiende por el interior de cada individuo y sus esferas de interacción inmediata. Lo impersonal es antecedido por lo personal y la rica interioridad de la existencia, inseparable de toda relación social, vuelve a la mirada.

Comprender lo que pasa allá afuera y dentro de nosotros mismos no es labor fácil. No obstante, las imágenes simbólicas coadyuvan como conceptos, a entender cómo entrelazamos la realidad cultural con la realidad individual, y como matrices de sentido, a representarnos las realidades para integrarnos en un contexto social. La imagen se estudia para reconocer el panorama de la existencia humana en la dimensión de sus representaciones colectivas y consecuentemente, el imaginario tiene de trasfondo los sistemas que se sostienen de dichas formas simbólicas. Sobre todo, el énfasis de estas nociones nos devuelve la conciencia de que el ser individual y el ser colectivo están entrelazados, y de que el mundo existe en dimensiones donde la vida no es ni propia de la tecnología ni exclusiva de los hombres.

La investigación en las ciencias sociales, hecha desde la comunicación, no tiene porqué restringirse a los aportes de una sola disciplina o campo de estudio. La antropología simbólica es uno de los panoramas que nutren y resignifican las teorías clásicas del estructuralismo respecto al símbolo. El símbolo, por su parte, ensancha la mirada en la era de la cultura visual. Por vía de esta afirmación, el embate es distinto. Podemos ver lo que no se ve a simple vista. Miramos. Reconocemos que nada está determinado de una vez y para siempre, redescubrimos la impermanencia. Retomamos la trascendencia del ser y la vida misma antes que a sus tecnologías contemporáneas. No podemos negar las restricciones de partir con un solo enfoque. Lo que si podemos reconocer es la apertura del trayecto, la intención ontológica de examinar lo común y de continuar buscando.

Adentrarnos en el bagaje de cómo se incluyó el estudio del imaginario y las sospechas a las que se enfrenta el término, pone en evidencia la necesidad de interactuar con más de una teoría. De seguir interactuando cara a cara, unos frente a otros, de que el investigador se ponga ante la realidad sin intermediarios dominantes. Principalmente, de encaminar el esfuerzo metodológico a la comprensión de nuestro hacer, en el entendido de que nada es absoluto en la conducta humana. Con la certeza de que los códigos con los que nos comunicamos explican cierta regularidad y acuerdos sociales proclives a la convivencia. Este esfuerzo al menos hace más inteligible nuestra tarea como investigadores, dota de sentido el hecho de compartirnos y formar parte de una comunidad. La colectividad se muestra pieza indispensable en la cultura, la cultura delinea nuestra identidad. Y en ese encuentro la vida aparece, la vida sucede fuera de los referentes gráficos. La vida es.

La terminación temporal de este recorrido triádico deriva en la posibilidad de re-conocer y re-explorar los discursos de la cultura entre el trayecto de sus imágenes. De unas imágenes, multidimensionales y polisémicas, que bien nos hablan de mundos ancestrales o de mundos contemporáneos. Al final, nos conducen a descubrir la continuidad del tejido social y las urdimbres simbólicas en la que nos configuramos. El camino nos ha permitido estar al tanto de la infinidad a la que los precursores de la antropología simbólica se enfrentaron pero al mismo tiempo nos coloca en el transcurso hermenéutico de la búsqueda y en la apuesta comprensiva de la investigación.

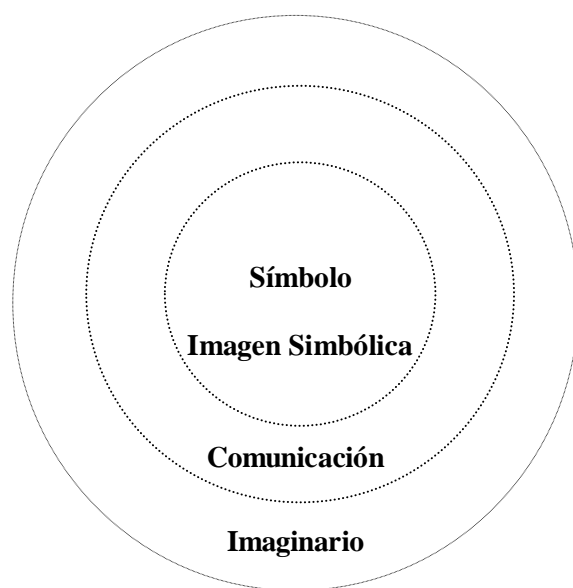
Si bien, la cuestión teórica se exploró con mayor énfasis que el hecho mismo de la danza, hemos podido esbozar un mapa de ideas abiertas cuyas búsquedas, apoyadas en la hermenéutica, derivaron en nociones concretas de la teoría de Gilbert Durand, donde el mito se considera una narración que nos explica la realidad. La propuesta enfatiza en términos como la imagen simbólica, el imaginario, el discurso y la cultura, para poner sobre la mesa otra posibilidad de observación. Una que adopta a las imágenes como matrices dinámicas de significaciones a las que recurrimos para entender las narraciones de cada entidad cultural, para desenmarañar la urdimbre simbólica en donde se constituye el lenguaje y para al fin reconocer al otro que dice y piensa fuera de la masificación informativa.

En este sentido, el mito como narración simbólica no es más un concepto utilizado sin mayor preeminencia. Los mitos sí explican la realidad y durante la descripción de la Danza de los Voladores pudimos observar el panorama al que dicho ritual nos acerca: hay imágenes simbólicas ancestrales (como las hay contemporáneas en otro tipo de expresiones) que sustentan sistemas de organización social. La imagen simbólica de la danza en cuestión es la fertilidad. Para los totonacas la fertilidad de la tierra no sería posible sin la ejecución de sus rituales. El ritual sustenta el trabajo colectivo de la siembra y la distribución de sus recursos, además de sostener un sistema de creencias religiosas, lo cual da unificación al grupo y pone de manifiesto los conflictos a los que dicha comunidad se enfrenta en la actualidad.

Cuando observamos el ritual Volador vemos que el símbolo es un vínculo vivo entre el ser humano, la lengua, la cultura y el espacio. Como no es estático también se adapta a la movilidad del ser humano y sus transformaciones a lo largo de la vida y a través de la historia. Simultáneamente, el legado mítico demuestra una concepción contraria al antropocentrismo pues entre sus símbolos aparecen diversos elementos como los astros, los animales y las plantas sagradas, quienes producen la actualización de todo un mundo y más aun, posibilitan su existencia y permanencia. Estos elementos articulan campos semánticos que en la actualidad toman en cuenta la vida del hombre por separado. No obstante, el otro con quien compartimos vida, tiempo y espacio no sólo es humano y ahí surge otro punto de inflexión que hace necesaria la convivencia entre disciplinas de investigación

Dentro de una ruta que pretende, mucho más que otra cosa una característica ontológica, destacamos el carácter humano de la comunicación. Somos seres narrativos, además de simbólicos, y el acto de narrar es potencial si somos miembros de un código común estructurado por medio de símbolos. Aquí nos adentramos en la profundidad de las producciones discursivas a partir de las cuales nos hacemos miembros de los grupos sociales y la realidad de una u otra cultura. Contamos y narramos lo que somos siguiendo patrones de convivencia. En ese universo, las maneras de representarnos se transforman y mientras unas son directas y precisas, otras nos obligan a indagar sobre lo inefable, a explorar eso llamado misterio.

Llegamos a la conclusión de que la cualidad humana de la comunicación tiene su núcleo en el símbolo, y a través de sus imágenes simbólicas ensamblamos los códigos con los cuales se transmiten las narraciones. Al narrarnos, dinamizamos las experiencias de la cognición, la representación y la interpretación para expresar algunas realidades comunes conformadas dentro del imaginario. De esta manera, el modelo lineal del estructuralismo puede transformarse en un modelo espiral que vuelve una y otra vez al origen simbólico; su característica es la de estar en constante movimiento para dar sentido a quienes participan de un proceso comunicacional en más de un contexto cultural y fuera de un orden fijo e intransitable.



### **1.3 Modelo interpretativo de la comunicación.**

Hay un realce de lo poético hacia el psiquismo humano y el *proceso vivo de la comunicación*. La poesía no es la métrica de los versos, es una característica del pensamiento y la existencia, de la enunciación y comprensión del lenguaje. Pues si para hablarnos de las imágenes simbólicas Durand trasladó, de la poesía a la antropología, las enseñanzas de su maestro Gastón Bachelard, el individuo que se involucra con su lenguaje y se apropia de él, se torna un ser poseedor de sueños y ensoñaciones, un ser que imagina y de esa manera, otorga sentido al transcurso de su vida. Imaginar permite la apropiación de los objetos simbólicos y, a su vez, nos traslada a la complejidad, nos mueve entre uno y otro tiempo y da pulso a la memoria.



Exponer la existencia de la imagen simbólica —también poética— no anula sus manifestaciones materiales en la fotografía, la pintura o el cine. Busca la trascendencia narrativa en tales medios. La teoría de la imagen es, efectivamente, la resultante del cruce de muchas dimensiones: físicas, filosóficas, espaciales, sociológicas, antropológicas, políticas y comunicacionales que, simultáneas, abarcan con sus campos de estudio la dimensión del imaginario colectivo y el estudio de la imaginación. Hablamos pues, de un concepto polisémico sujeto a debate. De él reiteramos el simbolismo y su cualidad interpretativa y representativa de la realidad. Lo describimos en su dimensión formal, simbólica y narrativa, y procuramos enriquecerlo mediante una *mitodología*.

Al final, sin cerrar las puertas a un nuevo encauzamiento, es posible pensar de manera distinta en la imaginación. La ontología de la comunicación cobra vida, únicamente, si los imaginarios nos involucran en la simbólica de los códigos. La experiencia del investigador palpita hacia la ampliación del conocimiento si se apuesta por imaginar y conocer cómo es que imaginan los otros. Frente a los incontables umbrales del verbo, nos queda fijar por un momento la mirada en una de sus imágenes, luego pasar a las otras y a las otras y continuar creándolas. Este es el camino y el recorrido vital, de ahí damos sentido a nuestro ser social y de ello surge la resonancia en la que somos porque hay otros siendo.

## Fuentes de consulta

Alsina Clota José, *El Neoplatonismo: síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Aguirre Javier. *Racionalidad, visión, imagen*, México, Plaza y Valdés, 2009.

Álvarez Muro Alexandra, “*Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*”, Universidad de los Andes, Consultado en <http://elies.rediris.es/elies15/cap51.html> el 06 de noviembre de 2015 a las 13:00 hrs.

Amador Bech Julio, “*Conceptos básicos para una teoría de la comunicación*”. Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, Vol. L, Mayo-Agosto 2008.

*El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, DGP UNAM, 2008.

*Las raíces mitológicas del imaginario político*, Tesis de maestría, UNAM FCPYS, Versión PDF.

“*Los modelos de comunicación y los límites del estructuralismo*”, Revista Científica de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información, No. 2, Mayo-Agosto 2011. Versión PDF.

*Comunicación y cultura, conceptos básicos para una teoría antropológica de la comunicación*, México, UNAM, 2015.

Bachelard Gastón, *La poética del espacio*, Argentina, FCE, 2000.

*La poética de la ensoñación*, México, FCE.

Baena Paz Guillermina, *Metodología de la investigación*, México, Publicaciones Cultural, 2002.

Barthes Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1999.

Baudrillard Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

Belting Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.

Besançon Alain, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, España, Ediciones Siruela, 2003.

Bianchi Bandinelli Ranuccio, *Del Helenismo a la Edad Media*, Madrid, Akal, 1981.

Buitrago Ana (Comp), *Arquitecturas de la Mirada*, España, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2009.

- Cardona Giorgio Raimondo, *Los lenguajes del saber*, España, Gedissa, 1994.
- Cassirer Ernst, *Antropología filosófica, Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Castro Domingo Pablo, *Teoría y metodología para el estudio de la cultura, la política y el poder*, México, UAM Iztapalapa, 2009.
- Catalá Josep M, *La Imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, España, Universidad Nacional Autónoma de Barcelona, 2005.
- Charaudeau Patrick, Dominique Maingueneau, *Diccionario de análisis del discurso*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005.
- Chevalier Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Editorial Herder, 1986.
- Dallal Alberto, *¿Cómo acercarse a la danza?*, México, Ediciones Plaza y Valdés, 1988.
- Estudios sobre el arte coreográfico*, México, UNAM DGPYFE, 2006 .
- La danza en situación*, México, Gernika, 1984.
- Los elementos de la danza*, México, UNAM, 2007.
- Descartes Renato, *Reglas para la dirección del espíritu*, en *Obras Completas*, versión castellana de Manuel Machado, Paris, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1921.
- Díaz Servera José Guadalupe, Tesis de Maestría: *Gastón Bachelard y la naturaleza de la poesía*. México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, Consultado el 26 de octubre de 2013 a las 15:20 hrs. en: <http://132.248.9.195/ptd2013/febrero/074066740/Index.html>.
- Duch Lluís, *Religión y comunicación*, España, Fragmenta Editorial, 2012.
- Durand Gilbert, “*La mitocrítica paso a paso*”, *Acta Sociológica*, núm. 57, enero-abril 2012. Traducción de Blanca Solares, Versión PDF.
- De la mitocrítica al mitoanálisis, Figuras míticas y aspectos de la obra*, México, Siglo XXI, 2013.
- La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, 2ª Edición.
- Las estructuras antropológicas del imaginario*, México, FCE, 2012.
- Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.
- Eco Umberto, *¿Cómo se hace una tesis?: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, México, Editorial Gedissa, 2004.

*La estructura ausente, Introducción a la semiótica*, México, Editorial Mondadori, 2005.

Eliade Mircea, *Mito y Realidad*, España, Editorial Labor, 1991.

Gadamer Hans. G., *Verdad y Método I*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993.

*Verdad y método II*, España, Ediciones Sígueme, 1998.

Garagalza Luis, *Introducción a la hermenéutica contemporánea*, Barcelona, Anthropos, 2001.

Geertz Clifford, *La Interpretación de las culturas*, España, Editorial Gedissa, 2003.

Gubern Román, *Patologías de la imagen*, Barcelona, Anagrama, 2014.

Hernández Francisco Javier, “*Gilbert Durand: Mitocrítica, mitoanálisis, mitología*”, Nota publicada en diario El País el 4 de abril de 1982. Consulta el 10 de noviembre de 2015 a las 20:30 hrs en [http://elpais.com/diario/1982/04/04/cultura/386719201\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1982/04/04/cultura/386719201_850215.html).

Hernández Sampieri Roberto, *Metodología de la investigación*, México, McGraw-Hill Interamericana, 2010.

Horkheimer Max, Adorno Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, Argentina, Editorial Sudamericana, 1987

Jáuregui Jesús, *Una comparación estructural del ritual del volador*, INAH. Documento en PDF.

Jay Martin, *La imaginación dialéctica, Una historia de la escuela de Frankfurt*, España, Taurus Ediciones, 1974.

Jung Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, España, Paidós, 1995.

Knapp Mark, *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, México, Paidós, 1991.

Lanceros Patxi, *La modernidad cansada*, Madrid, Biblioteca nueva, 2006.

Llano Alejandro, *El enigma de la representación*, España, Editorial Síntesis, 1999.

López Veneroni Felipe, “*Jürgen Habermas o la crítica pragmática de la comunicación: Las posibilidades de un diálogo social*” Revista Mexicana de Opinión Pública, 2011. Versión PDF.

“*La hermenéutica de la reconciliación*”, Conferencia magistral, dictada en el Primer Congreso de Hermenéutica, FCPYS, UNAM. Octubre 2012.

“En busca del objeto perdido. La construcción del problema de la comunicación y el cruce entre semiótica y hermenéutica”, Artículo en Formato Word.

López de Llano Héctor, *Los voladores de Papantla: aproximación etnomusicológica a la práctica músico-dancística del palo volador*, Tesis de Maestría en Música, UNAM, Consulta en línea el 05 de noviembre de 2015 a las 15:30 hrs en: <http://132.248.9.195/ptd2014/septiembre/408100814/Index.html> .

Mills, C. Wright, *La imaginación sociológica*, México, FCE, 2004.

Nájera Coronado Martha Iliá, *El rito del «palo volador»: encuentro de significados*, Revista Española de Antropología Americana 2008, vol. 38.

Noel Lapoujade María, *Diálogos con Gastón Bachelard acerca de la poética*, México, UNAM, 2011.

*Homo Imaginans*, México, BUAP, 2014.

Ortiz-Osés Andrés, *Circulo Éranos I. Arquetipos y símbolos colectivos*, Barcelona, Anthropos, 1994.

*Hermenéutica de Éranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, Barcelona, Anthropos, 2012.

Peñalver Mariano, *Las perplejidades de la comprensión*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005.

Puelles Romero Luis. *La estética de Gastón Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora*, Madrid, Editorial Verbum, 2002.

Rader Olaf B, *Tumba y Poder*, España, Ediciones Siruela, 2006.

Ranciere Jacques, *El Destino de las Imágenes*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011.

Reguillo Rosana, “Anclajes y mediaciones del sentido. Lo subjetivo y el orden del discurso: un debate cualitativo”, Revista de la Universidad de Guadalajara. Número 17/Invierno 1999-2000, Texto en Archivo Word.

Ricoeur Paul, *El conflicto de las interpretaciones*, México, FCE, 2003.

*Historia y narrativa*, España, Ediciones Paidós, 2009.

*Teoría de la Interpretación*, México, Editorial Siglo XXI, 2003.

Ruiz Marín Eduardo, *Una propuesta metodológica para la investigación de las mediaciones*, Artículo consultado el 4 de noviembre de 2014 a las 13:00 hrs en <http://www.scielo.org.bo/pdf/rpc/v09n08/v09n08a11.pdf>

- Saussure Ferdinand, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945.
- Solares Blanca, “Aproximaciones a la noción de Imaginario”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. XLVIII, núm. 198, septiembre-diciembre, 2006, UNAM.
- “Apuntes para una hermenéutica de la imagen” en *Ética, Hermenéutica y multiculturalismo*, Lazo Briones Pablo (Comp.), Universidad Iberoamericana, 2008.
- “Gilbert Durand, Imagen, Símbolo o hacia un nuevo espíritu Antropológico”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. LVI, Núm. 211, Enero-Abril 2011.
- Sevilla Villalobos Leonardo, *La recuperación y el uso de la danza de los voladores, México*, Tesis de Licenciatura en antropología social ENAH, 1981.
- Trejo Gonzales Jesús, *Los que siguen volando*, Tesis de posgrado en Antropología social. UAM Iztapalapa, México, 2012.
- Unesco, *Expediente Técnico, Ceremonia Ritual de Voladores*. Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial, 2008, Versión PDF.
- Vallverdú Jaume, *Antropología Simbólica, Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- Villalobos Herrera Álvaro, *Sincretismo tradición o modernidad: aproximación a los voladores de Papantla y una acción plástica*, Tesis de Maestría en Artes Visuales, UNAM, Consultado en <http://132.248.9.195/pdbis/263772/Index.html> el 10 de septiembre de 2015 a las 20:00 hrs.
- Walden, *La danza: imagen de creación continua*, México, UNAM, Difusión Cultural, 1982.
- Walter Benjamin, *El Narrador*, Editorial Taurus, Madrid, 1991, Versión PDF.
- Wunenburger Jean Jacques, *Antropología del Imaginario*, Argentina, Ediciones del Sol, 2008.
- “Racionalidad Filosófica y figuras simbólicas”, Universidad de Lyon, *Escritura e imagen*, núm. 1 (2005), Versión PDF.
- Zamora Águila Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, México, UNAM ENAP, 2007.