



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO. EN. ARTES. Y. DISEÑO
ORIENTACIÓN: COMUNICACIÓN Y DISEÑO GRÁFICO

**LA FORMA SIMBÓLICA DE LOS SELLOS MESOAMERICANOS
DE TLACOTALPAN, VERACRUZ. UNA LECTURA A PARTIR DE
LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA DE MAURICIO BEUCHOT**

Tesis

que para optar por el grado de:
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO

Presenta:

MARITZA RAMÍREZ TORRES

Directora de tesis:

Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel
(Fad)

Sinodales

Dr. Jaime Alberto Reséndiz González
Dr. Marco Antonio Sandoval Valle
Dr. Mauricio de Jesús Juárez Servín
Dr. Jesús Felipe Mejía Rodríguez
(Fad)

Ciudad de México, septiembre de 2017



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.



*Para Maika,
que con su luz, color y claridad
disipa cualquier oscuridad.*

AGRADECIMIENTOS



Agradezco profundamente a la vida el darme la oportunidad de concluir una etapa más en mi desarrollo académico, por la experiencia, el conocimiento y las posibilidades de crecimiento personal e intelectual que pude encontrar en el camino, por las pérdidas y ganancias que ocurrieron en este proceso que, sin duda alguna, con el tiempo serán transformadas en sabiduría que espero poder reconocer y hacer mía.

Agradezco a mi Alma Mater, la Universidad Nacional Autónoma de México por confiar y apostar por una estudiante que ingresara a sus instalaciones hacia el año de 1990 en el Colegio de Ciencias y Humanidades Plantel Vallejo, donde se inició la etapa más libre, consciente y expansiva de mi vida personal e intelectual. Gracias por la beca que me fue otorgada por el Programa de Apoyo a Estudiantes del Posgrado, con la cual pude realizar una estancia académica en España y tuve la oportunidad de ampliar mi horizonte para aportar y regresar a la sociedad que invirtió en mis estudios, tal como me lo enseñara mi Universidad.

De manera especial, agradezco inmensamente a mi tutora principal, la Doctora Luz del Carmen Vilchis Esquivel, quien aceptó guiar mi proyecto de investigación y me enseñó tanto del compromiso profesional como del crecimiento humano al integrar en su vida con toda naturalidad la inteligencia y la sensibilidad, el coraje y la entereza, la fuerza y la belleza. Expreso hacia ella todo mi agradecimiento pues sin su apoyo posiblemente este proyecto no hubiera llegado a buen puerto.



Mis co-tutores, el Dr. Marco Antonio Sandoval Valle y el Dr. Jaime Alberto Reséndiz González, gracias por su paciencia, su apoyo y su orientación en este proceso de investigación que se enriqueció gracias a sus opiniones y cuestionamientos.

Así mismo, agradezco al Dr. Felipe Mejía y al Dr. Mauricio Juárez Servín por aceptar formar parte del Comité Jurado para examen de grado y de quienes reconozco su compromiso y profesionalismo desde que acudí a sus cátedras en mis estudios de Maestría.

IncurSIONAR en los terrenos de la Hermenéutica Analógica no hubiera sido tan enriquecedor de no haber asistido al Seminario de Teorías Hermenéuticas en la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M, con el Dr. Mauricio Beuchot Puente, a quien agradezco enormemente por su nobleza y su abundancia en conocimientos y su facilidad para compartirlos, además de su curiosidad e interés para asesorar proyectos limítrofes o de encrucijada.

Al Dr. Juan R. Coca, le agradezco profundamente por acogerme en la Universidad de Valladolid y mostrarme las sutilezas de la Hermenéutica Analógica, las complejidades y riquezas del mestizaje, así como la belleza del norte de España.

A mis padres por una vida de dignidad, nobleza y solidaridad, a mis hermanas, cuñada y hermano, gracias por la risa y una vida compartida, a mis sobrinos por su asombro ante la vida y sus ganas por comerse el mundo. Gracias, familia, por ser cobijo, refugio y punto de salida y de llegada.



A mis amigas y compañeras, especialmente a quienes colaboraron en la última etapa y conclusión de mi tesis doctoral, cuando la luz se apagó y toda mi familia y amigos encendieron mil velas que me permitieron seguir el calor.

A la persona más importante en mi vida: Maika, de quien aprendo todos los días el amor incondicional y el coraje por enfrentarme al reto por disfrutar de la vida y confiar en el futuro. Agradezco infinitamente a este Ser de luz por existir y haberme concedido la dicha de ser madre para aprender y sentir una parte de mi que no conocía.

A quien lee estas líneas y se ha interesado en mi propuesta, esperando que mi perspectiva pueda aportar algún enfoque al ejercicio intelectual y pueda darse una fusión de horizontes que nos haga coincidir en el tiempo y el espacio.

[...] la hermenéutica no es una interpretación añadida a otra interpretación sin más, sino que es, la interpretación de la interpretación, es decir, la interpretación de nuestra interpretación del mundo, es conciencia crítica, concienciación del inconsciente cultural, racionalización de lo irracional y comunicación de lo incomunicado [...].

(Ortíz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, 1986. p. 34)

ÍNDICE

Introducción.....	15
Capítulo 1. Forma y representación	23
1.1. La forma.....	24
1.1.2. La forma como representación	30
1.1.3. Elementos formales de representación.....	39
1.2. Forma y espacio	44
1.2.1. Elementos dimensionales y estructuración de espacio	56
1.3. Forma y tiempo	60
1.3.1. Elementos dinamicos como expresión de temporalidad.....	66
Capítulo 2. El símbolo	75
2.1. Símbolo y comunicación.....	77
2.1.1. El mito	92
2.2. El símbolo en Paul Ricoeur.....	98
2.2.1. Símbolo y lenguaje.....	99

2.3. El símbolo en Paul Ricoeur. Criteriología	103
2.3.1. La hermenéutica ricoeuriana	110
2.4. La hermenéutica simbólica de Andrés Ortíz-Osés	113
2.4.1. El Círculo de Eranos.....	122
Capítulo 3. La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot	129
3.1. Hermenéutica, rasgos.....	131
3.1.1. Antecedentes	133
3.1.2. Giro lingüístico.....	141
3.1.3. Hermenéutica filosófica	143
3.2. Hermenéutica analógica.....	151
3.2.1. Aspectos de la hermenéutica analógica	154
3.2.2. La hermenéutica analógica icónica	161
3.2.3. Modelo hermenéutico.....	168
Capítulo 4. Interpretación de la imagen de sellos Mesoamericanos	173
4.1. Dimensión sintáctica	176
4.2. Dimensión semántica	193
4.3. Dimensión pragmática	210
Conclusiones	235
Apéndice	243
Bibliografía	257



INTRODUCCIÓN

En el presente escrito se exponen los resultados de la investigación que se llevó a cabo durante los estudios de Doctorado en Artes y Diseño, en cuyo proyecto se planteó el objetivo principal de abordar la interpretación de la forma simbólica a través de la imagen gráfica de un conjunto de cuatro sellos mesoamericanos, que forman parte de una exhibición en el Museo Agustín Ferrando de la Ciudad de Tlacotalpan, Veracruz, hacia el año 2008; dicho estudio se plantea desde la perspectiva de la tradición filosófica de la Hermenéutica, concretamente, a partir del modelo expuesto en el Tratado de Hermenéutica Analógica, el cual contiene la propuesta del filósofo mexicano contemporáneo Mauricio Beuchot, quien ha realizado importantes aportaciones para diferentes áreas del conocimiento y cuyo pensamiento ha sido un punto de referencia vertebral en el desarrollo del presente trabajo de investigación.

A manera de antecedente, cabe aquí mencionar que esta investigación comenzó a gestarse en la tesis que lleva por nombre *“Forma y expresión en el diseño del México Antiguo. El caso de los sellos de Tlacotalpan, Veracruz”*, la cual fue presentada para la obtención del grado de Maestría en Artes Visuales por la, entonces, Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.



En aquella ocasión, se realizó un arduo trabajo de investigación para resarcir los huecos propios de la disciplina y poder devolver a los sellos una historia y una ubicación gráfico temporal, esto debido a que, cuando se tuvo el primer contacto con los sellos, se encontraban expuestos en una casa improvisada como museo y la colección permanente a la que pertenecían era propiedad de un particular. Todas las piezas de origen prehispánico carecían por completo de fichaje alguno que indicara su lugar de procedencia o posible año de creación, por lo que se laboró arduamente un trabajo de gabinete o de investigación documental apoyado en seminarios de Arte Mesoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras y visitas frecuentes a la Biblioteca de la Escuela Nacional de Antropología e Historia; esto para originar algún dato que funcionara como punto de partida para cubrir tal carencia.

Siendo la Semiótica el método tradicional de la Comunicación Gráfica para el análisis de la imagen, la Denotación y la Connotación fueron los ejes centrales para el Estudio de la Forma y la Expresión de la imagen de los sellos en aquel entonces, pero a medida que se fue desarrollando la investigación y hasta la conclusión de la misma, se hizo evidente lo inadecuado de un enfoque de corte estructuralista para el tipo de imagen que se estudiaba.

De esta manera, la intención primera de acercamiento que pretendía ser analítica y formal, fue rebasada por la saturación de significado que revestía al signo y a medida que se fue profundizando en el estudio de la forma, se hizo muy claro que la imagen del mundo mesoamericano no buscaba expresar una idea, pensamiento o sentimiento personal ni colectivo, se trataba más bien de un vehículo que conectaba al hombre con lo divino al ser una manera



de representación y aprehensión de las fuerzas que originaron el Universo y de reencuentro y comunión con el cosmos y lo sagrado.

En respuesta a las observaciones e inquietudes anteriores, surge la propuesta por implementar un modelo para el estudio de la imagen, en cuyas características se perfila la intención por rescatar las conveniencias de una estructura semiótica, al tiempo que pueda resarcir y extender los límites de la misma para este tipo específico de imagen, por lo que se encontró en la *Hermenéutica Analógica* tal posibilidad de acercamiento. Cabe mencionar que el primer encuentro con ésta disciplina se llevó a cabo en el Seminario de Análisis Visual, impartido por el Mtro. Noé Sánchez Ventura en el entonces Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Nacional Autónoma de México hacia el año 2009, pero no se consideró su pertinencia para la investigación que en aquel momento se desarrollaba, aunque posteriormente fue el punto de anclaje para el proyecto que ahora se presenta. Retomar el modelo hermenéutico propuesto por Mauricio Beuchot implicó la incorporación de conocimientos extra disciplinarios, por lo que fue necesario asistir al Seminario de Investigación en Humanidades, al Seminario de *Hermenéutica Ricoeuriana* y al Seminario de Teorías *Hermenéuticas*, este último con el Dr. Mauricio Beuchot en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.), un par de Seminarios en *Hermenéutica Analógica* en el Instituto de Ciencias Filológicas, U.N.A.M., dirigidos igualmente por el Dr. Mauricio Beuchot; además que, durante una Estancia de Investigación se tuvo la oportunidad de asistir y participar en el Seminario de *Hermenéutica Analógica* organizado por el Dr. Juan R. Coca en la Universidad de Valladolid Campus Duques de Soria, España; esto con la



intención de lograr una mayor profundidad en el marco teórico de referencia.

De acuerdo a la investigación previa, es posible indicar que, como palabra, la Hermenéutica tiene su origen etimológico en el dios griego Hermes, quien fuera encargado de transmitir una idea o mensaje destinado a otro, es un mensajero o mediador, por lo que su labor es meramente interpretativa al mostrar los fenómenos no como meros datos visibles o unívocos sino matizados debido a que contiene referencias que se muestran y otras que se ocultan. De principio está emparentado con el *logos*, que le otorga el sentido de lo discursivo para lo cual requiere un mínimo de razón y coherencia de aquello que va a ser transmitido. Por otra parte, tenemos en el mismo nombre de Hermes un referente mítico simbólico que implica la revelación, esto es, muestra algo no como signo inmediato sino como algo susceptible de ser analizado, interpretado, por ello, la hermenéutica es palabra, razón y revelación.

Dicho de esta manera, todo acto interpretativo debería ser un acto hermenéutico y realmente lo es, pero en la presente investigación nos referimos a la Hermenéutica como a la corriente filosófica que tiene sus antecedentes en el Círculo Hermenéutico de F. Schlegel, en las Ciencias del Espíritu de W. Dilthey, y en la Fenomenología de E. Husserl y, que a principios del siglo XX nos muestra otro aspecto de la Filosofía del Lenguaje cuando se observa que M. Heidegger y H. Gadamer, respectivamente consideran que la interpretación se da al margen de la historicidad, debido a que el mundo no es inmutable ni acabado, ni el sujeto es estable ni cerrado al estar influenciado por su circunstancia, facticidad y su horizonte de conocimiento.



Dentro de la corriente hermenéutica, surge la propuesta de Mauricio Beuchot quien, al observar los riesgos de una interpretación demasiado abierta como la posmodernista que raya en la equivocidad, o una interpretación demasiado estrecha, como la modernista, que tiende a la univocidad, propone a la Hermenéutica Analógica como una opción moderada de interpretación al tener como principio a la *frónesis* aristotélica que nos habla de aquella virtud que implica la prudencia, la mesura y la proporcionalidad. Así, el modelo de interpretación textual beuchotiano, se apoya en los tres momentos de la semiótica que ya Andrés Ortíz Osés y Paul Ricoeur, de alguna manera, incorporaron en la Hermenéutica, esto es, la Sintaxis, la Semántica y la Pragmática, siendo esta última, como indica Mauricio Beuchot en sus cátedras, donde se hace, justamente la Hermenéutica. Por ello, hay quienes consideran a la Hermenéutica como una extensión de la Semiótica y tal vez sea esta amplitud y el hecho de encontrarse en los límites o más bien en el entrecruzamiento de posturas contrarias por lo que la Hermenéutica Analógica ha tenido una gran resonancia en diversos países y ha salido del ámbito de las letras para extenderse por diversas disciplinas como son las ciencias ambientales, la Neurociencia el Derecho o la Enfermería.

De acuerdo con lo anterior, el trabajo de investigación que aquí se presenta se auto referencia en los tres procesos semióticos de Sintaxis, Semántica y Pragmática que nos indica el modelo beuchotiano, por lo que su esquema se estructuró en cuatro capítulos de los cuales, los tres primeros recuperan las tres dimensiones semióticas antes mencionadas y, un cuarto capítulo donde se pone de manifiesto la propuesta de interpretación de la imagen gráfica de los sellos mesoamericanos a partir del modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot.



Así, el primer capítulo está abocado al estudio de la Forma que, en el caso específico de la imagen gráfica, cobra gran relevancia dado que en el mundo de las formas, se vuelve expresión la línea, el formato, el acomodo de los elementos, el color la gestualidad plástica, lo que le otorga una autonomía que radica en las relaciones de tensión y armonía que rigen a sus elementos y los hace habitar bajo sus propias leyes. Tal conformación en la composición es lo que comprende el ámbito sintáctico de la imagen, por lo cual se dispuso tal información para el primer capítulo. En el segundo capítulo y, correspondiente con la Semántica, se aborda el estudio del símbolo, pues la dimensión Semántica, de acuerdo con Mauricio Beuchot, se encarga del significado del texto en su contexto, esto es, que muestra el mundo del texto, en este caso, de la imagen, un mundo que pertenece al pasado, que está en concordancia con una realidad mítica permeada por una religiosidad donde el hombre comulga con lo cósmico en una unión de índole divina y sagrada, por lo que no puede ser desprendida de su significado simbólico porque contiene algo que se oculta y que requiere ser develado dada su naturaleza polisémica.

En la Pragmática, hemos mencionado, se hace la Hermenéutica; por ello, en el tercer capítulo se ofrece un breve esbozo de los perfiles hermenéuticos para ubicar la investigación y comprender de dónde surge el modelo propuesto para el estudio de la imagen de los sellos, cuál es la tradición a la que pertenece y el por qué se eligió como disciplina para vertebrar nuestra investigación. En el capítulo cuatro, como se mencionó, se pone de manifiesto la interpretación de la imagen de los cuatro sellos mesoamericanos en su dimensión sintáctica, semántica y pragmática, mostrando la manera como se resolvió la propuesta a partir de el enfoque del modelo hermenéutico. En este capítulo se condensan y aplican



los conocimientos antes adquiridos para la interpretación de un estudio de caso y se exploran diversas posibilidades de acuerdo a las complejidades que implica transpolar un ámbito lingüístico a otro gráfico visual, por lo que se hizo necesario tener al texto y a la textualidad como ejes de articulación

Para finalizar, cabe mencionar que la intención por retomar un modelo hermenéutico para el estudio de la imagen, parte de una búsqueda teórica pero también personal, que involucra no sólo el plano cognoscitivo sino también el ontológico del intérprete que, ciertamente, no es el mismo después de la experiencia epistemológica y empírica del acto interpretativo llevado a cabo desde una perspectiva hermenéutica, de principio por considerar que el objeto a estudiar, en este caso la imagen, es por naturaleza polisémica y, sobre todo aquella que se presenta rebasada por su sentido y carga simbólica, como son los sellos mesoamericanos. Por tal razón, no se consideró la pertinencia de abordar la forma simbólica como un objeto cerrado ni acabado que pueda ser analizado desde un enfoque demostrativo, por considerar que se puede profundizar más a través de una relación de tipo dialógico entre el intérprete y el objeto, donde existe la necesidad de escuchar al otro para que se establezca un diálogo y que sean posibles otros conocimientos, otras revelaciones acerca de uno mismo como del otro.

Se pretende, entonces, que la propuesta de estudio de la imagen nos permita ampliar las posibilidades de interpretación a través de la conciencia y la intencionalidad por comprender la condición humana que hace posible entender al hombre de la antigüedad como al individuo de la actualidad cuando se puede lograr una fusión de horizontes.

FORMA Y REPRESENTACIÓN

Uno de los quehaceres de la comunicación visual, además de la generación de imágenes destinadas a la difusión de mensajes, es indagar acerca del origen, causas y relaciones intrínsecas y extrínsecas de su propia actividad.

En el ámbito de las artes y la comunicación visual, el estudio de la forma es una constante de importancia vertebral y comúnmente se dedica un tiempo considerable a su estudio. Distinguir los procesos perceptivos de los representacionales, conocer el origen y naturaleza de la forma, su relación con la imagen, la intencionalidad del autor y significación al socializarse, son cuestiones de no fácil respuesta debido a su amplitud, por lo que su delimitación puede ser confusa.



El estudio de la forma como representación es relativamente nuevo y aún se encuentra en construcción, pues lo más cercano que tenemos es la aportación hecha desde la perspectiva de la Historia del arte, con autores destacados que ponen de relieve la importancia de la forma y pugnan por la autonomía de su estudio, aunque muchos de ellos terminan sucumbiendo ante la función estilística o histórica de la obra, así como en la intencionalidad o psicología del autor.

El tema en sí es extenso y apasionante, por lo que se hace necesario aclarar que, de acuerdo a los intereses específicos de esta investigación, la directriz que sustenta el desarrollo temático se realiza desde una relación representacional, es decir, la representación sensitiva como consecuencia de la interiorización, abstracción, conceptualización y expresión del y para el universo matérico diseñado.

1.1. La Forma

Como término, la palabra forma es muy parecida en los diversos idiomas que existen, pero también es cierto que no hay un acuerdo unificado en lo que respecta a su significado.

Tatarkiewicz atribuye esta razón a que, pese a la herencia romana que logró diseminar el término como tal a distintas partes del mundo, su etimología griega abarca dos tópicos: lo visible y lo conceptual, razón que aclara y relaciona su polisemia actual con su origen.¹

¹ Cfr. Tatarkiewicz W., *Historia de seis ideas: arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 2004, p. 253.



Este autor menciona cinco significados que ha tenido la forma en la historia de la estética, como se observa a continuación:

- a. En primer lugar, la forma es la disposición de las partes. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma une o incluye en un todo.

En este sentido, el autor reconoce la composición como un organismo integrado por partes diferentes que nos permite analizar por separado cada una de ellas; relaciona, además, esta idea con la de la belleza que, históricamente ha sido asociada con la proporción o disposición de sus partes en un todo.

- b. Cuando el término «forma» se aplica a lo que se da directamente a los sentidos. Lo opuesto y relativo es el contenido. En este sentido, el sonido que tienen las palabras en la poesía es la forma, y su significado el contenido.

Si en la denominada Forma A, Tatarkiewicz nos habla de la disposición de las partes en una obra de arte, se refiere a una abstracción debido a que la disposición no existe nunca aislada, existe como concepto, pero posee una dimensión concreta, que puede objetivamente ser cotejada por los sentidos.

- c. La forma puede significar el límite o contorno de un objeto. Lo opuesto y correlativo es la materia o lo material, la forma B incluye tanto el contorno como el color, la forma C, sólo el contorno.



La forma C nos habla del contorno, de los límites que nos permiten distinguir una forma de otra. No tiene nada que ver con estructuras internas sino más bien a los límites y perímetros externos. En el ámbito de la obra artística, esto equivale al uso de la línea que, además de aislar y proporcionar un marco que delimita e independiza a la forma en el espacio y le otorga una dimensión al interior del formato, esto sin contar con las cualidades físicas de la línea a las cuales se les otorgan cualidades o significados distintos.

- d. Forma significa aquí la esencia conceptual de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es «entelequía». Los opuestos y correlatos de la forma D son los rasgos accidentales de los objetos.

Refiriéndonos al origen griego de la palabra forma antes mencionado, el reconocimiento de una parte visible y otra conceptual, este punto se refiere a esa parte intangible que podríamos llamar la intencionalidad o finalidad con la que se genera la forma. Inseparable es la forma de su contenido, por lo que la idea que tenemos del mundo es tan importante como lo que percibimos del mismo. La conceptualización surge como una abstracción de lo percibido que, en conjunto con el bagaje epistemológico, es capaz de ordenar y dar un sentido ordenado que permite otorgar significados que se verifican en la intersubjetividad.

- e. El quinto significado, que podemos denominar como Forma E, fue utilizado por Kant. Para él y sus seguidores significaba la contribución de la mente al objeto percibido. El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es percibido e introducido por la mente, sino que se da desde fuera a través de la experiencia. Esta idea tiene que ver con



los significados que otorgamos a las formas, mismos que implican cuestiones emotivas que tienen que ver con la simbolización del mundo que se da en oposición a los fenómenos o hechos concretos o al conocimiento empírico. ²

El escrito de Tatarkiewicz es una semblanza de la concepción de la forma en la historia de la Estética, disciplina que ha marcado pautas importantes para la comunicación visual.

Importante es también revisar los cuestionamientos de Flusser en cuyo ensayo denominado “Forma y materia” hace una distinción entre estos dos conceptos a partir de su etimología, para explicar la necesidad que tiene la materia de que la forma la haga visible a través de los conceptos teóricos desarrollados por el pensamiento, pues según Flusser, los fenómenos que percibimos por medio de los sentidos son una papilla informe que precisan de la teoría para descubrir las formas eternas e inmutables que existen detrás de ellas. ³

[...] La papilla amorfa de los fenómenos (el “mundo material”) es una ilusión, y las formas ocultas detrás de ella (el “mundo formal”) son la realidad que descubrimos gracias a la teoría. Y el modo como la descubrimos es conociendo cómo fluyen en formas los fenómenos amorfos y cómo las rellenan, para después fluir de nuevo hacia lo amorfo. ⁴

2 *Ibíd.*, p. 254.

3 Flusser V, *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*, 2002, p. 29.

4 *Ibíd.*, p. 33.



En este sentido, el autor proporciona atributos de realidad a las ideas eternas e inmutables que no están sujetas al tiempo o al espacio, pues indica que la materia, como tal, es ilusoria porque es sólo aparente; pone como ejemplo una mesa, que cuando la vemos es madera en forma de mesa. Ciertamente es que la madera es un objeto concreto y tangible, pero es un estado transitorio que terminará en cenizas o en otra situación amorfa. Por el contrario, la idea de la mesa es imperecedera porque no está sujeta a variaciones de tiempo ni espacio, por lo tanto, es real. Lo desfavorable es que, mientras se in-forma a la materia, se de-forma la idea porque no es posible hacer una mesa ideal.

Aparentemente, el planteamiento de Flusser podría guardar cierta semejanza con la concepción de idea en Platón, pero el autor afirma:

[...] En suma, las formas no son ni descubrimientos ni invenciones, ni ideas platónicas ni ficciones, sino recipientes construidos de tal manera que quepan en ellos fenómenos (o sea, “modelos”). Y la ciencia teórica no es ni “verdadera” ni “ficticia”, sino “formal” (lo que hace es diseñar modelos).⁵

De esta manera, Flusser marca una clara distinción entre forma y materia, ya que afirma que “la forma es el “cómo” de la materia y la materia es el “qué” de la forma.”⁶ Se podría decir, entonces, que el diseño es una metodología que se encarga de in-formar a la materia para que esta tenga la apariencia que tiene y no otra, es decir, la vuelve fenoménica; en dicho proceso, la cultura interviene de una manera definitiva, pues es ésta la que va a determinar su aspecto.

⁵ *Ibíd.*, p. 33.

⁶ *Ibíd.*, p. 33.



Entendida la distinción anterior, el autor supone que existen dos maneras de diseñar y proyectar, una material y la otra formal. La primera hace énfasis en lo que aparece en la forma, y la segunda en la forma de lo que aparece. De alguna manera la proyección material nos lleva a representar los objetos de la naturaleza y la formal a plantear modelos. En el aspecto material, podemos citar la introducción de la perspectiva, donde, por primera vez, se intenta rellenar con materia las formas preconcebidas, de hacer que aparezcan los fenómenos en formas específicas. Por otro lado, tenemos que sucede lo contrario cuando observamos que en una pintura cubista trata de mostrar diferentes ángulos de un mismo objeto a partir de formas geométricas preconcebidas, con lo cual la materia sólo sirve para hacer que las cosas aparezcan.⁷

Dicho planteamiento parece corresponder a viejas reflexiones respecto a la forma y la materia, pero cobran gran actualidad y relevancia cuando surgen cuestiones acerca de la naturaleza de las imágenes virtuales, cuya existencia propone una seria reflexión con respecto a los planteamientos aceptados anteriormente, pues, si partimos de la idea que la forma se encarga de in-formar el caos y el desorden de la materia para hacerla fenoménica, ahora se pretende dar una realidad a las formas modificadas a través de la creación de mundos alternativos. Se acaba aquí el eterno dilema y la pretensión por saber si las formaciones son verdaderas o falsas, lo que hacía una clara distinción entre ciencia y arte, se podía hablar de un modo de ver formal o material; ahora los criterios giran en torno a la creatividad, factibilidad y realización de las informaciones, en un contexto posmoderno donde la apariencia del material es la forma.

⁷ *Ibíd.*, p. 34.



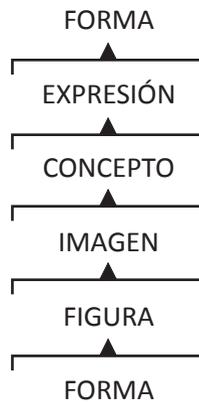
El planteamiento de Flusser, sin duda, nos invita a una seria reflexión acerca de la relación entre el diseño y la forma, pues el Diseño pudiera ser concebido como un artificio cultural capaz de engañar a la naturaleza, donde el embaucador resulta embaucado, desvalorizando los materiales, las ideas y la fuerza de trabajo y provocando un abaratamiento de artefactos y la preferencia por formas que privilegian lo superficial.

1.1.2. La forma como representación

Ante la abundancia de significados, en torno a la Forma, cabe reiterar que el aspecto que se enfatiza en esta tesis es el de la representación, lo cual nos indica que existen otros componentes de la forma que conviene reconocer, por corresponder a sus propiedades intrínsecas, pues la representación es sólo una parte del proceso donde intervienen factores relacionados con la percepción y el universo cognoscitivo y conductual del individuo, por lo que se entiende que el proceso perceptivo pueda ser tocado de una manera tangencial pero sin por ello profundizar en sus definiciones.

Para ello, he partido del siguiente esquema que ejemplifica la estructura del proceso representativo de la Forma en el Diseño y que será explicado a continuación.⁸

⁸ Apunte tomado de la clase del Profesor Romero Bolio, (*Genesa*) Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.



ESQUEMA 1. GÉNESIS DE LA FORMA

Este esquema nos muestra los procesos que intervienen en la forma como representación, donde observamos que el punto de partida es la misma forma. No se recurrió a un esquema circular porque existe una diferencia sustancial entre la forma “natural” y la forma como producto del diseño.

La forma de la cual parte todo el proceso, nos indica que, independiente de todo medio o ente perceptual, está la forma que existe per se, como propiedad intrínseca de todo objeto y que, precisamente, le da su cualidad de ser; se puede decir que es inherente a la materia, pues no puede existir la una sin la otra, además de que tiene autonomía y existencia independientes del sujeto observador. Se caracteriza por poseer tridimensionalidad en el espacio objetivo y sensorial. Podemos hablar de su conformación como aquella disposición estructural que le da un carácter específico. Tiene una extensión que le permite ocupar un lugar y tener un peso específico en el espacio y posee una durabilidad que estará sujeta a las fuerzas ejercidas sobre de ella desde el exterior. La textura que posee la forma está



dada por la disposición de las partículas en el exterior de la misma y pueden ser cotejadas por los sentidos del sujeto que la observa (aunque no depende de él para existir); esta disposición de partículas externas también le dará la capacidad de reflejar la luz en distintas dimensiones cromáticas, aunque el Color como tal no se puede considerar como una propiedad intrínseca de la Forma.

Cuando nos referimos a la figura en el Esquema 1, entramos al ámbito de la percepción, ya que la figura está sujeta a las características fisiológicas del individuo que percibe la forma; el término se refiere, precisamente, a cómo captamos visualmente los objetos. Podemos hablar de una configuración para referirnos a su ordenación en el momento de la percepción, por lo que se destaca su bi-dimensionalidad dada por el alto y ancho que es como realmente vemos y, a diferencia de la forma, habrá una variación de dimensiones de acuerdo a su posición en el espacio; esta capacidad de ocupar un lugar en el espacio, geoméricamente se denomina extensión y es una acepción adecuada para referirnos a la forma, pero no a la figura, ya que el tamaño sufrirá variaciones de acuerdo a las unidades de comparación. En este sentido, términos como tamaño, escala, proporción, dimensión o magnitud, son asignaciones que nos sirven para contrastar, comparar, ubicar, integrar o medir, por lo que no es constitutivo de la forma, pero sí de la figura. Por otra parte, la textura de la figura puede ser óptica o háptica, por lo que podemos hablar de una apariencia que no siempre estará relacionada con el aspecto real de los objetos pero sí con una apariencia de tipo óptica. En lo que respecta al color, éste sí se puede considerar como característica de la figura, así, el matiz, el brillo y la saturación son dependientes de circunstancias externas al objeto además de las propias del sujeto que percibe.



En el Esquema 1, por imagen nos referimos a un proceso puramente mental, siendo un reflejo de la realidad objetiva que corresponde exclusivamente al individuo que la posee. La imagen es y participa de los fenómenos virtuales, ya que su tridimensionalidad, color, y extensión tienen su vitalidad en tiempo y espacio internos, donde se conjugan con experiencias personales previas y permiten que un mismo fenómeno externo se conforme de una manera única y personalizada. La imagen tiene cierta independencia de la realidad externa, dado que existen experiencias que no son verificadas por una experiencia anterior, pero que, como proceso mental, deben su ser a las relaciones entre los hechos y sus significados y/o posibilidades de existencia.

Posteriormente, cuando se intenta comprender este universo interno se hace partícipe al intelecto que intentará proporcionar una ordenación o categorización del universo externo. La construcción de conceptos se refiere a ésta construcción intelectual que le proporciona al humano una base epistemológica adecuada para agrupar los conocimientos adquiridos y almacenados junto con los recién adquiridos. Por medio de los conceptos es que se pueden llevar a cabo sistemas de conocimiento que serán verificados en la intersubjetividad a través de códigos ordenados y compartidos entre las sociedades humanas. En este punto, el concepto es considerado como principio de significación, pues es donde se otorga sentido a las experiencias nuevas y se posibilita la generación de nuevos conocimientos.

La expresión es una parte del proceso cognoscitivo de la forma y es el resultado de la interiorización del entorno y la abstracción del mismo. La expresión sucede en el marco de la intersubjetivación, donde el lenguaje juega un papel primordial. El lenguaje (verbal, escrito o visual) es



producto de una máxima abstracción y consenso que se da en un contexto cultural producto del acto civilizatorio en mayor o menor medida. La argumentación o validación del proceso está sujeto a códigos inteligibles que nos permiten cotejar y unificar las bases de pensamiento para que existan consensos que admiten la aceptación y revisión de cualquier expresión, sea verbal o simbólica, dando como resultado la generación de formas diseñadas que son construcciones de naturaleza externa e interna desde su cualidad de representación.

La representación nos indica un distanciamiento del fenómeno que, por medio de diferentes recursos nos permite volver a hacer presente lo ausente que, en este caso específico, se hace por medio de las herramientas de representación gráfica.

El Esquema 1, como se ha observado, engloba los dos aspectos fundamentales de la Forma: el perceptual y el representacional, de manera que los aspectos que tienen que ver con la Figura son de tipo perceptivo y suceden en un ámbito virtual-mental y epistemológico, por lo que, de alguna manera se relacionan con los planteamientos establecidos por Flusser, mientras que las propiedades intrínsecas de la Forma acontecen en un ámbito físico matérico, por lo que se le pueden dar atributos susceptibles de ser cotejados en el tiempo y el espacio y tienen alguna similitud con los fenómenos de la naturaleza propuestos por la física clásica.

El acercamiento que Bolio hace de la Forma, resumido en el Esquema 1, tiene una estrecha relación con la naturaleza de la imagen planteada por Villafañe, la cual reduce a "... dos grandes procesos: la percepción y la representación. Del primero de ellos dependen todos los



mecanismos de selección de la realidad; la representación supone, a su vez, la explicitación de una forma particular de la realidad, un aspecto de la misma”.⁹

Se reconoce, entonces, el proceso de representación como el resultado del fenómeno cognitivo perceptual, cuyo proceso comienza con una recepción primaria de la información que proviene de una sensación externa, en este caso, de origen óptico, misma que va a ser almacenada y pasará a integrar la memoria visual del individuo, generando formas nuevas que se incorporan o enriquecen las ya existentes, lo que pertenece al pensamiento visual y nos indica un procesamiento de la información adquirida. En ambos procesos, tanto en la percepción como en la representación, se destaca, primeramente, la selectividad de la información percibida por el ojo, que va a depender del interés, la intencionalidad y la capacidad fisiológica del observador, a la vez que la representación explicitará este aspecto decantado y depurado que estará sujeto a la capacidad de expresión que implica un conocimiento del lenguaje y de los medios y herramientas del representante.

[...] la representación es el resultado de la interacción de dos esquemas, uno perceptivo y otro de representación, el primero es un equivalente de la realidad [...] (preicónico), el segundo es una réplica plástica del percepto. Dicho de otra forma, la representación un equivalente plástico del percepto o, lo que es lo mismo, de la estructura del estímulo. [...] ¹⁰

La representación, de acuerdo con Villafañe, está integrada por dos aspectos fundamentales denominados: preiconicidad e iconicidad. Se observa que la preiconicidad

9 Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, 2000, p. 30.

10 *Ibíd.*, p. 94.



está contenida en la actividad perceptiva producto de un estímulo de la realidad sensible y objetiva que se expresa mediante un signo, en este caso plástico, que guarda estrecha relación o es equivalente con lo percibido, es decir, icónico.¹¹

$$\text{Representación} = \frac{\text{Esquema perceptual}}{\text{Estructura del estímulo *equivalente perceptual + de la realidad}} \div \frac{\text{Esquema icónico}}{\text{Equivalente plástico del concepto}}$$

ESQUEMA 2. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA REPRESENTACIÓN.

Para este autor, la representación equivale a una modelización, donde el modelo a seguir es la realidad, así, una fotografía, por ejemplo, tiene un referente real, pero la elección de formato, selección de herramientas y asignación de significados corresponde a una acción producto de una discriminación consciente, razón por la cual la representación no será nunca una copia fiel o mecánica que, aunque esté directamente conectada con el concepto, siempre será un sustituto.

Dicha modelización puede ser representativa, simbólica o convencional, que más bien equivale a tres funciones icónicas que pueden aparecer simultáneamente, aunque es un hecho que, a mayor abstracción, menor iconicidad y viceversa. Al respecto el autor indica:

11 *Ibíd.*, p. 11.



[...] Se habla de una modelización representativa si la imagen que sustituye a la realidad lo hace de forma analógica (Nota: Analogía es el fenómeno de homologación figurativa entre la forma visual y el concepto visual correspondiente); entre la imagen y la realidad existe una correspondencia estructural que puede ser variable en cuanto a la iconicidad [...] La modelización simbólica implica una transferencia de la imagen a la realidad. [...] En la modelización convencional la imagen funciona como un signo no analógico. A diferencia de las representaciones o los símbolos, estos signos no poseen relación alguna con la realidad, al menos visualmente. [...] ¹²

La modelización representativa referida por Villafañe, indica una homologación de la configuración visual con la realidad o con conceptos visualmente identificables, lo cual no indica que se trate de formas únicas o copias miméticas, pues con rasgos pertinentes y genéricos es posible conservar un grado de iconicidad aceptado por consenso. La modelización de tipo simbólico, se destaca por contener dos referentes, uno figurativo y otro simbólico, ya que el símbolo requiere de un vehículo que es la imagen: es la forma visual la que proporciona el significado simbólico. En cuanto a la modelización de tipo convencional, es notorio que se elimina toda idea de analogicidad, pues corresponde a signos que no tienen conexión alguna ni características sensibles con la realidad visual que representan, por lo que su sentido arbitrario tiene que ver con la facilidad y economía de uso en distintas áreas del conocimiento.

Por otra parte, Jacques Aumont nos dice que, la representación es un proceso por el cual se sustituye un

¹² *Ibíd.*, pp. 36-38.



representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa.¹³

Ambos autores manejan la idea de un referente y un equivalente que hará las veces de lo que representa, no obstante, Aumont plantea la idea de la arbitrariedad en la representación al mencionar que se trata de un problema de denotación y que cualquier cosa puede sustituir a lo representado si existe una convención socializada que así lo convenga; por otra parte también sugiere la idea de que existen representaciones, sobre todo en cuestión de imagen, que son más naturales que otras, en las que ni siquiera es necesaria la convención debido a que poseen una naturaleza muy particular, de una vocación absoluta que no requiere ser verificada. Aunque existe el hecho de que algunas sociedades tienen mayor aceptación por imágenes realistas que guardan mayor semejanza con sus criterios de naturalidad, pero existen culturas para quienes la representación abstracta tiene mayor cercanía con sus criterios de realidad. Por ello, Aumont recomienda distinguir entre ilusión, representación y realismo, dado que dichos términos no se implican mutuamente de manera automática:

[...] La representación es el fenómeno más general, el que permite al espectador ver «por delegación» una realidad ausente, que se le ofrece tras la forma de un representante. La ilusión es el fenómeno perceptivo y Psicológico que provoca la representación en ciertas condiciones psicológicas y culturales muy definidas. El realismo, finalmente, es un conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación

13 Aumont, J., *La imagen*, 1992, p. 108.



con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas.¹⁴

Habiendo distinguido los dos procesos que están implícitos en la Forma visual, el de la percepción y representación, daremos continuidad al proceso de representación que, como ya hemos indicado, es el que nos apoyará con el trabajo de interpretación propuesto en la presente investigación.

1.1.3. Elementos formales de representación

El análisis formal engloba los aspectos objetivos visuales de una composición gráfica y sus diversas relaciones que pueden ser verificados por los observadores. Así, tenemos que los diversos autores que abordan el estudio de la forma como representación, han puesto diferentes acentos, nombres y nomenclaturas, por ejemplo. Para Villafañe (Introducción a la teoría de la imagen, 2000), la forma está contenida en los elementos que integran la imagen, y los llama Elementos de representación; para Fabris Germany (Fundamentos del proyecto gráfico, 1973), son Medios instrumentales de la composición o entes de la composición; para María Acaso (El lenguaje visual, 2006), son Herramientas de configuración, contenidas en las Herramientas del lenguaje visual; para Amador Bech (El significado de la obra de arte, 2008), son Elementos visuales básicos, contenidos en una Dimensión formal del análisis de una obra de arte; para Wucius Wong Tatarkiewicz (Historia de seis ideas, 2004), aborda la forma como entidad independiente y hace un estudio acerca de su historia a través de las artes y su relación con la estética.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 111.



La vieja frase que indica que una imagen vale más que mil palabras, ha sido aceptada sin reservas, pues aunque hablemos de figuratividad donde lo observado guarda una estrecha relación con lo representado, lo cierto es que se requiere cierto aprendizaje que nos facilite su comprensión. Cuando se cuenta aquella anécdota que narra la primera vez que se proyectó una cinta cinematográfica en cuya escena se veía un tren que avanzaba en dirección al espectador, se dice que los asistentes salieron huyendo de la sala por creer que la máquina de vapor se les vendría encima, pues no distinguieron la diferencia entre una representación y la realidad porque no dominaban los códigos de ese nuevo lenguaje. Esto nos indica que, por más que los referentes sean ampliamente conocidos, no hay garantía alguna de que una imagen sea decodificada unívocamente.

En la imagen, aunque su lectura demande un menor esfuerzo, el significado nunca será exactamente igual para todos los que la observan, ya que estará rodeada de una carga emotiva que puede detonar un rechazo, identificación o empatía en un grado indeterminado, aunque la polisemia que se atribuye comúnmente a la imagen, también está implícita en el texto escrito, sólo que en un grado menor.

Por otra parte, recordemos que el elemento mínimo del lenguaje escrito es la letra, que tiene el mismo significado gramático para quienes utilizan el alfabeto de origen romano, pero si recibe un tratamiento como imagen es posible apreciarla en su dimensión formal y estilística. En este sentido, la unidad mínima de la imagen es el morfograma, que por sí mismo contiene información que nos puede evocar desde sensaciones o nos puede proporcionar datos acerca del momento histórico en que fue realizado gracias al estilo manejado en la plasticidad de la forma, el color, el material con que fue trazado, la



expresividad o rigidez de sus líneas, el soporte que sostiene la forma, su relación con otras formas, etc., por lo cual ofrece una serie de datos que la letra escrita no tiene, a menos, como hemos dicho, que sea tratada como una imagen.

El signo escrito es un medio que significa otra cosa, mientras que la forma existe per se. Así, es común confundir una forma con una imagen o un signo, pero, como indica Focillon, el signo significa, mientras que la forma se significa.¹⁵ Por eso, en la medida que un signo va adquiriendo valores formales, el signo queda vacío de significado y, la simbólica se superpone a la semántica y tiene todo el potencial de convertirse en una nueva semántica, pues la forma tiene un sentido propio, un sentido que le pertenece sólo a ella.

Amador Bech reconoce la existencia de diversos elementos básicos que participan en la obra artística. Dichas unidades son la base que sustenta toda propuesta gráfica y pueden ser separadas para analizar su estructura y funcionamiento en la composición, pero en su lectura no es posible separarlos ya que juntos constituyen el sentido único de la obra al igual que un organismo constituido por diversos componentes únicos e irreductibles capaces de lograr una cohesión que dará orden a la estructura visual que soportan. El autor reconoce cinco componentes irreductibles y básicos en toda imagen artística, a saber, la forma, el color, la luminosidad, la cualidad matérica y la composición, los cuales no aparecen de forma aislada sino que se estructuran de una manera articulada y compleja, y además de ser esenciales e irreductibles, son necesarios para la comprensión de la significación formal de toda obra.¹⁶

15 Focillon, H., *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*, 2010, p. 14.

16 Cfr. Amador, J., *El significado en la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, 2008, pp. 25 y 26.



Por otra parte, Wcius Wong reconoce en el diseño la existencia de elementos conceptuales, visuales, de relación y prácticos o de significación y también indica una relación indisoluble entre cada uno de ellos pues al conjuntarse dan coherencia al diseño; destaca la importancia de los elementos visuales, los cuales son necesarios en la objetivación bi o tridimensional de cualquier imagen que requiera ser materializada en un espacio objetivo y común con los interactuantes.

[...] En realidad, los elementos [de diseño] están muy relacionados entre sí y no pueden ser fácilmente separados en nuestra experiencia visual general: tomados por separado pueden parecer bastante abstractos, pero reunidos determinan la apariencia definitiva y el contenido de un diseño. [...] Así, cuando los elementos conceptuales se hacen visibles, tienen forma, medida, color y textura. Los elementos visuales forman la parte más prominente de un diseño, porque son lo que realmente vemos. [...] ¹⁷

Con lo anterior se reconoce la existencia de elementos básicos constitutivos de toda representación plástica, teniendo como característica principal su visualidad y capacidad de conjuntarse en un espacio determinado para configurar un todo integral que sólo podrá ser separado para su análisis. Nos referimos a las formas visuales o morfogramas, ¹⁸ que, aunque son unidades mínimas conformadoras

17 Wcius, W., *Fundamentos del diseño*, 2005, p. 42.

18 El término *morfograma* se refiere a la representación mínima de una forma visual. Etimológicamente *morfo* es forma y *gramma* es letra. La letra es considerada el elemento mínimo de toda sistema de escritura, por lo que nos encontramos con una nomenclatura proveniente del ámbito de la lingüística, transpolado debido a las semejanzas tan estrechas entre el lenguaje escrito y el visual, pero, mientras que el morfograma está ligada con la visualidad plástica, la letra se refiere a la abstracción de un sonido, aunque ambos son elementos mínimos formales y de significación.



de una composición, están a su vez integradas por una serie de componentes capaces de transmitir significados. Un morfograma puede estar compuesto por líneas, valores tonales, cromáticos, proporciones, etc. Un morfograma, pese a ser el elemento mínimo de una composición, posee una complejidad tal, que puede ser descompuesto en otros elementos más simples, además de que cada uno afecta y será afectado por los que le rodean.

[...] Los elementos propiamente plásticos de la imagen (representativa o no) son los que la caracterizan en cuanto conjunto de formas visuales y los que permiten constituir esas formas.¹⁹

Una característica fundamental de los elementos básicos visuales es su articulación en un espacio determinado, por lo que a continuación abordaremos las particularidades que engloba dicho término tan usual en el ámbito de la comunicación gráfica.

[...] Los elementos morfológicos de la representación son aquellos que poseen una naturaleza espacial. Constituyen la estructura en la que se basa el espacio plástico, el cual supone una modelización del espacio de la realidad. Aunque lo más pertinente en ellos sean sus características formales y la posibilidad que tienen de producir diferentes relaciones plásticas en función de su utilización, son, entre todos los elementos de la representación, los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen.²⁰

Con esta reflexión de Villafañe se pone en evidencia la naturaleza matérica y visual de los elementos morfológicos,

19 Aumont, *Op. Cit.* p. 144.

20 Villafañe, *Op. Cit.* p. 97.



a la vez que se destaca la presencia de un espacio alterado o modificado por la presencia de tales componentes, por lo que a continuación se analizará la dimensión espacial y temporal de la propuesta gráfica, lo que nos permitirá comprender la concepción del universo que ha tenido el humano de acuerdo a sus representaciones.

1.2. Forma y Espacio

Como se mencionó anteriormente, los elementos morfológicos se encuentran articulados en el espacio, que es el lugar donde se establecen las relaciones de tensión y/o armonía que configuran el mensaje visual; aunque la noción de espacio al que hacemos mención en éste capítulo se refiere al espacio bidimensional construído y delimitado por un marco que contiene a los elementos visuales, cabe dar un pequeño esbozo acerca de la idea de espacio que se tiene en otros ámbitos del conocimiento, con la intención de situar nuestra perspectiva en su respectivo contexto epistemológico.

La idea de un espacio tridimensional indicador de posición y dirección nos permite una cuantificación y ubicación de los fenómenos físicos y ha estado muy relacionado con el conocimiento lógico formal demostrativo, que ha preferenciado la universalización que se dá a partir de leyes unívocas, además de que reconoce en los objetos concretos características físicas y objetivas tales como peso, masa, densidad, etc.

La idea renacentista del universo físico concreto y matematizado toma un cariz diferente cuando la misma ciencia aporta conocimientos que indican la existencia de fenómenos reales que intervienen en los procesos de la



actividad cognoscitiva. Las leyes de la óptica, por poner sólo un ejemplo, encuentra que el ser humano construye lo que ve por medio de la retina, esto es, la percepción visual es sólo una parte de la reconstrucción mental del mundo.

Con esto, el espacio físico cobra una nueva dimensión. En la conocida frase de *Cogito ergo sum* (Pienso luego existo). Descartes sintetiza fin del realismo de las cualidades sensibles pues no es por medio de los sentidos que se perciben las cosas, sino por la sola cualidad inteligible. La sensación no depende de los sentidos, sino de la mente, ya que no es la cosa lo que vemos, se trata más bien de un tratamiento de la cosa, de una traducción. Descartes incorpora la presencia del individuo como conocedor del universo e indica la presencia de un pensamiento racional capaz de medir, cuantificar, pesar y ordenar los fenómenos existentes. El pensamiento es capaz de explicar la existencia, con lo que asistimos a la reciente creación de la Teoría del Conocimiento.

De manera similar, Emmanuel Kant rincorpora la idea del sujeto de conocimiento, con lo que reconoce la importancia no sólo del objeto a conocer sino del sujeto que conoce, la ontología da paso a la epistemología, pues ya no importa tanto la esencia de las cosas, de los objetos, la materia o la forma, sino la representación que hacemos de ellas a través del entendimiento. El a priori kantiano nos indica la posibilidad de establecer juicios que tienen como punto de partida el pensamiento puro donde la experiencia es secundaria y, aunque se reconoce en la multiplicidad de sensaciones como los colores, sonidos, formas, texturas, etc., éstas son consideradas como posibilidades de conocimiento. El ordenamiento coherente de dichos estímulos externos se da en dos coordenadas: tiempo y espacio; a partir de este ordenamiento es que reconstruye



esa realidad donde puede funcionar en conjunción con esquemas conceptuales. La percepción, entonces, no se trata de una aprehensión o traducción literal de la realidad, se trata más bien de una selección y construcción que tiene sus bases en conceptos como son las creencias, ideologías o la psicología del individuo.

Este horizonte particular que nos ofrece dos grandes coordenadas organizativas, el tiempo y el espacio, es donde el ser humano ubica las cosas y ordena sus experiencias, las distribuye espacial y temporalmente, es decir, unas después de otras con la finalidad de evitar su yuxtaposición.

Con esto, se cambia la idea de un mundo dado y se incorpora la del ser humano capaz de construir el mundo, pues el mundo no es lo que es, sino el horizonte donde nos comprendemos y explicamos las cosas, es la posibilidad de ordenar nuestras experiencias en un orden particular que no se agota pues siempre van a existir otras formas que darán diferentes sentidos y distintos significados.

En la ordenación de lo real, las formas externas son ordenadas, clasificadas y categorizadas a través de conceptos. El concepto como unidad básica de comprensión y explicación de los fenómenos, es una creación de la mente humana que permite establecer una red de lectura con los fenómenos que nos confrontamos. La manera general de expresar dichos conceptos se da en tres niveles: el sintáctico (nos permite construir frases, proposiciones), el semántico (el concepto representa los objetos, es referencial), y el epistemológico (nos permite construir conocimiento, hablar de los fenómenos).

Continuando con el breve semblante histórico, se puede decir que con la entrada del siglo XX, las ideas



del positivismo lógico son revisadas y se observa que el pensamiento lógico formal demostrativo no es el único válido, pues se observa que el conocimiento no se agota en la racionalidad. Los estudiosos, sobre todo de la última mitad del siglo XX observan que los enunciados se identifican más con el lenguaje que con una proposición, pues desde un punto de vista gramatical, lo que se dice no está contenido solamente en la validez del enunciado pues éste dependerá del contexto donde se dice. Se reconoce que el análisis del lenguaje debe ser de tipo lógico, pero una simple proposición no puede determinarlo, ya que su importancia radica en la construcción de sentido donde el contexto y la historia son factores que intervienen en la génesis de dicho sentido.

En el mencionado contexto lingüístico, las teorías científicas aportan conocimientos que permean a los demás ámbitos epistemológicos y se incorporan en el contexto cotidiano. Conceptos como la relatividad, el big-bang, los hoyos negros, la no materia, por mencionar algunos, nos indican nuevos paradigmas y maneras de interpretar el universo. La noción del espacio, donde ahora se contempla la posibilidad de universos lógicos alternos o las paradojas físicas pueden ser resueltas por medio de números y lenguaje, las brechas entre las diversas disciplinas son saneadas por la misma necesidad del conocimiento.

Tenemos, entonces dos grandes concepciones de interpretar el universo y, por ende, el espacio. La primera se da desde la perspectiva de las ciencias formales demostrativas, mejor conocidas como ciencias duras o exactas, que privilegia la idea de un espacio concreto, medible y físico, autónomo e independiente del humano. Por otro lado tenemos el horizonte humanista, en el cual se inserta la Filosofía, que contempla al sujeto que piensa e



interpreta el universo desde una perspectiva contextual y humanística. Aparentemente ambas corrientes se excluyen, pero en realidad se complementan al estar fuertemente vinculadas, pues cuando el universo físico es pensado se convierte en filosófico, de igual manera, el filosófico se nutre de aportaciones y cuestionamientos relacionados con el ámbito científico, teniendo en común el ser que piensa el universo y se piensa en el universo, luego lo ordena a partir de sus experiencias y fija los valores de verdad de acuerdo a los alcances y posibilidades morales y epistemológicas de su momento histórico.

La noción de espacio en el ámbito de la comunicación gráfica, por lo tanto, también se maneja en éstas dos vertientes, pues por un lado tenemos el espacio concreto que ocupan las formas gráficas en un soporte delimitado, y por el otro, tenemos el sentido y la significación que la sociedad le otorga y su existencia en un espacio ideal, además de su incorporación en la sociósfera como objeto con valores de uso, de cambio y emocionales, por lo que conviene analizar un poco más dichos estadíos.

Espacio social

La experiencia cotidiana del espacio, está dada por una interrelación del hombre con su entorno. Se sabe de la existencia del espacio por una intuición de continencia, de extensionalidad y dimensionalidad que nos permite tener una noción de ubicación mental y física, misma que nos capacita para entender la tridimensionalidad en una imagen plana. La comprensión de la espacialidad en una imagen bidimensional es producto de una predisposición del espectador con respecto a lo representado, dada por una experiencia previa producto de la vivencia y la percepción, que nos capacita para establecer semejanzas



entre la realidad física y la representada por medio de la analogía. En este sentido, la interpretación mental que hacemos de lo percibido, desempeña una función determinante en la decodificación de la forma como imagen. Pero, como hemos mencionado, no se trata de un proceso donde interviene solamente el pensamiento pues, a diferencia de las ciencias exactas que reconocen la experimentación como único recurso de validez, la experiencia y sensibilidad nos ofrecen una perspectiva vital en el conocimiento del medio. Teniendo en cuenta que el cuerpo humano posee propiedades físicas, sabemos que éste ocupa un lugar específico en el espacio, pero también sabemos que, simbólicamente, no es el único espacio que nos pertenece.

El espacio concebido como entorno o ambiente, es poseído por el individuo en una especie de apropiación a través de los sentidos y lo que éstos alcanzan a percibir. Así se puede establecer un dominio que se refleja en el lenguaje cuando se dice: “mi cuarto, mi casa, mi colonia, mi país”, lo que nos lleva a establecer valoraciones y comportamientos que varían si se sale o entra en dicho territorio.

El establecimiento del sentido de propiedad trae consigo la conciencia de la espacialidad, materialidad y objetividad propia; el individuo cae en cuenta de sí mismo y de la existencia del otro.

[...] Este espacio dominado, ambiental, que es la proyección inmediata de un Yo o de un Nosotros, va a ser la pauta que va a seguir el desarrollo de la acción humana.²¹

21 Puig, A., *Sociología de las formas*, 1979, p. 122.



Puig reflexiona acerca del espacio cualitativo indicado por Abraham Moles (Psicología del espacio) e indica que la relación entre el individuo y el espacio no es de tipo geométrico euclídeo o no-euclídeo, sino más bien topológico (de lugar), pues, las distancias no son medidas abstractas o intangibles, sino relaciones, situaciones en función de este Yo ampliado.²² Así, en la percepción topológica interviene la realidad objetiva y la imaginativa pues es esta última donde surgen los impulsos, motivaciones, atracciones y repulsiones, conjuntándose en la comprensión del espacio físico y simbólico.

Tal perspectiva de corte cualitativo apunta hacia una psicología de la percepción, en la que el individuo conoce a partir de él y para él. Se vislumbra una postura centralista donde el individuo funge como ordenador del universo en un lugar y tiempo presente. Tal postura estaría incompleta si no se considera que el fenómeno de la percepción se produce desde un contexto que se configura para dar respuesta a las necesidades de determinado grupo social, dado que el ser humano se ha organizado en grupos que han elegido determinadas formas simbólicas que darán estructura a su grupo. Tal estructuración del universo en sistemas ordenados y ordenadores, como lo es la cultura o el lenguaje, responden a necesidades particulares de los diferentes grupos humanos. Ciertamente es que el individuo percibe desde su condición única, pero su influencia y la capacidad de transformar el sistema se produce cuando existe una repercusión en la colectividad, que es quien ciertamente le otorga un sentido. Al respecto, Puig nos indica que,

²² *Ibíd.*, p. 125.



[...] esto es, ciertamente, psicología, pero el instrumental que va a utilizar «mi» audacia, que incluído el lenguaje y no digamos los sistemas y estructuras jurídicas, no es psicología, sino sociología. [...] ²³

La influencia del individuo con y desde la sociedad, da paso al establecimiento de significados que dan sentido a las formas, llámense religiosas, jurídicas, artísticas, científicas, etc., que serán particulares en cada agregado social. Así, la valoración del espacio se da en la intersubjetividad, pues en diversas representaciones humanas el espacio está presente de una manera significativa y determinante. En las diversas representaciones espaciales, se observa que el individuo se sitúa con respecto a él, ya sea delimitándolo o participando de él estableciendo un nexo de índole simbólica. Dicho espacio simbólico valorativo se refiere a,

[...] una valoración del espacio que se infunde a lo que en él sucede o acontece. Es desde el espacio determinado y preciso que las palabras o las acciones tienen un sentido. [...] ²⁴

En dicho proceso de socialización, la valoración de los hechos se expresa a través de la palabra, donde el contexto será un determinante activo para su entendimiento, lo cual pone en evidencia que el significado de la palabra será influenciado por el espacio donde está dicha. Para clarificar lo anterior, tomemos como ejemplo el espacio elegido por cualquier persona que quiera cerrar un negocio en el contexto capitalista actual.

Pero no sólo las palabras, también los objetos desempeñan funciones diversas que dependen de su ubicación

²³ *Ibíd.*, p. 129.

²⁴ *Ibíd.*, p. 114.



espacial, un mismo objeto tendrá funciones sociales de un contexto geográfico a otro, además de que, según el lugar de su ubicación puede recibir un tratamiento de índole sagrada o sacrílega de acuerdo a los diferentes valores simbólicos otorgados por la comunidad.

La proxémica también nos habla del espacio socializado y nos proporciona información acerca de las reacciones que tienen los individuos con respecto a la distancia corporal cuando interactúan entre sí. La proxémica nos indica la existencia de un espacio fijo, que está compuesto por estructuras inamovibles y un espacio semifijo, que se refiere a la distancia que existe alrededor de cada cuerpo físico. Según el enfoque proxemista, cada individuo posee un espacio físico que le confiere cierta intimidad personal, aún cuando se encuentre en un lugar público y rodeado de gente. El manejo de estándares con respecto al espacio interpersonal va a causar diversas reacciones que dependerán no sólo de la preferencia personal, sino de la situación social, genérica o cultural.

Espacio gráfico

La imagen visual se encuentra inserta, en las prácticas sociales antes mencionadas, pues la interacción del objeto gráfico con el lector tiende hacia interpretación que estará impregnada de factores personales y sociales que van a determinar el grado de apego o desinterés que ocurre en dicha relación.

La imagen, producto de la comunicación gráfica, pasa a ocupar un espacio físico concreto, pero al interactuar con el espectador, la interpretación viene dada por factores como son los espaciales a través de elementos sociológicos, proxémicos o simbólicos, por lo que las imágenes serán



valoradas de acuerdo a mediciones y preferencias culturales. De esta manera, la imagen gráfica se incorpora al entorno social y pasa por un proceso de adaptación que permitirá su incorporación o desplazamiento, no sin antes tener una reacción en mayor o menor grado al interior de la sociósfera e impactar relativamente a los individuos en un ámbito personal y colectivo.

La complejidad de la dialecticidad en el diseño gráfico es en apariencia muy sencilla y hasta puede parecer muy obvio por tratarse de un proceso muy cotidiano y hasta cierto punto natural, pero es más complejo de lo que parece.

El observador, colocado en un espacio concreto y real, accede al espacio plástico que posee una naturaleza distinta al espacio extramental. Se requiere una disponibilidad y un acuerdo entre la obra y el lector para aceptar que las formas visuales, figurativas o abstractas, son entidades individuales y particulares que coexisten en un espacio ideal al cual se puede acceder si se olvida momentáneamente la realidad cotidiana.

[...] se trata de regular la distancia psíquica entre un sujeto espectador y una imagen organizada por el juego de los valores plásticos, teniendo en cuenta el hecho fundamental de que uno y otra no están situados en el mismo espacio; [...] el espectador, en efecto, no percibe solamente el espacio representado, percibe también, en cuanto tal, el espacio plástico que es la imagen. [...] ²⁵

Involucrarse en la narratividad y/o emotividad de una imagen plana implica ser cómplices, conciente o no, de una realidad ilusoria que suplanta la realidad cotidiana pues, aunque el observador sabe de antemano que se trata de

²⁵ Aumont, *Op. Cit.*, pp. 144 y 145.



un mundo ficticio, acepta la alternatividad como un modo de subsistencia. Cuando este fenómeno ocurre, las formas visuales, tengan o no similitud con el mundo objetivo, cobran independencia y establecen sus reglas y se rigen de acuerdo a sus propias leyes.

[...] La obra gráfica, sujeta a su propia espacialidad, puede emular total o parcialmente ciertos aspectos de la realidad extramental del observador pero, ya sea que se traten de imágenes fijas o cinéticas, son producto de una ilusión que no tiene pretensiones de sustituir la realidad, a menos que se trate de imágenes que simulen sólo ciertos aspectos de la realidad.²⁶

El espacio de la propuesta gráfica, o espacio representado se sitúa en un espacio físico pero las formas que cohabitan en él tienen la cualidad de ser constructoras del espacio que lo contiene y donde se materializan. Paradójicamente, las formas se ubican en un espacio físico determinado, pero las mismas formas se encargan de crear el espacio al hacernos conscientes de él y conformar nuevas posibilidades por su tratamiento; se acepta su existencia en una dimensión alterna capaz de evocar una realidad ficticia y verídica con leyes propias que se ajustan a su particular orden y coherencia.

Este mundo alterno donde habitan las formas plantea un espacio idílico pero eminentemente matérico en cuanto requiere de técnicas y materiales diversos para hacerse visible. Dicho carácter dual ha planteado interrogantes como la siguiente.

²⁶ *Ibíd.*



[...] ¿es acaso un simple fenómeno de la actividad de las culturas, un capítulo de la historia general o más bien un universo que se agrega al universo con sus leyes, materiales y desarrollo, con una física, una química y una biología capaces de dar a luz a una humanidad aparte? [...] ²⁷

Focillon pone el acento en el aspecto ontológico de la forma visual al indicar su autosubsistencia independiente del pensamiento humano, El análisis de ésta requiere la separación de sus partes para su estudio, pero su naturaleza es irreductible a nominativos o categorizaciones.

La relación humana cognoscitiva que tiene con respecto a su espacio es regularmente cuantitativa, a diferencia de la forma, que cualifica su entorno y proporciona datos para inteligir la espacialidad que, en el humano viene dada por una ubicación que proviene de la conciencia de las relaciones del individuo con respecto a su medio y los objetos que le rodean, más que con la idea de un espacio abstracto e indeterminado.

Hasta ahora, hemos hecho mención de los aspectos espaciales que pertenecen al ámbito social y la percepción del mismo a partir del individuo y su interacción con el entorno. A continuación abordaremos el carácter del espacio físico que ocupan los elementos gráficos, donde la sola presencia de cada elemento ejerce una fuerza determinada que afecta a los demás y a la totalidad del conjunto en el planteamiento de la composición.

²⁷ Focillon, *Op. Cit.* p. 12.



1.2.1. Elementos dimensionales y estructuración de espacio

Las formas gráficas ocupan un lugar determinado en el espacio físico, tienen la particularidad de ser externos en su visualidad, son bi-dimensionales y son configuradoras del espacio.

El espacio físico que ocupan las formas está delimitado por un marco referencial que aísla la composición como sistema independiente, éste contiene, a su vez, un conjunto de formas que ocupan y se sitúan en un lugar determinado en el plano general denominado como formato, con límites en la parte superior, inferior, izquierda y derecha, los cuales nos permiten otorgar significados de acuerdo a ésta ubicación. Existe, además, el espacio físico que ocupan las formas en su dimensionalidad y el espacio que existe alrededor de ellas, que se denomina vacío y que desempeña una labor activa al interior de la composición.

Veamos las funciones de estos elementos.

Marco-Formato

Si tomamos en consideración que la obra en su totalidad actúa como un sistema que subsiste en un espacio visible, entonces requerirá de un límite que contenga las formas allí presentes. La función del límite es la de separar y aislar la composición de los objetos existentes que lo circundan. Las formas entonces son percibidas como un conjunto independiente y total y las valoraciones que se hagan serán de acuerdo a su posición en dicho sistema.

El marco, define automáticamente lo que denominamos como formato, el cual da soporte a las formas en



él contenidas y sin su presencia sería imposible su exteriorización, pues en él se reúnen e interactúan todos los elementos visuales que constituyen la composición.

[...] El espacio es el marco en el que se objetivan los signos, por cuya razón posee la capacidad de contenerlos. El espacio limita y se convierte en formato —espacio-formato—; se configura y asume la identidad de una forma —espacio-forma—. El espacio es simplemente lo opuesto del signo.²⁸

El marco es considerado como un recinto o una barrera que protege la obra de perturbaciones que puede ejercer el ambiente exterior²⁹ y nos deja ver la necesidad de deslinda a partir de una demarcación que garantice la subsistencia de las formas en un espacio libre de injerencias externas que puedan irrumpir y romper su sentido total.

Es posible reconocer dos entes constitutivos de la composición. Por un lado, todo lo que podría ser considerado como forma esto es, la tipografía, ilustración, plecas, etc., y por otro lado, el fondo mismo al cual se le puede llamar espacio-formato que, en un momento dado, es capaz de adquirir autonomía y ser considerado como forma, aunque no de manera simultánea. El espacio, dado por el aire que existe entre las formas y el marco es considerado como espacio, por lo que, en este sentido, a mayor número de elementos menor espacio y a menor número de elementos, mayor espacio.³⁰

28 Fabris, G., *Fundamentos del proyecto gráfico*, 1973, p. 60.

29 *Ibíd.*, p. 61.

30 *Cfr.* Fabris, G., *Ibíd.*



Morfogramas

Uno de los principales elementos que encontramos sobre la superficie del formato son los morfogramas, que son denominados también como formas o signos

Un morfograma, a diferencia de un signo, nos ofrece la posibilidad de comprender la forma no tanto desde el ámbito significativo sino también desde su expresividad, pues aunque se trate de una unidad mínima de representación podemos observar, por ejemplo, que una sola línea posee características que nos llevan a definirla desde planos conceptuales como la sensualidad, estaticismo, dinamismo, violencia, suavidad, etc., por lo que es conveniente no soslayar la importancia del rasgo y la gestualidad de un elemento tan simple a primera vista.

El morfograma, como unidad mínima de representación, se caracteriza por sus propiedades dimensionales al poseer una extensión que le hace tener un alto y un ancho. Su tamaño está dado por la relación con los demás elementos y también con el formato al establecer una afectación de tipo comparativo que nos lleva a determinar si un elemento es más o menos grande o pequeño lo es en comparación.

La conformación de las partes estructurales del morfograma nos permiten distinguir su aspecto y fisonomía particular, al cual se le atribuyen connotaciones bastante conocidas, como que:

[...] el cuadrado es estático, equilibrado, simétrico, demuestra voluntad, robustez, solidez, firmeza, fortaleza, resistencia; el rectángulo horizontal, acción y estabilidad; el rectángulo vertical (más dinámico que el horizontal),



muestra elegancia, distinción; el triángulo equilibrio, estabilidad, solidez; el triángulo equilátero equilibrio por excelencia; el triángulo isósceles, movimiento, voluntad, elevación; el triángulo invertido inestabilidad, trascendencia; el pentágono libre, caprichoso, diverso; el hexágono es estático y metódico; el óvalo muestra distinción y afectación. [...] ³¹

La fisonomía del morfograma puede estar delineado por un contorno definido o bien la misma masa conforma el límite y, de acuerdo a sus terminaciones, éste puede ser orgánico o anguloso, por lo que podemos definir que una forma sea más suave o, si sus ángulos son más agudos, se tornará más dura o incluso agresiva.

Importante es, también, el uso del color, pues indudablemente nos aporta información respecto a la naturaleza de la forma. Independientemente de los significados que se le atribuyen, se pueden observar tres aspectos destacados.

El término luminosidad se refiere a la cantidad de luz que posee un color como característica propia, mientras que el término saturación y desaturación se refiere a los niveles de pureza del color en relación al gris.

Por último, el término denominado temperatura del color hace referencia a un fenómeno visual expresado en términos de sensaciones corporales. Simplificando, podría decirse que los efectos de la temperatura del color hacen que, o bien los colores «pesen» y se acerquen (como ocurre con la gama de los cálidos), o que se «aligeren» y se alejen, como ocurre con la gama de los fríos. ³²

31 Fabris G., *Op. Cit.*, pp. 88-90.

32 Acaso, M., *El lenguaje visual*, 2006, p. 62.



Bajo los términos anteriores es que se determinarán las cualidades estructuradoras de espacio; cada una con características particulares que requieren su definición individual por tratarse de elementos que proporcionan a la forma su capacidad y posibilidad de existencia.

1.3. Forma y Tiempo

Cuando nos preguntamos acerca del significado de Tiempo, difícilmente se obtendrá una respuesta convincente, y es que, junto con el concepto de espacio, el tiempo ha sido motivo de diversos estudios que han intentado explicar dicho fenómeno que se percibe con inmediatez y certeza, pero tan complejo en su definición.

Desde la antigüedad, el término tiempo ha estado asociado con espacio y movimiento, por lo que no es difícil vincularlo con la física. Destacado es el enfoque filosófico de los antiguos griegos eleáticos (siglos VI y V a. C.), para quienes el universo era concebido como una unidad eterna e inmutable, infinita en tiempo y espacio, cuya única posibilidad de entenderlo se dá a través del pensamiento y la reflexión filosófica al considerar a los sentidos limitados y distorsionadores de la realidad; los eleáticos son considerados precursores de la filosofía platónica.

Contrario a los eleáticos, la física aristotélica está fundamentada en el determinismo al indicar que todo movimiento debería tener una causa inmediata. Para Aristóteles, la característica principal de los seres físicos de la naturaleza, tanto terrestres como celestes, es el movimiento y, dicho movimiento puede provenir de su desplazamiento en el espacio o bien de las transformaciones que ocurren en su desarrollo interno,



por lo que el dinamismo es una parte esencial de todo ser de la naturaleza al poseer en sí mismos los principios de su movimiento y reposo. Para esto, Aristóteles hace la diferencia entre ser esencial y ser accidental; por ser esencial se entiende aquello que da su sustancialidad a las cosas y se presenta como acto, es decir, como aquello que no deviene sino que es, que está presente ahora. Por ser accidental se refiere a aquellas características que siempre están en potencia como aquello que puede existir o ser, o no existir ni ser, aquello que deviene. La física aristotélica, entonces, aborda el estudio de los principios y naturaleza de sus causas inmediatas. Entendiéndolo por causa como aquello que se considera como fundamento u origen de algo, se reconocen las causas intrínsecas y las extrínsecas. Las causas intrínsecas incluyen la materia (aquello de lo que está compuesta una cosa) y la forma (aquello que determina la materia). Por causas extrínsecas se reconoce la causa eficiente y final; la eficiente es considerada motor y principio de transformación y la final que implica la intencionalidad, la primera causa que dirige un fin.

Aristóteles fue muy acertado al establecer la relación del tiempo con el movimiento y mencionar que el uno determina al otro, pero su explicación acerca de la naturaleza del movimiento resultó más lógica que empírica cuando afirma que todo cuerpo posee una tendencia natural al reposo, y que todo movimiento requiere de una fuerza que lo provoque.

Tales afirmaciones fueron aceptadas durante siglos debido a que aparentemente su lógica era correcta. Según esta postulación, una roca grande caería más aprisa que una más pequeña debido a la fuerza proveniente de su peso interno. Ahora sabemos que esto no es así gracias a los experimentos hechos por Galileo quien arrojó objetos



de distintos pesos a la misma altura y notó que todos caían al mismo tiempo. Se dice que Galileo hizo rodar bolas de metal de diferentes tamaños por diferentes planos y por primera vez cronometró los cuerpos en movimiento. Lo trascendental de esto fue que se introdujo el concepto de velocidad como el cambio de posición en el tiempo y la aceleración como el cambio de velocidad con el tiempo, lo que sienta las bases para la física newtoniana.

Issac Newton afirmó que, un cuerpo en movimiento se detiene debido a algo que se lo impide, no por su natural tendencia al reposo, lo que indica que el movimiento no es lo importante sino la aceleración, ya que ésta nos permite realizar cambios en la velocidad lo cual está en proporción con la fuerza aplicada. Con dicha explicación, Newton establece la relación del tiempo con el movimiento y de ambos con la fuerza, al indicar que nos percatamos del movimiento debido a la aceleración, al freno o al cambio de dirección. Con esto, el científico inglés reconoció la relatividad del movimiento pero el tiempo seguía siendo considerado como absoluto. Pese a lo equivocado de su afirmación con respecto a lo absoluto del tiempo, la mecánica newtoniana permitió establecer la autonomía del tiempo con respecto al movimiento.

La mecánica newtoniana tuvo gran aceptación y gran parte de ella continúa vigente, aunque la parte que respecta al tiempo absoluto y la velocidad relativa tuvo una modificación trascendental al exponer Albert Einstein que el tiempo era relativo y la velocidad constante. Sus razonamientos lógicos tienen el antecedente de que se suponía que la luz era una onda que viajaba a través del éter, pero Einstein concluyó que el éter no existía y que la luz viajaba a una velocidad constante. Con esto, se planteó la relatividad del tiempo al considerar que la imagen emitida



por los objetos que refleja la luz no es exactamente como la vemos. Por ejemplo, la luz que nos llega de las estrellas pudo haber surgido hace unos cuantos, miles o millones de años e incluso pudieron ya haberse extinguido, por lo que la imagen que observamos viene del pasado porque nos muestra cómo es ahora sino cómo fue en épocas remotas debido a las grandes distancias espaciales y temporales que recorre la luz al cruzar el universo y llegar hasta nosotros.

Einstein colocó al tiempo, el espacio y la velocidad en un mismo sistema por lo que, si un objeto se acerca a la velocidad de la luz sufrirá una serie de cambios espacio temporales respecto a un espectador que permanece en reposo, lo que da pie a planteamientos que desafían nuestro sentido común por estar lejos de nuestra experiencia cotidiana. Tal es el caso de paradojas que desafían al sentido común, como es el hecho de que, si se está más cerca de la velocidad de la luz más lento transcurre el tiempo, o que una persona que viaje a la velocidad de la luz al regresar a la tierra se encontrará con que todos han envejecido más con respecto a él, así como la contracción de los objetos que viajan a la velocidad de la luz. Todo esto forma parte de la relatividad del espacio-tiempo propuesto por Einstein, las cuales tal vez nos parecerán conocidas, pero ajenas por no tener una experiencia directa con ellas.

La noción temporal propuesta por Einstein nos indica que la existencia de el punto de vista desde el cual se observa un fenómeno va a ser definitiva en los resultados que se arrojan, pues la idea del universo similar a una máquina ordenada que se tenía con la mecánica clásica se modifica por la existencia de las posibilidades, ya que la física cuántica postula que, dada una causa, no siempre producirá el mismo efecto, lo cual nos habla de un universo no determinado y azaroso. Ciertamente es que las leyes de la



gravidad universal de Newton siguen vigentes y son la base para medir distancias que tienen que ver con nuestra experiencia cotidiana, por ejemplo, el desplazamiento de un automóvil, un corredor de carreras, la caída de una cascada de agua e incluso las distancias de los planetas, pero cuando se trata de velocidades superiores, como la de la luz, entonces ya no es posible recurrir a ellas. De esta manera, la física como ciencia ha tratado de explicar el fenómeno tan complejo del tiempo, pero este viaje ha estado acompañado no sólo de experimentos demostrativos pues la argumentación filosófica ha intervenido cuando no es posible recurrir a pruebas experimentales, por lo que el razonamiento lógico ha ido de la mano de la imaginación.

El pensamiento kantiano y cartesiano ha tenido una resonancia importante desde su creación e incluso continúan vigentes muchos de sus planteamientos en las sociedades actuales, pero no ha estado exenta de diversos cuestionamientos.

Heidegger, teniendo como base la fenomenología de Husserl, trae a la escena el *dasein*, ser ahí, en el mundo y en su obra *El ser y el tiempo*, nos muestra al hombre como sujeto existencial, no cognoscitivo, pues no parte de la ecuación sujeto-objeto donde el hombre analiza y estructura el mundo desde su subjetividad, por el contrario, implica una relación sujeto-mundo, donde la relación implica una conexión, una correspondencia más que una separación de tipo analítica o cognoscitiva, ya que indica que la conciencia no radica en sí misma porque es intencional, por lo que no puede ser subjetiva. El *dasein* heideggeriano nos habla de un ser impulsado, arrojado al mundo, desde donde se pregunta por su ser y se percata de su finitud, pues de entre todas las posibilidades que tiene siempre existirá una inminente que es la de la muerte y,



ante la angustia que le provoca tal certeza, puede optar por evadirse con una vida inauténtica donde se anula su conciencia y su posibilidad crítica, o bien puede optar por seguir viviendo pese a saber que de cualquier modo va a morir. La idea del tiempo heideggeriano, entonces, se podría considerar como un presente continuo, pues el ser ahí en el mundo se enfrenta no tanto con la realidad sino con las posibilidades, pues la naturaleza es un hecho que carece de historia. Son los proyectos del hombre los que hacen una valoración de las cosas y dan el sentido al mundo.

En las corrientes de pensamiento, sobre todo la fenomenología y el existencialismo, se privilegia el presente continuo como la única posibilidad auténtica de vida y, en una analogía con la mecánica cuántica, es posible observar que las posibilidades son tan diversas que se hace imposible acceder o tener certeza de un futuro.

El tiempo fenoménico heideggeriano tiene una fuerte influencia en diversas corrientes filosóficas del siglo XX, como podemos observar en Merleau-Ponty, para quien la noción de tiempo ocurre como producto de la conciencia. Para éste autor, las acciones y pensamientos ocurren en el mundo natural, el mundo que no tiene que construirse porque simplemente está ahí, es la necesidad del hombre quien ordena los acontecimientos en un antes o un después, en función de sus experiencias. Es la necesidad la que lleva al hombre a situarse en una determinada perspectiva finita, corporal y desde tal perspectiva es que observa lo que le rodea y funda su individualidad en una intersección con el otro. La noción del tiempo viene dada por la conciencia que tenemos de él.



[...] Es en mi 'campo de presencias' en sentido lato –este momento que paso trabajando con, tras él, el horizonte del día pasado y, delante, el horizonte del atardecer y la noche– que tomo contacto con el tiempo, que aprendo a conocer el curso del tiempo.³³

Hasta aquí algunas nociones del tiempo físico y filosófico, veamos ahora como influyen en el área de la expresión gráfica.

1.3.1. Elementos dinámicos como expresión de temporalidad

Como se puede observar existe una marcada influencia del ámbito científico en lo que respecta a la idea del tiempo y la representación gráfica, pues si recordamos que la física clásica concibe al tiempo como una magnitud con que se mide un fenómeno que sufre un cambio o una variación perceptible en mayor o menor escala, el tiempo en la representación gráfica se percibe como una variación o cambio formal o bien como una distancia medible cuyo desplazamiento está dado por la influencia de una fuerza externa que resulta en la deformación, la pregnancia la repetición, la gradación e intervalos en los elementos básicos y la relación de los mismos. Esto aunado a la idea de un cuerpo como masa que ocupa un lugar en el espacio y la idea de un modelo matemático que concibe el tiempo-espacio como entidad continente, relacionada e inseparable donde se desarrollan todos los eventos físicos del universo y se concibe como una localización unificada de un objeto en el espacio-tiempo a partir de la geometría, esto sin olvidar las tres dimensiones físicas espaciales

33 Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, 1975, p. 423.



y una cuarta temporal que es equivalente en el universo físico y el plástico formal.

Así, la representación gráfica está guiada particularmente por el sistema tradicional de la física clásica, cuya concepción temporal está definida como una linealidad dividida en presente, pasado y futuro, no obstante que en la actualidad la física cuántica sugiere una relatividad en el tema, todavía nos resultan ajenos e incomprensibles ciertos conceptos porque están alejados de nuestra cotidianidad, pero podemos encontrar un acercamiento plástico en las llamadas figuras imposibles, la pintura surrealista o en la gráfica escheriana, que nos plantean tópicos como la simultaneidad, el desdoblamiento de partículas o los universos paralelos.

Dinamismo

El uso del término dinamicidad nos lleva de manera ineludible al concepto descrito por la física clásica, que se refiere a la dinámica como a la serie de características con respecto a la evolución de un sistema físico a lo largo del tiempo, dando por hecho la existencia de una causa que provoca los cambios del estado físico o del movimiento.

En la representación gráfica bidimensional es posible evidenciar por medio de un elemento básico el tiempo, ya sea por medio del movimiento o de un cambio físico perceptible, así como en la interrelación de los elementos que integran la composición se hacen uso de recursos apropiados para dotar de dinamicidad al conjunto a través de tensiones o ritmos que son, justamente, los que nos permiten evocar la idea de temporalidad, dándose tal efecto como producto de la percepción y la experiencia previa con



eventos cotidianos que nos permitan interpretar el sentido de la dinamicidad a través de la imagen.

Intentar representar el tiempo en una imagen fija por medio de la emulación de una fotografía que captura el instante del movimiento, puede resultar un recurso que garantiza la dinamicidad de la imagen, pero si se tiene un conocimiento acerca de las tensiones que ocurren en la interacción de los elementos puede ser de gran utilidad para transmitir temporalidad, que comienza desde la elección del formato a utilizar.

Dada nuestra experiencia cotidiana, se configura un imaginario psicológico colectivo que nos lleva a deducir, por ejemplo, que la verticalidad es más inestable que la horizontalidad, pero la elección de un formato que tiende a la horizontalidad nos ofrece mayor posibilidad de dinamismo que se da por una ordenación que nos lleva a segmentar el espacio que ocupa la imagen y darle cierta secuencialidad.

Tensión

Según Villafañe, la tensión es la variable dinámica de las imágenes fijas, ³⁴ por lo que es importante recordar que cuando hablamos de tensión damos por hecho que se trata de la acción de fuerzas contrarias, de manera que, por principio, la tensión nunca es estática.

Una imagen en tensión nos indica la existencia de fuerzas de atracción dadas por la interacción de los elementos físicos al interior de la composición. En la representación

34 Villafañe, *Op. Cit.* p. 146.



gráfica, la tensión puede lograrse por medio de la deformación y la dirección.

Deformación

Según Villafañe, [...] toda proporción que se perciba como una deformación de un esquema más simple, producirá tensiones dirigidas al restablecimiento del esquema original en aquellas partes o puntos donde la deformación sea mayor. [...] ³⁵ El recurso de la deformación es una alteración de las proporciones estructurales o formales de una imagen gráfica, la cual crea un estado de tensión que se aprecia como desequilibrio, lo cual produce dinamismo. La elección de formas ovaladas o triangulares en lugar de las circulares o cuadradas en la estructura, además de la alteración de proporciones en la forma, produce un efecto similar.

Dirección

La dirección es una característica que surge de la interrelación de los elementos interactuantes y de las formas mismas. La dirección de una forma depende de cómo está relacionada con el observador, con el marco que la contiene o con las formas cercanas. ³⁶

Así, las direcciones de una forma o de una composición, nos indican una condición organizativa, pues se crean ejes principales y secundarios que posibilitan la estructura. por medio de los ejes, ya sean evidentes o sugeridos, creando un equilibrio sereno o inestable que genera un tipo específico de tensión.

³⁵ *Ibíd.*, p. 147.

³⁶ Wucius, W., *Op. Cit.* p. 43.



La dirección también tiene que ver con la posición de los elementos morfológicos en el espacio compositivo, la cual se da por un hecho fenoménico y psicológico, que se relaciona con la experiencia cotidiana y que nos permite fragmentar la composición en cinco secciones principales: arriba, abajo, izquierda, derecha y centro. De acuerdo a la posición que ocupan los elementos morfológicos, o a las direcciones sugeridas por los mismos, es posible otorgar significados de acuerdo a su posición en el espacio físico del formato.

Ritmo

Difícil es no asociar el concepto de ritmo con el de movimiento, puesto que lo percibimos como un reflejo vital que se identifica con los ritmos de la naturaleza, donde los opuestos cohabitan en una sucesión que posibilita su transcurso en el tiempo lineal. El ritmo nos habla de un orden por sucesión. El ritmo en la representación gráfica es muy semejante de la noción auditiva, pues es posible trasladar los conceptos de un sentido audible a uno visible, por ejemplo, se puede hablar de silencios y acentos así como de escalas.

La sucesión nos indica una periodicidad que se logra por la repetición de elementos morfológicos que pueden sucederse en el espacio, cambiar de dimensión progresivamente hacia cualquier dirección o de manera centrífuga o centrípeta, escalar por color o por pregnancia, por lo que puede darse con elementos idénticos o con elementos agrupados por una lógica evidente que tienen como resultado una sucesión tan estática, monótona o dinámica como lo permitan las posibilidades de interacción.



Simetría

La simetría es otro de los recursos plásticos para otorgar dinamicidad a la obra, dada la propiedad de equivalencia entre los elementos que integran la composición. Los diferentes niveles de simetría, como la isometría, catametría, heterometría, homeometría o singenometría, por sí mismos ofrecen diferentes grados de temporalidad, pero es indudable que, cuando las formas son sometidas a algún tipo de operación simétrica, se potencia su dinamicidad, pues cuando es aplicada, se evidencia una acción realizada directamente sobre el elemento simétrico y en la totalidad del conjunto.

Las operaciones simétricas pueden ser de traslación, reflexión, rotación o extensión y nos indican un suceso o acontecimiento producto de una acción ejercida en los morfogramas y que afecta a toda la composición.

La simetría de reflejo se refiere, como su mismo nombre sugiere, al reflejo de un elemento equivalente alrededor de un eje central o línea de espejo. Este tipo de simetría puede producirse en cualquier orientación siempre y cuando el elemento sea el mismo a ambos lados de la línea de espejo.

La simetría de rotación hace referencia a la rotación de elementos equivalentes alrededor de un centro común. Puede darse en cualquier ángulo o frecuencia siempre y cuando los elementos compartan un centro común.

La simetría de traslación se refiere a la ubicación de elementos equivalentes en diferentes zonas. Puede producirse en cualquier dirección y a lo largo de cualquier distancia, siempre y cuando se mantenga la orientación básica del elemento.



A esta categorización habría que añadir la simetría por extensión, que se refiere a una graduación en sentido creciente o decreciente, un tanto como lo explicamos en la definición de ritmo, sólo que en esta ocasión nos referimos a elementos equivalentes entre sí.

Para resumir el presente capítulo, podemos indicar que la dimensión formal implica la interpelación de los elementos morfológicos básicos con un medio concreto que se conoce por medio de los sentidos y se hace inteligible a través de conceptos compartidos que tienden a la universalización.

Como hemos expuesto, los elementos morfológicos son irreductibles y por sí solos poseen cualidades gestuales y plásticas particulares pero, al interactuar con otras formas dentro de un marco contextual determinado, su lectura se vuelve compleja al estar sometidas a la influencia y tensión causada por su posicionamiento, peso, masa y gravedad, propia y de relación. De esta manera, la fisicalidad de la forma y su inteligibilidad nos permiten comprender una existencia paralela que le hace subsistir en un mundo material y a la vez metafísico. Hablar de una línea curva, por ejemplo, presupone la experiencia vital con una forma redonda en un contexto físico-crono-espacial que me lleva a crear esquemas de pensamiento comunes que se socializan y comparten, de tal modo que en una cultura determinada descifrar una forma redondeada me permite asociar y/o descartar una serie de conceptos tendientes a lograr el mayor acercamiento posible hacia su designación o definición.

El conocimiento de los elementos básicos formales y su relación es el principio básico para plantear y analizar la estructura de toda obra, además de ser el punto de partida



de toda significación, de manera que su estudio nos permitirá, en este caso específico, determinar la especificidad y plantear las constantes estilísticas y genealógicas de los sellos mesoamericanos que nos ocupan.

De manera casi simultánea a la sintáctica viene dada la semantización de la forma, la cual tiene que ver con un plano que atañe a lo emotivo, la reminiscencia, lo sagrado; la dimensión simbólica, de la cual haremos mención en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2

EL SÍMBOLO

La dimensión formal, como vimos en el capítulo anterior, implica una interrelación con un medio concreto que se percibe por medio de los sentidos y se hace inteligible a través de conceptos compartidos que tienden a la universalización.

La fisicalidad de la forma y su inteligibilidad nos permiten comprender una existencia paralela que le hace subsistir en un mundo material y a la vez metafísico. Referirnos a una línea curva, por ejemplo, presupone la experiencia vital con una forma redonda en un contexto físico-crono-espacial y, el poder nombrar la es consecuencia de un esquema de pensamiento socializado y convenido. Mientras, el significado de la misma línea curva pero inserta en un contexto plástico, estará sometida a la influencia causada por su posicionamiento, peso, masa y gravedad, sea propia o relacional.



Pero, es claro que el significado formal, que corresponde con una sintaxis de la imagen, no se agota en la pura forma y, específicamente hablando de los sellos pertenecientes al México antiguo, el significado se encuentra impregnado por la dimensión simbólica que, en este caso, nos recuerda su función como vehículo para aprehender las fuerzas cósmicas y entablar una comunión con lo sagrado.

Por ello, en este segundo capítulo se intenta llegar a la parte no vista de la imagen considerada como artística, que, como un iceberg del que solo vemos una parte porque existe otra que, desde la superficie, nos está oculta, develada y a la cual sólo podemos acceder a través del universo de la evocación, el ensueño o la resonancia, nos indica un carácter polisémico, una parte que requiere de la interpretación que, mientras no sea exteriorizada por medio de la palabra, tenderá a permanecer bajo la superficie.

Así, el presente capítulo comienza con determinar el significado que el Símbolo ha tenido en el ámbito de la Comunicación Gráfica, el cual ha sido llevado a cabo, regularmente, desde un enfoque semiótico; del mismo modo que se mostrará la postura de Gilbert Duránd, quien muestra la diferencia entre el signo y el símbolo y el riesgo de que este último permanezca supeditado o limitado a lineamientos estructuralistas.

Es conveniente también, exponer la relación del símbolo con la cultura que, de acuerdo con Erns Cassirer, se reflejan en las formas simbólicas como el Arte, la Religión o la Ciencia, haciendo hincapié en el concepto del Mito para poder entender a qué nos referimos con naturaleza mítica cuando hablamos de la imagen en el mundo mesoa-mericano.



Conveniente también es observar el ideario simbólico en Paul Ricoeur y en Andrés Ortíz-Osés, debido a que son los antecesores más directos del modelo hermenéutico beuchotiano al percibir aquel punto de cruce entre la Semiótica y la Hermenéutica, además de sus valiosas aportaciones a la filosofía del Símbolo.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar la importante atribución que el Círculo de Eranos ha tenido en el estudio del Símbolo ya que, como grupo interdisciplinario ahora disuelto, lograron explorar otras formas de conocimiento alternas a las ciencias lógico formales demostrativas imperantes en el conocimiento.

2.1. Símbolo y Comunicación

En el ámbito de la Comunicación gráfica el símbolo es un tema que se aborda desde una perspectiva semiótica. En la semiótica peirciana se trata al símbolo como parte del signo, para lo cual se entiende que el signo es algo que está para alguien en lugar de otra cosa, con lo cual nos deja ver que el signo en tanto representación, puede funcionar como sustituto del mundo, pues lo que realmente interesa es la relación mental que establezcamos con éste al ser considerado inabarcable. Así, el signo es un mediador entre el hombre y su mundo, mismo que le permite construir sistemas simbólicos para conocerlo y referirse a él, de tal manera que no se niega la existencia del objeto ya que es un elemento primordial para la existencia del signo, pero es concebido como una porción de la realidad no como una totalidad. El signo como mediador de una porción de la realidad invariablemente acarrea una interpretación o significado que estará determinado por los saberes comunes que comparte una comunidad; la interpretación



y el signo, entonces, no son realidades tangibles sino sistemas mentales que el humano realiza para ubicarse y conocer el mundo que le rodea. Para la semiótica peirciana, el conocimiento del mundo se realiza a través del signo por la imposibilidad de acceder al mundo en sí, ya que el signo siempre va a aludir a otro signo.

Los conceptos de ícono, índice y símbolo, contenidos en la semiótica peirciana, han sido retomados con mayor énfasis en el ámbito de la Comunicación visual, debido tal vez a la fácil transpolación del contexto lingüístico al visual. Así, la iconicidad, consiste en la semejanza entre el objeto y lo que representa, el índice, trata de una relación entre el objeto y lo que presenta pero lo hace a través de la continuidad y, en el símbolo, la relación se da por convención. La iconicidad en la comunicación visual podríamos encontrarla, por ejemplo, en el retrato o la pintura figurativa; el índice se observa en la imagen de un rayo, un rostro triste; el símbolo podría observarse en un logotipo o una señal de tránsito.

Limitarnos al convencionalismo o arbitrariedad social para definir al símbolo visual implica dejar fuera y perdernos de una riqueza no sólo significativa sino también en sentidos, pues el hecho de que exista una pertinencia en mayor o menor grado dentro del ámbito lingüístico, no implica que la imagen visual tenga que regirse bajo estas mismas reglas. En primer término, podemos decir que el signo visual no se refiere sólo a un sistema lógico mental o conceptual. El signo visual, específicamente el gráfico, si bien se trata de una unidad mínima de significación, requiere de ciertas características que permiten su captación; línea, color, iluminación, conformación espacial, dimensionalidad, de tal manera que no pueden prescindir de la fisicalidad y concreción.



El símbolo visual entendido al margen de la convención o arbitrariedad, nos confina a la imagen sin historia y a los significados unidireccionales que aspiran a la universalidad. Entender que los signos convencionales por excelencia, como los números o las letras, poseen una historia no sólo cronológica o epistémica, sino comprender que también recogen rasgos de culturas primigenias y su manera peculiar de concebir el universo en un entorno natural y mítico que a menudo se omite por olvido, ignorancia o intención, implica un esfuerzo que bajo cualquier circunstancia vale la pena realizar. Además de la propuesta por indagar en la historia de los signos gráficos, conviene revisar hasta qué punto un signo se desenvuelve en la ambivalencia, pues en un momento determinado es posible modificar sus valores formales para lograr moverse en un plano afectivo con respecto al que se relaciona con la imagen gráfica.

En el contexto verbal del cual nació la semiótica existen tendencias muy fuertes que indican la omnipresencia del signo, tal como indica a continuación Tódorov Tzyetán

[...] Si damos a la palabra 'signo' un sentido genérico que englobe el de símbolo (que, por consiguiente, lo justifica) podemos decir que los estudios sobre símbolo dependen de la teoría general de los signos o semiótica.¹

El autor justifica la presencia abarcadora del signo en todo lo que se refiere a textos. Cabría aquí mencionar que, aunque los textos se suscriben al ámbito del lenguaje, cada uno de ellos posee particularidades y naturalezas distintas aunque estén unidas a un mismo tronco; sabemos, además, que la idea de texto no se refiere solamente a las letras

1 Tódorov Tzyetán, *Teorías del símbolo*, 1981, p. 9.



impresas sobre un papel, indica un sentido donde están implicados elementos que van más allá del simple binomio autor-lector. La poesía, por ejemplo, es un género literario que escapa a un sentido directo por lo que formalmente requiere hacer uso de figuras retóricas, a lo que el autor indica.

[...] El ámbito retórico mismo no contiene teorías semióticas. Sin embargo, las prepara mediante la atención acordada, al fenómeno del sentido indirecto.²

Esta excepción que menciona Tódorov, nos muestra que la acción simbólica de la poesía no puede ceñirse a la teoría general de los signos pues simplemente trasciende su forma para transponerse a través de un sentido diferente. Con la imagen visual suele ocurrir algo similar cuando ésta traspasa su literalidad para llevarnos a estadios del humano que escapan a explicaciones propias de la razón o el pensamiento lógico deductivo; tal fenómeno sucede también en otros lenguajes diferentes del verbal, de tal manera que la idea de que el símbolo esté sujeto a la teoría de los signos, aunque sea de manera genérica, se debilita cuando se profundiza en los aspectos más profundos que engloban al símbolo.

El signo visual, con sus características de materialidad, visualidad y su grado de arbitrariedad, tiene la particularidad de que, en el momento de ser creado o interpretado, puede a la vez ofrecer una lectura a nivel de símbolo, pues el uso de ciertas líneas, colores, iluminación o composición una unidad mínima de significación potencia las evocaciones, sueños o imaginación del humano. A su vez, un símbolo con un sentido profundo puede

² *Ibíd.*, p. 33.



banalizarse y perder su sentido original hasta convertirse en un signo arbitrario y manipulable. Tal ambivalencia en el signo-símbolo visual nos indica una ambivalencia más que una supeditación o derivación, por lo que se reconoce una naturaleza y funcionamiento particular como muestra a continuación Gilbert Duránd.

[...] la mayor parte de los signos son sólo subterfugios destinados a economizar, que remiten a un significado que puede estar presente o ser verificado [...] hay casos en los que el signo debe perder su arbitrariedad teórica, cuando remite a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales que es difícil presentar en «carne y hueso» [...] ³

En el párrafo anterior, Gilbert Duránd pone en cuestión el hecho de que el símbolo pertenezca a la categoría de los signos, pues nos habla de un ideal de economía, donde lo importante es la síntesis de operaciones en el menor número de elementos, mientras que el símbolo es abundancia de significados que no tienen una equivalencia con la realidad tangible y concreta. Transpolar lo dicho por Duránd a un contexto gráfico, sería como considerar al signo de la suma como representación sintetizada de una acción concreta: la de añadir o adicionar algo, mientras que el signo de la cruz aspira a valores morales múltiples que son imposibles de representar por medio de una acción u objetos concretos, pues el símbolo atañe a cuestiones profundas del ser humano a las cuales se puede acceder por medio de recursos indirectos como la metáfora, la alegoría o la imagen misma como reminiscencia o copia de una realidad que se imprime en la memoria y que viene a quien la evoca a través de la imaginación.

3 Duránd, G., *La imaginación simbólica*, 2007, pp. 10 y 11.



[...] Es posible, pues, por lo menos en teoría, distinguir dos tipos de signos, los signos *arbitrarios* puramente indicativos, que remiten a una realidad significada que, aunque no está presente, por lo menos siempre es posible presentar, y los signos *alegóricos*, que remiten a una realidad significada difícil de presentar.⁴

Tal manera de considerar la horizontalidad del signo y el símbolo viene a completar aquello que el estructuralismo lingüístico ha dejado fuera. La comunicación con su arraigo semiótico sin duda ha sido una base sólida sobre la cual se sostiene una base teórica muy fuerte que cuestiona y pone de relieve un fuerte análisis de las formas y contenidos en la cultura comunicacional, haciendo uso de tal rigor que ha hecho, posible referirse a ella como Ciencia con aspiraciones metodológicas ceñidas a sistemas lógico demostrativos.

Por tal razón, la división del signo que propone Duránd viene a plantear una visión distinta respecto al signo, pues la arbitrariedad tiene que ver con los significados de una realidad y su plausibilidad de ser presentada a los sentidos, mientras que la realidad que se representa en el signo alegórico difícilmente puede ser cotejada por medio de la sensación o la percepción, por lo que recurrimos a la imaginación para poder acceder a ella. Esto tiene una estrecha relación con las dos maneras de que dispone la conciencia para conocer el mundo, como lo indica G. Duránd, una es directa y la otra indirecta; la primera es sensible y concreta y en la segunda, el objeto ausente se *re-presenta* ante ella mediante la *imagen*, en el sentido más amplio del término.⁵ Así, como se puede observar, la imagen en relación con la imaginación simbólica es necesaria para

4 *Ibíd.*, p. 12.

5 *Ibíd.*, p. 10.



entender no sólo para comprender aspectos de carácter subjetivo, sino también los que corresponden a cuestiones abstractas y prácticas, como lo es el funcionamiento del átomo.

En esta manera indirecta de significar el mundo, el signo alegórico viene a ser la posibilidad expresiva de recuperar lo ausente, de re-presentar lo que no podemos hacer presente. La alegoría, más allá de una figura que se encarga de representar otra cosa distinta a ella, está en relación con aspectos del símbolo que abarca aspectos más profundos del ser humano, como la muerte o la condición humana, de otra manera la alegoría se queda en la superficie y sólo puede leerse al margen de figura retórica.

Consideraciones como las anteriores tendrían que acompañar a la definición de símbolo que de la semiótica retoman los estudios de la imagen visual para rescatar el sentido profundo de un término que, tanto conceptual como visualmente, toca aspectos tan profundos del ser humano, que podrían llevarnos a reflexionar acerca de la labor de la comunicación gráfica en el contexto actual y sus repercusiones individuales y sociales al entender los procesos comunicativos como medios que implican algo más que la emisión de un mensaje y la recepción de una respuesta. Conocer los alcances del símbolo para empezar a comprendernos y comprender al otro precisa un replantear la disciplina y la manera somera con que pueden ser tratados algunos temas.

[...] El símbolo es el signo más rico. Ocupa mucho lugar en nuestras vidas. Como dice Cassirer, desde que nacemos hasta que morimos estamos rodeados de símbolos. Los símbolos recogen afecto, emotividad, rasgos del consciente, de la libido, de y hasta arquetipos



humanos muy básicos, así como significados religiosos. Hay una carga afectiva muy grande en los símbolos, un significado afectivo muy poderoso, por eso son muy importantes. Los símbolos nos representan esos aspectos profundamente humanos, por lo cual se plantean como algo que hace vivir, que mueve a actuar en la vida.⁶

Símbolo y Cultura

Conocer las características propias del signo y del símbolo nos permiten establecer criterios particulares para la apreciación y reflexión acerca de ellos. Del signo existe un amplio número de bibliografía que centra su interés, principalmente, en la semiótica. El tema del símbolo ha sido tratado no sólo por los semiólogos, han sido numerosas disciplinas las que se han acercado al tema debido a su repercusión a nivel colectivo como individual.

La comprensión del ser humano en su sentido más amplio es difícil de llevar a cabo si no se toma en cuenta la existencia del símbolo como parte importante del conocimiento.

Conviene aquí recordar que, en los inicios del pensamiento occidental el conocimiento estuvo integrado pese a que las diferentes disciplinas fueron separadas para su mejor estudio; la obra aristotélica que comprende Ética, Metafísica, Filosofía natural, Lógica, Poética, Política y Retórica es una muestra de ello, pues en ella se observa el interés por estudiar al ser humano y la naturaleza. La secularización del conocimiento en la época medieval dio origen a la división conformada por el *Trivium* (tres

⁶ Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica simbólica y hermenéutica analógica e Hermenéutica analógica, Símbolo e imagen*, 2004, p. 12.



caminos) y el *Cuadrivium* (cuatro caminos), donde se daba el comienzo de una estratificación que priorizaba a la Astronomía, Geometría, Aritmética y Música sobre la Gramática, la Dialéctica y la Retórica: comienza a manifestarse un desprecio por las llamadas artes menores al ser consideradas triviales y los oficios fueron menospreciados por considerarlos cercanos a lo animal. El pensamiento científico se manifiesta en la matematización del universo al considerar que todo lo relacionado con el hombre y la naturaleza podía ser medible y demostrable, se confía enteramente en los números porque ellos clarifican y explican, lo que no se ciñe al pensamiento científico se vuelve oscuro, por tanto, poco confiable. Existe una predominancia de la experimentación sobre la experiencia, del demostrar sobre el mostrar, del fenomenismo y los métodos naturales sobre la contemplación y la intuición. El cuerpo y mente divididos: la razón, la mente y el pensamiento consideradas superiores a la corporalidad que, ya desde Platón, había sido considerada impura, luego, con los mecanicistas fue concebida como una máquina perfecta.

El Modernismo se impone como modelo que permea todos los rubros de la vida humana al reconocer a los métodos científicos como única posibilidad de conocimiento, por tanto, disciplinas que tenían relación con aspectos sociales como la educación o la economía se volvieron susceptibles de ser analizadas bajo los términos experimentales e inductivos propios de la ciencia, que aceptan al Hecho como única realidad posible de ser experimentada, catalogada y medida. El hombre se concibe como una entidad superior debido a su capacidad por trascender su problemática corporal: se cuestiona acerca de su propio ser.



Ernst Cassirer trabaja la idea del vitalismo que plantean algunos científicos de su época, los cuales conciben la vida como una realidad última que no puede ser tasada como fenómeno físico o químico. Se trata de una postura que supone una realidad diversificada al existir esquemas y patrones diferentes de acuerdo a cómo son concebidas por los organismos existentes los cuales van a variar de uno a otro, por tanto, no son equiparables.⁷

El autor reconoce una diferencia en el humano que lo hace diferente de los demás seres vivos quienes sólo actúan a manera de reflejo causados por los estímulos externos que son recibidos por sus sistemas de percepción; el universo de los animales hacen uso de respuestas directas y el humano, gracias a la ampliación de sus funciones no sólo de índole cuantitativa sino también cualitativa, es capaz de transformar su realidad. Esto de alguna manera, viene a establecer una diferencia en relación a la teoría evolutiva darwiniana y pone a mostrar que las funciones del hombre no sólo son biológicas o adaptativas pues las respuestas del hombre a los estímulos externos no son inmediatas sino que pasan por un el pensamiento que va a hacer de esto un proceso más lento y complicado: el hombre trasciende su animalidad o condición orgánica y es capaz de reflexionar acerca de él mismo. El llamado “sistema simbólico de Cassirer nos indica que la ampliación de funciones cualitativas del hombre le permiten vivir la dimensión más amplia de la realidad que no se limita sólo a la reacción inmediata.

⁷ Cfr. Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, 2008, p. 15.



[...] El hombre no puede escapar de su propio logro, no le queda más remedio que adoptar las condiciones de su propia vida, ya no vive solamente un puro universo físico sino en un universo *simbólico*. 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.⁸

Cassirer observa que, mientras más se aleja el hombre del mundo físico, más se acerca a lo simbólico, por tanto, las formas lingüísticas, las artísticas, rituales y religiosas tienen tal peso en la visión e interpretación del universo que se ha vuelto imposible ver ni conocer si no es a través de dichas formas de origen artificial y que tienen la capacidad de hacerlo vivir a través del sueño, la imaginación, ilusión, esperanzas. Dichas formas que, si bien lo separan de las funciones puramente orgánicas tienen su origen en causas tan básicas que, si bien no pertenecen a un ámbito biológico o corporal, tienen su arraigo en ámbitos profundos de la condición humana que poco tienen que ver con la razón.

[...] La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las vidas de la forma cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son *formas simbólicas*. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como *animal racional*, lo definiremos como *animal simbólico*.⁹

La contradicción expuesta por Cassirer y su propuesta de resolución viene a sacar al conocimiento de los dominios de la razón y, junto con otros pensadores que abonaron en regresarle a la imaginación, la intuición, el espíritu y la psique su dimensión de conocimiento en cuanto a saberes

⁸ Cassirer, E., *Ibíd.*, p. 47.

⁹ *Ibíd.*, p. 49.



y estructuración de los sistemas civilizatorios no menos importantes que los científicos.

Luis Garagalza retoma de G. Duránd la idea del mundo como representación al indicar que la percepción del mundo objetivo implica una selección que la imaginación se encarga de organizar. Así, tenemos que la simple captación implica un proceso de metaforización dada por la acción representacional. Para su ejemplificación, Garagalza ejemplifica con un hombre primitivo que se encuentra en el camino con una piedra transparente que, cuando la levanta entre sus manos y la observa, se da cuenta de que en su interior se observan distintos colores; el hombre que nunca antes había tenido una experiencia similar; el hombre experimenta entonces una emoción que no puede explicar y sólo acierta a darle un nombre cualquiera que no está en relación con una explicación razonada: la piedra deja de ser piedra, es ya una divinidad porque aparece rodeada por un halo de misterio. El autor nos dice que existe la posibilidad de que la piedra pueda ser considerada como sólo piedra o como herramienta si la fascinación inicial se repite por numerosas veces, la experiencia que provocó tal fascinación se repite por numerosas ocasiones, pero en este proceso, la piedra fue sacada de su entorno y estableció una relación con el hombre, de tal manera que se incorporó al pensamiento consciente e inconsciente del hombre, ya sea en forma de dios, de objeto o de herramienta: pasa a ser parte de sus representaciones y queda impregnada de un *sentido antropológico*.¹⁰

10 Cfr. Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, 1990, p. 58.



En la descripción de L. Garagalza es posible observar las manifestaciones simbólicas que observamos en E. Cassirer: el lenguaje, la religión, el rito y el arte, todas ellas caracterizadas por su acción antropológica y tendiente a la acción civilizatoria. Ese primer estadio que nos habla de un primer contacto con el universo y separar selectivamente un acontecimiento, fenómeno u objeto que provoca alguna emoción o fascinación. Tal vez por eso sea comprensible la idea de algunos autores que consideran que todas las expresiones mesoamericanas tenían un aspecto religioso al encontrar que la primera explicación que se le dio a los fenómenos naturales tenía que ver con lo divino y, posteriormente con la religión que hará uso de los rituales como preparación para repetir aquellas experiencias que conducen a experimentar nuevamente el sentido de misterio y relación con las divinidades, además de propiciar la cohesión social de la comunidad que las practica. Tenemos también la creencia de que el origen del arte tiene una estrecha relación con la ritualidad pues, antes de un sentido estético existió aquella representación y expresión capaz de tender lazos que posibilitaban el acercamiento con lo divino.

El lenguaje, como una constante en los agregados sociales es el indicativo de una intención de apropiación y ordenamiento, además de una transmisión de saberes necesarios para la supervivencia de las siguientes generaciones que da origen a la cultura; el origen del lenguaje o, para ser más específicos, del habla, es un tema demasiado extenso que ha generado diversas posturas que siguen en discusión y de las cuales no se profundizará aquí más que para destacar su función simbolizante que ha llevado al humano a reducir la complejidad del universo por medio de la apropiación y representación de lo ausente.



En las expresiones anteriores se observa el sentido de metaforización al que alude Garagalza, pues la imposibilidad de acceder a un mundo concreto y presentarlo cuando se intenta expresarlo, se hace uso de alusiones y formas que pueden ser sonoras, visuales, táctiles, gustativas u olfativas que puedan auxiliarnos para re-presentar la experiencia u objeto que no se encuentra presente. Podría decirse que es una manera de engaño o un juego muy serio y de repercusiones muy profundas pues nos permiten reducir la complejidad del universo, además de ensayar, experimentar y probar las diferentes posibilidades de respuestas o pretensiones por dominar y entender el mundo que nos rodea.

Cabe destacar el hecho de que E. Cassirer incluye la ciencia a los sistemas simbólicos al considerarla como el último paso del desarrollo cultural y nos indica que, la ciencia es la que nos proporciona la seguridad de un mundo constante.¹¹

El autor ve en el pensamiento científico la actitud natural del hombre por tener certezas, por dar respuestas certeras y así tener puntos de apoyo seguros para observar y desenvolverse en un universo cambiante. Se dice que el hombre tuvo acercamientos a la ciencia mucho antes de que ésta fuera acotada en leyes que pretendían abarcar todos los fenómenos de la vida humana, pues es la curiosidad y la imaginación desde donde se plantearon los primeros cuestionamientos con respecto al mundo y una decantación en teorías que constituyeron una base para establecer constantes, ritmos y cierto control ante un mundo aparentemente caótico.

11 Cassirer, E., *Antropología...*, *Op. Cit.*, p. 304.



Cassirer marca una diferencia entre la ciencia que nace de la curiosidad y la observación y la que pretende reducir el mundo a simples formulaciones abstractas que pretenden sintetizar en simples números todos los aspectos de la vida, con lo que marca una distinción del pensamiento positivista y re descubre la parte simbólica en el pensamiento científico, además de que sienta las bases de la filosofía moderna al sacar del cientificismo y la sociología aspectos relativos al humano. El autor nos dice que el hombre es capaz de construir su universo simbólico a través del lenguaje, la religión, el arte, pero la ciencia le permite comprender e interpretar, articular y organizar, sintetizar y universalizar su experiencia.¹²

Cierto es que se trata de una construcción simbólica más completa, pero podemos referir que se trata de diferencias entre elementos de un mismo conjunto que es, justamente, el simbólico.

El lenguaje, la religión, el arte y la ciencia, según hemos visto, son los sistemas que ha construido el hombre para dar respuesta al mundo que le rodea y tener cierto dominio de él. Dicho universo simbólico es una constante en los inicios de las diferentes civilizaciones independientemente de su situación geográfica. El mito, como parte de la religión, es un tema que nos interesa abordar brevemente debido a que las culturas mesoamericanas tuvieron un acento muy marcado en la religión, la cual permeó todos los aspectos de su vida y, por ende, de sus expresiones artísticas. Entender el mito nos acercará a comprender la concepción de un universo que ahora nos resulta un tanto ajeno por ser la religiosidad de carácter distinto a como hoy la vivimos.

¹² *Ibíd.*, p. 324.



2.1.1. El Mito

Conocer los orígenes del mito nos da una idea acerca de la trascendencia del universo simbólico en las culturas mesoamericanas pues, independientemente de su sentido religioso, el mito constituye una constante en el hombre antiguo como en el contemporáneo.

A lo largo de la historia, los mitos nos muestran, a manera de relato, cómo se construyó el mundo, pues se trata de una explicación no científica acerca del origen que, ciertamente, se tiene por verdadera porque se ajusta a una lógica propia, aunque tradicionalmente se considera al mito como pre racional al hacer una marcada división entre el mito y el *logos* pues se cree que cuando el ser humano dejó atrás su pensamiento mítico surgió entonces la filosofía. Esto se da porque, en la Grecia antigua, cuna del pensamiento Occidental, se dio una época donde los dioses decidían el destino de los hombres y del mundo, pero cuando surge la idea de la *polis*, el hombre se concibe como responsable y dueño de su destino al formarse los sistemas legales y retóricos que permitían encontrar argumentos necesarios para, por ejemplo, disponer la muerte de un individuo.

La idea del mito como derivado de un conocimiento pre racional o primitivo en un sentido peyorativo, nos aleja de la posibilidad por descubrir una estructuración del universo rica en formas y pleno de coherencia del cual se han derivado estudios muy serios que nos permiten ahondar en su significado más profundo que va más allá de un primer intento por conocer la realidad, se trata de un intento por orientarse en el mundo y explicarlo, el mito permite conocer la esencia del hombre, pues los seres míticos constituyen un reflejo del mismo hombre aunque



con características supremas; además, nos acerca a lo sagrado por medio del rito y la narración.

Mircea Eliade define al mito como un relato que nos habla de una *creación*, ya sea del hombre, del mundo o de los mismos dioses, su transmisión se despliega por medio de una narración que explica la producción y comienzos que originaron su cualidad de *ser*, así mismo, nos indica que el mito da constancia de un hecho que se ha manifestado y del cual se tiene constancia, por lo que no se cuestiona su cualidad de real.¹³ En el mito de Quetzalcóatl, por ejemplo, nos narra que dicho personaje, después de gobernar la ciudad de Tula, construye una barca y parte rumbo a donde se pone el sol, su existencia entonces queda constatada por la aparición de la estrella que surge justo por el lugar donde éste desapareció, lo que no permite que haya dudas pues existe un hecho que lo respalda.

El mito de Quetzalcóatl no puede ser reducido a una leyenda pues no se trata de un ser humano común sino de alguien con poderes que sobrepasan las capacidades físicas o intelectuales de los simples seres terrenales que los pone en un nivel tan superior que son considerados como divinidades. Las leyendas son confundidas comúnmente con los mitos pues ambos pueden explicar los orígenes de ciertos acontecimientos, pero la cualidad sobrenatural de los personajes del mito constituye un hecho que divide lo sacro de lo profano al establecer diferencias que sólo son atribuidas a divinidades o a la venia de ellos sobre ciertos portales.

13 Mircea, Eliade, *Aspectos del mito*, 1988, p. 17.



[...] Los personajes de los mitos son seres sobrenaturales. Se les conoce sobre todo lo que han hecho en el tiempo restringido de los acontecimientos. Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y develan la sacralidad (o simplemente la “sobrenaturalidad” de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas y a veces dramáticas, interrupciones de lo sagrado (o sobrenatural en el mundo.¹⁴

La cualidad de extraordinario es primordial para que un mito sea considerado como tal, para lo cual es necesario poner distancia no sólo en las cualidades sobrenaturales de los personajes, sino que se requiere hacer una marcada diferencia que separe resalte el universo mitológico del cotidiano y que le ayudarán a establecer su sentido religioso que no tiene parangón con lo profano. Esta especie de barrera entre lo sacro y lo profano, dejará abierto algún resquicio que permita entrar y salir alternadamente de él.

Cassirer destaca la intención por separar lo sagrado de lo profano en una dimensión espacial y temporal y señala que, el tránsito de un ámbito mítico-religioso a otro siempre está ligado a ritos de transición que se deben observar cuidadosamente.¹⁵ Los ritos de transición nos marcan una separación de tipo espacial, pues muchas veces se trata de un traslado físico que puede implicar viajar de una ciudad o sitio geográfico determinado a otro, pero otras veces implica una transición de fases que pueden ser de la niñez a la adolescencia, del celibato al matrimonio, de la vida a la muerte, etc.

14 *Ibíd.*, p. 17.

15 Cassirer Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas II Pensamiento mítico*, 1994, p. 140.



Pero también la distancia temporal tiene una importancia primordial, pues la dimensionalidad mística precisa que los personajes de naturaleza divina no solamente sean, sino que tengan una historia que se pueda narrar, necesita un acontecer en el tiempo. Eliade Mircea indica que:

[...] En una fórmula sumaria, se podría decir que, al «revivir» los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico, y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo sagrado, a la vez primordial e indefinidamente recuperable.¹⁶

De esta manera, el mito en su manifestación ritual posibilita al hombre para trascender su condición humana y acceder a lo divino a través del control del espacio con lugares geográficos que le permiten entrar y salir físicamente de un espacio sagrado, considerado como un mundo interior, interno, que está dentro, a un espacio profano al que se considera como externo, fuera.

El mito permite, además del traslado espacial, otro cronológico que le permite hacer presentes los acontecimientos del pasado y estar presente en su desenvolvimiento y su incursión al ámbito terrenal. La instauración de lo divino en la tierra por medio de la narración y la repetición, son una manera primaria por intuir el espacio y el tiempo y el afán del humano por comprenderlo y tener algún tipo de injerencia en ello para su entendimiento y control, constituyen formas de conocimiento que van a repercutir en la interiorización del universo y su exteriorización por medio de las representaciones culturales específicas de cada cultura,

¹⁶ Mircea, E., *Aspectos...*, *Op. Cit.*, p. 26.



de ahí la importancia de los mitos, que ciertamente son más que simples cuentos, pues la misma importancia que ha tenido el estudio de la mitología griega, por ejemplo, se requiere para otras manifestaciones similares que se dieron en diferentes puntos geográficos.

Como última acotación con respecto al mito, podemos mencionar que el mito se encuentra en un nivel preponderante en la conformación de la vida espiritual que, junto con el símbolo y la imagen...

[...] pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. Valdría la pena estudiar la supervivencia de los mitos a lo largo del siglo XIX. Se vería cómo, humildes, aminorados, condenados a cambiar incesantemente de apariencia, han resistido a esta hibernación gracias, sobre todo, a la literatura. [...] ¹⁷

Se observa, entonces, que el mito es un aspecto más de conocimiento en la vida del hombre pues, si bien antecede al lenguaje y a los sistemas lógico demostrativos, su valor reside en que no necesita de éstos últimos para generar saberes y conocimiento (no científico) que abona en la comprensión del mundo, así como la creación y reforzamiento de lazos sociales entre comunidades que comparten saberes y haceres. Ciertamente es que la preponderancia del pensamiento científico golpeó durante muchos años lo que escapaba a su control y se denostaron manifestaciones que escapaban al tipo de pensamiento convergente, pero hasta el momento, no se ha podido deshacer del pensamiento mítico simbólico porque tal vez sea una parte inherente al ser humano, además de tener una función social y cubren necesidades esenciales del individuo y de la comunidad. Ciertamente es que en la

17 Mircea, Eliade, *Imágenes y símbolos*, 1999, p. 11.



actualidad ha llamado la atención de los teóricos y científico la conformación del pensamiento simbólico debido a que se ha caído en la cuenta de la pérdida de un potencial importante que se pierde si no se abordan tales cuestiones y se les desprecia por relacionarlas con infantilismo o desequilibrios mentales. La Lógica Simbólica, por ejemplo ha tenido interés en abordar el tema de los mitos, pues su estructura es tan coherente que, en un sentido lógico, pueden ser considerados como verdaderos.

La filosofía también ha reconocido su finitud y ha renunciado al saber absoluto a que había aspirado en sus inicios y, cuando el positivismo la puso al margen de la psicología y perdió su lugar como disciplina de reflexión por excelencia, tuvo que retomar su rumbo y aceptar la imposibilidad de abarcar el conocimiento de una manera absoluta tal como lo concibe el pensamiento cientificista, se cae en la cuenta que existen aspectos a los que la ciencia es incapaz de acceder: al espíritu, tanto del humano como de la cultura. Retoma entonces sus orígenes y regresa su dignidad a las disciplinas pertenecientes al *Trivium* que la tradición escolástica había dejado fuera por considerarlas triviales, así, todo el siglo XX se ha considerado como una etapa lingüística, la cual ha permeado y otorgado respuestas ahí donde, por ejemplo, las matemáticas son incapaces de dar respuesta, como son las paradojas. De tal manera, la inquietud del idealismo además con Hegel, sembró la inquietud por otras formas de saberes que posteriormente siguieron otros filósofos como Dilthey con las ciencias del espíritu, Husserl con la fenomenología, Wittgenstein con los estudios del lenguaje, Heidegger con el *dasein*, entre otros, fundaron las bases para que las humanidades surgieran con fuerza y tuvieran la misma importancia que los fenómenos de la naturaleza.



Así, los fenómenos ante los cuales la ciencia no puede dar explicación, tienen una importancia muy seria pues, como indica Mircea:

[...] El símbolo revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento. Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique: responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser. Por consiguiente, su estudio permite un mejor conocimiento del «hombre sin más», que todavía no ha contemporizado con las exigencias de la historia.¹⁸

2.2. El símbolo en Paul Ricoeur

La influencia de Paul Ricoeur ha sido muy relevante en el pensamiento filosófico que abarca la hermenéutica del siglo XX y, junto a Georg Gadamer, se perfila como puntal y sus lecturas imprescindibles en dicho ámbito. De igual manera, la aportación que Ricoeur ha hecho con respecto al símbolo han ampliado su espectro al permitir salir del ámbito solamente psicológico o religioso, ya que su estrecho vínculo con la metáfora le ha permitido tocar aspectos filosóficos que lo vinculan con la existencia humana y se han vuelto referencia por su influencia en temas de posmodernidad, estructuralismo y lingüística.

La Hermenéutica analógica tiene un antecedente importante en Paul Ricoeur¹⁹ de la cual se rescata la idea de

¹⁸ *Ibíd.*, p. 12.

¹⁹ Idea expresada por el Dr. Mauricio Beuchot en el *Seminario de Teorías Hermenéuticas* que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., en el año 2013.



medida entre posturas que pueden caer en un equivocismo o univocismo extremo, lo cual se explicará con mayor amplitud en el siguiente capítulo. De Ricoeur, Beuchot rescata también su influencia lingüística y sus estudios relacionados con la semiótica, mismos que retoma para su propuesta de modelo hermenéutico analógico, además de tomar en consideración el vínculo entre el símbolo y la metáfora planteados por Ricoeur.

2.2.1. Símbolo y Lenguaje

Las indagaciones teóricas planteadas por Paul Ricoeur con respecto al símbolo están enmarcadas en el ámbito del lenguaje, cuestión que resulta lógica si recordamos que el problema filosófico que más ocupó a los pensadores del siglo XX fue, precisamente, el del lenguaje.

De acuerdo a Paul Ricoeur, el lenguaje es un terreno donde coinciden todas las indagaciones filosóficas:

[...] Ahí se cruzan las investigaciones de Wittgenstein, la filosofía lingüística de los ingleses, la fenomenología surgida de Husserl, los estudios de Heidegger, los trabajos de la escuela Bultmaniana y las otras escuelas de exégesis neotestamentaria, los trabajos de historia comparada de las religiones y de antropología que se ocupan del mito, el rito y la creencia y, por fin, el psicoanálisis.²⁰

En la búsqueda por una gran filosofía del lenguaje, se reconocen las limitaciones que implicaría concentrar un conocimiento muy vasto acumulado en el individuo que se aventurase a hacerlo. Con todo esto, Paul Ricoeur

20 Ricoeur, Paul, *Freud. Una interpretación de la cultura*, 1990. pp. 7 y 8.



reconoce en el lenguaje la convergencia de disciplinas que tradicionalmente se habían considerado ajenas una de la otra, como lo es el arte, las ciencias, la antropología, la historia o la psicología, ya que, pese a dedicarse a aspectos distintos del ser humano y su entorno, todos ellos han caído en la cuenta de la problemática de la unidad discursiva del hablar humano, he aquí el punto donde se relacionan mutuamente disciplinas ajenas entre sí, esto es, cuando el lenguaje pone de relieve las múltiples funciones del significar humano.²¹

Cuando Ricoeur reconoce una problemática común que concierne al significar humano, nos encontramos en el terreno de la interpretación, lo que pone en relieve la existencia de un ser humano que interpreta el mundo y a su vez se interpreta a sí mismo desde diversas áreas del conocimiento, no sólo aquellas que dan cuenta de los aspectos psíquicos o espirituales pues las ciencias exactas también reconocen las limitaciones que tiene la lógica demostrativa cuando se enfrenta a dilemas que sólo pueden ser expuestos a partir de planteamientos discursivos.

De tal manera, Ricoeur rescata la importancia de autores como Freud al reconocer su aportación no sólo en el ámbito de la psiquiatría, sino en el terreno de la interpretación y su relación con los símbolos y de quien destaca su contribución por reinterpretar la totalidad de los productos psíquicos que pertenecen al dominio de la cultura, desde el sueño a la religión pasando por el arte y la moral.²²

21 *Ibíd.*, pp. 7 y 8.

22 *Ibíd.*, p. 10.



De acuerdo a Ricoeur, Freud establece una vinculación entre el sueño y la interpretación a partir del deseo, pues el hombre está lleno de deseos explicitados pero también de deseos ocultos que son reprimidos por diversas convenciones, así, nuestros más íntimos deseos se manifiestan entonces a través de los sueños pero no de una manera nítida si no más bien enmascarados. Existe, no obstante, una intención por estructurar el significado de los sueños y esto se da por medio del lenguaje, por lo que existe la posibilidad de establecer una analogía entre el sueño y aquellas situaciones que se originan en el terreno de lo psíquico. Es así como se considera al sueño como la semántica del deseo pues el deseo se expresa y se cristaliza por medio del sueño a manera de lenguaje que da lugar a lo que Ricoeur denomina lugar de significaciones complejas.²³

Ciertamente los deseos no corresponden con una interpretación lineal o unívoca. De tal manera, y aunque pertenezcan a una dimensión psíquica, la manera de ordenar, explicar y estructurar tales productos, se da invariablemente en el lenguaje, por lo que Ricoeur destaca que el símbolo es una expresión lingüística de doble sentido que requiere una interpretación y la interpretación un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos.²⁴

En los renglones anteriores observamos no sólo la vinculación símbolo-lingüística, también con la filosofía se da cabida al trabajo de interpretación que se observa en la hermenéutica con las expresiones de doble sentido, además de incluir a las cuestiones que se acercan más a la comprensión que al entendimiento dado que el acto

²³ Cfr. Ricoeur, P., *Ibíd.*, p. 10.

²⁴ Ricoeur, P., *Ibíd.*, p. 12.



de interpretar conlleva en sí la búsqueda de diferentes horizontes donde cada uno es importante en el proceso de conocimiento y reconoce que el puente que se tiende hacia la intersubjetividad se establece por medio del lenguaje.

De tal manera, Ricoeur propone que el símbolo debe estar inscrito en una filosofía del lenguaje mientras cuestiona que deba suscribirse a una filosofía de la cultura, como antes había propuesto Ernst Cassirer de quien conoce la importancia de ser el primero que destacó el aspecto de remembranza que posee el lenguaje, pero a quien también cuestionó el hecho de reducir los objetos a su función, a una sola función general de mediación, todas aquellas por medio de la cual el espíritu y la conciencia construye todos sus universos de percepción.²⁵ Por otra parte, Ricoeur destaca la definición que Cassirer hace de lo simbólico al considerarlo como la mediación universal del espíritu entre nosotros y lo real; lo simbólico quiere expresar ante todo el carácter inmediato de nuestra aprehensión de la realidad.²⁶

Así se incluyen, todas las formas culturales que comprenden la aprehensión de la realidad, como lo es el lenguaje, religión, arte, ciencia. Tenemos entonces que las formas simbólicas son consideradas como síntesis, como objetivación y como realidad, lo cual deja entrever una contradicción al pretender reducir dichos procesos a una perspectiva meramente cultural cuyas contradicciones convendría abordar desde un ámbito más bien filosófico pues, aunque se toca una problemática epistemológica que implica una distinción entre lo simbólico como mediación del espíritu y la realidad en su concreción, no se distingue la acción interpretativa del símbolo cuando se quiere

²⁵ *Ibíd.*, p. 13.

²⁶ *Ibíd.*



decir otra cosa de lo que se dice, misma que puede ser comprendida con mayor amplitud desde una perspectiva que implica un análisis semántico.²⁷

La semanticidad del símbolo nos indica, pues, dos sentidos, uno literal y otro manifiesto tal como se puede observar en cualquier signo, pero Ricoeur hace énfasis en el doble sentido del símbolo que, ciertamente, se manifiesta por medio de lo sensible y literal, pero tal sentido manifiesto tampoco está desligado del sentido simbólico, así, la opacidad y doble significación que caracterizan al símbolo se revela en lo sensible, lo sagrado se manifiesta, aunque no se agota y a su vez trastoca esa manifestación sensible por estar indisolublemente ligados, esto que denominó como la fuerza reveladora del símbolo:

[...] Es lo que lo opone al signo técnico, que no significa más que lo que expone y por ello puede ser vaciado, formalizado y reducido a un simple objeto de cálculo. Sólo el símbolo da lo que dice.²⁸

2.3 El símbolo en Paul Ricoeur. Criteriología

Para Paul Ricoeur, la dimensión simbólica está reservada sólo para aquellas manifestaciones que poseen un excedente de sentido, por lo que nos enfrentamos con una serie de expresiones que son susceptibles de ser interpretadas debido a que poseen un primer sentido

²⁷ *Ibíd.*, p.13 y 14.

²⁸ Ricoeur, P., *Ibíd.*, p. 31.



manifiesto que lleva en sí otro que está latente y que no se agota en la interpretación.

[...] Restrinjo, pues, deliberadamente la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples.²⁹

Por lo anterior, es posible observar que, desde su perspectiva semántica Ricoeur apunta que el símbolo no es justamente un signo debido a la naturaleza del doble sentido en el símbolo, su doble intencionalidad le otorga un valor agregado que no se da de manera inmediata, pese a tener un sentido primario o literal el cual es conductor de un sentido secundario o manifiesto que los transmuta y unifica. La manera en que Ricoeur comprende esta unidad es por medio de la metáfora que, además, le otorga los elementos suficientes para enfocar al símbolo desde una perspectiva filosófica.

Una de las características del sentido metafórico es la analogía, misma que se establece por medio de la semejanza; se trata de una desviación del sentido primario hacia el secundario por medio de la alusión. Aquí, conviene no confundir la analogía con la alegoría, pues la alegoría se produce más por convención que por intuición y en ella pueden aparecer juntos el sentido primario y secundario sin llegar a unirse o bien se puede sacrificar el sentido primario, mientras que en la analogía, a manera de símbolo, existe un desplazamiento de sentidos que no se descifra por completo pues no obedece a fines didácticos ni consecutivos.

²⁹ *Ibíd.*, p. 15.



Cuando Ricoeur se plantea las interrogantes ¿Cómo pasar de la posibilidad del mal humano a su realidad, de la culpabilidad a la culpa? ³⁰ establece analogías como la mancha que ejemplifica la suciedad del alma, pasando la culpa a dejar su plano existencial para trasladarse a uno físico por medio de una asociación más intuitiva que racional. Es en este capítulo, La simbólica del mal, donde Ricoeur expone las bases que seguirá desarrollando en sus obras posteriores donde propone los criterios necesarios para identificar lo simbólico, a saber, su carácter cósmico, onírico y poético.

Dimensión Cósmica

La dimensión cósmica del símbolo se refiere a lo que Mircea Elíade denominara como hierofanía, esto es, manifestación de lo sagrado, lo que provoca una distinción entre sagrado y profano. Si bien esta dimensión pudiera ubicarse en un marco pre-reflexivo o pre-lingüístico, también es cierto que lo sagrado se puede entender como una fuerza, como un poder que sobrepasa el entendimiento, una mezcla de terror y fascinación que se presenta como si no fuera de este mundo saturando así nuestra capacidad de comprensión.

Cuando estos elementos de la naturaleza se unen con los mitos y los ritos, son ya considerados como símbolos, mismos que constituyen el lenguaje de lo sagrado, de manera que el agua se transforma en purificadora, vivificadora, la tierra es madre, fecundadora, dadora de vida, o el cielo como habitación del dador de vida, del sabio, de lo supremo, lo cual nos indica que estos elementos no se

30 Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, 2004, p.169.



presentan en su sentido inmediato o como realidad dura, como a continuación indica nuestro autor.

[...] Si bien son elementos del universo los que llevan el sentido —Cielo, Tierra, Agua, Vida, etc.— es la palabra —palabra de consagración, de invocación, comentario mítico— la que *dice* la expresividad cósmica gracias al doble sentido de las *palabras* tierra, cielo, agua, vida, etc. La expresividad del mundo llega al lenguaje por medio del símbolo como doble sentido.³¹

Es preciso anotar que Ricoeur se refiere a la expresividad de dicha experiencia con lo sagrado que, de acuerdo al énfasis que Ricoeur hace del lenguaje a través de toda su obra, es posible conformar para que pueda existir para ser comprendida, lo que no exenta la experiencia fenomenológica, ya que el lenguaje se refiere a una experiencia hablada del hombre en la tierra, en el cielo, en el agua, etc., cuyos límites se expanden hasta perderse y son leídos como símbolos al no tener un significado único por su indefinición; de esta manera, el hombre experimenta e interpreta los fenómenos como una manifestación de lo sagrado al perder el universo sus límites concretos. Las hierofanías o manifestaciones de lo sagrado se expresan a través de símbolos que, aunque se externan por medio del lenguaje, anteceden o incluso son ajenas a la palabra.

Se trata de una tensión que deja ver que el símbolo, aunque se cargue de significados, no se agota en la palabra, se satura, sí, pero nunca se termina de decir, es como un discurso inagotable que, por otra parte se alimenta del lenguaje cuando se expresa a través de los mitos o los ritos que posibilitan su durabilidad.

31 Ricoeur, P., *Freud, una interpretación...*, Op. Cit., p. 17.



Otro aspecto que pudiera parecer contradictorio se da en la manifestación y la significación, lo cual indica que la cosa puede tener una o innumerables significaciones que parecieran correr por caminos distintos pero, nos dice Ricoeur que son estrictamente paralelos y recíprocos, ya que,

[...] la concreción en la cosa es la contrapartida de la doble determinación y de un sentido inagotable que se ramifica en lo cósmico, en lo ético y en lo político. De esta forma, el símbolo-cosa es potencia de innumerables símbolos hablados que, a su vez, se anudan en una manifestación singular del cosmos. [...] ³²

De esta manera, el símbolo sagrado está unido indefectiblemente a sus manifestaciones sensibles y literales sin por ello perder su sentido doble que los hace estar vinculados.

Dimensión Onírica

Los criterios necesarios para reconocer los rasgos básicos que comprenden al símbolo se caracterizan por su invisibilidad que se contrapone a una larga tradición que valida resultados y procesos por medio de la lógica demostrativa y que, no obstante que la ciencia ha reconocido sus limitaciones a la vez que abre sus fronteras, es innegable que algunas manifestaciones del inconsciente, como lo es el sueño, carezcan de importancia para los que no son especialistas en el tema. Para Ricoeur la dimensión onírica es un aspecto fundamental para el estudio del símbolo desde una conciencia reflexiva.

³² Ricoeur, P., *Finitud...*, Op. Cit., p. 176.



En lo antes dicho, el autor alude al psicoanálisis freudiano y jungiano para comprender que en el sueño se reflejan los deseos más recónditos que son reprimidos por convenciones sociales, pero también son proyecciones de una historia individual que se socializa y da lugar a las expresiones culturales que, hasta podría decir, conforman el folclore de toda la humanidad. De esta manera, lo que se manifiesta en el cosmos se manifiesta también en la psique, dado que la fuerza del cosmos que nos lleva a experimentar lo sagrado repercute en nuestra psique, en la parte más arcaica de nosotros mismos y nos posibilita la reinmersión en el arcaísmo de toda la humanidad.³³

Más tarde, Ricoeur indicará que, si bien la expresividad del mundo llega al lenguaje como doble sentido, esto no necesariamente ocurre con el sueño, dado que los sueños, ya sean nocturnos o diurnos, atestiguan que sin cesar queremos decir otra cosa que lo que decimos, hay un sentido manifiesto que jamás ha dejado de remitir al sentido oculto, cosa que hace de todo durmiente un poeta.³⁴

De aquí la importancia que tienen la mitología en el estudio del psicoanálisis, ya que trasluce la parte más primigenia no sólo de los individuos sino también de los pueblos y, aunque no siempre está ligado lo mítico con lo onírico, en ambos se observa el doble sentido como aquello que se oculta y a lo que sólo podemos acceder al despertar por medio del relato. Cuando se analiza un sueño, su interpretación viene dada por un relato que es una manera de racionalizar el deseo y, a su vez, el analista interpreta el sueño en sí sustituyéndolo por otro texto, lo que nos lleva a

33 Cfr. Ricoeur, P., *Finitud...*, Op. Cit., pp. 177 y 178.

34 Ricoeur, P. *Freud, una interpretación...*, Op. Cit., p. 17.



admitir que el sueño en sí mismo está próximo al lenguaje, y que puede ser contado, analizado e interpretado.³⁵

Dimensión Poética

La dimensión poética del símbolo nos habla de la expresividad de lo cósmico y lo mítico a través de la imaginación poética. Con esto, Ricoeur enfatiza la importancia de distinguir la imaginación de la imagen, dado que la imagen se refiere más bien a la aniquilación de lo real convertido en un irreal figurado.³⁶ La imagen toma entonces, la función de la ausencia y se convierte en una re-presentación de lo ausente, lo que le hace estar en *función de* y depender de las cosas del mundo que no pueden hacerse presentes, lo que le asemeja mucho a un retrato mental.

De esta manera, la imaginación no está concebida como una fuerza que proviene de las imágenes, dado que la imaginación poética a la que se refiere Paul Ricoeur nos habla de una zona de emergencia, esto es, del surgimiento de la expresividad, pues a diferencia de la experimentación de lo sagrado en el mito y el rito, o la narratividad de la historia primigenia que se da con lo onírico, la imaginación poética implica una acción, es, nos dice el autor, expresividad en su estado naciente, pues en la poesía, el símbolo es sorprendido en el momento en que es un surgimiento del lenguaje.³⁷

35 *Ibíd.*, p. 17.

36 Ricoeur, P., *Finitud...*, *Op. Cit.*, p. 178.

37 *Ibíd.*, p. 179.



Para Ricoeur, entonces, el problema del símbolo se equipara al problema del lenguaje, pues, aunque no niega que la fuerza del símbolo tengan su origen en la parte más profunda del humano pero es en el lenguaje donde el cosmos, el deseo, lo imaginario, llegan a la palabra.³⁸

De no existir la dimensión poética, los sueños estarían cerrados al mundo en la mente del durmiente y lo sagrado se apreciaría como fijo, estable, de manera que cuando se expresa por medio del relato cuando se le da unidad y coherencia, es entonces cuando se problematiza y se abre la posibilidad de que el poeta nos muestre el surgimiento del mundo a través del símbolo.

2.3.1. La Hermenéutica Ricoeuriana

La hermenéutica ricoeuriana es entendida como una *hermenéutica de la sospecha*, nos muestra un nexo muy estrecho con el símbolo al considerar el estudio de los mismos como aquella posibilidad por develar, por quitar las máscaras que encubren el significado de las cosas que poseen un excedente de sentido.

La hermenéutica de Ricoeur se sitúa en la restauración del sentido y tiene como máxima al círculo hermenéutico, *creer para comprender y comprender para creer*, además de indicar una confianza en el lenguaje que lo liga con las demás hermenéuticas.

Dentro de este contexto, la obra de Ricoeur deja ver su preocupación por que el símbolo no sea abordado desde ámbitos religiosos, psicologistas o místicos, por lo

38 Ricoeur, P., *Freud, una interpretación...*, Op. Cit., p. 18.



que muestra la manera en que el estudio de los símbolos se inserte en el ámbito de la filosofía, de manera que aborda el tema, en primer lugar, desde una perspectiva fenomenológica, luego desde la interpretación y finalmente en la reflexión. Tenemos así, una preocupación por el objeto, cuestión que lo une con el análisis fenomenológico, para lo cual hace énfasis en la necesidad por recurrir a la palabra como rasgo de voluntad, de intención por interpretar.

El análisis que propone nuestro autor tiene más preocupación por comprender que por explicar, ya que explicar nos conduce a una reducción del objeto por causas, por función o por génesis, en cambio, describir apunta hacia desligar la intención poética así como el correlato del objeto implícito en el mito, el rito y la creencia. De esta manera, se enfatiza en la intención por comprender aquello que se quiere significar.

De esta manera, la fenomenología de la religión nos indica que en la acción ritual palabra mítica, en la creencia o el sentimiento, existe *algo* hacia lo que se apunta, que puede ser considerado como sagrado y que requiere ser explicado como un objeto al margen de conductas, discursos o emociones que remitan a juzgar la naturaleza del mismo.³⁹

Posterior a la fenomenología de lo sagrado, Ricoeur reconoce un segundo paso en la explicitación de su hermenéutica cuando se refiere a la interpretación y hace mención de la fuerza reveladora del símbolo que lo diferencia del símbolo técnico; tal diferencia radica en que el sentido primario del símbolo que es literal y sensible,

³⁹ Cfr. Ricoeur, P., *Ibíd.*, p. 30.



está ligado a un segundo sentido que es múltiple, opaco, por lo que éste último no puede ser reducido o formalizado, El movimiento que se desprende del deslizamiento que va del primer sentido al segundo nos hace, así, partícipes en un plano ontológico por medio de la analogía.⁴⁰

Finalmente, se tiene al poder revelador de la palabra que es la parte de la explicitación que nos conduce por fin, a los caminos de la intelectualidad; se trata de una intención declarada por analizar al símbolo que lo coloca en una perspectiva indudablemente filosófica que surge de un firme deseo por hacer partícipes a los demás a la vez que se es interpelado. La reflexión filosófica apunta a un acto volitivo que responde a una necesidad por sacar al símbolo de un estado de silencio o de sueño que pueda llevar a su trivialización o manipulación y pueda ser reducido a un signo que dependa de la construcción de lenguajes formalizados.

Es así como la filosofía responde a las exigencias del pensamiento que atiende la problemática del símbolo a través de la palabra que permite su participación, discusión y actualización, porque la palabra es el pensamiento implícito en toda fenomenología de los símbolos, que primero pone el acento sobre el objeto, y luego subraya la plenitud del símbolo, para saludar por fin al poder revelador de la palabra originaria.⁴¹

Es así como Ricoeur inserta el estudio de los símbolos con la filosofía reflexiva y propone un equilibrio, una medida entre las disciplinas positivas que apuestan por la construcción de sistemas como única forma de conocimiento

40 *Ibíd.*, pp. 31 y 32.

41 Ricoeur, P., *Ibíd.*, p. 32.



y las que son tan débiles que terminan diluyéndose por su estatismo. Tal es la apuesta de Ricoeur por sacar al símbolo de oscurantismos relativistas y laxos para comprender su naturaleza sin pretender atrapar una esencia ni a una objetividad trascendental, sino para comprender a partir de la experiencia que nos hace partícipes de su poder por medio de la analogía y llega a actualizarse en la reflexión y discusión a través de la palabra.

Conocer los planteamientos de Ricoeur enriquece evidentemente la noción del símbolo, pero también es de suma importancia dada la influencia que llevó a Mauricio Beuchot a proponer la Hermenéutica analógica, cuyos conceptos medulares discutiremos en el siguiente capítulo.

2.4. La hermenéutica simbólica de Andrés Ortíz-Osés

El segundo autor que repercute sobre la obra de Mauricio Beuchot es Andrés Ortíz-Osés, quien ha realizado un trabajo profundo y extenso acerca del estudio de los símbolos y la Hermenéutica.

Alumno de Hans Gadamer, introdujo Verdad y Método en Salamanca y su formación estuvo marcada por el intento de entender el asesinato de su padre a causa de una diferencia ideológica, lo que lo llevó a indagar en el pensamiento más tradicional y los extremos anti-traditionalistas de su época.

Tenemos entonces un paso por la izquierda marxiana, el criticismo racionalista y el existencialismo nihilista, pero también un recorrido por la escolástica extrema como la filosofía teológica del nacional catolicismo del



franquismo y otras menos extremas como el comunismo y el neopositivismo. Esto es de suma importancia en el planteamiento de su filosofía, pues su necesidad por captar posiciones diferentes, radicales y buscar un diálogo más abierto que pueda llevar a una comprensión más humanista es lo que definirá su inclinación por la hermenéutica y la idea de la co-implicación.

La postura de Ortíz-Osés con respecto al símbolo se da desde un ámbito antropológico, dado que en todas sus expresiones humanas se pone de manifiesto su carácter proyectivo y se deja entrever una intención concretadora, misma que lo diferencia de los animales; esta capacidad transformativa de lo real atiende a concepciones particulares del mundo que pueden ser consideradas como articulaciones de sentido que, por ser dadas en visiones, serán consideradas como una metaforización, por lo que Osés definirá al hombre como un animal mitopoético, cultural o simbólico.⁴²

Así mismo, subraya que,

[...] la clave simbólica de toda la cultura está en el sistema de creencias subyacentes, que funge como idearia o ideología compartida en cuyo entramado se instalan las ideas, conceptos y reflexiones críticas. [...]⁴³

Así, el autor concibe la cultura como una mitología dado que en ambas existe una interpretación simbólica del mundo, una interpretación de lo real concreto; tal interpretación será concebida como el ideario o ideología de una sociedad, con todo lo complejo o paradójico que

42 Cfr. Ortíz-Osés, Andrés, *Mitologías culturales en Los lenguajes del símbolo*, 2001, p. 35.

43 *Ibíd.*



podiera resultar. Para Ortíz-Osés la mitología hace uso de la interpretación simbólica para interpretar la realidad que, de otro modo sería un sinsentido, y lo hace por medio de articulaciones antropomórficas que le dan algún sentido más o menos complejo que la realidad que le rodea, como indica a continuación.

[...] Desde nuestra postura la interpretación que la mitología realiza sería una implicación simbólica de la realidad psicosocial, por cuanto funciona a modo de sutura de escisiones o contradicciones en un lenguaje dialéctico, coimplicativo o remediador.⁴⁴

Así, tenemos que, cuando las mitologías culturales hacen uso del simbolismo, se observa un tinte de religiosidad, esoterismo, de redención, dado que existe la posibilidad de transformar la sustancia de la realidad, la subsana, la salva y ofrece la posibilidad de cambiarla por otra ideal. Por tal razón, el autor ve en tales cualidades la explicación al por qué las religiones han resistido el bombardeo del criticismo contemporáneo, dado su carácter salvacionista que nos permite transfigurar la vida y vivir en un mundo más humano, más soportable. Para el autor, aquellos ámbitos donde se observa la transubstanciación y remediación es la fiesta, el rito y la liturgia, la celebración, el ceremonial, el culto y los sacramentos, la interiorización y la proyección, el mito y los símbolos sagrados, las oraciones y el sacrificio, la ofrenda y la copertenencia a la fiesta, el arte y la mística. Así, la implicación simbólica ofrece la posibilidad de poner a dialogar a los contrarios, unirlos mediante la dilución de los extremos absolutos o absolutizados para dar sentido a una realidad sin sentido.⁴⁵

44 *Ibíd.*, p. 36.

45 *Cfr.* Ortíz-Osés, A., *Ibíd.*, p. 58.



El autor reconoce las implicaciones simbólicas en las imágenes más relevantes de nuestro contexto, las cuales conforman el imaginario simbólico de una manera selectiva, tal como lo muestra en su obra denominada *El libro de los símbolos*,⁴⁶ donde el autor realiza una revisión por los símbolos que definen las sociedades contemporáneas, de tal manera que a partir de diez rubros hace una revisión de los símbolos en diferentes campos del conocimiento donde se expresan los símbolos de una manera abstracta, conceptual, concreta o real y su manera de intuir en el colectivo de nuestro tiempo a través de la imagen en su sentido más amplio, con los tópicos que a continuación se muestran.

- **Símbolos artísticos**

La Gioconda: la sonrisa de la esfinge.
Crucifixión: El Cristo hipercúbico

- **Símbolos fílmicos**

Orfandad (Marcelino Pan y Vino).
Oriente y Occidente (El Gran Torino)

- **Símbolos amorosos**

Amor profano, amor sagrado. El amor en cuestión

- **Símbolos religiosos**

Catedral: Museo sagrado. Liturgias

- **Símbolos geográficos**

Canarias: Mitologías del Sur. La capital del mundo

- **Símbolos musicales**

⁴⁶ Cfr. Ortiz-Osés, A., *Libro de símbolos. Interpretación de Imágenes*, 2010, p. 10.



Música popular. Destino y fatalidad: Fado y Tango

- **Símbolos existenciales**
Mundo efímero. ¿Felicidad? Las edades del hombre
- **Símbolos culturales**
Ritos y deportes. Don Quijote
- **Símbolos filosóficos**
Hermes: El dios del sentido. Sabiduría
- **Símbolos de transfiguración**
Simbolismo: Erótica cultural. La Resurrección

El involucramiento de Ortíz-Osés con el Círculo de Eranos y sus acercamientos con el estudio del símbolo como crítica y transustanciación de lo real, han generado lo que el autor ha denominado un implicacionismo simbólico y ha sentado las bases de su filosofía.

Para Andrés Ortíz-Oseés, la llamada nueva filosofía hermenéutica que abarca las teorías de Dilthey, Heidegger, Gadamer, Ricoeur, Apel e incluso Cassirer, es concebida como la búsqueda antropológica del sentido, para lo cual se vale de medios como las axiologías, simbolismos y cosmovisión del mundo, pero nos indica que la hermeneútica no sólo se trata de una simple interpretación, se trata más bien de una interpretación de nuestra interpretación del mundo, conciencia crítica, concienciación del inconsciente cultural, racionalización de lo irracional y comunicación de lo incomunicado.⁴⁷

47 Ortíz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*, 1986, p. 34.



En lo expuesto por Osés, se observan dos momentos que abarcan entidades contrarias, como es el inconsciente y la conciencia crítica, lo racional y lo irracional, la comunicación y lo incomunicado, la comprensión y el entendimiento. Con ello se aprecia un reconocimiento por cuestiones que involucran aspectos que subyacen en un ámbito que no es visible ni concreto, el cual no podemos negar por su cualidad de existente, mientras que, por otro lado, existe también un deseo por entender y explicarse los fenómenos que son inaccesibles a la razón humana.

Esta intención por interpretar la realidad es un modo específico del humano y es, por ello, una comprensión antropológica que se distingue de las ciencias de la naturaleza porque éstas ponen de manifiesto un método analítico-causal explicativo, mientras que las llamadas ciencias del espíritu se caracterizan por llevar a cabo una interpretación comprensiva de las realidades culturales en cuestión.⁴⁸

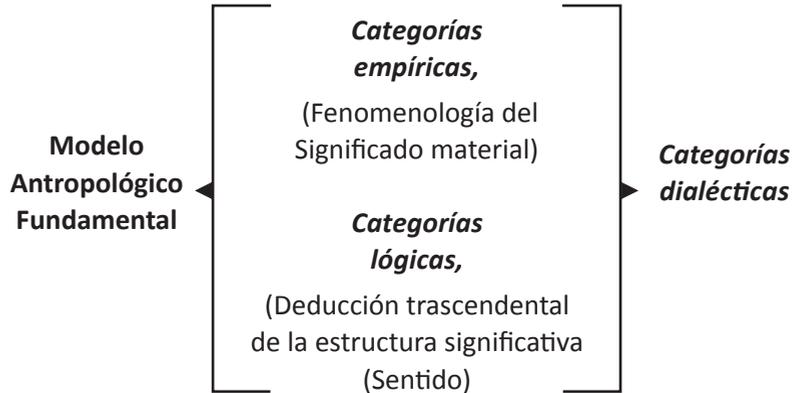
La conciencia crítica a la que alude el autor yace en el seno del lenguaje, por lo que la filosofía como interpretación crítica de la interpretación se realiza en él, por tanto tenemos que los fenómenos del espíritu y de la naturaleza son entendidos e interpretados en su dimensión crítica y reflexiva desde el ámbito del lenguaje.

En el siguiente esquema se observan las categorías antropológicas clásicas (corporalidad, estructura anímica, espíritu creador del sentido) y su reinterpretación crítica desde las categorías hermenéuticas fundamentales para la

48 Cfr. Ortiz-Osés, A., *Ibíd.*, p. 70.



interpretación del hombre, esto es, desde el universo del discurso humano.⁴⁹

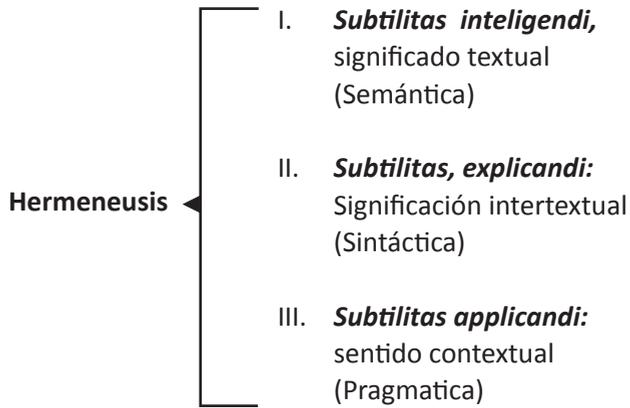


ESQUEMA 3. MODELO ANTROPOLÓGICO DE CORTE SEMIOLÓGICO.

Por tanto, no es de extrañar que Ortíz-Osés plantee la existencia de una metodología fundamental que se observa en la interpretación de prefiguración semiológica que se presenta a continuación.⁵⁰

⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 74 y 75.

⁵⁰ *Ibíd.*, pp. 71 y 72.



ESQUEMA 4. MODELO HERMENÉUTICO DE CORTE SEMIOLÓGICO.

Este esquema refleja los procesos metodológicos fundamentales en la interpretación, el cual refleja el procedimiento hermenéutico clásico que aparece si se traduce al ámbito del lenguaje. Andrés Ortíz-Osés nos muestra que es posible obtener una semiología del sentido, una metodología que da cuenta del sentido de la significación a partir de tres pasos: ⁵¹

- 1º **Nivel semántico**; el sentido como mero significado inmediato o dado (el mensaje a nivel sentido común acrítico) el «quién» o contenido.
- 2º **Nivel sintáctico**; el sentido como significación mediada (nivel de mediación o codificación); el «cómo» o significante material.
- 3º **Nivel pragmático**; el sentido como sentido antropológico o intersubjetivo (lo que quiere «decirnos»).

⁵¹ *Ibíd.*, pp. 106 y 107.



En el Esquema 4, el autor hace mención de las Subtilitas, término de origen latino que significa Sutileza; dicho término y esquema serán retomados y ampliados en el siguiente capítulo, pues de aquí parte el modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot.

La propuesta filosófica osésiana implica una interpretación del sentido que se sitúa entre el *mythos* y el *logos*, ya que el primero recoge las vivencias e intenciones, el sentido común, inmediato, en tanto que el segundo abarca la razón científica abstracta y regional. En su propuesta vemos una dialecticidad de los contrarios que, aunque opuestos están implicados y se relacionan de una manera transversal, integradora y no jerárquica que hace posible su reconciliación.⁵²

Así, podemos resumir la filosofía de Ortíz-Osés con sus mismas palabras:

[...] La razón filosófica comparece así como razón intermediadora, lugar intersubjetivo de interpretación del sentido como sentido antropológico, razón totalizadora, articulación del *mythos* y *logos* en una textura (lenguaje) que les confiere comunicación, ubicación y sentido.⁵³

A continuación expondremos la relación de Ortíz-Osés con el Círculo de Eranos, la cual ha tenido una repercusión importante en la concepción del símbolo así como la generación de su filosofía hermenéutica, misma que ha sido punto de referencia para el modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot.

52 *Ibíd.*, p. 105.

53 *Ibíd.*



2.4.1. El Círculo de Eranos

Cerraremos el presente capítulo de manera significativa con el Círculo de Eranos, cuyos estudios en torno al símbolo han dejando un precedente muy importante a lo largo de todo el siglo XX y hasta nuestros días. De un modo particular, Andrés Ortíz-Osés ha sido parte de este grupo selecto al tiempo que ha mantenido vigentes algunas publicaciones que han salido a la luz aún cuando el proyecto de Eranos se haya disuelto de manera unitaria, plural y total hacia el año de 1988.

Desde su fundación, en el año de 1933, el Círculo de Eranos fue concebido como una organización interdisciplinaria de análisis, tanto científico, filosófico y multicultural que se ocupó de abordar los temas que las disciplinas lógico deductivas habían dejado fuera. Con reuniones anuales, donde los asistentes participaban en conferencias, coloquios o charlas, el grupo de estudio convivía de una manera cordial en un ambiente fraternal propiciada, desde sus inicios por Olga Fröge-Kapleyin, quien tuvo a bien prestar su casa ubicada a orillas del lago mayor en Ascona, Suiza.

Tenemos, así que la investigación alentada por la discusión intelectual y dialéctica estuvo marcada por la multidisciplinarietà que se caracterizó por el acercamiento a los temas relacionados con el sentido de la existencia, por lo que era de esperarse su tocamiento con el terreno de lo simbólico tanto en el mundo Oriental como en el Occidental.

Pero, si bien su inquietud por lo simbólico, lo cierto es que no se reduce a él porque es mucho más complejo pues, como lo indica Ortíz.Osés, lo simbólico atraviesa la religión



y el arte, la conciencia y la ciencia, cultura y civilización, el amor y la muerte, la existencia entera.⁵⁴

En lo que Ortíz-Osés ha denominado El almarío de Eranos, declara que el carácter mediador que caracterizó al Círculo estuvo presidido por Hermes por ser un punto de encuentro de contrarios, situándose en el límite de la encrucijada de caminos, pues en Eranos los contrarios no son abandonados en su enemistad. Así, entre el cuerpo material y el espíritu inmaterial se sitúa el alma como mediadora en una trascendencia inmanente, de tal manera que, en general, los autores de Eranos coincidieron en seguir más o menos un horizonte especulativo en común al considerar que el cuerpo en su interioridad es el alma, por tanto, conciencia, mientras que el alma en su interioridad es el espíritu, la supra conciencia y, aunque existen matices individuales o personales, existen símbolos fundamentales de la cultura que se sitúan justo en los niveles psicoanímicos del alma, como son las imágenes que llamamos arquetipos, los cuales pertenecen a una memoria colectiva y que tienen en común su carácter simbólico.⁵⁵

De aquí la importancia de los estudios de Eranos para comprender el imaginario colectivo que es una constante que ha persistido desde la sociedad y tiene su continuación en las sociedades actuales: el símbolo es susceptible de ser comprendido desde una perspectiva intelectual que no niega ni esconde sus pliegues que tocan el ámbito espiritual y lo que por tradición había sido considerado como oculto, oscuro, se trae a la luz y se pone en ello todo el cúmulo de saberes interdisciplinarios en el empeño por comprender

54 Ortíz-Osés, Andrés. *Hermenéutica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*, 2012, p. 7.

55 Cfr. Ortíz-Osés, A., *Ibíd.*, pp. 10 y 11.



el hecho religioso y su proyección simbólica en la cultura en forma de imaginación simbólica e imágenes de la conciencia colectiva.

[...] La mediación simbólica, el simbolismo como mediación entre materia y espíritu, inmanencia y trascendencia, es capital para entender tanto Eranos como su investigación de las categorías o estructuras de nuestro mundo cultural.⁵⁶

El Círculo de Eranos tuvo entre sus colaboradores a autores como C. Jung, Gilbert Durand, Kerényi, Corbin, Scholem, quienes dejaron un importante legado en el estudio del símbolo y las religiones que ahora han sido compilados y publicados por Ortíz-Osés, quien ha continuado el trabajo con un grupo de investigadores que laboran en Deusto como Luis Garagalza, Patx Lanceros, Josetxo Berlain. Así mismo, se ha dado a la tarea de compilar los anuarios eranosianos y publicarlos en una Revista y un Suplemento de la editorial Anthropos.

Cabe mencionar que en la introducción que Eugenio Trías hace del libro *Hermenéutica de Eranos* de Andrés Ortíz-Osés, menciona que, durante décadas, las teorías del lenguaje han hecho un esfuerzo por situar a los símbolos en el campo de los signos. El estructuralismo y la semiología nos indican que un signo puede ser descompuesto en unidades mínimas que pueden relacionarse entre sí; el sentido de la existencia, entonces puede ser objeto de análisis de corte racionalista.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 11.



Tales posturas, no obstante, se sienten incómodas ante la naturaleza del símbolo, que toca lo sagrado y posee una forma propia y específica de expresión que no siempre coincide con las pretensiones del signo. Se abre, así, un cuestionamiento que pone en duda el hecho de que, pese a tener entre sus filas a autores muy prestigiados, el Círculo de Eranos no haya tenido una repercusión ni una difusión acorde. Surge entonces el cuestionamiento del porqué apenas existen traducciones y ejemplares publicados que difundan los estudios sobre religiones comparadas, lo cual pone de relieve la desconfianza por estructuras hegemónicas totalizadoras.⁵⁷

Así, los esfuerzos de autores como Ortíz-Osés tienen una repercusión muy importante en nuestro tiempo, dado que son el vínculo entre los estudios más significativos del símbolo y su estudio desde una perspectiva filosófica que, con su apuesta por una dialéctica de contrarios a partir de la implicación nos indica qué desde una simbología de las culturas, Eranos entiende por simbolismo:

[...] la vivencia axiológica, a la vez estimativa y valorativa de la realidad en su realización interhumana. El simbolismo en general, y el simbolismo eranosiano en particular, trata específicamente el ámbito religador de lo religioso o sagrado. [...] ⁵⁸

<http://paginaspersonales.deusto.es/aortiz2/entrevista.html>

<http://blogs.deusto.es/hermes/filosofica/galeria-de-simbolos/>

<http://blogs.deusto.es/hermes/filosofica/dialectica-de-contrarios/>

<http://blogs.deusto.es/hermes/filosofica/el-circulo-eranos/>

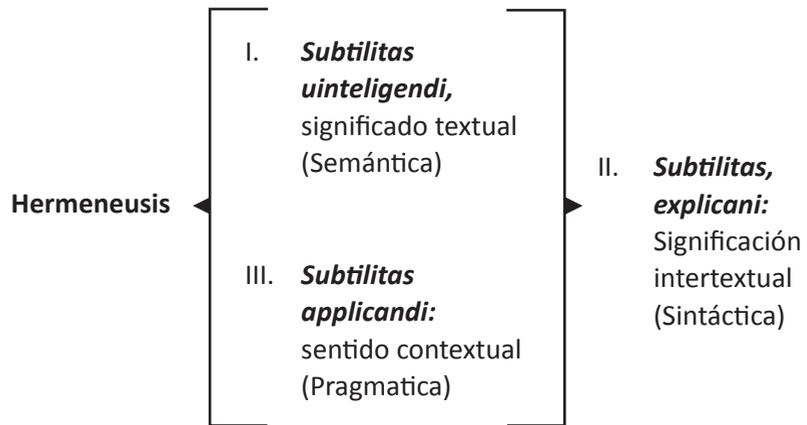
⁵⁷ Cfr. Ortíz-Osés, A., *Ibíd.*, p. 5.

⁵⁸ Ortíz-Osés, A., *Ibíd.*, p. 7.



Sin embargo, he de confesar que la Hermenéutica me interesó filosóficamente aunque no logró recubrir mi orfandad existencial, debido sin duda al racionalismo formalista propio de la filosofía europea. Por eso me acerqué con vehemencia juvenil a C.G.Jung y al fascinante Círculo de Eranos que operaba en la vecina Suiza, con el que colaboré en sus sesiones míticas a orillas del Lago Mayor. Cabría decir tragicómicamente que mi acercamiento a la Psicología profunda procedía de mi propia situación anímica, en la que yo me planteaba qué hacer simbólicamente con la figura de un problemático padre muerto... Recuérdese que el psiconálisis freudo-marcusiano preconizaba el “matar” al padre, cosa que en mi caso no tenía sentido, por ello me adjunté al psiconálisis heterodoxo de Jung y socios, en el que se trataba de “matar” al padre pero simbólicamente, tratando de asumirlo críticamente.

Aquí encontré efectivamente el engarce entre una Hermenéutica de la comprensión dialógica del otro y una Psicología de la asunción crítica de lo propio, lo que posteriormente desembocará en mi propia versión del “implicacionismo simbólico” como método de asimilación crítica de lo real a través de su transustanciación o metabolización.



ESQUEMA 5. MODELO HERMENÉUTICO DE CORTE SEMIOLÓGICO.

CAPÍTULO 3

LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA DE MAURICIO BEUCHOT

Sobre la hermenéutica filosófica de tradición herderiana y gadameriana, se puede argumentar que sienta sus bases en la fenomenología de E. Huseerl y en la ciencias del espíritu de W. Dilthey. De manera simplificada, en sus teorías, implica un estar aquí y ahora arrojados en un mundo que ya existe pero que aparece ante alguien en el momento que se le mira, por lo que podríamos hablar de un recorte de la realidad que nos lleva a ver lo que los otros no ven, esto es, caemos en el mundo como horizonte con una mirada específica y, por ende, con una interpretación perspectivista, que no es lo mismo que relativista.

La Hermenéutica ha sido, una disciplina filosófica que ha permeado e influido en gran parte del pensamiento del siglo XX y lo que va del XXI.



Dentro de las vertientes de la Hermenéutica filosófica surge la Hermenéutica Analógica, propuesta por el filósofo mexicano contemporáneo Mauricio Beuchot, quien ha tenido una importante aportación en otras disciplinas que tienen a las humanidades como eje central o tangencial de estudio, esto es debido al aporte de la idea de *analogía* intenta inscribirse como medida y proporción entre posturas extremas tales como lo ha sido el positivismo y el posmodernismo.

Mauricio Beuchot, quien inició y ha desarrollado el movimiento de la hermenéutica analógica, ha escrito sobre un gran número de temas que abarcan la ética, la pedagogía, los derechos humanos, el multiculturalismo o la semiótica. Así mismo, su modelo hermenéutico trasciende su origen filosófico para insertarse en ámbitos disciplinares muy diversos que han hallado en la hermenéutica analógica una opción interpretativa que apela por una apertura con límites, como se muestra en este tercer capítulo.

Por tal razón, en la primera parte de este capítulo se dará un breve esbozo de las ideas principales de los pensadores que han sido puntales en la construcción de la corriente hermenéutica, a fin de poder distinguir, por un lado, una incipiente interpretación de textos religiosos y por otra parte, al movimiento filosófico reflexivo que emerge a la luz del Giro Lingüístico.

Una vez expuestas las principales claves filosóficas de la Hermenéutica, se muestra un breve perfil de la teoría filosófica de Mauricio Beuchot, haciendo hincapié en los conceptos de *Analogía* y de *Iconicidad*, por tratarse el ícono de una idea que Charles Peirce asocia con lo que Paul Ricoeur reconoce como símbolo. Habiendo decantado lo que resulta más significativo para los fines



que perseguimos, se presentan las ideas más relevantes y los aspectos que engloban al modelo hermenéutico de M. Beuchot, de manera que se tendrá un panorama bastante amplio acerca del contexto que se eligió para el estudio de los sellos mesoamericanos.

3.1. Hermenéutica, Rasgos

La hermenéutica tiene su origen etimológico en Hermes, dios griego mensajero y mediador, encargado de transmitir una idea destinada a los humanos y que se ha relacionado con en el *logos*, al que le han otorgado el sentido de lo discursivo, para lo cual, requiere un mínimo de razón y coherencia de aquello que va a ser transmitido. Por otra parte, el nombre de Hermes, como concepto, es un referente mítico simbólico que implica un acto de revelación, esto es, muestra algo no como signo inmediato sino como algo susceptible de ser analizado e interpretado. La hermenéutica es palabra, razón y revelación. Como concepto, la hermenéutica se comprende como lo que es susceptible de ser interpretado pues sustenta en sí mismo lo que pretende, por lo que su labor es interpretativa ya que muestra los fenómenos no como meros datos visibles, unívocos sino con matices dados por las referencias que se muestran y se ocultan.¹

Apegados a los aspectos etimológicos, podríamos decir que todo acto interpretativo es hermenéutica y estaríamos en lo cierto, por lo que es necesario acotar que nuestro estudio se refiere a aquella disciplina problematizada y discutida desde el marco de reflexión que ofrece la

1 Apunte tomado en la Cátedra de *Herméutica ricoeuriana* impartida por el Dr. Joel Hernández, en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México (U.N.A.M.)



Filosofía; de esta manera, la Hermenéutica filosófica es considerada como tal a partir de la segunda mitad del siglo XX, justamente cuando las inquietudes epistemológicas en la Filosofía dan paso a las lingüísticas.

Así a los aspectos de la hermenéutica que haremos referencia son aquellos que se dan a partir de autores como M. Heidegger, H. Gadamer y P. Ricoeur, quienes constituyen los autores puntales de la hermenéutica moderada, esto sin dejar de mencionar la enorme influencia que el pensamiento de L. Wittgenstein tuvo para el desarrollo del denominado *giro hermenéutico*.

Hemos mencionado de manera global que las inquietudes filosóficas han estado fuertemente marcadas por tres inquietudes, la ontológica, la epistemológica y la lingüística, dado que en la antigua Grecia y hasta el fin de la Edad Media, el mayor interés era la búsqueda de la esencia del ser, por lo que podríamos considerarlo como un periodo ontológico; luego con el Renacimiento y hasta la primera mitad del siglo XX, el interés estuvo centrado en la razón y se le considera como una etapa epistemológica hasta principios del siglo XX, cuando la filosofía pone al lenguaje en el lugar de la razón y el denominado giro lingüístico rompe los paradigmas del pensar filosófico cuando el lenguaje se convierte en el nuevo logos.²

Entender al hombre es entenderlo como lenguaje, con los problemas lingüísticos que ahora encara la filosofía y se pasa del conocer al modo de ser, es un paso de lo epistemológico a lo ontológico, pero no como una búsqueda de esencias trascendentales sino como el modo

² Apunte tomado de la Cátedra *La Investigación en las Humanidades...*, impartido por el Dr. René Cecenas, en la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.



particular de ser de algo. Es aquí donde la hermenéutica sienta sus bases al concebir un mundo susceptible de ser interpretado desde una mirada perspectivista, dado que no se reduce a ideas o conceptos, sino de la condición que tenemos para interpretar. Para los hermenéuticos, el mundo mismo es logos porque se ha vuelto discursivo se concibe como posibilidad de interpretación, así, el hombre aparece ante un mundo dado y ese mundo es un horizonte que ofrecerá al hombre una perspectiva y una condición particular para interpretarlo.³

3.1.1. Antecedentes

Como se mencionó en el apartado anterior, la hermenéutica filosófica se genera a partir de la segunda mitad del siglo XX, pero podemos situar los vestigios de la misma en la obra de Aristóteles que la incluye en el *Tratado de Lógica* como una categoría metafísica. Posteriormente, ya en la época del Renacimiento, tenemos una inquietud en intelectuales humanistas como Giordano Bruno y Martín Lutero quienes, en una intención de democratización se dieron a la tarea de analizar los textos clásicos para rescatar su sentido original, se pretendía llegar a establecer reglas que sirvieran como una guía para interpretar acertadamente los textos sagrados, de ahí que se ha llegado a considerar a la hermenéutica como sinónimo de exégesis. La idea que pretende hacer de la interpretación una labor objetiva y analítica corresponde con una tendencia humanista que, posterior al predominio de la mentalidad dogmática que prevaleció en Europa en el llamado oscurantismo, abre una puerta al conocimiento y al progreso, otorgando una nueva

3 Apunte tomado de la Cátedra de *Hermenéutica Ricoeuriana*, impartida por el Dr. Joel Hernández Otañez, *Op., Cit.*



manera de concebir al hombre y al mundo. La inquietud epistemológica del hombre, que en etapas anteriores estuvo ocupada por encontrar la esencia de las cosas, ahora se centra en la razón, se pasa de una etapa ontológica a una epistemológica, donde el hombre deja de buscar la verdad en Dios y la busca ahora en la razón.

Asistimos a una matematización del mundo al convertirse las ciencias naturales como única forma de validar la verdad y el método científico permea todas las áreas del conocimiento, de tal manera que la interpretación de textos también aspiró a establecer leyes universales que pudieran rescatar su sentido único, cuyos criterios de objetividad estaban orientados por la precisión, la inducción y validación, en una intención por deshistorizar los textos.⁴

Friedrich Schleiermacher (1768-1834)

De Schleiermacher es preciso destacar que la trascendencia de su teoría hermenéutica apunta hacia una interpretación válidamente universal al considerarla como un arte y a la vez una técnica.

La teoría hermenéutica de Schleiermacher le ha valido el ser considerado padre de la hermenéutica moderna, dado que puso de relieve la problemática surgida entre la comprensión de un texto con el lenguaje. El autor plantea la necesidad de comprender el texto desde un ámbito no solamente filológico sino a partir de su génesis, es decir, la evolución de aquello que el autor quiso expresar a través del discurso, por lo que establece una relación entre

⁴ Apunte tomado de la Cátedra de *Investigación en Humanidades*, impartida por el Dr. René Ceceñas, *Op., Cit.*



pensamiento y lenguaje. Así, la idea de comprensión en Schleiermacher se entiende como un proceso circular, donde interviene el habla en tanto gramaticidad y el pensamiento del autor.

El Círculo Hermenéutico de Schleiermacher supone la reconstrucción del texto a partir de la comprensión de las partes que componen el todo, dado que el intérprete comprende primero las partes antes de completar la totalidad, ya que ésta se compone de partes individuales que a su vez representan una totalidad. Observamos, entonces, que en la composición de un texto, cada palabra se relaciona con la frase y esta, a su vez, con el discurso y el discurso con la vida del autor.

La comprensión, entonces, se lleva a cabo poniendo en relación el todo con las partes, lo que implica una circularidad abierta o aparente pues la comprensión nos ofrece un saber provisional que se revisa y contrasta a modo de hipótesis para comenzar de nuevo una y otra vez, por lo que se aspira a conocer la obra más ampliamente incluso aún que el mismo autor.⁵

Durante el Modernismo, este pensamiento filosófico estuvo demarcado por los métodos demostrativos y ofrecerá teorías de gran envergadura y trascendencia⁹ como la cartesiana o la kantiana, pero hacia finales del siglo XIX, Wilem Dilthey cuestionó el absolutismo de los métodos de las ciencias naturales, argumentando que existen aspectos de las ciencias exactas que no son equiparables a las ciencias del espíritu, como se muestra a continuación.

5 Cfr. Luis Enrique de Santiago Guervós, *“La hermenéutica metódica de Friedrich Schleiermacher”*, pp. 164 -168.



Wilhelm Dilthey (1833-1911)

Dilthey es considerado el fundador de las llamadas *Ciencias del espíritu* y devuelve a la filosofía el lugar como espacio de discusión y reflexión que la hegemonía positivista le había quitado. Influenciado por los filósofos románticos alemanes del siglo XVI, Dilthey retoma de Hegel la concepción de la palabra *espíritu*, entendida como la generación de cultura que se expresa a través de la producción de objetos espirituales cuyo significado no se agota en su configuración, además de la idea que el ser humano adquiere conocimientos desde su nacimiento, conocimientos que derivan en saberes no necesariamente de índole científica.

Dilthey reconoce la existencia de ciencia en los fenómenos físicos y en los espirituales, pero también abunda y marca diferencias entre ambas, pues reconoce que el sentido general que ha tenido la Ciencia es la de un conjunto de proposiciones y conceptos de validez universal, además de estar conformado por diversas partes entrelazadas que se configuran en un todo para los fines de la comunicación, pero los hechos espirituales, a diferencia de los naturales,

[...] se desarrollan en el hombre históricamente y a los que el uso común del lenguaje conoce como ciencias del hombre, de la historia, de la sociedad; constituyen la realidad que nosotros tratamos, no de dominar, sino de comprender previamente. [...] ⁶

Dilthey señala la diferenciación metodológica de las ciencias naturales respecto a las humanas, al indicar la

6 Dilthey, W. *Introducción a las Ciencias del Espíritu*, 1949, p.11.



existencia de disciplinas cuyos lineamientos no se ciñen a los procesos lógico demostrativos, tal es el caso de la Historia, el Arte, la Religión o el Derecho, cuyo estudio está centrado no sólo en la realidad histórico social del humano, sino que supone una interacción de la experiencia personal que supone una reflexión y un entendimiento de tal experiencia.

[...] las ciencias del espíritu aventajan a todo conocimiento natural en que su objeto no es un fenómeno ofrecido a los sentidos, no es un mero reflejo de algo real en una conciencia, sino que es él mismo realidad interna inmediata, y lo es como una conexión vivida desde dentro.[...] ⁷

Con lo anterior Dilthey reconoce las dificultades que implica objetivar desde la experiencia interna a la cual se accede interiormente a partir de los propios estados, además de que ello no garantiza hacernos conscientes de nuestra propia individualidad, pero la manera que propone para rescatar la experiencia individual del aislamiento, es a partir de los otros, dado que la comparación de uno mismo con el otro nos ofrece una medida y nos proporciona límites de nosotros mismos y de la naturaleza; de esta manera, una conciencia configurada individualmente puede aspirar al conocimiento objetivo de una conciencia ajena a través de la comprensión. ⁸

[...] llamamos comprender al proceso en el cual, a partir de unos signos dados sensiblemente, conocemos algo psíquico de lo cual son su manifestación.[...] ⁹

7 Dilthey, W. *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, 2000, p. 25.

8 *Cfr.* Dilthey, W., *Ibíd.*

9 Dilthey, W., *Ibíd.*, p. 27.



Así, la problemática que Dilthey observa en las ciencias del espíritu, tiene lugar en la hermenéutica al indicarnos la necesidad de la interpretación para la comprensión de manifestaciones objetivas de la conciencia propia y la ajena, lo cual requiere de caracteres comunes que nos permitan interpretar acciones, imágenes u obras escritas. La inquietud de Dilthey con respecto a la acción interpretativa de textos está influenciada por Friedrich Schleiermacher, de quien el autor escribe una biografía hacia el año de 1870.

Otro aspecto del pensamiento filosófico que marcó un antecedente importante en la hermenéutica moderna es el de la fenomenología de Edmund Husserl.

Edmund Husserl (1859-1938)

E. Husserl es una figura de gran trascendencia para la hermenéutica moderna debido a la fenomenología que, más que una corriente filosófica, se trata de una propuesta metodológica que el propio autor se encargó de profundizar y ampliar en gran parte de sus obras. La fenomenología de E. Husserl nació en un momento donde los problemas planteados por la teoría del conocimiento pretendían resolverse a la luz del psicologismo y las respuestas que éste ofrecía estaban ceñidas a los métodos lógico demostrativos producto de un positivismo por demás estrecho.

En su discrepancia con una psicología ceñida al positivismo, Husserl reconoce que el mundo no está conformado por objetos, que los conceptos son eventos psíquicos por lo que no son estáticos, que los hechos ocurren de manera individual y que los fenómenos ocurren en todos los aspectos de la vida.



[...] aquí se fundará la fenomenología pura o trascendental no como una ciencia de hechos, sino como una ciencia de esencias (como una ciencia “eidética”); como una ciencia que quiere llegar exclusivamente a “conocimientos esenciales” y no fijar, en absoluto, “hechos”. [...] ¹⁰

Así, Husserl reconoce que somos naturaleza pero no nos agotamos como naturaleza, visión que viene a reivindicar la irreductibilidad de la condición humana a sus fenómenos psico-físicos aunque reconoce que partimos de la cosa física con propiedades y cualidades que constituyen el referente primero frente a las cosas físicas. A manera aristotélica, Husserl reconoce la existencia de una naturaleza inanimada y física, otra animal y una espiritual, lo que viene a indicarnos que somos seres naturales con una facultad diferente que es el alma no como entidad separada sino como unidad psicofísica que evita reducirnos en la animalidad. Husserl nos indica que somos naturaleza y vivimos en ella, pero llega un punto en que ésta se refiere a una estructura donde surge el sentido de las experiencias y se matizan las cosas, por tanto, nosotros nos percibimos no sólo reflexivamente sino también somáticamente, es decir, nos experimentamos a nosotros mismos como punto cero de referencia, por tanto, las experiencias de cada uno son irreductibles, nadie puede experimentar lo mismo que el otro. Esta es la base sobre la que constituye nuestra experiencia que, ciertamente, se trata de una cualidad ontológica más que epistemológica y sobre la cual se construye nuestra subjetividad pues experimentamos el mundo subjetivamente. ¹¹

10 Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 1940. p. 10.

11 Apunte tomado de la Cátedra del Seminario de Teorías Hermenéuticas impartido por el Dr. Pedro García Ruíz en la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M., Octubre de 2013.



[...] Al comenzar la crítica del conocimiento hay, pues, que adjudicar el índice de «*problemático*» al mundo entero, a la naturaleza — tanto física como psíquica— y, en fin, también al propio yo humano, a una con todas las ciencias que se refieren a estos objetos. La existencia de ellos, su validez quedan en tela de juicio.¹²

A diferencia de Dilthey, Husserl no hace división alguna entre ciencias del espíritu y ciencias de la naturaleza, debido a que estamos en una transición constante entre lo natural y lo espiritual: destaca así que, aunque nos desenvolvemos en estructuras teóricas, nuestra experiencia del mundo es anímica, esto es, de una manera pre teórica. Husserl coincide con Dilthey en que la filosofía y el conocimiento teórico han de tener su complemento en la vida, volver a las cosas mismas. Dado lo anterior y de manera muy general, se puede explicar que la “*epojé*” husserliana concebida como una suspensión del juicio o reduccionismo fenomenológico, se vislumbra como un estudio de las vivencias como tales, lo cual implica modificar nuestra manera natural de conocer, esta manera ordinaria, según Husserl, está cargada de interpretaciones e intelectualizaciones que comúnmente consideramos como válidas. Se propone, entonces un desplazamiento de esta actitud ordinaria hacia los objetos, regresar a su realidad corpórea ya la manera en que suceden en la conciencia, esto es como fenómenos y apoyados en la intuición como investigación lógica que, más que un empirismo, podemos decir se trata de un esencialismo.¹³

12 Husserl, E., *La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*, 1975, p. 27.

13 Apunte tomado de la Cátedra del *Seminario de Teorías Hermenéuticas* impartido por el Dr. Pedro García Ruíz, *Op. Cit.*



[...] Efectivamente, no hay rastro de *validez «objetiva»* en estos juicios: no tienen *ningún «sentido objetivo»*: tienen meramente *verdad «subjética»*¹⁴

3.1.2. Giro Lingüístico

El denominado Giro Lingüístico se refiere a un cambio de perspectiva en la filosofía. Como se indicó anteriormente, la problematización que ocupó a los primeros filósofos griegos giro en torno a la búsqueda de las esencias trascendentales, por lo que se le puede denominar una etapa ontológica; con Descartes se observa que el enfoque ontológico se modificó hacia la epistemología en cuanto a que la razón fue el eje del conocimiento; con la etapa lingüística se da un giro a la metodología y la manera sustancial de hacer filosofía: es el giro que nos indica que no se puede hacer filosofía sin un análisis previo del lenguaje.

La filosofía del lenguaje tiene su antecedente en la filosofía analítica de Gottlob Frege (1848-1925), quien sentara las bases de la lógica moderna con su obra denominada *Conceptografía* o *Escritura de Conceptos*, al introducir una nueva sintaxis mediante el uso de cuantificadores en su lógica de conjuntos. Otra de las aportaciones de G. Frege fue el distinguir y separar las características formales de su contenido semántico, haciendo posible la formalización de argumentos.

Así, la aportación que G. Frege hace a la filosofía del lenguaje es sacar el lenguaje del ámbito privado al que el psicologismo lo había encajonado y considerarlo como

14 Husserl, E., *La idea de la fenomenología...*, Op. Cit., p. 59.



un acto que se realiza en lo social. De tal manera que su Teoría del Significado nos indica que las palabras no son sólo signos de ideas que ocurren en la mente del individuo pues son más bien modos en que se dan los objetos a los que nos referimos con las palabras y el sentido es una aproximación al objeto mismo. G. Frege es un antecesor de las ideas de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), quien es considerado como uno de los puntales más importantes del Giro Lingüístico.

El pensamiento filosófico de L. Wittgenstein ofrece una reflexión en torno al lenguaje de una manera muy relevante para todo el pensamiento filosófico contemporáneo. Para comprender el pensamiento Wittgensteiniano es posible dividir su obra en dos etapas fundamentales, cada una de ellas maneja concepciones diferentes acerca del lenguaje. En su primera etapa, con una marcada influencia en sus precursores D. Frege y Russell, la preocupación de Wittgenstein estuvo focalizada en el funcionamiento de la lógica, de tal manera que considera a la lógica como la estructura sobre la cual se construye el lenguaje y el mundo, dándose un vínculo muy estrecho entre lenguaje y mundo al considerar que todo lo pensable es posible, no importa si es verdadero o falso, por estar sujeto a la lógica. La segunda etapa del pensamiento en Wittgenstein se refiere a la pragmática, por lo que implica un cambio de perspectiva que antes estuvo centrado en la estructura lógica del lenguaje y, ahora, le interesa estudiar a los usuarios, por qué aprendemos a hablar, cómo se usa el lenguaje.

El pensamiento de Wittgenstein será una contribución por demás significativa tanto en el terreno lógico formal como en la pragmática del lenguaje, además de sentar las bases para lo que posteriormente se denominó Giro Lingüístico.



Se dice que el Giro Lingüístico modificará el reflexionar filosófico de todo el siglo XX el cual se ha caracterizado por agrupar una serie de obras y autores que señalaron que el estudio del lenguaje es irreductible a conceptos estudiados a la luz del psicologismo, además de indicar que el lenguaje se concibe como una entidad que imponía sus propios límites y que, de alguna manera, tiene la capacidad de modificar el pensamiento y la realidad; por tanto, el lenguaje no se concibe como un intermediario entre el sujeto y la realidad ni como un accesorio que refleja las representaciones del pensamiento. Así, el Giro Lingüístico es considerado como un movimiento contemporáneo homogéneo y bajo este apelativo se ha denominado a diversas corrientes como es el giro analítico, el giro pragmático, el giro hermenéutico y el giro pragmático trascendental.¹⁵

3.1.3. Hermenéutica Filosófica

Los antecedentes que se han mencionado conforman el marco teórico sobre el cual descansan las bases de la hermenéutica filosófica, la cual pasa a ser un tema de estudio para los filósofos que vislumbraron en la hermenéutica un alcance mucho mayor que sólo la interpretación de textos, haciendo posible su estudio a la luz del pensamiento crítico y reflexivo. Es a partir de autores como M. Heidegger, H. Gadamer y P. Ricoeur cuando podemos hablar propiamente de una teoría de la interpretación a la que se irán sumando distintos autores con propuestas diversas, pero es indudable que el estudio de la hermenéutica no se entendería sin éstos tres autores.

15 Cfr. Alegre, Javier, *El giro lingüístico en la filosofía contemporánea. Rastreo de sus orígenes en Nietzsche y Wittgenstein e influencias en la filosofía actual*, 2007, pp. 97-138.



Martín Heidegger (1889-1976)

Las lecciones que M. Heidegger impartió en la Universidad de Friburgo hacia el año de 1923, sientan un precedente muy importante para la hermenéutica moderna al gestarse en ellas una de las corrientes filosóficas más influyentes del siglo XX.

La ontología de M. Heidegger también llamada hermenéutica de la facticidad, se expone en su obra denominada *Ser y Tiempo*, donde el autor expone el carácter ontológico de la hermenéutica, dado que ella misma da cuenta de la existencia. Es a la existencia a quien se va a preguntar hermenéuticamente acerca de su carácter de ser para despertar una conciencia de sí mismo. El ser es, entonces, una posibilidad de sí mismo, es un “cómo” que brota de la experiencia misma, de un estar despierto, donde la existencia se topa consigo misma.¹⁶

El *Dasein*¹⁷ heideggeriano nos indica que el hombre está siempre situado, está aquí, situado de manera dinámica, que ocurre, lo que nos indica que el ser está abocado al mundo, no se trata de un ser humano encerrado en sí mismo que se enfrenta a un mundo ajeno a sí mismo, sino de un hombre abierto a su ser y al mundo, lo cual nos habla de una temporalidad del mundo y del hombre como proyecto, lo que viene a darle una conciencia histórica no sólo del mundo sino también de él mismo.

16 Apunte tomado de la Cátedra del Seminario de *Teorías Hermenéuticas*, impartido por el Dr. Armando Reyes Escobar, en la Facultad de Filosofía Letras, UNAM

17 *Término alemán compuesto por las palabras “sein” (ser) y “da” (existencia). Martín Heidegger utilizó este término para indicar el modo de existir propio del ser humano.*



La conciencia histórica tiene una estrecha relación con el Círculo hermenéutico Heideggeriano, al indicar que no sólo el hombre es histórico sino también los objetos de conocimiento, lo cual es una limitante para una interpretación imparcial y objetiva, dado que los prejuicios y expectativas provenientes del prejuicio y la tradición van a ser una determinante en la comprensión. La cultura y el lenguaje son condicionantes históricas que de alguna manera anticipan las respuestas ante una pregunta dada. Así, toda interpretación implica ya una comprensión previa. dado que ya existe una intencionalidad que interpreta lo que se quiere interpretar en una presuposición, lo que ha sido duramente criticado por los cientificistas pero ha abonado mucho en el área de las humanidades al considerar que el mundo no es un mundo acabado en que el sujeto no es un sujeto cerrado.

La comprensión, o más bien pre comprensión del Círculo hermenéutico de Heidegger nos indica, así, que el ser humano no es un espectador imparcial, pues el hombre está arrojado a un mundo donde ya existe previamente una cultura y un lenguaje, lo que se conoce como facticidad, la cual delimita y manipula su conocimiento de la realidad, por tanto, su comprensión e interpretación. La cual no está dada por una subjetividad ni se origina en una particularidad individual, antes bien surge del diálogo con el pasado y futuro, se articula en el diálogo entre tradiciones.

De esta manera, la idea de la facticidad en Heidegger es una aportación imprescindible para el entendimiento de la hermenéutica contemporánea al concebirse la facticidad como una oportunidad para el encuentro con el ser pues la hermenéutica para Heidegger no es un método sino una ontología a partir del *dasein* como parte del ser que se pregunta por el ser.



George H. Gadamer (1900-2002)

La propuesta filosófica de Gadamer tiene una influencia determinante de A. Husserl y M. Heidegger. En su obra *Verdad y Método*, Gadamer desarrolla lo que propiamente conocemos como filosofía del lenguaje al situar al lenguaje como eje de la problemática filosófica, además de mostrar los alcances metodológicos y filosóficos de la hermenéutica. Para Gadamer, cada hombre interpreta desde un horizonte dado, que está en constante construcción y desde el cual puede comprenderse y comprender su contexto, así, el modo de comprender humano es interpretativo pues la realidad que se comprende es aquella que se capta, de modo que todo conocimiento es interpretación que se construye y proviene de una realidad que se comprende, lo que lo acerca al círculo hermenéutico de Heidegger, de igual manera que, acepta los procesos inductivos y deductivos en el conocimiento cuando las partes nos llevan al todo y viceversa, idea que lo lleva a mantenerse al margen de subjetivismos o de objetivismos positivistas.

Otro aspecto fundamental de la filosofía gadameriana es la fusión de horizontes, donde el horizonte es el ámbito de captación y toma todo lo que se presenta en el conocer desde la condición de cada persona, pero el horizonte de cada persona puede ampliarse o extenderse hasta el horizonte del objeto que se quiere comprender hasta conseguir su fusión, de tal manera que la comprensión no se trata sólo de una acción del intérprete, sino una inserción en algo que se ha vivido; es en la fusión de horizontes donde confluyen, a través del lenguaje, el pasado como la tradición del texto, el presente como el intérprete y el futuro como aquel porvenir del texto donde se ponen a prueba los prejuicios.



En la interpretación de textos, Gadamer indica que se establece un diálogo entre texto e intérprete, donde el texto se expresa y responde a las inquietudes y también formula interrogantes, a la vez que el intérprete se abre al diálogo que si no se establece una fusión por medio de la verdad que los integra, se aprecia como un diálogo sin fin.

En Gadamer es posible observar la redimensión de términos como tradición y autoridad que, anteriormente estuvieron relegados a significados peyorativos, pues el autor reconoce que sólo en la tradición se puede lograr una fusión de horizontes y ve en la autoridad no un sinónimo de una supresión de la razón que requiere obediencia ciega pues se establece valoración de juicios superiores en la interpretación y el conocimiento.

De esta manera, la aportación que Gadamer realizó al campo de la hermenéutica filosófica tiene una gran trascendencia, ya que, al concebir la interpretación de textos no se refiere sólo a un ámbito científico sino que se inserta en el ámbito de las vivencias humanas con respecto al mundo y a la historia, de manera que la hermenéutica de indagar en la verdad como una experiencia de cada persona, conlleva una manera lógica y hace de la hermenéutica una metodología que absorbe los métodos de la ciencia, pero no renuncia a asumir el contexto histórico del intérprete y de la obra.

Paul Ricoeur (1907-2005)

En el capítulo anterior se han mencionado algunos aspectos de la hermenéutica de Paul Ricoeur, en relación con el símbolo, haría falta mencionar lo siguiente.



La hermenéutica de Ricoeur se sitúa como un punto medio entre las tendencias más extremas como la hermenéutica epistemológica de Gadamer o la romántica de Heidegger, por lo que acude a la *frónesis* aristotélica¹⁸, donde se percibe un desplazamiento de la metafísica a la *praxis*, pero no a aquella *praxis* que sólo produce objetos, sino más bien se refiere a la acción ética y política que nos lleva al buen vivir, para lo cual requiere de la *frónesis*.

La *frónesis* en Paul Ricoeur viene a ser una conciliación entre posturas positivistas y posmodernistas, de tal manera que pone de relieve el *cogito* cartesiano que se percibe como una ambición moderna de encontrar un fundamento a la crítica sistemática del saber y en la instauración de nuevos principios para el conocimiento, que se da en una búsqueda solitaria y escéptica, se trata de un sujeto metafísico que renuncia a todo anclaje corporal y mundano, cuya desvinculación le impide encontrar identificación en un contexto práctico. No obstante, el distanciamiento e impersonalidad del pensamiento cartesiano da pie al concepto de *mismidad* que Ricoeur reconoce como un principio de identidad que puede ser alcanzada desde la primera persona y a través de la cual se es capaz de interpretar las vivencias del *sí mismo* y sus circunstancias.¹⁹

Por otra parte, Ricoeur retoma de Nietzsche el regreso a la corporalidad y el lenguaje como receptora de experien-

18 *Phrónesis* tiene su origen en la palabra *phroneo*, que significa comprender. En la obra *Ética Nicomaco*, de Aristóteles, el autor se refiere a ella como una virtud asociada con la sabiduría. Mauricio Beuchot retoma el término de *frónesis* para explicar la analogía, por lo cual se ampliará su explicación más adelante.

19 Apunte tomado de la Cátedra de *Hermenéutica ricoeuriana*, impartido por el Dr. Joel Hernández Otañez, en la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.



cias, imaginación e identidad, lo que detona el concepto de ipseidad ricoeuriana, la cual nos indica como práctica hermenéutica que es capaz de reconocer la diferencia que proviene del complejo biográfico del individuo, por lo que la imaginación desempeña una función dinámica el potencial de sí y de cada uno para escribir su propia biografía a través de la narración, concebida ésta no como una mera imitación reproductora de la realidad, sino como una interpretación con potencia para rehacer críticamente el mundo de la acción y exponerlo a nuevos horizontes.²⁰

En resumen y con riesgo de simplificar demasiado, podemos decir que la Hermenéutica filosófica tiene su origen en la fenomenología heidética que, como ciencia de las esencias, trata de llegar a la verdad a través de las cosas mismas, no del *logos*, por eso será muy importante el *epojé* hauserliano que nos habla de poner en “suspensión” los conocimientos o teorías previas. Pero el método fenomenológico no es suficiente pues se aspira a conocer la esencia de las cosas a partir del solipsismo más que de una subjetividad trasendental, es decir, las cosas existen porque se confía únicamente en la persona que recibe el estímulo y desde la cual se produce un reduccionismo del fenómeno que está conformado por una manera específica de imaginar, de concebir el tiempo y el espacio, esto es, el conocimiento del exterior se da a través de la conciencia de cada individuo y cada expresión de ella es una perspectiva del universo que nos permite conocer una parte solamente, pues el hombre acepta su condición de finitud y se sabe incapaz de tener una visión única y absoluta del conocimiento y de los hechos.

20 *Ibíd.*



Podemos decir que la hermenéutica filosófica moderna recoge una herencia fundamentada en la fenomenología de Husserl, así como en las ideas planteadas a la luz del llamado Giro Lingüístico, por lo que, se puede mencionar como un primer aspecto la lingüisticidad del ser, dado que la realidad es concebida como un conjunto de textos, de tal manera que los mitos, relatos, saberes, narraciones e instituciones sólo pueden ser comprendidas a la luz del lenguaje, constituyéndose éste en el único medio por el cual el ser se deja oír.

Por otra parte, la búsqueda de esencias trascendentes nos lleva a considerar al ser en su condición histórica, por lo que no es posible concebir al sujeto como un sujeto cerrado ni al mundo como un mundo acabado, de tal manera que nuestra visión del mundo siempre será parcial puesto que estará determinada por la tradición de la que somos portadores.

La historicidad y temporalidad del sujeto y del mundo nos permite pensar en la realidad como un proceso inacabado, en tanto que la comprensión del mundo estará mediado por una serie de prejuicios, expectativas y presupuestos que limitarán nuestra comprensión. La valoración del mundo no puede hacerse de manera neutral pues el humano no es un espectador imparcial. Se da así una renuncia por un conocimiento totalitario, puesto que la idea de verdad, ceñida regularmente por parámetros científicos, se vislumbra como parcial y relativa al estar sujeta a la visión irreductible de cada individuo que, como punto cero, percibe el universo desde un horizonte particular y dado.

Es así como la hermenéutica filosófica tiene una marcada influencia de la filosofía nietszchiana en cuanto



a su intención por desenmascarar los falsos valores que se dan a través de los símbolos del lenguaje; además de que retoma de la hermenéutica reflexiva ricoeuriana el dar cuenta de las diferentes interpretaciones de los símbolos y de posibilitar la restauración de los mismos al reconocerlos como una manera de reflexionar acerca del individuo y su relación con el universo.

3.2. Hermenéutica Analógica

Para Mauricio Beuchot, la disciplina de la interpretación, la hermenéutica, ha de ser considerada como una ciencia y como un arte debido a que es posible partir de principios organizativos que estructuran el conocimiento, a la vez que, de acuerdo a la concepción aristotélica de arte, también es una técnica como el conjunto de reglas que rigen una actividad, de tal manera que la hermenéutica construye un conjunto de conocimientos ordenados y puede disponerlos en reglas de razonamiento.²¹

Siendo entonces un arte y una ciencia, la naturaleza de la hermenéutica se encuentra en la polisemia de los textos, entendiéndose que un texto no solo es el escrito, sino también el hablado, el actuado o de otros tipos; la polisemia viene dada debido a que el significado no se agota en la palabra o el enunciado. La hermenéutica tiene, así, la característica de la sutileza, pues los textos que requieren interpretación son aquellos que tienen múltiples sentidos; la sutileza es necesaria para traspasar el sentido superficial y encontrar el sentido profundo u oculto de los textos, así como encontrar multiplicidad de sentidos donde solo se vislumbra uno.

21 Cfr. Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, 1997, pp. 18 y 19.



Se trata, además, de rescatar el sentido original del texto, lo cual nos vincula con la intención no sólo del intérprete, sino con la del autor al insertarlo en su contexto. Siendo el texto el objeto de estudio de la hermenéutica y su objetivo o finalidad es la comprensión del texto mismo, lo que implica una contextualización: poner el texto en su contexto y aplicarlo al contexto actual. Descontextualizar para contextualizar es una labor elucidatoria y hasta analítica, pues el intérprete requiere descifrar los datos que el autor le transmitió a través del texto, lo cual implica que el intérprete le otorgue significados o matices subjetivos, quedando así vinculados autor e intérprete a través del vehículo que es el texto.²²

Mauricio Beuchot retoma de Charles Peirce el esquema del acto interpretativo que se compone de tres elementos: texto, autor y lector, siendo el texto el terreno donde se dan cita el autor y el lector, pero el énfasis puede recaer en alguno de los dos, pues una lectura cargada hacia el objetivismo nos indica que se le ha dado prioridad al autor, mientras que, si se extrajo el significado del texto desde una perspectiva subjetivista, se puede decir que el énfasis recayó en el lector, ante lo que conviene rescatar la intención del autor ya que sabemos que la intención del lector estará necesariamente inmiscuida, dándose una dialéctica y un entrecruzamiento de intencionalidades donde no conviene sacrificar a ninguna de las dos. Por otra parte, Beuchot retoma de Umberto Eco la tipología de autor y de lector, por lo que se indican tres tipos de autor: el empírico, el ideal y el liminal, de manera que el empírico se refiere al que deja el texto con errores e intenciones equívocas, en el ideal no se dan tales deficiencias, mientras que el liminal es aquel que estuvo presente en el texto pero deja muchos vacíos. En cuanto a los tipos de lector, se tiene el empírico

²² *Ibíd.*, pp. 15-17.



y el ideal, donde el primero corresponde al lector que interpreta el texto dando prioridad e incluso anteponiendo sus intenciones a las del autor, mientras que el lector ideal es aquel que capta muy bien la intención del autor.²³

Los pasos del acto interpretativo: el proceso interpretativo

Beuchot nos indica que, en el acto interpretativo, nos damos a la tarea de comprender y contextualizar un texto, para lo cual nos enfrentamos a actos muy complejos que giran en torno a la interpretación. En primer lugar nos acercamos al texto con una pregunta interpretativa, a la cual se le dará una respuesta interpretativa que será hecha a partir de un juicio interpretativo que puede ser una hipótesis o una tesis interpretativa que se comprobará mediante una argumentación interpretativa. En eso, la pregunta interpretativa está siempre dirigida hacia la comprensión, para lo cual surgen preguntas acerca del significado del texto, qué quiere decir el texto, a quién está dirigido, qué me dice a mi o qué dice ahora, por ejemplo. Se podría decir que la pregunta interpretativa es ya un juicio prospectivo debido a que se trata de un prospecto, es un proyecto que se convierte en juicio efectivo cuando se ha resuelto la pregunta. La pregunta interpretativa se resuelve, entonces, mediante un proceso en el que interviene el juicio interpretativo, comienza siendo una hipótesis que se convertirá en tesis a la cual se llega por medio de un razonamiento o argumento hipotético deductivo, para lo cual se hace necesario el descondicionamiento de la hipótesis para que se cumpla efectivamente.²⁴

23 *Ibíd.*, pp. 27 y 28.

24 *Ibíd.*, p. 32 y 33.



[...] La hermenéutica nos ayuda a entender lo que no nos es común, simpatizando con él, nos ayuda a interpretar lo extraño, lo diferente, sea individual o cultural. De esta manera permite el diálogo, el consenso y la posibilidad de decidir sobre un problema.²⁵

3.2.1. Aspectos de la Hermenéutica Analógica

La analogía concebida por Mauricio Beuchot guarda una estrecha relación con la *frónesis*, palabra de origen griego que alude a la proporcionalidad o comprensión, proponiendo un diálogo entre posturas contrarias y con diferencias aparentemente insalvables.

Mauricio Beuchot destaca la idea de la proporcionalidad en relación con la *frónesis* aristotélica. (*Frónesis*, proveniente del término griego *proneo*, significa comprender). En la obra aristotélica de *Ética Nicómaco*, el autor se refiere a la *frónesis* como el pensamiento moral que se traduce como a una sabiduría práctica o como prudencia, en oposición de la desmesura. A diferencia de la *Sofía*, que tiene que ver con el conocimiento, la *frónesis* tiene que ver con una práctica, con una virtud que nos lleva a actuar en diferentes circunstancias de la vida que nos lleva a cuestionarnos acerca de mejorar nuestra calidad de vida a través de la sensatez, la prudencia y el equilibrio de nuestras acciones. De alguna manera, la *frónesis* tiene implicaciones holísticas dado que, al ser considerada como sabiduría práctica, conlleva un hábito en la persona hacia la virtud, lo que exige una mente lúcida y sensata para elegir y discernir las mejores opciones para él y para

25 Beuchot, Mauricio, *Respuestas en La hermenéutica analógica: Hacia un nuevo orden de racionalidad. Círculo de hermenéutica/Diálogo con Mauricio Beuchot*, 2000, p. 11.



la sociedad, que implica una justeza y un equilibrio de una mente inteligente que dilucida lo bueno de lo malo a manera de conciencia inmediata.²⁶

[...] la analogía se coloca como intermedia entre la equivocidad y la univocidad. Lo equívoco es lo que predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso, de modo que una no tiene commensuración con otra (...) Lo unívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad alguna entre unas y otras [...] ²⁷

Otro aspecto a mencionar acerca de la Hermenéutica, se observa en la siguiente referencia.

[...] Ésta [la hermenéutica] sólo entra donde hay polisemia, y no parece evidente que todo sea polisémico. (...) En el caso de la hermenéutica, en el interior de ella misma, me parece que sí hay que universalizar la analogía, esto es, decir que la analogía es lo constitutivo de la hermenéutica. Pues, si hay pura univocidad, no se necesita la interpretación, sale sobrando; y, si hay pura equivocidad, la interpretación no es posible, no tiene caso. Sólo queda que haya interpretación en lo analógica. (...) Por lo tanto, ya que no universalizo la hermenéutica, tampoco universalizo la analogía para todo tipo de conocimiento, sino sólo para el hermenéutico. ²⁸

26 Apunte tomado de la Cátedra de *Teorías Hermenéuticas*, impartida por el Dr. Mauricio Beuchot en la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.A.M.

27 Beuchot, M., *Tratado de hermenéutica...*, *Op. Cit.*, p. 37.

28 Beuchot, M., *Respuestas...*, *Op. Cit.*, p. 112.



Por otra parte y siguiendo la línea de ser puente en la brecha de contrarios, Beuchot observa que la historia de la hermenéutica también ha estado marcada por la tensión entre contrarios, aunque también reconoce que no se puede hablar de un totalitarismo, pues las fluctuaciones nos permiten hablar más bien de predominios dado que los extremos muchas veces se tocan.

Beuchot considera que, dentro de la historia de la hermenéutica, se observan dos líneas preponderantes de pensamiento: una que es más analítica, a la cual denomina positivista, y otra que es más subjetivista y que puede ser denominada como romántica. La hermenéutica positivista tiene como ideal la univocidad y la unicidad de la comprensión y utilizará las mismas expresiones para todos los referentes. La hermenéutica positivista tiende hacia el entendimiento y la demostración, mientras que en la hermenéutica romántica se dará prioridad a la comprensión, pero en ésta última se observa un flujo incesante de significados, sin objetividad ni esperanza por recuperar el significado del autor ya que el lector recreará el sentido del texto a cada momento, por lo que tiende fácilmente a la equivocidad.²⁹

En el conflicto que surge de dos posturas tan antagónicas, Beuchot nos muestra que la analogía puede hacer surgir el equilibrio, como lo menciona a continuación.

[...] El límite en el que se tocan la comprensión y la explicación es donde se da la analogía, el entendimiento se abre, sobrepasando la pretensión unívoca de la explicación y el peligro equivocista de la comprensión: a cada una la pone en su sitio, a cada una le da su poción, que en eso consiste la proporción,

29 Cfr. Beuchot, M., "Tratado..." *Op. Cit.*, pp. 45-51.



la proporcionalidad que constituye la analogicidad misma.³⁰

De esta manera, la *frónesis* aristotélica vinculada con la idea de proporcionalidad, nos remite al principio matemático de la analogía como correspondencia o semejanza entre cosas distintas, lo cual nos indica una serie de relaciones que viene dada por un conjunto de características de igualdad así como de diferencialidad, o más exactamente, particularidad.

En este sentido, la palabra analogía nos remite a su significado etimológico como comparación y como conocimiento, de manera que podemos apreciar que nos encontramos en el terreno del *logos*, por lo que se entiende que nos referimos a ideas, conceptos o representaciones, en tanto que la comparación se dará entre dos aspectos vinculados por una relación en común. Así, es posible establecer características generales y particulares que nos permiten distinguir las diferencias y vincular las semejanzas entre dos razonamientos. La analogía como razón de proporciones permite así una unidad entre cosas muy diversas, De manera que, si es posible establecer una relación entre razones, es posible mencionar que 4:4 como 3:6 y, y si llevamos esto al plano del lenguaje, podemos decir que la infancia es al hombre como la primavera al campo.³¹

A propósito de esto nos indica Beuchot:

[...] Como sabemos, la analogía es un modo de significar (e, incluso, de hablar y de conocer) intermedio entre

30 Beuchot, M. *Respuestas...*, *Op. Cit.*, p. 115.

31 *Cfr.* Beuchot, Mauricio. *Interpretación, analogía e iconicidad en Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*, 2007.



la univocidad y la equivocidad, pero en ello, a pesar de ser semejanza, predomina la diferencia, pues bien, la analogía puede dividirse en analogía de atribución, en analogía de proporcionalidad propia de proporcionalidad impropia o metafórica.³²

La clasificación de la analogía viene dada desde Platón, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino y Pío Cayetano, principalmente y con sutiles diferencias entre cada uno de ellos, por lo que la división propuesta por Beuchot acoge a éstos autores y a su vez destaca ciertos aspectos como hemos de ver en las siguientes líneas.

[...] en la analogía se encuentran diversas clases (...), cercana a la univocidad está la analogía de simple desigualdad, como la que se da en vida, trata de vida vegetativa, de la vida sensitiva, de la vida racional. [...]³³

Beuchot menciona, en primer lugar, a la analogía de desigualdad que, según se indica, es muy cercana a la univocidad debido a que podríamos indicar que se refiere a nombres genéricos sin detenerse a identificar propiedades particulares de aquello que denomina. El término de desigualdad viene dado porque nos encontramos ante una denominación general que no abarca particularidades, esto es, que no establece un valor de igualdad con aquello que significa. La palabra gato, por mencionar un ejemplo, engloba a un animal mamífero de determinadas características, pero no nos habla de los gatos siameses, los de Angora, los egipcios, o incluso los gatos hidráulicos o el

32 Beuchot, M., *Ibíd.*

33 Beuchot, M. *La naturaleza de la hermenéutica analógica en La hermenéutica analógica: hacia un nuevo orden de racionalidad*. Círculo de hermenéutica/Diálogo con Mauricio Beuchot, 2000, p. 12.



término peyorativo que en México se utiliza para nombrar a un sirviente. Se da prioridad a lo común sobre lo específico.

[...] Después se da la analogía de atribución, que corresponde al término “sano”, que ya hemos ejemplificado. Sigue la analogía de proporcionalidad propia, por ejemplo “el instinto es al animal como la razón al hombre”, donde hay una proporción compuesta entre una y otra cosa. Cercana a la equivocidad está la analogía de proporcionalidad impropia o metafórica, por ejemplo en “las flores son al prado lo que la risa al hombre”, proporción por la que podemos decir la metáfora “el prado ríe”.³⁴

Antes de explicar brevemente en qué consisten las clases de analogía a las que alude Beuchot, cabe reiterar que nos encontramos en el terreno de la significación nominal que bien puede referirse al sentido abstracto de un ser real o, también al sentido representacional y subjetivo de aquel que lo percibe.

De esta manera, y de acuerdo a la filosofía tomista, la analogía de atribución, que viene por la relación de dos términos comparados entre sí, nos indica la comparación de una forma con otra pero tiene la particularidad de que sólo uno de los sujetos donde se aplica el nombre contendrá en sí a la forma significada, por lo que será reconocido como primer analogado,, mientras que los analogados secundarios se mantendrán una relación con los primeros y la relación que se establece será de orden.

Así, en el ejemplo expuesto por Beuchot Beuchot, observamos que la palabra “sano” corresponde al analogado principal pues se trata de un concepto único,

³⁴ Beuchot, M., *Ibíd.*, p. 12-13.



y formalmente corresponde a él mismo, pero en el ámbito de la significación, la palabra “sano” se relaciona extrínsecamente con otros términos como “medicina”, “orina”, “animal”, de manera que podemos hablar de una causalidad y referirnos a la medicina, orina o animal sano, al tiempo que observamos que los analogados secundarios no son completamente lo mismo que el primer analogado, pero tampoco son completamente diferentes por tratarse de una diversidad de significaciones, se da prioridad a la común sobre la diferencia.

Beuchot menciona también a la analogía de proporcionalidad propia e impropia. Respecto a la primera, podemos decir que se trata de una semejanza entre dos o más relaciones o proporciones. En el ejemplo que nos muestra Beuchot respecto a la analogía de proporcionalidad propia y que versa; “el instinto es al animal como la razón al hombre”, se observa que existe una diversidad de razones formales que están unidas por una relación o proporción que les otorga una semejanza entre sí, de manera que la diversidad de razones se unifica en una sola identidad que se expresa como una razón significada.

En cuanto a la analogía de proporcionalidad impropia, o también llamada metafórica, Beuchot pone como ejemplo la frase “el prado ríe”. Mismo que viene de la analogía de proporción “las flores son al prado lo que la risa al hombre”, de la cual se destaca un elemento muy importante que es la semejanza. Al igual que la analogía de proporcionalidad propia, existe una razón que es intrínseca a todos los analogados, pero en la metafórica se nos indica que esto es a semejanza de aquello. De igual manera, mientras que en la analogía de proporcionalidad propia la razón significada es una y proporcional, en la metafórica se toma el nombre propio de uno de ellos como nombre común



de los analogados o en razón de alguno de los conceptos incluidos en la significación el mismo a los demás. Es por esto que a un hombre que presenta características de valentía se le pueda asociar con un león, o decir que es un Aquiles cuando reproduce algunas cualidades del héroe griego.³⁵

3.2.2. La Hermenéutica Analógica Icónica

Uno de los aspectos de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot es el desarrollo temático del Ícono, concepto que nuestro autor ha abordado desde una perspectiva propia del pragmatismo de Charles Peirce, cuestión que en esta tesis cobra relevancia por la influencia que las teorías semióticas han tenido en el estudio de la imagen gráfica, a la vez que nos muestra uno de los puntos de encuentro entre de su propuesta filosófica con la semiótica. De manera extremadamente simplificada dada la extensión del tema y sólo para contextualizar, conviene destacar los tres aspectos que Charles Peirce menciona respecto al signo.

En primera instancia, mencionaremos la existencia del signo como índice, donde el significado y el significante guardan una relación de contigüidad o bien de causa-efecto, de manera que al hablar de un índice estaremos hablando de un síntoma. Así, por ejemplo, el humo nos indica la existencia del fuego, o la fiebre de la enfermedad.

Por otra parte, el aspecto del signo como símbolo, según Ch. Peirce, nos habla de una relación significado-

35 Cfr. Díaz Dorransoro, Rafael, *La analogía*, en Fernández Labastida, Francisco-Mercado, *Philosophica: Enciclopedia filosófica*.



significante de tipo convencional, dado que nos encontramos frente a reglas que son determinadas por su interpretante. Así, las palabras y frases, por ejemplo, son sólo sonidos o representaciones de sonido que adquieren algún significado sólo por convenios o hábitos de tipo social, por lo que podemos decir que su significado corresponde a leyes generales pero interpretados de manera individual. Por tanto, el símbolo periciano pierde su carácter como signo en el momento en que deja de existir el interpretante, pues su significado sólo es tal cuando se comprende que tiene ésa significación.

Si en el índice tenemos una expresión de tipo natural y unívoca por su carácter de contigüidad y relación física, mientras que el símbolo nos habla de un sentido cultural dado por su convencionalismo, tenemos la existencia del signo como ícono que viene siendo un punto intermedio entre la naturaleza y la cultura.

En el ícono de Ch. Peirce observamos que la relación entre el significado y el significante viene dada por la semejanza al darse un parecido con aquello que representa, de modo que el signo pasa a ser el significante incluso si el objeto dejara de existir. Así, podría decirse que cualquier cosa podría fungir como sustituto por medio de la adecuación o el propósito de que lo sea, como se observa en algunos tipos de íconos.

La división que Ch. Peirce hace de los íconos consta de tres tipos. En primer lugar tenemos a la imagen, que nos hace pensar en una cosa de aquello que representa; luego tenemos al diagrama, que se trata de una relación de las partes de algo por medio de la analogía; por último tenemos la metáfora nos habla de un paralelismo que decanta en algo distinto. Habiendo explicado lo anterior, podríamos



tener un punto de partida necesario para ubicarnos en lo que Mauricio Beuchot denomina Hermenéutica Analógico-Icónica.

Beuchot sitúa a la Hermenéutica Analógico Icónica entre la tradición estructuralista saussuriana y la pragmática peirciana, al indicarnos que, lo que P. Ricoeur denomina como símbolo, Ch. Peirce lo llama ícono.

Así, mientras que Ch. Peirce ofrece una definición del símbolo muy similar a la de Aristóteles al concebirlo como un signo meramente arbitrario, Paur Ricoeur concibe al símbolo como un signo no meramente arbitrario puesto que se encuentra en un punto intermedio entre la natura y la cultura al poseer una sobrecarga de sentido que impregna los acontecimientos de la realidad y los llena de su contenido significativo, se podría decir que tiene cierto poder de asociar algo que está recóndito en la naturaleza del hombre. Mauricio Beuchot nos dice, entonces, que la idea del símbolo en Ricoeur es la misma que del ícono tiene Ch. Peirce. Pues el ícono se encuentra entre el índice, que corresponde a lo natural, y el símbolo, que es propio de lo cultural; por tanto, el ícono se considera previo a ambos, es prioridad.³⁶

Estos tres modos de existencia del ícono nos permite tener un modo de significar que no excluye la subjetividad ni la objetividad, pues mantiene una tensión entre dimensiones. Por su parte y como hemos mencionado, el ícono se manifiesta por medio de la imagen, el diagrama y la metáfora, de manera que la imagen nos muestra un modo de significar tendiente al univocismo por que funciona como una copia, mientras que la metáfora privilegia los

36 Cfr. Beuchot, M., *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*, 2009, pp 28-29.



significados infinitos por lo que tiende al equivocismo; el diagrama,, por su parte, oscila entre el univocismo y el equivocismo al privilegiar la semejanza de relaciones, como observamos en los siguientes renglones.

[...] podríamos decir que los íconos son limítrofes o fronterizos entre la pura representación copiada y el lenguaje. El ícono está entre la prepresencia y el nombre. Wittgenstein diría, entre el mostrar y el decir. [...] ³⁷

Tenemos que la imagen nos puede ofrecer una estructura discursiva hasta cierto punto superficial, pero es debido a la semejanza de relaciones que nos ofrece el diagrama que podemos encontrar estructuras más profundas y es posible acercarnos a la dimensión simbólica que nos lleva a la comprensión, coexistiendo en una tensión dinámica el significado literal y el simbólico.

Conviene recalcar que la noción de ícono en Mauricio Beuchot está contenida la idea de símbolo en Paul Ricoeur, de manera que mencionaremos que observamos su relación en la siguiente cita.

[...] De hecho, parece que el ícono es lenguaje sagrado, tiene una conexión más radical y profunda con lo sacro que la que puede tener el lenguaje abstracto y conceptual. [...] Son lenguajes que tienen al mito como raíz común y éste intenta simbolizar o dar simbolicidad al ícono. ³⁸

La relación que M. Beuchot menciona respecto al carácter sagrado y mítico del símbolo es una idea que Paul Ricoeur propone en su obra filosófica, pero Beuchot observa

37 *Ibíd.*, p. 66.

38 *Ibíd.*, p. 67.



el riesgo que llevó a una tradición posmodernista hacia significaciones infinitas y fragmentarias, como cuando se le dio una importancia excesiva a la metáfora, por lo que ha debido ubicar a la metáfora dentro de la analogicidad, pues si bien recordamos en algunas líneas anteriores, ésta forma parte de la analogía de proporcionalidad impropia, de manera que estará sujeta a los parámetros de la analogía. De este modo, se puede considerar que M. Beuchot pretende hacer extensiva la significación por la analogía en toda su completud, pues si se queda en un plano metafórico estaría abarcando sólo una parte de ella. La conveniencia por extender la tensión existente entre el significado literal y el metafórico (planteada en su momento por P. Ricoeur, hasta toda la analogía, es un punto fundamental para que la hermenéutica beuchotiana sea considerada analógica y no simbólica.

En el carácter icónico de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot se destacan los aspectos no sólo metafóricos, sino también sinecdóquicos y metonímicos del ícono, respecto a lo cual observamos lo siguiente.

[...] Así mismo, iconicidad es la capacidad que tiene el ícono como signo de hacernos pasar del fragmento a la totalidad, inclusive más allá de la totalidad, hacia el infinito. Así mismo, la iconicidad radicada en el pensamiento humano, nos hace ver lo universal en lo mismo individual, por ejemplo, la naturaleza humana en la misma persona que conocemos y amamos.³⁹

Como se observa, aspecto metafórico, sinecdóquico y metonímico que posee el ícono es de suma importancia en la recuperación del sentido textual de tal manera que el fragmento nos permite ir a la totalidad del conocimiento,

³⁹ *Ibíd.*, p. 9.



una parte nos conduce al todo, en tanto que se avanza hacia una universalización no completa sino compuesta de partes de conocimiento en constante movimiento. Dicha universalización nos indica una totalidad contextual, matizada, donde se reconoce una objetividad limitada pero suficiente, donde las hipótesis son revisables y parciales,, de manera que la analogicidad nos va a permitir observar los elementos particulares y contextuales de un texto, mientras que la iconicidad nos permite partir desde hipótesis parciales para llegar a una mejor comprensión de los textos. Dicho modo de universalización analógica es expuesto por M. Beuchot en las siguientes líneas.

[...] También yo me inspiro en Peirce para presentar un modo de universalización analógico dentro de lo que él llama abducción o abstracción abductiva, o universalización hipostática, que se formula como hipótesis y se presenta a la intersubjetividad para ser comprobada, pero que es como el ícono, cuya verdad no depende de la mera convención, sino de su representación de la realidad. ⁴⁰

Y es que, en el proceso de conceptualización o universalización analógica, nos dice el autor que se da un rejuego entre lo natural y lo social cuando observamos que, al captar la realidad, nos movemos en marcos conceptuales no sólo abstractivos sino también abductivos, lo que nos permite lanzar hipótesis que se corresponden con nuestra manera de relacionarnos con nuestro entorno y que van a ser contrastadas intersubjetivamente en el diálogo y en la relación con la realidad, quedando en un relativismo relativo o analógico donde la naturaleza y la cultura se apoyan mutuamente. ⁴¹

40 Beuchot, M., *Respuestas...*, *Op. Cit.* p. 16.

41 *Ibíd.*, p. 16.



La relación del pensamiento con lo social es un aspecto que el autor menciona no sólo en su obra, sino también en sus cátedras y conferencias, cuando menciona que la hermenéutica no sólo debe interpretar el mundo sino también transformarlo, esto es porque en la interpretación se da una fusión de horizontes entre lo personal y lo colectivo, de lo personal y lo comunitario, lo que nos lleva indudablemente hacia la consideración y transformación del bien común.

Por lo anterior, la hermenéutica analógica icónica ha tenido una amplia recurrencia en investigaciones de corte humanístico al resaltar la importancia del bienestar del hombre en la sociedad.

Una interpretación analógico icónica, entonces, nos permite considerar al hombre como un microcosmos, lo que nos permite conocer lo humano sin perder lo cósmico.

Cuando Mauricio Beuchot se refiere al hombre como un macrocosmos, se refiere al hombre como un compendio del universo, del cosmos y macrocosmos que tiene en su ser los principios de todos los seres.⁴² Este ideal del hombre como macrocosmos:

[...] conlleva una la idea de una metafísica vivenciada, experienciada, que conecta ontológicamente al ser humano con todas las dimensiones de la realidad. Es una metafísica interpretante encabalgada en la comprensión del ser, de todo lo que el hombre comprende, porque lo posee y participa de él. [...] ⁴³

42 Cfr. Beuchot, M., *Las caras...*, *Op. Cit.* p. 59.

43 *Ibíd.*, p. 50.



3.2.3. Modelo Hermenéutico

El modelo hermenéutico propuesto por Mauricio Beuchot es un aspecto de su obra donde el autor vuelve a hacer énfasis en la importancia por evitar los extremos donde el texto corra el riesgo de verse mutilado por el univocismo o fragmentado por el equivocismo.

Cabe mencionar que un modelo enmarcado por la tradición hermenéutica no responde a expectativas demostrativas de corte científico y, particularmente el beuchotiano, cuya propuesta destaca el poner límites tanto a la univocidad como a la equivocidad, pues se coloca justamente en el límite de ambas para engendrar algo nuevo.

Además de su marcada influencia en la semiótica, el modelo hermenéutico de M. Beuchot retoma un aspecto de suma importancia como es la sutileza, respecto a lo cual nos indica lo siguiente.

[...] Por ello, una interpretación analógica será atenta a los detalles, a los aspectos menores, cuidadosa con lo que marca la diferencia más que la semejanza con otros textos y otras interpretaciones del mismo texto. Tanto en el ámbito intratextual como en el intertextual pondrá sumo cuidado en las diferencias de sentido e interpretación.⁴⁴

El modelo hermenéutico propuesto por Mauricio Beuchot, como se mencionó brevemente en el capítulo anterior, tiene su antecedente inmediato en Andrés Ortíz-Osés, quien distingue tres pasos sucesivos y coordinados en la metodología clásica de la comprensión

44 Beuchot, M., *Tratado...*, *Op. Cit.*, p. 53.



interpretativa, a saber, la *Subtilitas intelligendi*, seguida de la *Subtilitas explicandi* y, por último, la *Subtilitas aplicandi*. En estos tres pasos se conjuntan el entendimiento o intelección, la explicación y la aplicación con formas, de los cuales se tiene que su prefiguración semiológica está contenida en una Verdad semántica, sintáctica y pragmática, sucesivamente.⁴⁵

De esta manera, Ortíz-Osés plantea un paso de la metodología clásica de la comprensión hacia una metodología del sentido, misma que da cuenta del sentido de la significación y que, por medio de la dialectización, nos plantea los tres pasos que hemos mencionado y de los cuales el autor nos indica lo siguiente.

- 1º. **Nivel semántico:** el sentido como mero significado inmediato o dado (el mensaje a nivel sentido o común acrítico): el « qué » o contenido.
- 2º. **Nivel sintáctico:** el significado como significación mediada (nivel de mediación o codificación: el « cómo » o significante material.
- 3º. **Nivel pragmático:** el sentido como sentido antropológico o intersubjetivo (lo que quiere « decirnos »)⁴⁶

Cabe mencionar que, en su acercamiento con la semiología, Ortíz-Osés nos indica que en el signo se da un equilibrio que no es real sino convencional entre el significado y el significante, mientras que en el símbolo se observa un desequilibrio entre significado y significante

45 Ortíz-Osés, A., *La nueva filosofía hermenéutica...*, Op. Cit. p. 71-72.

46 *Ibíd.*, p. 106-107.



debido a que el significado abstracto o trascendente se encarna⁹ en el significante material del cual es inmanente por ser su materia de revelación. Así mismo, retoma la idea cassireriana para indicar que el signo pertenece al mundo cósmico o del ente, por lo que significa o consigna un significado, mientras que el símbolo participa del mundo humano de la significación, de manera que este último simboliza o consigna un sentido.⁴⁷

Mauricio Beuchot, por su parte, retoma la idea de la sutileza en la interpretación así como la propuesta de corte semiológico en la que Ortíz-Osés propone una verdad semántica, una sintáctica y una pragmática, pero Beuchot nos indica un ajuste en el ordenamiento de dichos pasos. En primer lugar, Beuchot considera a la sintaxis por su carácter implicativo, ya que, desde un aspecto analítico, sin el significado sintáctico no podría haber semántica ni pragmática.

En este primer paso, en la sintaxis, se aborda el significado textual o intratextual o incluso intertextual. Y, haciéndolo coincidir con una verdad sintáctica, podríamos decir que se da como pura coherencia que puede ser tanto intratextual (al interior del texto), como intertextual (con otros textos relacionados).⁴⁸

Si entendemos la sintaxis como una serie de reglas de formación y transformación de tipo gramatical, la semántica podría entenderse como la conexión del texto con los objetos que designa pues nos habla de una explicación y comprensión que nos da la búsqueda del mundo del texto. En la semántica, nos dice Beuchot, se va

47 Cfr. por Andrés Ortíz-Osés, *Idem*, pág. 99.

48 Cfr. en Beuchot, M. "Tratado...", *Op. Cit.* Págs. 20-21.



al significado del texto mismo, pero no como sentido sino como referencia, esto es, en su relación con los objetos por lo que es posible descubrir el mundo del texto, real o imaginario. Como verdad semántica del texto, nos dice el autor que se da como una correspondencia con la realidad (presente o pasada) o con algún mundo posible (futuro o imaginario) a que el texto alude.⁴⁹

Por último, y en relación con la *subtilitas aplicandi*, tenemos a la pragmática. Que, según palabras de Beuchot, es lo más propiamente hermenéutico. En la pragmática se toma en cuenta la intencionalidad del autor, escritor o hablante y se le inserta en su contexto cultural. La verdad pragmática, apunta el autor, puede contener elementos extratextuales subjetivos o colectivos, , no obstante, se da como una convención entre los intérpretes (incluso con el autor, en caso de existir) acerca de lo que se ha argumentado y persuadido de la interpretación.⁵⁰

Se puede observar que la verdad pragmática que alude el autor tiende hacia la objetividad del texto, pues se da con la intersubjetivación a través del diálogo entre intérpretes. Así mismo lo cual nos habla de una búsqueda por comprender la intencionalidad de uno mismo, dado que se da una traducción o traslado donde la intencionalidad del otro es a su vez la intencionalidad de uno mismo. La pragmática busca llegar a captar la intencionalidad del autor, lo cual nos habla de una traducción o de un traslado hacia la propia intencionalidad: se descubre la intencionalidad del otro cuando se revela la intencionalidad de uno mismo.

49 *Idem.*

50 *Idem.*



El modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot, como podemos observar, es un puente entre las teorías semióticas y las hermenéuticas y nuevamente se sitúa entre los límites de ambas, en el entrecruce de antagónicos y nos ofrece una nueva lectura textual que atiende a lo lineal y a lo profundo, a las reglas del lenguaje y a los juegos del habla al entendimiento y a la comprensión.

La presentación del modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot es una parte medular del presente escrito, ya que vincula la hermenéutica analógica con el trabajo de interpretación de la imagen gráfica que a continuación se presenta, cuya complejidad radica en la aplicación del modelo al campo de la imagen gráfica bidimensional, que será precisamente la labor que se expone en el siguiente capítulo.

Antes de entrar a la aplicación de un modelo y como conclusión de este tercer capítulo, me gustaría citar un texto de Andrés Ortíz-Osés a fin de que se tomen en cuenta las sutilezas de las palabras “apliación” y “modelo” en un contexto hermenéutico, que es el marco conceptual donde se decidió insertar esta investigación.

[...] la hermenéutica no es una interpretación más añadida a otra interpretación sin más, sino la interpretación de la interpretación, es decir, la interpretación de nuestra interpretación del mundo, conciencia crítica, concienciación del inconsciente cultural, racionalización de lo irracional y comunicación de lo incomunicado. [...] ⁵¹

51 Ortíz-Osés, A., “La nueva filosofía...”, *Op. Cit.*, p. 34.

CAPÍTULO 4

INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN DE SELLOS MESOAMERICANOS

En el presente capítulo se muestra la propuesta de interpretación de la imagen de sellos mesoamericanos de acuerdo al modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot, de manera que se llevan a la práctica los conceptos de sintaxis y semántica que hemos revisado en su dimensión teórica durante los dos primeros capítulos, además de la Pragmática que, como ya se ha dicho, tiene su correspondencia con la Hermenéutica por ser aquí donde ésta última se realiza y, cuyos rasgos se revisaron en el capítulo tercero.



La interpretación de la imagen, como ejercicio constante en el trabajo del diseñador, es una tarea que involucra diversos planos de conocimiento, no sólo en cuanto a riqueza y acervo visual y mnémico con que se establecen criterios de credibilidad y eficacia con perspectivas mercadológicas. La interpretación, además, nos recuerda que nos movemos en una iconósfera de la cual también somos transeúntes y decodificadores, lo que nos posibilita para establecer mejores relaciones de consumo y hábitos encaminados a mejorar la calidad de vida personal y colectiva.

Así mismo, la interpretación de la imagen nos puede conducir por el camino de la auto interpretación al reflexionar acerca de la genealogía de la imagen así como en la intencionalidad del autor y del intérprete, en una dialogicidad donde la mirada del otro permite observar al mi mismo en un ejercicio de ida y vuelta que no se cierra ni agota en una propuesta absoluta,, de manera que la interpretación, además de sus repercusiones personales y sociales, se percibe como un puente que se extiende hasta las resonancias más profundas del humano cuando se recurre a un enfoque hermenéutico.

Por otro lado, hemos de mencionar que la traspolación de un ámbito lingüístico en la interpretación de la imagen visual tiene ciertas complejidades; se podría considerar que el mayor riesgo sería deformar el modelo a causa de un sesgo disciplinario que lleve a forzar demasiado la estructura original debido a las diferencias dadas por las características particulares e inherentes de cada lenguaje.

Importante es, por ello, destacar las semejanzas entre lenguajes, por lo que se destaca el hecho de un antecedente semiótico en algunas vertientes de los estudios de la



imagen que nos permiten referirnos a una sintáctica, a una semántica y a una pragmática en la obra artística, de manera que su equivalencia con el ámbito lingüístico ha sido tratada con antelación por otros autores y forma parte del marco teórico de diseñadores y comunicadores gráficos en la actualidad.

Después de tales aclaraciones, damos paso al capítulo 4, en cuya primera parte, se aborda la propuesta de interpretación de la imagen de los sellos desde la perspectiva del modelo hermenéutico de Mauricio Beuchot, por lo que se plantea, de inicio, la dimensión sintáctica, enfocando aspectos como configuración de línea, color, proporción, simetría y composición, de manera que el abordaje sea meramente descriptivo y de corte formal.

Por otra parte, en la dimensión semántica se realiza un estudio acerca del significado simbólico de la imagen de los sellos, haciendo un esfuerzo por recuperar su sentido en el contexto de su realización, para lo cual se ha hecho necesario recurrir a fuentes históricas que nos proporcionen información acerca de ideario y la cosmovisión de los pobladores que dieron origen a las formas simbólicas que hoy estudiamos.

Partiendo de dicho principio y sin detenernos en lo que a texto escrito se refiere dada la pertinencia del presente escrito, podemos indicar que los elementos sintácticos de la imagen han sido mencionados en el capítulo 1, de manera que el ordenamiento de los elementos compositivos nos dan una coherencia formal que va a posibilitar su desciframiento.



4.1. Dimensión Sintáctica

La sintaxis de la imagen se entiende como una estructuración ordenada deliberadamente, constituyéndose como una unidad o un todo conformado por la lógica de los elementos que la componen.

Así, en toda unidad concebida como una obra, se observa la presencia de cuatro aspectos que la van a determinar, a saber:

- a. Elementos
- b. Situación de cada elemento dentro de un conjunto determinado.
- c. Relaciones de los elementos entre sí.
- d. Conjunto de los elementos como un todo.¹

El reconocimiento de la obra como un conjunto de elementos dispuestos en un todo nos indica que, matéricamente, estará delimitada por los siguientes aspectos.

[...] El soporte o plano básico. Toda imagen tiene un soporte material con una forma y un tamaño determinados, lo que permite definir sus límites específicos y su observación como una entidad aislada o unida.

¹ Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, p. 45-28.



Los elementos formales se distribuyen dentro del espacio particular del soporte o plano básico y que componen el contenido visual de la imagen.²

Realizada la presente acotación, procedemos a presentar la interpretación de corte sintáctico de los sellos antes mencionados, teniendo como base conceptual la serie de lineamientos establecidos en el capítulo uno de esta tesis, la cual menciona los elementos formales y compositivos de la obra.

SELLO 1



De acuerdo a su tipología, podemos indicar que el sello 1 posee un perímetro irregular predominantemente rectangular. Ninguna de las formas que integran el sello son representativas, por lo que se trata de un tema no figurativo.

Compositivamente, la imagen se divide en dos partes que denominaremos Sección a y Sección b (Fig. 4.7), lo cual viene dado por un corte casi total y por una diferenciación en el tratamiento técnico pues observamos que, mientras que la Sección b está trabajada a manera de bloque, la Sección a posee numerosas incisiones en la arcilla, lo que va a provocar una serie de huecos en la imagen que se perciben como aire alrededor de las figuras y les va a permitir tener un espacio o lugar de colocación.

² *Ibíd.*, p. 45-46

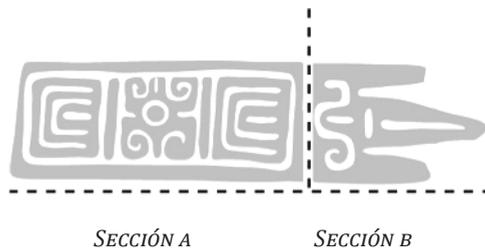


FIGURA 4-7

La división de la imagen, además, nos genera un eje asimétrico que no genera desequilibrio en la composición debido a que la Sección a posee una mayor extensión y un mayor número de elementos, pero la Sección b se percibe robusta debido a que se trata predominantemente de un plano que parece visualmente más pesado.

Se trata, entonces, de un equilibrio oculto pues, pese a no existir un eje axial ni una isometría figural, la composición “implica elementos opuestos cuyas diferencias son más acentuadas que las similitudes. [...]”³ lo que va a producir una atracción y un equilibrio más de tipo sensorial que real. No obstante, se observa que, por separado, la Sección a y la Sección b poseen ejes simétricos de tipo axial que dividen la composición y la hacen funcionar a manera de espejo, (Figura 4-1) recurso que también se observa a en cada uno de los elementos de la Sección a.

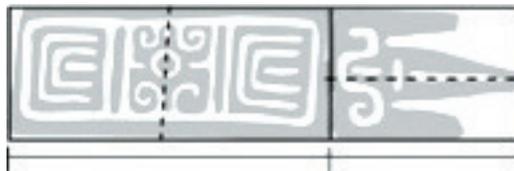


FIGURA 4-1

3 Scott Gillam, Robert, *Fundamentos del diseño*. 2007 p. 48.



Para conocer la estructura interna del Sello 1 se procedió a dividir la composición en líneas diagonales y se encontraron muchos puntos de coincidencia entre los ejes estructurales y las formas. (Figura 4-2)

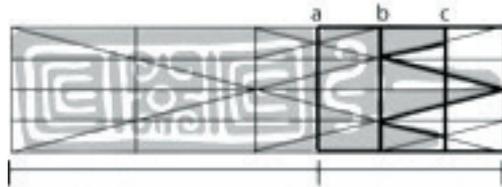


FIGURA 4-2

De igual forma se dividió la composición en secciones áureas y también se encontró un grado de correspondencia muy fuerte, (Figura 4-3).



FIGURA 4-3

Estudiando por separado ambas secciones del sello, podemos decir que la Sección a se percibe fuertemente delimitada por un marco que cierra la composición y la aísla del entorno.

Los elementos que se encuentran dentro del marco se hallan dispuestos consecutivamente y en un sentido horizontal, todos aparecen en un primer plano y se da entre ellos una jerarquización que viene dada por el tamaño y la



complejidad de sus formas. Entre los elementos no existe tocamiento alguno, superposición o interpenetración, por lo que se suponen frontalmente y en un mismo plano debido, también, a que no se hace uso de recursos gráficos que nos indiquen profundidad como pudieran ser las líneas convergentes, diagonales, veladuras o transparencias, entre otros.

El espacio que se percibe rodeando las figuras de la Sección a, es muy reducido, lo que impide que las mismas tengan opción de movimiento, no obstante y debido a que se trata de un número de elementos no profuso y a su ordenamiento, se observa sin yuxtaposiciones y la composición no se percibe asfixiante.

De la Sección b, se destaca su perímetro irregular y su fuerte direccionalidad que implica a toda la composición.

SELLO 2



El Sello 2 posee un marco general que envuelve toda la composición y le otorga una tipología de perímetro horizontal. (Figura 4-4). Se destaca en el marco general la gestualidad de sus bordes que, al no realizarse con instrumentos de precisión, muestra una cierta irregularidad en la forma como línea, la cual se ensancha y adelgaza continuamente dando una sensación de movimiento.



FIGURA 4-4

Dentro del marco general, se observa un segundo marco que funciona a su vez como elemento compositivo y como continente de los elementos agrupados. (Figura 4-5)



FIGURA 4-5

Este segundo marco posee un perímetro irregular predominantemente rectangular. En su parte externa, se suceden de manera regular una serie de cuadrados que, al unirse con el marco, se asemejan mucho a unos dientes de bordes redondeados.

La regularidad de los mismos se ve interrumpida por una variación de tamaño en la parte del extremo izquierdo, por lo que este punto adquiere cierto énfasis y proporciona una direccionalidad a todo el marco. En su parte interna, el marco dentado posee bordes ondulantes que provocan una especie de movimiento que se ve reforzado por el ritmo que produce la repetición de los motivo en su exterior.

Por otra parte, es posible ubicar el eje de equilibrio en el centro de la imagen, ya que se trata de una simetría axial aproximada debido a que existe una igualdad cuantitativa de elementos. (Figura 4-6)



FIGURA 4-6

En la búsqueda de una estructura interna la cual justifique alguna dirección o posición de los elementos en el espacio, se encontró que la sección áurea ofrecía mayores posibilidades de ordenamiento. (Figura 4-7)

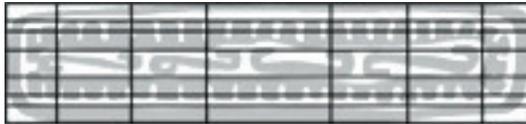


FIGURA 4-7

Buscando otras relaciones proporcionales, aunque menos armónicas que la sección áurea, se observó que la razón 3:13 (1:4.33) Ofrecía ejes más aproximados a funcionar como retícula en cuyas divisiones se encontraron puntos significativos de justificación. (Figura 4-8)

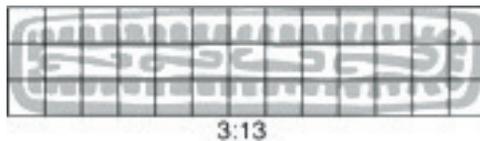


FIGURA 4-8

En cuanto a los elementos que se encuentran al interior del marco dentado, se tienen cuatro morfogramas y dos formas diferentes, la primera de ellas es similar a una letra S y la otra a una letra C. (Figura 4-9)



En cuanto a los elementos que se encuentran al interior del marco secundario o dentado, se observan cuatro morfogramas y dos formas distintas, una que guarda parecido con la letra S (a) y otra con la letra C (b), ver Figura 4-9.



FIGURA 4-9

Entre ambas formas, la a y la b, existe una relación de semejanza que viene dada por una igualdad en tamaños pero también por su aspecto morfológico que tiende a funcionar como una derivación o una pregnancia, esto debido a que ambas formas poseen en su extremo una especie de gancho, sólo que en el motivo a el gancho de la extrema izquierda está direccionado hacia abajo y en el motivo b éste pareciera tener un abatimiento de 180 grados para que el gancho quede dispuesto hacia arriba.

Debido a su constancia morfológica y a que los elementos se suceden ordenadamente en un plano frontal y horizontal, la composición se percibe a simple vista como estática y mesurada, no obstante, la forma parecida a la letra C funciona como elemento anómalo, lo que va a dar variedad a la unidad al romperse el ritmo y la constancia a causa del acento que proporciona dicho elemento. La constancia morfológica nos ofrece, además, una repetición formal que, dentro de la composición, se percibe como una simetría de traslación debido al acomodo ordenado y sucesivo de todos los elementos.



De esta manera, se observa que en el marco dentado como en su interior, existe un patrón de intervalos que se ve interrumpido por un elemento anómalo y se puede destacar, además, el ritmo y el movimiento que otorga la repetición de motivos y el predominio de las formas casi geoméricas pero de trazo libre y ondulante.

SELLO 3



El Sello 3 tiene un perímetro rectangular y su temática no es representativa por lo que pudiera considerarse abstracta.

El Sello 3, al igual que los dos anteriores, también está compuesto por un sello general que envuelve y aísla toda la composición. Los bordes del marco son bastante irregulares, se ensanchan o adelgazan constantemente o a conveniencia y sus esquinas son notablemente redondeadas, lo que le da un carácter muy orgánico y expresivo. (Figura 4-10 a)



FIGURA 4-10



A primera vista, pareciera que, al igual que el sello anterior, el Sello 3 tuviera dos marcos, pero realmente son tres marcos dentados que, de manera individual, enmarcan o más bien envuelven a cada uno de los morfogramas.

Compositivamente, la imagen está construida por tres elementos principales, por lo que posee un equilibrio explícito dado que, de existir un eje central, la imagen tendría una igualdad cuantitativa de elementos de cada lado del eje.

Estos tres elementos, además, constituyen una estructura interna muy elemental con una razón de 1:3, pues se buscaron otras relaciones estructurales, como el trazo de líneas diagonales, la sección áurea o razones con menos grados, pero evidentemente se forzaba demasiado la justificación, por lo que se optó por la retícula más sencilla y elemental. (Figura 4-10 b)

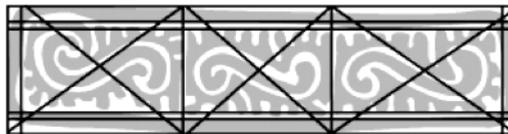


FIGURA 4-10

Con respecto a los morfogramas, evidentemente se trata de tres elementos dispuestos en un plano horizontal y ordenados de manera sucesiva. El espacio alrededor de ellos es muy reducido y en momentos determinados el fondo pasa a ser figura por tener un grosor y una forma muy semejante a la forma que está sosteniendo.



Con respecto a los morfogramas, podríamos decir que de manera individual, cada uno tiene una forma parecida a la letra S recostada, pero mucho más redondeada que la del sello anterior y con extremos más tendientes a enrollarse. (Figura 4-11)



FIGURA 4-11

De manera individual, cada uno de los tres morfogramas está envuelto por un marco cuya superficie externa tiene un aspecto dentado.

El espacio que percibimos como vacío alrededor del morfograma y que de alguna manera se encuentra delimitado por la superficie interna del marco dentado, es muy interesante debido a que juega un doble juego interpretativo al funcionar como forma y como fondo, de manera que adquiere la forma del objeto que sostiene y hasta llega a confundirse con él.

De igual manera, este espacio hueco que se percibe como vacío funciona como una cámara de aire alrededor del morfograma, por lo que lo aísla y le otorga cierto grado de independencia.



FIGURA 4-11



Los tres elementos compositivos poseen una coherencia formal, en primera instancia, de tipo singenométrico y luego de tipo isomórfico. La singenometría se da porque entre los dos primeros elementos se da un proceso de metamorfosis en un solo paso causado por la reflexión especular del primer elemento, luego el tercer elemento posee una igualdad morfológica con respecto al segundo. (Figura 4-11)

De igual manera, el ordenamiento y la coherencia formal de los elementos nos indica dos operaciones simétricas, primeramente se da una reflexión y luego una traslación. En la primera operación simétrica de reflexión, el segundo elemento queda dispuesto en una posición frontal respecto al primero, por lo que surgen fuerzas contrarias entre ellos y se produce una lucha donde el primero empuja al segundo y al tercero y éstos dos al primero de una manera simultánea.

Se observa, entonces, una gran actividad al interior de la composición, pese al número reducido de elementos y a su constancia formal, lo cual viene a ser reforzado por el aspecto demasiado orgánico y ondulante de las formas que le dan gran movimiento a los elementos y a la composición en sí.

Cabe destacar, por último, la expresividad que le otorgan los marcos dentados a toda la composición, podría decirse que en la actualidad fácilmente funcionarían como un recurso gráfico para denotar estridentismo.



SELLO 4



Este sello tiene un perímetro rectangular y su temática no es reconocible dado que los elementos que integran la unidad no poseen parecido con imágenes que actualmente podamos identificar. Como se puede observar, al Sello 4 le hace falta una pequeña parte en el extremo izquierdo que parece involucrar solamente al marco, lo que no impide realizar un estudio completo de la composición. El marco, como en los sellos anteriores, es rectangular con esquinas redondeadas y delimita toda la composición de una manera contundente. En general, el espacio vacío que existe alrededor de los morfogramas es muy reducido y no permite mucha opción de movimiento al interior del cuadro, además de que estamos frente a formas más rebuscadas y dinámicas, como veremos más adelante.

Estructuralmente, la retícula hecha a partir de las líneas diagonales que cruzan la composición, no aportó relaciones significativas, encontrándose en la sección áurea (Figura 4-12) y el la razón de 3:14 (Figura 4-13), una estructura más dinámica aunque todavía un poco forzada lo cual parece indicarnos que una estructura no determina el grado de armonía en una composición, siempre y cuando exista una coherencia formal y un acomodo ordenado, esto aunado a su tamaño notablemente grande.

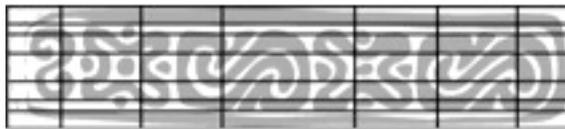


FIGURA 4-12

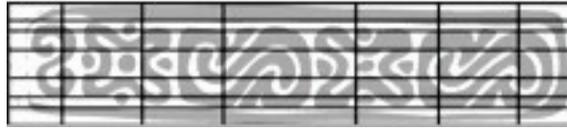


FIGURA 4-13

De esta manera, se observa que los morfogramas tienen un papel preponderante en la composición por lo que si trazamos retículas generadas por ellos mismos, la unidad queda prácticamente justificada y nos muestra la fuerza de su coherencia. (Figura 4-14).

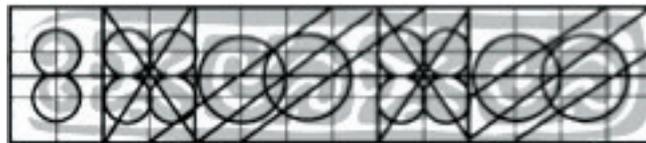


FIGURA 4-14

Dentro del marco, se encuentran cinco elementos dispuestos y ordenados consecutivamente en un plano horizontal, lo que da gran estabilidad a la composición y cierta monotonía, pero el dinamismo que muestra cada una de las figuras es tan notable que tiene a todo el cuadro en movimiento.



De los cinco elementos en la composición, dos formas se repiten con una frecuencia doble (Figura 4-15), por lo que, formalmente, se da una simetría de traslación lateral con similitud de intervalos.

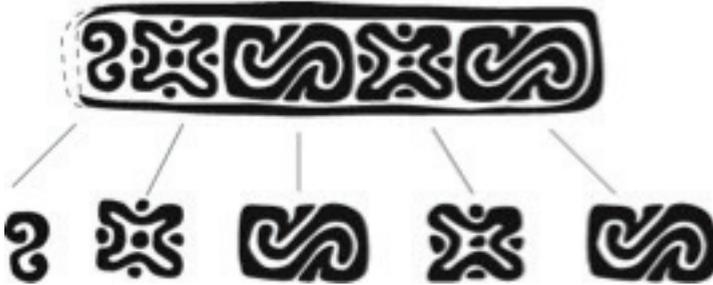


FIGURA 4-15

En este sello cabe detenerse un poco para observar las características morfológicas de sus elementos para comprender su dinamismo y complejidad.

En cuanto al primer elemento de la composición (Figura 4-16), observamos nuevamente la forma parecida a la letra S, sólo que en esta ocasión su orientación es hacia la verticalidad. A comparación de los sellos anteriores, la que ahora nos ocupa posee una forma notablemente redondeada que tiende a asemejarse a un número 8 o al signo que asociamos con el infinito.



FIGURA 4-16



Esta posee un aspecto robusto y de alguna manera, funciona como elemento anómalo al no cumplir con la constancia formal ni de intervalos que se observa en sus homólogos.

El siguiente elemento, que en la Figura 4-17 ha sido denominado como b, se destaca por la ductilidad de la forma que, pese a estar contenida por los cuatro puntos que la rodean y otro más que la sostiene por su centro, parece tener una predisposición a desplazarse por los huecos que quedan entre ellos.



FIGURA 4-17

Cabe destacarse la alineación de los cinco puntos, cuyos ejes conforman un entrecruzamiento transversal en forma de cruz y juegan un papel muy activo dado que funcionan como fuerza contenedora que detiene y configura. Además se tiene que, gráficamente, el punto al centro del morfograma produce una fuerza centrífuga que empuja hacia el exterior la forma como línea que, dadas sus características de plasticidad y ductilidad, es empujada con dificultad porque tiene al desplazamiento de la fuerza que la origina.

Por último, tenemos al elemento c, que de primera instancia se le puede asociar con una letra S acostada, también es sumamente dinámico debido a su doble discurso.



Con esto nos referimos a que se da una ambigüedad en la lectura de la imagen debido a que, en un plano superficial de observación, ocurre un primer grado de significación y tendemos a asociarlo con una forma ya conocida. hasta que, en un grado de observación más profunda, se descubre que existe otra forma que tiene un significado distinto que anula y sustituye a la primera, creando un doble juego interpretativo.

Lo anterior ocurre cuando nos damos cuenta de que el morfograma en realidad está compuesto por dos elementos congruentes, entrelazados y unidos por una simetría de rotación. (Figura 4-18)



FIGURA 4-18

La ambigüedad también se da, cuando en algún punto de la lectura, el fondo que sostiene la forma se convierte en forma y visceversa, lo que provoca una coexistencia simultánea de elementos y conceptos que vuelve compleja su lectura, a la vez que nos obliga a ser cuidadoso con los detalles para trascender la apariencia.

Concluyendo con la dimensión sintáctica, podemos resumir que en los cuatro sellos se observan las siguientes constantes:

- Un perímetro predominantemente horizontal.
- Un marco genera como envolvente y aislante de toda la composición.



- Pocos elementos de gran tamaño, alineados ordenada y sucesivamente en un plano horizontal.
- Elementos separados por intervalos constantes.
- Repetición de formas separadas por intervalos.
- Simetría dinámica.
- Cromatismo en alto contraste.
- Formas no figurativas.
- Utilización de una forma anómala.
- Mesura aparente.
- Tensión dinámica.

4.2. Dimensión Semántica

El aspecto semántico de la interpretación nos indica que estamos en el ámbito de la significación, esto es, del significado como referencia ya que se trata, ciertamente, de la conexión que se establece entre el texto con los objetos que designa.

Como ha sido mencionado al inicio del presente capítulo, la verdad semántica nos indica una búsqueda por descubrir el mundo del texto, entendiéndose que la idea de mundo no sólo se refiere a lo físico y concreto, sino que también incluye a los mundos posibles, que bien pueden ser reales o imaginarios y la correspondencia que estos mundos tienen con la realidad que puede ser presente o pasada, como ha sido mencionado al inicio del presente capítulo.



De esta manera, el significado de los sellos viene dado por la conexión existente entre la imagen gráfica con aquello que representa en su contexto mesoamericano, lo que viene a ser una labor con amplios márgenes de especulación debido a que la imagen que se observa en los cuatro sellos no es de índole figurativa.

Por esta razón, se procedió a buscar en los elementos formales de la imagen gráfica de los sellos, aquellas características morfológicas que, de acuerdo a su similitud con otras ya reconocidas, hayan tenido un significado otorgado previamente por especialistas en el tema.

Se observará, entonces, que no se plantea todavía un significado del sello como tal, sino más bien de los elementos formales que integran la composición, lo cual corresponde a una manera lógica y progresiva de conocimiento dado que la imagen no se corresponde con aquello que designa.

En este apartado, entonces, se descifrará el significado de cada una de las partes que integran la imagen para, posteriormente y en un entorno pragmático, integrar y plantear una posibilidad de significado para cada uno de los sellos.

Cabe destacar finalmente la importancia del aspecto simbólico en el mundo mesoamericano, pues, es sabido que sus representaciones no tenían por finalidad ser modelos o copias exactas de la naturaleza debido a que el acercamiento con el objeto era de índole simbólica. Por tal motivo, en el capítulo 2 del presente escrito ha sido abordada la complejidad y riqueza del símbolo, con el fin de poder entender la profundidad e importancia que éste tuvo en el mundo mesoamericano.



Por otro lado, cabe destacar la importancia y amplitud del tema de la cosmovisión mesoamericana, la cual supera la temática de este ejercicio académico, por lo cual se ha realizado un apéndice para contextualizar algunos de los aspectos más destacados de la zona Costa del Golfo, que es la zona donde se ubica el proceso geohistórico que dio lugar a la existencia de los sellos.



ELEMENTO 1

El primer elemento que estudiaremos se encuentra ubicado en el Sello 1. Como parte de sus características morfológicas, se puede destacar el círculo ubicado en el centro de la figura, además del tratamiento que reciben sus cuatro esquinas, las cuales se prolongan y se enrollan sobre sí mismas. Existen otras dos prolongaciones, una ubicada en la parte central superior de la figura y otra en la parte central inferior, de ésta última cabe destacar que se encuentra visiblemente bifurcada.

De primera instancia, el Elemento 1 podría ser fácilmente asociado con una flor de cuatro pétalos, pero la prolongación bifurcada llevó a la búsqueda de otras formas similares y fue posible hallarlas en las representaciones que Beutelspacher⁴ realiza en sus estudios de la mariposa en el México antiguo. (Figura 4-19).

4 Beutelspacher, Carlos, *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. 1999.



ELEMENTO 1

Figura 4-19. Algunas imágenes que muestran la representación de la mariposa. Sello plano con motivo de mariposa (Tlatelolco). B. Apoyo adornado con motivo de mariposa. C. Soporte para un vaso cilíndrico con motivo de mariposa estilizada (Teotihuacan). Beutelspacher, pág. 68)

Se tiene además, el hecho de que la zona actual donde se encuentra ubicada la Ciudad de Tlacotalpan, se denomina Cuenca del Papaloapan, que recibe este nombre por encontrarse a un costado del caudaloso río que baja de las montañas de la Región Papaloapan de Oaxaca y desemboca en Alvarado, Veracruz, cuyo nombre significa “Río de las mariposas”.

La imagen de la mariposa es muy común en el México antiguo, destacándose el palacio Quetzal Papalotl, en Teotihuacan, en cuyos pilares de piedra se encuentran tallados en bajo relieve una serie de quetzales con una mariposa en el pecho; Igualmente en Teotihuacan se destacan los murales pintados al fresco, donde la mariposa es un motivo constante en las representaciones.



De acuerdo a Beutelspacher la mariposa formó parte de los animales valiosos que se tributaban a Tenochtitlan y se creía que eran las almas de los guerreros muertos caídos en la guerra o en sacrificio y de las mujeres muertas durante el parto que, luego de cuatro años, bajaban a la tierra a visitar a las flores, aunque también había las nocturnas que eran consideradas como fantasmales.⁵

En la cosmovisión mesoamericana, la mariposa estaba relacionada con todo lo concerniente a labores artísticas, domésticas, con los animales de la tarde, con los dioses de las flores, del canto y la danza, así como de los animales de la tarde, del sol lunar. Para comprender mejor esta idea, conviene conocer la concepción espacio-temporal que los antiguos indígenas mexicanos tenían del universo, de manera que se clarifique comprenda el sentido de la cardinalidad y su relación con las mariposas.

Nos dice Graulich que para los antiguos mexicanos y para algunos grupos mayas hoy en día, el Sol se levanta en el cielo hasta el medio día y luego regresa al este, a partir de ese momento, lo que nosotros vemos en el cielo es solamente su reflexión en un espejo negro, siendo esta reflexión la que se pone en el oeste⁶ (Figura 4-20)

5 *Ibíd.*, p. 16.

6 *Cfr.* Graulich, Michel, *Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: La piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada* en *De Hombres y Dioses*. 1997, p. 166.



FIGURA 4-20. CONCEPCIÓN ESPACIO TEMPORAL DE LA COSMOGONÍA MESOAMERICANA. (GRAULICH)

El Sol ascendente (oeste-cenit-este), representa al águila que se eleva del nadir al cenit y tiene por complementario al Sol de noche oeste-nadir-este), donde el momento clave era la MEDIA noche porque es cuando el Sol nace de nuevo; el medio día se consideraba un Sol que reemplaza al primero, por lo tanto falso, telúrico, semejante a la luna. De esta manera, en el Sol del medio día, se unían los opuestos ya que el Sol ascendente era considerado como el Sol real, mientras que el Sol que descendía era considerado como falso por tratarse de un reflejo. Por tanto asociado con la tierra, la luna, el sexo femenino, la disminución y la falta de fuerza, los guerreros muertos acompañaban al Sol ascendente mientras que las mujeres muertas durante el parto acompañaban al Sol descendente.

De esta manera de concebir el universo, se desprende el mito de las diosas Cihuapiltin que, a decir de Beutelspacher, eran las mujeres muertas en su primer parto y andaban en las encrucijadas de los caminos haciendo daños, por eso les hacían fiestas y ofrecían, ya sea



en el templo o en las encrucijadas de los caminos, panes hechos en forma de mariposas o en forma de rayo que cae del cielo.⁷

La Cihuetéotl o Cihuapilli, según nos indica Paul Westheim, era la mujer muerta de parto que quedó convertida en diosa, por lo que eran portadoras del mayor tributo y honor a que podía aspirar un ser humano del México antiguo; tal como los guerreros, eran incorporadas al séquito del dios solar.

Se dice que su morada, denominada Cihuatlampa, es el cielo occidental y se le consideraba como el lugar de las mujeres. [...] Cuando en su trayectoria por el firmamento el dios del Sol alcanzaba el cenit, los recibían allí las Cihuetéotl, para conducirlo hasta el ocaso. En su calidad de “guerreras” los alegraban con sus cantos bélicos “peleas de regocijo”⁸



FIGURA 4-21. ESCULTURA DE UNA CIHUETÉOTL DEL MUSEO DE ANTROPOLOGÍA DE XALAPA, MÉXICO.

7 Cfr Beutelspacher, *Op. Cit.*, p.16.

8 Westheim, Paul, *Obras maestras del México antiguo*. 2000, p. 64.



Las esculturas de las Cihuetéotl, ubicadas en el complejo arqueológico *El Zapotal*, lugar muy cercano de Tlacotalpan, Veracruz, son una muestra del dominio de la técnica en arcilla, ya que su tamaño es casi natural, además de que la simplicidad de sus formas y la complejidad de la cosmovisión que encierran, son de una belleza indudable.



ELEMENTO 2

En el Sello1 se observa duplicado el Elemento 2 que, como se puede observar, se trata de una forma compleja para aquellos que no somos especialistas en la iconografía del México antiguo.

Aparentemente, podríamos decir que este morfograma entraría en la clasificación que algunos estudiosos han denominado “decorativo” o “geométrico”, y que, en la medida que no es naturalista ni figurativo se pudiera llamar “abstracto”. La falta de una representación figurativa, por tanto, nos impide tener un rigor infalible en la propuesta de significado. No obstante, me he tomado ciertas atribuciones para especular acerca del significado de esta imagen, esto teniendo como base las características morfológicas y los modelos heurísticos y de abducción que son muy recurrentes en los procesos creativos de producción artística que es, finalmente, el ámbito de origen del presente escrito.

Entonces, es posible plantear que el Elemento 2 está relacionado con una espiral pues, dadas sus características



morfológicas y su lógica de trazo, parecería una proto-forma; una derivación o una pregnancia de la misma (Figura 4-21 b).



FIGURA 4-30.

En caso de tratarse de una síntesis de la espiral, se puede indicar que dicha forma tiene una relación muy estrecha con la greca escalonada, acerca de la cual se han hecho numerosos estudios, destacándose el de Mauricio Orozpe, quien vincula su significado con el calendario solar, la arqueoastronomía y el diseño, lo cual, evidentemente nos interesa por su perspectiva plástica.

Por sí sola la forma de la espiral está relacionada con el caracol marino, el cual en las culturas del México antiguo, será símbolo de la fecundidad y por ende de la buena suerte. Por tal motivo es una constante que el caracol aparezca en combinación con deidades que estén relacionadas con la fecundidad, el crecimiento, como los de la luna o el pulque. El nacimiento también está relacionado con el caracol, como símbolo del claustro materno y de los órganos genitales femeninos así como al ombligo de las diosas.⁹

⁹ Cfr. Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*.1991, p. 176-178.



ELEMENTO 3

El Elemento 3, del cual destacamos su parecido con una letra “S”, se encuentra presente repetidas veces en tres de los cuatro sellos.

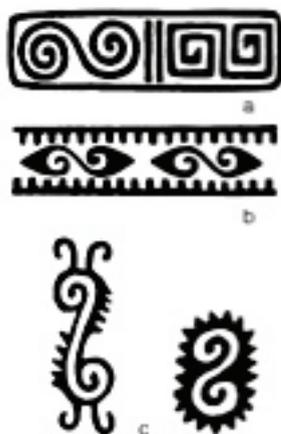
Morfológicamente, tiene la característica de que sus extremos se retuercen o enroscan hacia lados contrarios, dándole un aspecto que va desde lo casi simétrico hasta lo sumamente orgánico. De acuerdo a estas características, se encontró que muchos autores han denominado a esta forma como *Xonecuilli*, que quiere decir “pie torcido”.

El autor Ángulo Villa Señor, nos dice que la *Xonecuilli*, al igual que la Greca Escalonada (*xicalcouih1ui*), es un símbolo que ha creado diversas controversias interpretativas y las diferencias en sus formas son tan sutiles que se requieren análisis más profundos de los ya existentes.¹⁰

Por su parte Jorge Enciso, apunta que este diseño que se enreda y desenreda en sentido opuesto, posee una serie de sutilezas que es preciso observar para su designación; por su parte, el autor ha denominado a esta forma como *Blue Worm o Xonecuilli*, que significa “pie torcido” y hace alusión a una constelación.¹¹

10 Cfr. Ángulo Villa Villaseñor, Jorge, *Notas sobre el diseño de chan-cuepa y sus variantes. La pintura mural prehispánica en México*. 2001, p.10.

11 Enciso, Jorge, *Design motifs of ancient México*. 1953, p. 55.



- A. DISEÑO QUE SE ENREDA Y DESENREDA EN SENTIDO OPUESTO, LLAMADO TAMBIÉN "LAZY".
- B. CONCHA BIVALVA ABIERTA.
- C. GUSANO AZUL.

FIGURA 4-22. VARIACIONES E BLUE WORM O XONECUILLI.

La constelación denominada *Xonecuilli* está conformada por un grupo de siete estrellas llamadas las Pléyades; también ha sido identificado como el emblema de la Osa Mayor, que simboliza el Norte y está asociado con Quetzalcóatl y Mixcóatl, deidad de cazadores y recolectores chichimecas-huastecos. En la figura 4-32, se pueden observar algunas constelaciones que en muchas culturas del México Antiguo eran representadas con círculos unidos por líneas, entre ellas se encuentra la *Xonecuilli*, de la cual se destaca su forma parecida a una rama torcida o como su nombre lo indica a un "pie torcido".¹²

12 Cfr. Rivas Castro, Francisco, *Representación de una constelación en un petrograbado del cerro del Cabrito, Naucalpan, México*. en *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. 2002, p. 65.



El nombre de “pie torcido” está relacionado con Nanahuatzin, Dios pobre, enfermo y con un pie torcido que ofrecía sacrificios y que no dudó cuando fue necesario arrojar a las llamas para contribuir con la creación del Universo y que cuando ascendió al cielo convertido en el Sol no tuvo suficiente fuerza para moverse por lo cual requería la fuerza de la sangre de los humanos que le ayudaban para realizar ese traslado.

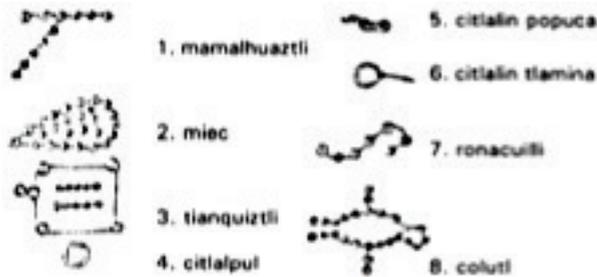


FIGURA 4-23. REPRESENTACIÓN DE ALGUNAS CONSTELACIONES EN EL MÉXICO ANTIGUO. (RIVAS-LECHUGA).

La forma de *Xonecuilli* también estuvo asociada con el cetro de Quetzalcóatl por lo que, durante el periodo post clásico, muchas deidades fueron representadas con este emblema en la mano. (Figura 4-24 y Figura 4-25)¹³



FIGURA 4-24.

13 *Ibíd.*



FIGURA 4-24.

Por último, cabe mencionar que la autora Emilie Carreón, nos indica que el símbolo denominado *Xonecuilli*, también se puede encontrar en los panes denominados “Wvolutas”, los cuales se hacían en ceremonias realizadas para Cihuapipiltin, (que antes hemos mencionado como Cihuetéotl). Dichos panes se ofrecían en las encrucijadas de los caminos y tenían la forma de mariposas, así como de “rayos cayendo del cielo” y que se denominan *Xonecuilli*. Por esta razón, nos indica la autora, se cree que los pueblos mayas y nahuas asociaron esta forma con la feminidad.¹⁴



ELEMENTO 4

Del Elemento 4 se destacan dos elementos formales principales: los cinco puntos y la línea ondulante que se estira en sus cuatro esquinas.

14 Cfr. Carreón Blaine, Emilie, *El hollí en la plástica mexicana. El uso del hule en siglo XVI*. 2006, p. 154-156.



De los cinco puntos, se puede inferir que tienen alguna relación con los cinco puntos cardinales espacio-temporal que configura la cosmovisión mesoamericana. La cruz formada por cinco puntos nos indican las direcciones cardinales que ahora conocemos, pero se añade un centro que sabemos, es un punto en el cual se une el cielo con la tierra y nos deja ver esa relación del hombre con el cosmos.

Dicha relación, nos dice Velasco del Toro, se establece por medio del árbol cósmico llamado Temoanchan, el cual hunde sus raíces en el inframundo y extiende su follaje en el cielo; las nieblas cubren su base y las flores coronan sus ramas. Sus dos troncos son la corriente de fuerzas opuestas. “Temoanchan tiene un carácter múltiple y a la vez unitario: es el centro del cosmos, los cuatro postes y rumbos que separan el Cielo del Inframundo y es cinco como totalidad. El Tlalocan, por por tanto, es la mitad del árbol cósmico cuyas raíces forman el mundo de los muertos y tiene la fuerza de la regeneración”.¹⁵

Sabemos, además, que la cruz espacio-temporal mesoamericana conformó el principio ordenador bajo el cual estuvieron trazados numerosos recintos sagrados y ciudades que debido a las observaciones astronómicas, estuvieron orientadas de manera significativa teniendo en cuenta los dos equinoccios y los dos solsticios.

Imposible no mencionar el Calendario Solar que es la síntesis de la concepción espacio-tiempo que engloba una cosmovisión y una serie de conocimientos astronómicos y filosóficos que permearon el universo mesoamericano.

15 Velasco del Toro, José. *Cosmovisión y deidades prehispánicas de la tierra y el agua en los pueblos del Papaloapan Veracruzano*. 2006. p. 10.



La otra forma que compone nuestro Elemento 4, que pareciera una especie de cinta elástica, se puede relacionar con la forma a la cual Carreón denominó “asterisco”. (Figura 4-26).

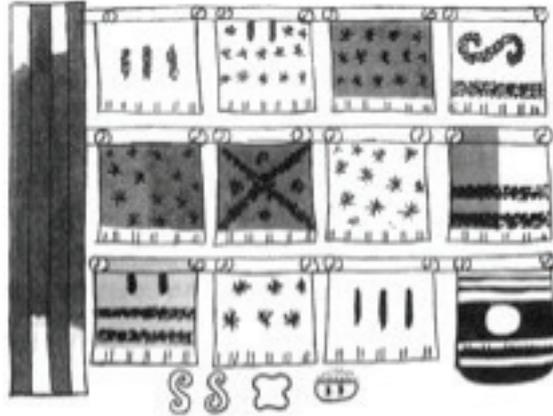


FIGURA 4-26. PAPELES PINTADOS CON OLLI. (CARREÓN)

La autora identifica cuatro marcas que de alguna manera representan al *olli*: el asterisco (con sus variantes), esto es, la cruz la equis, el circunflejo la “S” de Xonecuilli y las barritas paralelas siempre verticales. Tales marcas eran aplicadas como una “[...] pintura corporal de cuerpo completo y en algunas parciales como la pintura facial que cubre la totalidad o la parte inferior del rostro[...].¹⁶

Así, encontramos que la forma como línea elástica del Elemento 4 guarda una similitud con lo que Carreón ha denominado “asterisco” y nos remite al *olli* en estado líquido, el cual toma una consistencia viscosa por ser un

¹⁶ Carreón Blaine, Emillie, *Op., Cit.*, p. 31.



material parecido al chapopote; dicho material tuvo un significado simbólico muy importante para las culturas mesoamericanas, pues en su estado líquido servía como combustible para alumbrar los templos sagrados; cuando el combustible se consumía, el humo dejaba rastros de polvo que se utilizaba para la fabricación de tinta; el olli en estado sólido, además sirvió como material para la manufactura de pelotas.

[...] Ahora sabemos que no solo era un material para fabricar pelotas, sino que tenía importancia en otros aspectos de su vida ritual y cotidiana, como material destinado a ofrenda, que al quemarse es un incienso y su residuo se puede usar como pintura. Como tal, poseía varias propiedades que se suman a la elasticidad y la forma circular que adopta el olli sólido (hule) al convertirlo en pelota para el juego ulamalistli.¹⁷



ELEMENTO 5

El Elemento 5, como ya se ha dicho, está compuesto por dos formas entrelazadas que funcionan como una sola y gracias al doble juego interpretativo generado por la forma-fondo sobresale la figura de la *Xonecuilli*.

Ante la falta de fuentes iconográficas anteriores que nos puedan señalar algún significado volvemos a recurrir a los métodos heurísticos a fin de poder inferir a partir de los

¹⁷ *Ibíd.*, p. 102.



elementos formales un posible significado, esto claro está, con la intención de que pueda someterse a un posterior ejercicio dialógico. Se observa entonces que el Elemento 5 puede tener alguna relación con el *olli*, específicamente con el humo que se desprende de este cuando es quemado. Tal aseveración tiene su origen en la experiencia fenoménica con los procesos de combustión que producen humo y generan una serie de formas sumamente móviles que se enredan y desenredan entre sí.

Con respecto al uso el *olli* en este sentido, Carreón nos indica lo siguiente.

[...] (entre los pueblos nahuas) fue posible mostrar que determinadas marcas pintadas sobre los rostros, los vestidos y elementos asociados con deidades y/o sacerdotes son representaciones de material reconocido por su color, forma y soporte[...].¹⁸

Por otra parte, nos dice Paul Westheim, que el humo fue un elemento muy importante en el México antiguo debido a que es un medio para materializar y hacer visible lo invisible, por ejemplo, el aire, además,

[...] el humo del fuego, también el del copal y el del tabaco, se consideraban como vehículos que transportaban los ruegos de los hombres al cielo[...].¹⁹

Con el estudio de este Elemento finalizamos el apartado que corresponde a la dimensión semántica y pasamos a realizar nuestra propuesta pragmática, la cual implica una reflexión del autor y la propia.

18 *Íbid.*, p. 31.

19 Westheim, Paul, *Ideas fundamentales...*, *Op. Cit.*, p. 282.



4.3. Dimensión Pragmática

La verdad pragmática, como hemos referido anteriormente, es considerada como lo más propiamente hermenéutico del modelo propuesto por Mauricio Beuchot; así el autor plantea que en la pragmática se considera la intencionalidad del autor y se le inserta el contexto cultural y éste puede tener elementos extratextuales subjetivos o colectivos.

En el ámbito literario sabemos que la intertextualidad se refiere a la relación que el texto mantiene con otros textos, de manera que en la narrativa convergen y dialogan una serie de ideas y cosmovisiones, diálogos o textos que van a conformar justamente el contexto del autor. Como parte de la intertextualidad, se tiene a la intratextualidad, que nos indica una referencia del autor hacia sus propios textos, mientras que la extratextualidad es la relación del texto con textos de otros autores, los cuales van a conformar lo que reconocemos como tradición o estilo.

Trasladar el momento de la Verdad pragmática que nos sugiere Mauricio Beuchot, hacia los terrenos de la discursividad de la imagen, específicamente de los sellos que aquí nos ocupan, implica lanzar una propuesta que nos lleve a indagar acerca de la intencionalidad del autor así como de los aspectos genealógicos de su obra.

Cabe acotar que, entre los que ahora denominamos artistas del México antiguo, no existía el concepto de autoría, por lo que tendremos que designar al autor como una colectividad y ante lo incierto de fechas y lugares de pertenencia, tendremos que plantear la extratextualidad de un sello con respecto a los tres restantes que aquí presentamos para poder establecer su genealogía y



su linaje estilístico. Esto es sólo una parte del ejercicio pragmático, como lo menciona a continuación Sixto Castro.

[...] No obstante, el acceso al contexto de producción de una obra de arte, sus circunstancias históricas, al género que pertenecen, etcétera, no suplanta a nuestra lectura del texto o nuestra observación o audición de la obra, sino que nos da el trasfondo necesario para entender las elecciones semánticas y estructurales del autor.²⁰

En efecto, conocer las estructuras semánticas del autor nos conduce hacia su intencionalidad ya que como nos indica Sixto Castro, el autor pone el significado en la obra y la tarea del intérprete es recuperarlo, pero, mientras que el intencionalismo radical tiene por objetivo llegar al significado o significados propuestos por el autor en un sentido exclusivo y sumamente restringido, el intencionalismo analógico, que también puede ser hipotético, se mueve en el terreno de los predominios y finalidades.²¹

De esta manera, el procedimiento que seguiremos para el desarrollo de la dimensión Pragmática de nuestro estudio de caso, consistirá, primeramente y acorde con la intratextualidad, en integrar el posible significado de cada uno de los sellos, teniendo en cuenta la iconografía de cada uno de sus elementos de composición. En segundo lugar, se procederá de un modo extratextual, a plantear las relaciones entre los cuatro sellos para tener elementos que nos permitan conocer la estilística de la obra y el intencionalismo hipotético del autor.

20 Castro, Sixto J., *Estética y hermenéutica analógica en Coloquio Nacional de Hermenéutica Analógica*. 2005, p. 69.

21 *Ibíd*, p. 63 y 69.



Intratextualidad

A continuación se muestra la interrelación de los elementos de composición de cada uno de los sellos con el fin de reconstruir el sentido que éstos tuvieron en su contexto.

SELLO 1



En el apartado que corresponde a la Dimensión Semántica observamos que los elementos que componen el Sello 1 pueden tener una relación con mariposas y caracoles. El caracol, relacionado con la fecundidad y la mariposa con las Cihuetéotl o mujeres muertas durante el parto y acompañantes del Sol Descendiente, nos indica una predominancia por lo femenino.

Esta asociación con lo femenino cobra mayor sentido cuando observamos que la diosa Chalchiutlicue, esposa de Tláloc, fue la deidad que adoraban los antiguos indígenas de Tlacotalpan.

[...] Adoraban a una imagen que tenía esculpida en una falda de esmeralda, (chalchihuitl), a manera de mujer y ésta tenían por dios; y ésta imagen la sacaban un día en el año y la llevaban a lavar al río (esto es, la inmergían ritualmente en el río por ser el elemento sustancial de su ser) y la volvían a un *cu* y ahí le sacrificaban una persona.²²

22 Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*. 1992, p. 189.



Ciertamente, la fiesta principal de la Ciudad de Tlacotalpan se celebra el 2 de febrero y está dedicada a la Virgen de Candelaria, mientras que la ceremonia dedicada a la diosa Chalchiutlicue, según nos indica Aguirre Beltrán, se realizaba el primer mes del antiguo calendario indígena, que, en el calendario judeo cristiano, se ubica en los días que van del 2 al 21 de febrero.



FIGURA 4-27. CHALCHIUTLICUE, “LA DE LA SAYA DE JADE”.

Chalchiutlicue, junto con las Cihuetéotl, nos muestran la gran relevancia que tuvo la presencia femenina en esta zona. A propósito, Blanca Solares nos indica que, durante el periodo post clásico, las deidades femeninas poseían un carácter triple esencial: telúrico, acuático y lunar. En cuanto a Chalchiutlicue, la autora nos dice que ésta compartía su reino con Tláloc, Dios del agua celeste, de manera que a Tláloc se le asocia con una perspectiva vertical y a la diosa con una horizontal, relacionada con el agua de la tierra, el mar, los lagos, las cuevas, visión geométrica que aludía a un simbolismo hierogámico de la unión sexual cielo-tierra, en el que Tláloc era el Dios fecundante y Chalchiutlicue el depósito del líquido vital.²³

23 Solares, Blanca, *Madre terrible*. 2007, p. 316.



Chalchiutlicue, nos dice Blanca Solares, era Alacoaya, “agua triste”, cuando los ríos y lagos estaban en proceso de secarse; Acucueyotl, “falda de agua”, cuando había olas; Apozonalitl, “espuma de agua”, cuando las aguas se hacían espuma; además, como refiere la autora, [...] En la historia de los mexicanos, por sus pinturas, la luna que se dice desciende de Tláloc y Chalchiutlicue, se coloca en clara alusión a la serie Luna-Lluvia-Fertilidad.²⁴

El Sello1, entonces, nos indica una clara alusión a lo femenino, ya sea en referencia a Chalchiutlicue o a las Cihuetéotl, lo que nos hace suponer que muy probablemente fue utilizado a manera de pintura corporal en las festividades dedicadas a estas deidades. Para establecer con ellas un vínculo mágico religioso.

SELLO 2



El Sello2, como hemos visto, está compuesto por un marco principal que delimita toda la composición, un marco secundario dentado que envuelve a los elementos de composición y finalmente cuatro morfogramas, tres de ellas que hemos denominado xonecuilli y otra que parece su derivación.

24 *Ibíd.*



Con respecto a las Xonecuilli, recordemos que las fuentes nos indican el uso de esta forma en la hechura de pan dedicado a las Cihuetéotl, obtiene que se ponía en los cruces de caminos, por lo que podemos inferir que tal vez tenga alguna relación con éstas deidades.

Por otra parte, resultó interesante constatar que, al enumerar las partes salientes del marco dentado, éstas coincidieron con el número de patas que se observa en el ciempiés.

El ciempiés, junto con las arañas y los alacranes, estaban asociados con la muerte y en ocasiones eran representados en el pelo crespo del señor de la Tierra: Tlaltecutli.

Para los antiguos indígenas, el Mictlan era el nivel más profundo del inframundo y ahí habitaban Mictlancihuatl, deidad dual que se muestra descarnada y ricamente adornada. Se creía que, para llegar al inframundo, se tenía que ser devorado por Tlaltecutli, Señor de la Tierra, que con sus fauces se comía la carne de los muertos los cuales continuaban luego su camino al Mictlan.

La relación entre Cihuetéotl y Mictlantecutli la podemos encontrar en la Región de El Zapotal, que perteneció al conjunto denominado La Mixtequilla y que colinda con las tierras del Bajo Papaloapan, donde se ubica Tlacotalpan.

Es en *El Zapotal* donde se ubica un antiguo centro ceremonial dedicado al culto a la muerte, en él se encuentra una escultura de *Mictlantecutli*, señor del inframundo, en un altar que está separado de la superficie por siete escalones. La escultura del Señor del Inframundo mide aproximadamente dos metros y está hecha de barro crudo, se encuentra en una posición sedente y pintado de rojo



ocre, con un tocado de murciélago; es mitad esqueleto y mitad humano, de rostro descarnado y con la lengua de fuera.

En este mismo conjunto arqueológico fueron halladas las esculturas de tamaño natural, con el torso desnudo y hechas con barro cocido: las Cihuetéotl que, sabemos, defendían al Sol en su camino al inframundo y a ellas se atribuía lo oculto, misterioso y relativo a lo femenino.



FIGURA 4-28. MICTLANTECUTLI, "EL SEÑOR DEL INFRAMUNDO",
EL ZAPOTAL, VERACRUZ.

Se tiene, entonces, que estamos frente a una representación del Mictlán, con el Señor del Inframundo presidiendo una ceremonia y teniendo a las Cihuetéotl como acompañantes, por lo que no se descarta el uso de el Sello 2 en las ceremonias que formaban parte del culto a la muerte que fue una constante en las culturas mesoamericanas.



SELLO 3



En el Sello 3 se vuelve a encontrar el marco delimitador y las tres xonecuilli envueltas en un marco dentado cada una.

Formalmente, tiene una estrecha relación con el Sello 2, por lo que se piensa pudo haber estado vinculado con el significado del sello anterior.

Es probable que el significado de estas formas tenga que ver con ciempiés o gusanos de algún tipo, lo que, nuevamente, lo vincula con el culto a la muerte.

Mercedes de la Garza nos habla de la receta de una pomada que se preparaba con:

[...] arañas, alacranes y ciempiés quemados y hechos polvo, que se amasaban con tabaco verde, gusanos peludos vivos y otras sabandijas, a esta pasta se le agregaba polvo de oliuhqui. Con dicha pomada, llamada medicina divina, se untaban el cuerpo y quedaban privados del juicio o bien cobraban valor para ir solos y de noche a los montes; también la usaban para realizar a sangre fría el sacrificio humano y para algunas enfermedades de los niños[...].²⁵

²⁵ De la Garza, Mercedes. *Los animales en la mirada de Sahagún*, en Bernardino de Sahagún. *500 años de presencia*. 2001, p. 94-95.



Si bien, el Sello 3 pudo haber cumplido con una función ritual en torno a Mictlantecutli, tampoco se descarta su uso como amuleto protector pues, de acuerdo con nuestras citas anteriores, De la Garza menciona el uso de una pomada para proteger a los hombres que iban al monte por la noche, mientras que Paul Westheim menciona que las Cihuetéotl se aparecían a los hombres hacia media noche y los seducían. De esta manera observamos que en caso de tratarse de gusanos o ciempiés, tenemos nuevamente el culto a la muerte en la relación que se da a través de las Cihuetéotl y Mictlantecutli.

SELLO 4



Cuando estudiamos el significado simbólico de cada uno de los elementos del Sello 4, observamos que, de acuerdo a Blaine Carreón, éstos guardan una estrecha relación con el olli, aquella resina extraída del árbol del hule.

Blaine Carreón, como hemos mencionado, indica que el olli era usado en ceremonias rituales pues, al quemarse, encendía rápidamente y producía una llama, mientras que su humo de color negro y muy denso, manchaba y goteaba un material viscoso, denso y cremoso de color negro.²⁶

26 Carreón, E., *Op. Cit.*, p. 14.



Por tanto, el olli fue imprescindible en los sahumeros, ya que para los pueblos mesoamericanos era una obligación alimentar el fuego sagrado de manera ininterrumpida al interior de los templos y sólo se apagaba en las noches de angustia, cuando expiraba un ciclo de 52 años.

Además de dichos usos y propiedades del olli, debe mencionarse que, debido a su elasticidad y a la forma circular que adopta cuando se encuentra en estado sólido, este material fue convertido en pelota para el juego denominado “ulamaliztli”.²⁷

Por tal razón, y por una asociación formal basada en la experiencia fenoménica, es posible que el significado del Sello 4 tenga una estrecha relación con el olli pues, la forma simbólica de sus elementos nos indica un aspecto que habrá que destacar: los tres estados físicos del olli, esto es, Maleable y viscoso en su estado líquido, redondo como una pelota en su estado sólido y orgánico y volátil en su calidad de humo. No obstante la importancia del olli en actos religiosos considero que el Sello 4 no tiene por finalidad representar al material en sí, más bien creo que es un medio para expresar una idea más profunda. De manera que, la relación más fuerte que puedo observar entre el sello y dicho material es aquella que se da con el juego de pelota.

El olli como material utilizado en la fabricación de pelotas y el juego de la misma se remonta hasta la cuna de Mesoamérica, pues se han encontrado pelotas y canchas rudimentarias en los lugares que fueron ocupados por los olmecas; además, se piensa que las cabezas monumentales tal vez tengan alguna relación con los sacrificios concernientes a dicho juego.

²⁷ *Ibíd.*, p. 102.



Aún no ha sido posible precisar con exactitud si la finalidad del juego de pelota tenía por función contribuir con la creación del universo, del humano o sólo con fines políticos, pero lo cierto es que tenía un carácter sagrado y religioso que trascendía su condición terrenal para conectarse al cosmos, de igual manera que como lo observamos en los cinco puntos cardinales, cuyo centro representado en el árbol del Temoanchan, hunde sus raíces en el inframundo y lo conecta con el plano supraterráneo.



FIGURA 4-29. CABEZA OLMECA.
QUIZÁ RELACIONADA CON EL JUEGO DE PELOTA.

Por otra parte, se observa que el elemento formal anómalo del Sello 4 se refiere a una xonecuilli, por lo que se da una relación, o bien con las Cihuetéotl o con las constelaciones que llevan ese nombre. De cualquier manera, la asociación de la xonecuilli con el juego de pelota nos permite observar la constante simbólica que se ha observado en los sellos anteriores: Vida-Muerte-Regeneración.



Extratextualidad

En el estudio de tipo extratextual hemos procedido a integrar las constantes formales y simbólicas de los cuatro sellos, con el fin de recuperar los rasgos esenciales del pensamiento que forman parte de su genealogía.



SELLO 1



SELLO 2



SELLO 3



SELLO 4

Cuando se realizó el estudio Sintáctico, fue posible distinguir ciertas constantes formales comunes a los cuatro sellos; a continuación las mencionamos tratando de llegar a la morfogénesis e intencionalidad que dio origen a su gestualidad plástica.



Morfogénesis

FORMATO

Comencemos por mencionar la disposición predominantemente horizontal de los cuatro sellos que coincide con la “voluntad de forma” que, de acuerdo con Paul Westheim existió en Mesoamérica, donde el orden eterno y lo invariable estaban por encima de las luchas antagónicas, lo cual se ve reflejado en la dialéctica horizontal que prevaleció en las distintas manifestaciones culturales.²⁸

MARCO

En cada uno de los sellos que estudiamos podemos observar, respectivamente, una forma como línea que configura un marco continuo, el cual delimita la composición y le otorga autonomía con respecto al entorno físico y perceptual, envolviendo los elementos que contiene y dando solidez al conjunto.

La función del marco en la vida cotidiana nos indica una intención por delimitar el objeto respecto a los demás objetos, pero también al interior de éste. De manera que observamos que el marco ofrece un límite a la sucesión de los elementos de composición que, de no tenerlos, se irían al infinito.

Por otra parte, el marco nos indica que el mundo de la imagen convive simultáneamente con la realidad concreta pero no pertenece a ella debido a que se desenvuelve bajo sus propias reglas.

28 Cfr. Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, 1977, p. 123-128.



De igual manera, los sellos nos indican una distinción entre los territorios de lo sagrado y lo perteneciente al hombre, pese a ser de naturaleza distinta, no se excluyen, ya que en la cosmología del México antiguo los humanos son co-partícipes de los fenómenos cósmicos y contribuyen con la creación del universo.

Respecto a la organización de los elementos dispuestos dentro del marco compositivo, se puede apreciar un acomodo gradual y ordenado de los mismos, con intervalos regulares entre cada uno de ellos, lo que nos evidencia una recurrencia rítmica y la conjunción de lo visible y lo sonoro como medio de expresión. Ante la falta de espacios vacíos, a cada una de las formas le corresponde un lugar específico y están imposibilitadas para realizar cualquier tipo de desplazamiento. Tampoco existen insinuaciones de profundidad en el espacio que puedan darse por una diferenciación de tamaños, líneas diagonales o superposiciones.

El uso del espacio compositivo, como es de notarse, muestra una tendencia a regirse por leyes inmutables que no dan cabida a cambios o atisbos de quebrantar el orden preestablecido, lo que nos lleva nuevamente a la voluntad de forma que privilegia y cultiva la estaticidad.

SIMETRÍA

Como parte del manejo del espacio al interior de la composición observamos que, en una generalidad, los sellos poseen una simetría axial que viene dada por una igualdad de pesos en torno a un eje central, y ciertamente, el conjunto cumple con su función ideal de estabilidad y solidez, pero el movimiento surge cuando comienza la interrelación de los elementos dado que en el ordenamiento



de los morfogramas suceden eventual y simultáneamente operaciones simétricas como la traslación, la rotación y la reflexión, además de que se dan diferentes tipos de simetría como el isomorfismo, la catametría y singenometría.

Tenemos así que, en el México antiguo hubo una preocupación por conservar el orden eterno, pero la manera de lograrlo no fue de manera ideal sino más bien vital, ya que los hombres participaban en el orden universal a través de sus acciones con los dioses y diosas, además, no eran sustancias abstractas o ajenos al entendimiento, sino que procedían y pertenecían a entidades vivas y fenómenos cósmicos, de manera que las luchas entre antagónicos vendrá a ser aquella fuerza que mueve al mundo en su constante muerte y creación.

[...] El tiempo mítico es un tiempo violento. Tras un grave estado de agitación de los dioses en que estos incurren en robos, violaciones, inversiones de jerarquías y otras acciones teñidas por la pasión, los mitos concluyen con el establecimiento del orden primigenio en las capas intermedias: las de las criaturas, o sea, el espacio que comprende la superficie de la tierra y los cielos inferiores, los surcados por meteoritos y astros. ²⁹

SIMULTANEIDAD

Un aspecto que deriva de la interrelación entre el marco y los elementos en su interior es el de la simultaneidad, que se observa con mayor claridad en los sellos 1 y 2, como explicaré a continuación.

29 López Austin, Alfredo, *Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana* en *De hombres y dioses*. 1997, p. 214-215.



En el Sello 1 observamos, por ejemplo, que el perímetro irregular podría sugerir la forma de un cocodrilo o un caimán, el cual se ofrece a nuestros ojos desde una perspectiva aurea, pero en la misma imagen, gracias al marco, nos ofrece una vista frontal y nos deja ver los elementos que se encuentran dentro, no sólo del marco sino dentro del animal, por lo que vemos al reptil en su interior y en su exterior al mismo tiempo.

En el Sello 2 tenemos que, dentro del marco general, existe otro marco dentado que nos sugiere la imagen de un ciempiés al cual observamos externamente y desde arriba, pero también nos deja ver su interior, el interior del ciempiés.

La simultaneidad como abolición de sucesos temporales y ordenados es un fenómeno que ha sido motivo de numerosas expresiones, como lo podemos observar en el arte Cubista y en el Futurismo, que mostraban a un tiempo las cuatro dimensiones físicas de la materia.

Tenemos, entonces, que en el México antiguo la oposición entre contrarios no es irreductible, pues un antagonico necesita de su opuesto para poder existir: el día de la noche, la muerte de la vida, el sol que muere en el noroeste y vuelve a nacer cada día después de haber cruzado por el inframundo.

Otra asociación con la simultaneidad la podríamos encontrar en el Tloque Nahuaque, que es el que está cerca, al lado y alrededor de todas las cosas. Es la deidad principal de los nahuas, viene a ser aquel que se creó a sí mismo y que es el principio ordenador de todas las cosas; se dice que el Tloque Nahuaque, es la sustancia que da movimiento a todas las cosas; el Señor del lo cercano y lo



lejano es increado y no se le podía erigir templo alguno, no tiene origen pero es causa de todo y existe a un tiempo en el planeta más lejano así como en el interior del hombre a manera de sabiduría.

La simultaneidad como coincidencia temporal de sucesos, es un fenómeno que también podemos observar en el manejo de forma-fondo, pues observamos que los espacios vacíos existentes en los sellos, en algún momento también pasan a tener un peso significativo, llegando, como lo vimos en el Sello 4, a un doble juego interpretativo semejante a las figuras imposibles que hoy conocemos.

ANOMALÍA

Podemos observar que, formalmente, en los cuatro sellos se da la utilización de un elemento anómalo que rompe con la regularidad de la composición. Hoy en día, un recurso gráfico muy utilizado y de gran efectividad para atraer la atención del observador, es el de la anomalía formal, entendida como la implementación de un elemento irregular dentro de la regularidad, una interrupción o singularidad dentro de una organización uniforme. Y sus propósitos van desde atraer la atención hasta aliviar la monotonía, así como transformar o quebrar la regularidad.

Queda claro que el propósito de la utilización de la anomalía formal actual difiere de las antiguas culturas, pero la inquietud que surge cuando se percibe la tensión surgida por la unión de antagónicos es un factor que ha fascinado a ambos universos.

La reunión de contrarios excluyentes crea, necesariamente, una tensión que dará origen a una totalidad: la totalidad de la vida misma no podría darse sin la tensión



que da origen al movimiento de dichas fuerzas, tal como lo podemos observar en el símbolo del ollin.

El ollin, durante los periodos clásico y post clásico, además de un principio filosófico de la concepción del espacio-tiempo, representó al origen del mundo, pues a cuatro dioses creadores correspondía cada uno de los cuatro rumbos cardinales y ellos encarnan una era del universo que fue destruido cuatro veces, de manera que observamos una temporalización del espacio, una sucesión cuyo eje de movimiento da origen a el Quinto Sol y por ende a una nueva Era.

INTENCIONALIDAD

Vida–Muerte–Regeneración

Se puede observar que la gestualidad plástica de los sellos que estudiamos, son portadoras de un pensamiento colectivo que estructuró el universo de tal manera que originó la cualidad expresiva que nos muestra la imagen. La correspondencia que se da entre la expresión y el pensamiento que dio origen a la imagen presentada en los sellos se da en un plano mítico religioso, de manera que el acercamiento que podamos tener con ella implicará la noción que en torno a dicha cuestión se refiere.

Por tal razón, es importante referenciar lo que Blanca Solares nos da a conocer en cuanto a las predominancias e indagaciones del pensamiento mesoamericano en sus distintas etapas.

[...] En el Preclásico reina el asombro, en el Clásico la elaboración simbólica centrada en iniciación del héroe primordial, en los misterios de la muerte y la



regeneración de la vida contenida en el cuerpo de la Diosa, en el Posclásico la tendencia hacia un régimen de solarización esquizomorfo, de conflicto con el tiempo o de planificación mórbida paulatinamente impedirá el régimen sintético.³⁰

Aunque se desconoce el lugar exacto de su procedencia y su fecha de elaboración, se sabe que en el periodo post clásico hubo una gran producción de sellos, pero también es sabido que el auge de centros ceremoniales totonacos se dio durante el periodo clásico y el panteón de El Zapotal se ubica en el clásico tardío, por lo que podríamos suponer que los sellos que aquí estudiamos pudieron ser elaborados entre el clásico tardío y el post clásico. Apoyamos esta tesis, además, en la relación que pudimos encontrar entre los atributos formales y su recurrencia con los temas de la vida, la muerte y la regeneración de los cuales nos habla Blanca Solares en la referencia anterior.

Tenemos así que los elementos morfológicos existentes en la imagen gráfica de los sellos y de los cuales pudimos establecer relaciones con atributos cósmicos y míticos, se hallan en consonancia con el afán por indagar en los misterios de la muerte.

Esto lo podemos apreciar en las relaciones asociativas que pudimos establecer entre la imagen de los sellos y su contexto, de los cuales se destacan tres ejes primordiales que se hallan en la manifestación divina de las Cihuetéotl, el Señor del Inframundo y el Olli.

30 Solares, Blanca. *Madre terrible. Op. Cit.*, p. 416.



LAS CIHUETÉOTL.

Las mujeres convertidas en diosas tras haber muerto durante el parto las cuales, en forma de mariposas, acompañan y defienden al Sol descendiente en su trayecto al inframundo, hechas con barro cocido, de tamaño natural y con el torso desnudo en alusión a una naturaleza dual de origen divino y terrestre al mismo tiempo.

EL SEÑOR DEL INFRAMUNDO

El Señor del Inframundo, que en su ser dual nos muestra una parte de su cuerpo descarnada y las piernas cubiertas de carne, preside una ceremonia rodeado por las Cihuetéotl, en una postura sedente y con un gran tocado sobre la cabeza, puesto sobre un basamento de tierra y manufacturado con barro sin cocer. Separado de la superficie por siete escalones, el Señor del Inframundo tiene la lengua de fuera y ojos esféricos, Michtlantecutli habita en las profundidades de la tierra y lleva una vida misteriosa ahí donde el Sol muere y nace, en el nadir, entre el crepúsculo y la aurora.

El Olli

La representación de dicho material de carácter sagrado, del cual se destaca su estrecha relación con el juego de pelota y el símbolo del ollin, que nos refiere al sacrificio y la muerte como inicio de la vida en el mundo. En los atributos transpolados a deidades y objetos ceremoniales o cotidianos, podemos encontrar la Vida y la Muerte como una dualidad que da origen a una terceridad, que es la Regeneración, pero todo ello concebido como una unidad.



Las Cihuatéotl y el Señor de los Muertos, como podemos darnos cuenta, son divinidades, pero aunque su lugar pertenezca a el reino de la muerte siguen siendo co-partícipes de los fenómenos cósmicos y participan de la vida cotidiana.

En ello vemos la particularidad de una visión del Universo en la cual no existe una separación de tipo existencial aunque sí corporal, lo que nos indica que el hombre muere pero no deja de existir.

La muerte concebida como una prolongación de la vida difiere de la idea de un alma, pues las culturas mesoamericanas se caracterizaron por ser más vitalistas que idealistas, por esta razón, los hombres eran enterrados en sus mismas casas, cerca del fogón para que no sintieran frío y para seguir conviviendo con sus familiares, de l mismo modo como se ha podido constatar que, en los entierros y junto al muerto, fueron colocados platos y vasijas que contuvieron comida para dar fuerza y ayudar al difunto a cruzar los diferentes niveles para descender y llegar al Mictlán.

Esta visión esencial, aunque ya cargada de significados, la podemos hallar en las actuales celebraciones de Día de Muertos que se llevan a cabo en México y con especial sentido ritual en las zonas predominantemente indígenas. La idea de preparar un convite especial para ofrendar a los familiares muertos que vendrán a degustar los platillos que en vida fueron sus favoritos, a tomar un poco de agua y convivir con sus seres queridos donde el muerto hallará el camino de regreso a casa gracias al olor del copal y al camino hecho con pétalos de flores de cempasúchil.



Esta costumbre de origen prehispánico nos muestra una muerte no abstracta ni terminal, dado que no se concibe como un fin sino como una prolongación. Tal como lo podemos encontrar en la idea del Tiempo, que se visualiza como una espiral por su cualidad cíclica, misma que se contrapone con nuestra actual concepción del Tiempo, que se percibe como lineal, sucesiva e irreversible. Como lo podemos encontrar en la concepción del tiempo, la cual se concibe como una espiral que sucede de manera cíclica, lo cual difiere de nuestra actual concepción que nos muestra un tiempo líneal, sucesivo e irreversible.

Por otra parte, resulta igualmente significativo el ritual que cobró auge a partir de los años noventa en México alrededor de la así llamada Santa Muerte, la cual nos muestra un sincretismo de sacralidad que existió en relación con la muerte en la época prehispánica y los ritos de la religión católica. De dicho sincretismo podemos destacar la investidura de una imagen descarnada con vestiduras de las Vírgenes de la época Colonial, con las ceremonias características de la iglesia católica, sólo que transpoladas a la deidad pagana.

Se puede considerar que dicha imagen religiosa, la de la Santa Muerte, tiene sus raíces en el mundo prehispánico. Dado su carácter de deidad primordialmente femenina y por la relación de tipo familiar y cotidiano que guarda con el devoto, el cual platica con ella en el altar que preside su hogar; le invita de su comida, charla con ella y hasta le convida a tomar algún trago con fines embriagantes. En esta actitud colectiva de acercamiento con los misterios de la muerte, observamos una manera particular de hacerle frente a un proceso vital inevitable como inexplicable, el cual es una constante en diversas culturas del mundo.



En las culturas del México antiguo, se observa que la muerte es una prolongación de la vida, se muere para dar vida, para contribuir con el movimiento cósmico que da origen al orden Universal, un orden que no es estático y del cual el hombre tiene implicación. En la actualidad la muerte física se vive como un hecho tan misterioso y lejano que bien vale la pena olvidarlo porque su presencia implica sufrimiento, de manera que hemos aprendido a exacerbar y sobredimensionar la idea de la vida en un afán por olvidar la muerte.

Los ideales del Humanismo, con el hombre como centro del universo y del Modernismo, como el hombre que domina la naturaleza, el humano experimenta miedo y sufrimiento cuando piensa en su propia muerte o cuando experimenta la pérdida de un ser u objeto amado. Las enseñanzas de las antiguas culturas nos muestran, de igual manera como lo hace hoy el poeta, que morimos a cada instante y volvemos a vivir. Cada día es distinto del anterior y en cada momento existe la posibilidad de volver a ser distintos, de regenerarnos y pensarnos como una parte del universo.

Tenemos, además, que la regeneración simbólica que se observa en la narrativa de las culturas del México antiguo, nos conduce a una regeneración interior. El ser humano que tiene una capacidad de morir simbólicamente ante una necesidad de renovación, de cambio para renacer a una vida nueva en cuanto ha sido enriquecida por la experiencia y tal vez por el sufrimiento. En la concepción espacio temporal de las culturas prehispánicas, como hemos mencionado, encontramos cuatro fuerzas cardinales que, por ser contrarias, inducen al movimiento que genera un quinto punto que es el centro, el cual está relacionado con un espacio en el universo que se ubica, simultáneamente



en un espacio físico concreto pero también en el corazón del hombre. Este espacio situado en el interior del hombre se relaciona con el mito de Quetzalcóatl, gobernante tolteca que se distinguió por su sabiduría y su gran capacidad para gobernar. Se dice que en cierta ocasión Tezcatlipoca le indujo a embriagarse y cometer actos en cuya bajeza afectó y lastimó gente que lo amaba; avergonzado, decidió abandonar a su pueblo y embarcarse rumbo al mar de oriente en un acto de sacrificio que lo conduciría nuevamente al centro de su corazón.

Por ello es Quetzalcóatl la serpiente que, pese a su naturaleza terrestre, es capaz de ascender con hermosas plumas de quetzal y liberarse de su condición de reptante; igualmente, asociado con el planeta Venus, su muerte en auto sacrificio apunta a un renacimiento cada día cuando vuelve a surgir en el mismo punto que desapareció.

La simultaneidad espacial del quinto punto cardinal nos conduce, a su vez hacia el Tloque Nahuaque, Señor de lo cercano y lo circundante, quien, al crear el Universo, colocó la energía de la vida en todo lo creado, desde el planeta más lejano hasta lo más pequeño, también se la dio al hombre pero la colocó en forma de sabiduría en el interior de su corazón para que no le fuera fácil encontrarlo.

Esta condición de simultaneidad que también encontramos en la expresión plástica de los sellos que aquí estudiamos, de cierta manera nos recuerdan al *Aleph* borgiano en el cual, una parte específica del espacio nos ofrece todas las partes del mismo, en una búsqueda por llegar a la esencia de todas las cosas desde la comprensión de la esencia de uno mismo.



Aquella parte del universo que contiene a todas las partes nos recuerda a la gota de rocío de la telaraña en cuyo reflejo se ven reflejadas todas las gotas y que a su vez la reflejan a ella misma, como aquella otredad de la cual Paul Ricoeur apunta como el conocerse a si mismo a partir del conocimiento del otro. El Tezcatlipoca que indujo a Quetzalcóatl por los caminos de la embriaguez y la perdición, aquel dios que en su pecho lleva colgado un espejo negro de obsidiana, donde el símbolo del espejo representa el auto conocimiento, el mirarse a uno mismo para llegar el centro del universo.

Es así que la imagen representada en los sellos nos posibilita para transitar por cuestiones que han existido tal vez desde los principios de los tiempos, cuando el hombre se percató de su grandeza y su finitud, cuando cobró conciencia de sí mismo y se miró como parte de un cosmos que estaba fuera de él pero de una naturaleza semejante. El saber que existe un Universo al cual pertenece la especie humana y no al contrario, el saberse conectado a la naturaleza y a los demás miembros de su especie tal vez como un tejido vivo, como un órgano que, si bien está constituido por millones de células, palpita con la misma frecuencia y sabe, a su vez, que de la muerte surge el movimiento y la regeneración para el devenir de la vida misma.

Es así como en este ejercicio académico, a partir de la imagen de los sellos que estudiamos, se establece la llamada "fusión de horizontes entre autor e intérprete que la hermenéutica gadameriana nos menciona, cuando las condiciones espacio temporales dejan de ser una limitante para integrarnos con cuestionamientos esenciales, primigenios y afines a los hombres de todos los tiempos, como son aquellos que corresponden a la Vida y la Muerte.



CONCLUSIONES

El tema de investigación que, como hemos mencionado en la Introducción, tuvo su antecedente en el trabajo de tesis de Maestría, se vio complementado y ampliado con el presente escrito.

El modelo hermenéutico, como puede ser constatado, dio una mayor estructura al proceso de estudio de la imagen, ganando, además, una mayor profundidad en la búsqueda de sentido.

Cuando se estudia la imagen visual desde un ámbito hermenéutico es preciso tomar en cuenta que el mensaje y la realidad implican distintos modos de acercarnos a ellos, pues el mensaje implica un esfuerzo exegético porque requiere hacer un recorte de la realidad que implica en sí una heurística que no interpreta todo, sólo explica una elección dentro de ese horizonte pues se elige qué se quiere interpretar, cuáles son sus elementos, en qué consiste, etc. Lo que implica ubicar, relacionar transtextualmente, esto es debido a que la hermenéutica niega que existan mensajes inmediatos sino contextos que implican un recorte de carácter disciplinario.



Las características anteriores dan una nueva posibilidad de interpretar la imagen visual que implica no sólo un análisis de tipo cientificista que excluye los contextos y las condiciones particulares del individuo que interpreta y se nutre del entorno. La hermenéutica como filosofía no responde al modelos positivistas de sujeto-objeto, sino que percibe en esta relación una conciencia que cobra sentido a partir de lo que el humano capta en su intención por observa el fenómeno, es intención que capta y se nutre del entorno, por lo que no es un conocimiento progresivo sino circular, es de ida y vuelta, donde el sujeto es un ente que capta el mundo sabiéndose en él y que lo percibe no como un mundo concreto que tiene que ser demostrado sino que lo capta y se nutre de él.

Algunos estudios de la imagen visual han visto en la hermenéutica otra posibilidad interpretativa además de las muy socorridas iconografía y semiótica. Ciertamente, la hermenéutica no funciona como una herramienta que se usa y se deja, por el contrario, se vislumbra como una opción que no se ciñe a marcos lógico deductivos porque no es en si una metodología que involucre a un sujeto cerrado ni un objeto acabado, es un paso del conocimiento al modo de ser que nos ubica no sólo en lo epistemológico sino en lo ontológico, ya que implica un modo particular de ser y la facilidad de interpretar desde un horizonte particular.

En lo que respecta al estudio de la Forma, se hace patente la necesidad de considerarla en un contexto simbólico, pues los elementos morfológicos no pueden estudiarse de una manera meramente analítica, aunque sí contenga ésta parte decididamente ordenadora y estructurante, pero no se agota en ello. El estudio de la Forma, como se puede apreciar en el primer capítulo y en la Dimensión Sintáctica de la aplicación del modelo



hermenéutico, posee una parte que tiende hacia la univocidad, pues parte de conceptos que nos ofrecen nociones mínimas de referencia que nos dan certidumbre y bases teóricas necesarias para establecer marcos referenciales con respecto al estudio de la imagen.

Sin embargo, habría que destacar que, unos instantes antes de que se dé una lectura analítica, se produce un acercamiento de tipo fenoménico, de manera que el estudio formal de la imagen de los sellos no hubiera sido posible si no se hubiera dado éste breve paréntesis en el cual el objeto puede ser “escuchado”.

La imagen se expresa y nos deja recorrer sus líneas, la gestualidad de su trazo, las tensiones entre sus componentes y la manera como se armonizan; cuestiones que apuntan más a un sentido que a un concepto abstracto.

Luego, la Forma ya no será más un compendio de puntos, líneas, planos y colores la forma se expresa y nos indica que se requiere algo más para develarnos su origen. La Forma se convierte, entonces, en un detonante para ahondar en aquella parte donde el signo se agota por su saturación, en lo que Paul Ricoeur llamara “excedente de sentido”, para referirse al símbolo.

La expresión simbólica, para las culturas meso-americanas, fue una manera de estructuración del Universo, de interiorizarlo y poder aprehenderlo, de organización política y social, así como de orden económico.

De esta manera, la urdimbre social y cultural se tejió sobre una base simbólica y tratar de elucidar el significado de los sellos implicó conocer el lado simbólico expresado narrativamente en mitos, leyendas y cosmovisiones.



El trabajo relacionado con la Dimensión Semántica requirió, más que un entendimiento, una comprensión de los aspectos simbólicos de los sellos pues, como bien apunta León Portilla en algunas de sus conferencias, que más que significados, las culturas prehispánicas nos hablan de atributos.

En este sentido, la búsqueda inicial de significados concretos se complicó demasiado, en cambio, relacionar la forma simbólica con atributos hizo posible transitar por un sentido más profundo de los mismos. La búsqueda de significados en tanto que atributos y la interpretación, no sólo de la imagen sino del mundo que los originó, tuvo que ser abordado desde un contexto hermenéutico, pues se reconoce que la propuesta de estudio será una propuesta sujeta a la intersubjetivación y a la discusión, por no considerar al objeto como un objeto acabado; se destaca, además, que el intento por conocer la intencionalidad del autor debe darse dentro de los márgenes de su contexto no sólo histórico sino ideológico, en esa búsqueda por conectar con la parte que los poetas llaman esencia.

Conviene aquí agregar que en la intencionalidad del autor se deja ver también la del intérprete, lo cual tiene relación con lo que Paul Ricoeur destacara en lo que respecta a este proceso interpretativo, como una filosofía reflexiva, con lo cual, se busca develar lo que guardan los mitos y saber qué parte de la esencia del humano se oculta detrás del misticismo o las cosmovisiones. De este modo accedemos a la intencionalidad del intérprete, quien se vislumbra y deja entrever en los enfoques, preguntas que realiza. Y el objeto de su búsqueda.

En este ejercicio académico, específicamente, la búsqueda por devolver su historia a la imagen gráfica de



los sellos, implicó sumergirse en las resonancias míticas y humanas que han sido olvidadas por el paso del tiempo y restituyó, de alguna manera, el vacío y desconocimiento por la historia propia en el sentido más personal y colectivo; colectivamente, porque pareciera que en el proceso de mestizaje se hubiera intentado perder todo vínculo con los orígenes indígenas como puede verse, sólo por poner un ejemplo, en las instituciones educativas de todos los niveles en el país, donde se imparten conocimientos que enfatizan la cultura occidental pero raramente la prehispánica, como si hubiera una ignorancia acerca de que el saberse portador de un bagaje ancestral es una manera de fortalecimiento del identitario no sólo cultural sino también personal, es comprender nuestra creatividad y manera específica de estar en el mundo, nuestros silencios y misticismo, nuestra manera de transitar por los misterios de la muerte y la forma de encarar nuestras luchas interiores y cotidianas.

Se trata tal vez de una historia no contada por aquellas generaciones que perdimos una parte de nuestra raíz al ser mutilada por alguna circunstancia de indudables secuelas, aquellos que no tuvimos la oportunidad de escuchar de la voz de nuestros abuelos los cuentos de su infancia y que, hasta el día de hoy, nos encontramos trabajando para rescatar y resanar la memoria, las carencias y el olvido, para nosotros mismos y para las futuras generaciones; para regresar a nuestros abuelos ancestrales y escucharlos a través de sus narraciones, sus imágenes, sus pensamientos. Es una manera de regresar al seno materno, al origen que nos conecta con la parte humana que ha visto pasar generaciones y nos enseña que, como un tejido vivo, palpítamos y compartimos de esencias similares en esa búsqueda interminable por los misterios de la vida y la muerte.



Para concluir, podemos afirmar que la intención por retomar un modelo hermenéutico para el estudio de sellos precolombinos partió de una búsqueda teórica pero también personal, que involucró no sólo el plano cognoscitivo sino también el ontológico del intérprete que, justamente, no es el mismo después de la experiencia epistemológica y empírica donde el objeto de estudio no se concibió como un objeto concreto, desintegrado ni acabado que se analiza desde una distancia irreductible, por el contrario, el estudio que se eligió parte de una interrelación personal y dialógica entre el intérprete y el objeto, donde existe la necesidad de escuchar al otro para que se establezca un diálogo que posibilite otros conocimientos, otras revelaciones acerca de mi mismo como del otro.

Las características anteriores dan una nueva posibilidad de interpretar la imagen gráfica que se presenta claramente como forma simbólica o, como apunta Paul Ricour, saturada de sentido, la cual implica no sólo un análisis de tipo lógico demostrativo que excluye los contextos y las condiciones particulares del autor y del intérprete, al tratarse de individuos que interpretan y se nutren del entorno. La hermenéutica como filosofía no responde a modelos analíticos unidireccionales de sujeto-objeto, sino que percibe en esta relación una conciencia que cobra sentido a partir de lo que el humano capta en su intención por observar el fenómeno, es intención que capta y se nutre del universo, por lo que no es un conocimiento progresivo sino circular; es de ida y vuelta, donde el sujeto es un ente que capta el mundo sabiéndose en él y que lo percibe no como un mundo concreto que tiene que ser demostrado.



Por tal motivo, se concluye afirmando que el retomar y adaptar el modelo hermenéutico propuesto por Mauricio Beuchot, fue el más indicado para la interpretación de los sellos mesoamericanos que aquí se presentaron, no descartándose la posibilidad de que pudiera implementarse como un modelo adecuado para otras imágenes con características similares no sólo provenientes de un contexto prehispánico, sino que contengan, justamente, la carga simbólica y la saturación de sentido de la que hemos expuesto en el presente escrito, esto debido a que se perfila como una posibilidad por acceder a la comprensión de la condición humana del hombre no sólo de la antigüedad sino también al de la actualidad, donde el que interpreta también es interpretado en la sístole y diástole del Universo, siendo la imagen el vehículo para acceder a las resonancias simbólicas inaccesibles para metodologías y modelos que validan la demostración como única forma de conocimiento, por lo que el entendimiento y la comprensión se integran para captar diferentes perspectivas que nos permitan acceder a un conocimiento más completo y profundo no sólo del mundo concreto y físico, sino también del mundo propio y de aquello que nos hace humanos.



APÉNDICE

a. Los Sellos Mesoamericanos de Tlacotalpan, Veracruz

En este apartado se ofrece una breve semblanza de los sellos mesoamericanos como es su tipología y posibles usos, sin ahondar en contextos históricos ni geográficos, dado que esto fue abordado en la investigación de Maestría que se refiere en la Introducción del presente escrito.

Los sellos en el contexto mesoamericano, también llamados pintaderas o estampaderas, son instrumentos que, de principio, guardan una estrecha relación morfológica con los que hoy en día conocemos en el proceso de impresión, esto se debe a que, en ambos casos, se cuenta con una agarradera o mango para sujetarlo, además de tener una superficie donde se transcribe una imagen que es trabajada en una técnica de relieve, de manera que la parte saliente recepta la tinta que será trasladada a una superficie plana, también llamada superficie de impresión.

Los sellos que han llegado hasta nuestros días están elaborados en arcilla, aunque no se descarta que también los haya habido de madera, hueso u otro material perecedero. En la misma línea de lo efímero podemos hacer referencia de las superficies de impresión, las cuales hoy en día son casi nulas, lo cual no ha impedido que se tengan diferentes hipótesis respecto a sus usos, como veremos a continuación.



Tipología

De acuerdo a la clasificación hecha por Alcina French, podemos indicar que los sellos o pintaderas, como el las llamaba, se dividen por su tipología en planos y cilíndricos. Los sellos planos están conformados por un mango y una tabla o bloque plano de perfil variado una de cuyas superficies se haya un diseño cualquiera que es el que sirve para imprimir. Los sellos cilíndricos, por su parte, consisten en un cilindro hueco o sólido y que funciona como un rodillo, en cuya superficie externa se encuentra el diseño que ha de servir para imprimir.¹



IMAGEN A-1 EJEMPLO DE SELLOS CILÍNDRICOS.
A. JAMA COAQUE, ECUADOR Y B VERACRUZ, MÉXICO.

De acuerdo a la superficie de los sellos planos, se observa que, de acuerdo a la forma de su perímetro, éste puede ser redondo, cuadrado, cuadrado o irregular.

1 Cfr. Alcina French, José, *Las pintaderas mejicanas y sus relaciones*. 1958, p. 155.



FIGURA A-2 EJEMPLO DE SELLOS PLANOS. A. DE SUPERFICIE REDONDA (ALCINA, 1958) Y B. DE SUPERFICIE IRREGULAR (MAYAGOITIA)

USOS

Existen diversas hipótesis acerca del uso de los sellos en el México antiguo, una de ellas nos dice que fueron utilizados en las piezas de cerámica como jarrones, debido a que se han encontrado sellos con superficie cóncava o convexa, aunque existen pocas piezas que indiquen su uso exclusivo en este proceso.

También se piensa que los sellos pudieron ser utilizados en la estampación de textiles, tal vez en los bordes de algunas prendas, teoría que no se descarta pero que es imposible de corroborar debido nuevamente a lo perecedero de los materiales.

El uso de los sellos para el control de productos tributarios durante el periodo postclásico es una teoría que nos indica una estrecha relación, quizá por primera vez en el mundo mesoamericano, entre la imagen y la actividad mercantil a manera de marca para la identificación de un product



Finalmente mencionaré el uso de sellos en lo que se ha denominado como “decoración corporal”, pues es sabido que la realización de tatuajes y escarificaciones ha sido muy recurrente en la historia de la humanidad. Así, los sellos pudieron servir como una pintura corporal de tipo temporal que yo no me atrevería a llamarla de tipo decorativo, dado el profundo sentido religioso que conforma las cosmovisión mesoamericana, antes bien, considero que el significado de los mismos tiene una estrecha relación con las ocasiones y el sentido con que se portaban.²

Temática

La temática de los sellos mesoamericanos es muy rica y no pocas veces, compleja, dado que corresponde a una iconografía muy particular y que no siempre es figurativa. Tenemos, por ejemplo, la clasificación de Alcina French:

- El hombre
- Monos
- Cuadrúpedos
- Aves
- Serpientes
- Lagartijas
- Mariposas
- Figuras monstruosas
- Flores

² La información ampliada y referenciada se puede encontrar: Ramírez Torres Maritza, en *Forma y expresión en el México antiguo. El caso de los sellos de Tlacotalpan, Veracruz*. Tesis 2011, p. 43-45.



- La greca escalonada
- Formas circulares
- Formas espirales
- Formas geométricas diversas
- Temas de dudosa interpretación ³

Como puede observarse, la división que realiza Alcina French respecto a la temática de los sellos mesoamericanos, tiene la ventaja de la especificidad aunque la amplitud de los puntos pudiera volver un tanto complejo el proceso de clasificación.

Menciono, a continuación, otra clasificación de acuerdo a la temática de los sellos, la cual me parece muy pertinente porque está realizado por una especialista en los sellos de Veracruz, y que ha sido directora del Museo de Antropología de Xalapa, por lo que está más que familiarizada con la iconografía de la época y del lugar.

La Dra. Sara Ladrón de Guevara, quien muy amablemente y de manera personal me proporcionó uno de sus libros, agotado por cierto, mismo en el que se observa su propuesta de clasificación temática de los sellos que se encuentran en el museo que ella dirige, realiza la siguiente clasificación que se observa a lo largo de casi todo su libro.

- Formas humanas
- Animales
- Flora
- Diseños abstractos ⁴

³ Alcina French, J., *Las pintaderas...*, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴ *Cfr.* Ladrón de Guevara, Sara, *Diseños precolombinos de Veracruz*. 2004, p.25-97.



Por su parte, Cummins Thomas realiza la siguiente clasificación.

- Decoraciones geométricas
- Estilizaciones fitomorfas
- Estilizaciones antropomorfas
- Estilizaciones de la fauna
- Motivos compuestos.⁵

Rescatando lo valioso de los dos últimos autores, en adelante utilizaremos la siguiente propuesta de clasificación, que pretende ser muy sintética y hace énfasis en la imagen no como una decoración sino como motivo formal.

- Motivos antropomorfos
- Motivos zoomorfos
- Motivos fitomorfos
- Motivos abstractos.

b. Región del Golfo

La actual ciudad de Tlacotalpan se encuentra ubicada en la región sotaventina de la Cuenca del Papaloapan, misma que está conformada por una serie de municipios situados al sur del Estado de Veracruz y también del Estado de Oaxaca.

⁵ Cummins, Thomas, *Huellas del pasado. Los sellos de Jam-Coaque*. 1996, p. 41.



Al estar situado entre ríos y pantanos, este lugar ha sufrido numerosas inundaciones que, en su momento, fueron aprovechadas para enriquecer los terrenos de cosecha; se cree que los ríos fueron un puente importante de comunicación que sirvió a los antiguos pobladores de la cuenca para el intercambio no sólo mercantil sino también cultural.

Actualmente no se tiene constancia de los primeros asentamientos humanos, sobre todo si se toma en cuenta su clima extremadamente húmedo y caluroso, además de las numerosas inundaciones y los materiales sumamente perecederos, con excepción de algunas arcillas que, dada su abundancia en la zona, ha sido empleado con bastante recurrencia y como se observa en objetos de origen mesoamericano, se destacan diversas esculturas, vasijas, platos y por supuesto los sellos.

Con respecto a los sellos que ocupan nuestra investigación, podemos relatar que aproximadamente hace ocho años cuando se hizo la primera visita al Museo Agustín Ferrando, de la Ciudad de Tlacotalpan, éstos se encontraban expuestos en una vitrina que carecía de cualquier ficha o datación, además de que pertenecían a una colección particular, razón por la cual no se pudo identificar exactamente su lugar de origen. Actualmente y después de una fuerte inundación, los sellos están bajo el resguardo del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y no se ha realizado un estudio específico para tales objetos.

Como se puede observar, existe aún un gran desconocimiento no sólo respecto a los sellos, sino también lo que respecta a los primeros pobladores del lugar, aún.



Aún así, tenemos algunos autores, como Gonzalo Aguirre Beltrán, que nos indica que, de acuerdo al Códice de Mendoza, hacia el siglo XV, Tlacotalpan estuvo sujeto al pago no sólo de servicios, sino que también tenía la obligación de tributar cada seis meses al imperio azteca un pesado gravamen en plumas ricas, piedras preciosas, pieles de pájaro y jaguar y gruesos fardos de algodón en prenda o tejidos en mantas. El autor supone, además, que los primeros pobladores del lugar son de origen olmeca y totonaca.⁶

Se ha anejado la idea de que Tlacotalpan se fundó hacia los años 400 a 1200 d. De C. Por parte de un grupo de origen totonaco que fue desalojado por pueblos totonaco-zoqueanos, así como por popolocas, mistecos y nahuas, provocando su desplazamiento hacia el norte.⁷

Así, se presume un origen olmeca que, de acuerdo a la zonificación que se ha hecho de Mesoamérica, se ubica en la región Costa del Golfo, la cual estuvo integrada por los actuales estados mexicanos de Tamaulipas, Veracruz y Tabasco. La permanencia de los olmecas en la región de la Costa del Golfo se puede considerar larga (1,800 a.C. a 300 d.C.) y al ser una cultura eminentemente agrícola, sus deidades estuvieron asociadas con los fenómenos naturales, una prueba de ello es la cosmovisión que legaron a las civilizaciones posteriores, cuya religión estuvo basada en el mito de la serpiente y el jaguar, el cual era una representación del agua y la tierra, elementos básicos para el crecimiento del maíz.⁸

6 Cfr. Aguirre Beltrán, Gonzalo, *Pobladores del Palpaloapan de hoya*. 2003, p. 253-254.

7 Cfr. Guzmán Ríos, Vicente, *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tlacotalpeñas*. 2001, p. 24.

8 Cfr. Velasco Toro, José, *Op. Cit.*, p. 41.



Pese a que se ignoran muchos aspectos de la vida social de los olmecas, sabemos que avance un gran desarrollo en la escritura y el sistema calendárico, además de su desarrollo arquitectónico y la exquisitez en la talla de piedra.

Se desconoce con precisión el motivo que produjo la desintegración de la cultura olmeca, pero se piensa que pudo deberse a guerras civiles, desastres naturales o a la irrupción de grupos foráneos, lo que sí se puede decir es que su caída coincide con la irrupción de grupos pre-nahuas, especialmente teotihuacanos, que se asentaron en Maticapan, cerca del lago de Catemaco hacia el año 300 d. C. Se considera que los grupos que son sucesores directos de los olmecas fueron los mixes, zoques y popolucas, que, pese a ser desplazados, no detuvieron su producción artística, la cual hoy denominamos epiolmeca.⁹

c. Los sellos de la Costa del Golfo

Se considera que la existencia de los sellos en Mesoamérica tuvo lugar hacia el periodo denominado como post clásico (900 d. C. A 1521), etapa en la cual se dio una expansión del imperio azteca y el pago de tributos fue una constante de los pueblos sometidos, además de las grandes migraciones que dieron lugar a reacomodos sociales y territoriales.

⁹ Cfr. Arias Rodríguez, Esperanza, *Recetario indígena del sur de Veracruz*. 1999, p. 8.



Alcina considera que los sellos de la Costa del Golfo pueden ser clasificados de acuerdo a su estilo como nahuas o aztecas, además de que destaca de los mismos su fineza [...] tanto en lo que se refiere a la composición misma de la arcilla, como por el dibujo grabado y retocado antes de la cocción, como por lo profundo de los relieves y lo cortante sus las aristas”¹⁰ No obstante, existen autores que aseguran la existencia de los sellos desde la cultura olmeca.¹¹

Existe, además, una serie de sellos que fueron encontrados en la región de los Tuxtlas, Veracruz, cuando se estaba construyendo el ingenio denominado El Naranjal. De acuerdo a los estudios realizados con Carbono 14, nos dice Mayagoitia, se considera que los sellos datan del año 200 a. C., esto es, en el periodo denominado como Remojadas inferior. Mayagoitia hace hincapié en la unidad estilística, técnica y expresiva de estos sellos, los cuales, según el autor, no guardan mucho parecido con aquellos producidos por la cultura mexicana, por lo que el autor considera fueron un grupo proveniente de Teotihuacan que, posterior a su colapso, emigró hacia la región de los Tuxtlas donde establecieron sistemas sociales y expresivos completamente nuevos.¹²

A continuación presentamos algunos de los sellos a que hace mención Mayagoitia, así como se presenta el dibujo de la vasija cuidadosamente cerrada que contenía 73 sellos planos y 41 cilíndricos, tal vez cocidos al sol o a fuego bajo, pues se reblandecieron cuando fueron expuestos al agua.

10 Alcina French, J., *Las pintaderas...*, *Op. Cit.*, p. 55.

11 García Márquez, Agustín, *Los aztecas en el sur de Veracruz*. 2005, p. 74.

12 *Cfr.* Mayagoiti Barragán, Gaspar, *Sellos arqueológicos veracruzanos*. 1959, p. 4-5.

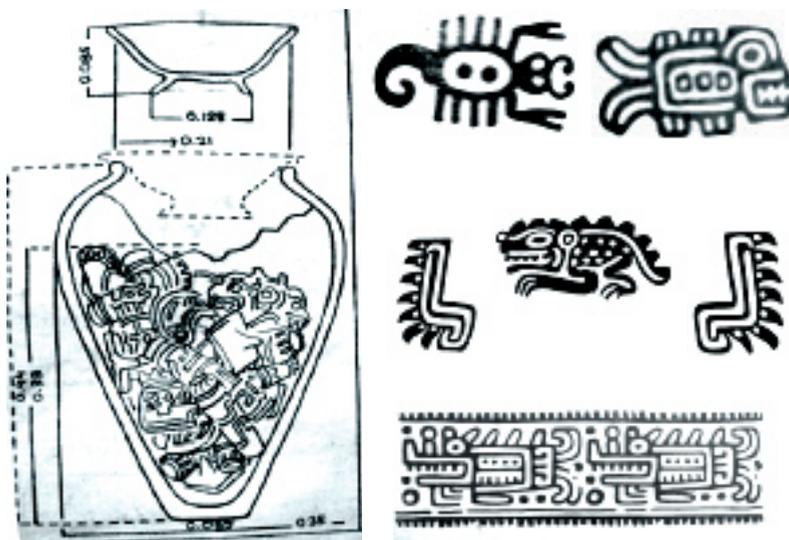


FIGURA A-3. IMPRESIÓN POR FROTACIÓN DE SELLOS ENCONTRADOS EN LA REGIÓN DE LOS TUXTLAS, VERACRUZ. (MAYAGOITIA BARRAGÁN, GASPAR. "SELLOS ARQUEOLÓGICOS VERACRUZANOS", OP. CIT.)



Los siguientes son algunos sellos de la Costa del Golfo mesoamericano, de los. No se indica fecha de su manufactura ni lugar donde fueron encontrados.



FIGURA A-4. SELLOS VERACRUZANOS. (SARA LADRÓN DE GUEVARA, "DISEÑOS PRECOLOMBINOS DE VERACRUZ, 2004)

Este breve contexto nos sirve para conocer el entorno que dio origen a los objetos que nos ocupan. Cabe, nuevamente, señalar que en mi tesis de maestría he abordado a más detalle los elementos históricos e ideológicos que conformaron la cosmovisión de los antiguos pobladores de Tlacotalpan, así como su situación actual.

Así, en el año 2007 registré una fotografía expuesta en el museo Agustín Ferrando donde se mostraba el conjunto de sellos expuestos en las vitrinas.



FIGURA A-5. REGISTRO DE UNA FOTOGRAFÍA QUE CONTIENE LOS SELLOS DEL MUSEO AGUSTÍN FERRANDO (TLACOTALPAN, VERACRUZ) EN EL AÑO 2007.

Hacia el mismo año se realizó un registro fotográfico de cada una de las piezas (Figura a-6.) donde se puede constatar la faltante de una de ellas.



FIGURA A-6. CONJUNTO DE SELLOS EXPUESTOS EN EL MUSEO AGUSTÍN FERRANDO DE LA CIUDAD DE TLACOTALPAN, VERACRUZ, HACIA EL AÑO 2007.



Bibliografía

Acaso, María. *El lenguaje visual*, México, Paidós, 2006. Col. Arte y Educación.

Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Pobladores del Papaloapan. Biografía de una hoya*. México, CIESAS, 1992.

Alcina, French, José. *Arte y antropología*, Alianza, Madrid, 1998.

Alcina, French, José. *Las pintaderas mejicanas y sus relaciones*. Instituto González Fernández de Oviedo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1958.

Alegre, Javier. *El giro lingüístico en la filosofía contemporánea. Rastreo de sus orígenes en Nietzsche y Wittgenstein e influencias en la filosofía actual*. En: Revista Nordeste – Serie Investigaciones y Ensayos – Filosofía, 2º época, nº 27. Facultad de Humanidades (UNNE), Resistencia, 2007.

Amador Bech, Julio. *El significado en la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. Colección Artes Visuales

Ángulo Villaseñor, Jorge, *Notas sobre el diseño de chan-cuepa y sus variantes. La pintura mural prehispánica en México*. Boletín informativo número 14, , Año VII, , Junio



2001, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.

Arias Rodríguez, Esperanza, *Recetario indígena del sur de Veracruz. Cocina indígena y popular II*, CONACULTA, México, 1999.

Aumont, Jacques, *La imagen*, Trad. Antonio López Ruiz, Barcelona, Paidós, 1992, Colección Paidós Comunicación.

Beuchot, Mauricio, *Interpretación, analogía e iconicidad en Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad*. Coord. Raymundo Elizarazo Arias. México, Ed. Siglo XXI, 2007. Colección Diseño y Comunicación.

Beuchot, Mauricio, *La naturaleza de la hermenéutica analógica en La hermenéutica analógica: hacia un nuevo orden de racionalidad. Círculo de hermenéutica/ Diálogo con Mauricio Beuchot*, Compilador: Gutiérrez Robles, Alejandro. México, Plaza y Valdés-Universidad Intercontinental, 2000.

Beuchot, Mauricio. *Hermenéutica simbólica y hermenéutica analógica*, en *Hermenéutica analógica. Símbolo e imagen*. Compiladora Gabriela Hernández García. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, Colección Seminarios.

Beuchot, Mauricio. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid, Caparrós Editores, 2009, Colección Espirit.

Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Cuarta edición, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Itaca, FFyL, 2009.



Beutelspacher, Carlos, *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*, Fondo de Cultura Económica, México, 1999.

Carreón Blaine, Emillie, *El hollí en la plástica mexicana. El uso del hule en siglo XVI*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Cassirer, Ernst, *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2008, Colección Popular.

Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas II Pensamiento mítico*. Traducción de Armando Morones, México, Fondo de Cultura Económica 1994.

Castro, Sixto J., *Estética y hermenéutica analógica en Coloquio Nacional de Hermenéutica Analógica*, Aguilar Gaxiola Víctor Hugo, Ayala Barrón Juan Carlos (Coordinadores) México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2005.

Cummins, Thomas, *Huellas del pasado. Los sellos de Jam-Coaque*. Miscelánea Antropológica Ecuatoriana, Guayaquil, Ecuador, 1996, Serie Monográfica II.

De la Garza, Mercedes, *Los animales en la mirada de Sahagún*, en "*Bernardino de Sahagún. 500 años de presencia*", Miguel León Portilla, Coordinador. Universidad Nacional Autónoma de México, IIH, México, 2001.

Dilthey, Wilhelm, *Dos escritos sobre hermenéutica: el surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*. Madrid, Prólogo, traducción y notas de Antonio Gómez Ramos, Ediciones Istmo, 2000. Colección Fundamentos n.º 164.



Dilthey, Wilhelm, *Introducción a las Ciencias del Espíritu*. México-Argentina, Versión y prólogo de Eugenio Imaz. Fondo de Cultura Económica, 1949.

Duránd, Gilbert, *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Roizman, 2ª edición, Buenos Aires, Amorrurto, 2007, Colección Biblioteca de Filosofía.

Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*. Traducción de Luis Gil Fernández. Barcelona, Paidós, 1988, Colección Orientalia 68

Eliade, Mircea, *Imágenes y símbolos*. Traducción de Carmen Castro, Madrid, Taurus, 1999. Colección Humanidades/Ciencias Sociales.

Enciso, Jorge. *Design motifs of ancient*. México, New York, Dover Publicatios, 1953.

Fabris, Germani, *Fundamentos del proyecto gráfico*. Barcelona, Editorial Don Bosco, 1973.

Fernández, Sergio, *Fenomenología de Husserl: Aprender a ver*. (1997) Gárgola Vacas, Universidad de Valladolid.

Flusser, Vilén, *Filosofía del diseño. La forma de las cosas*. Madrid, Síntesis, 2002, Colección Espíritu y Letras Número 11.

Focillon, Henri, *La vida de las formas seguida de Elogio de la mano*. Trad. Fernando Zamora Águila, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2010, Colección Ensayos.

García Márquez, Agustín, *Los aztecas en el sur de Veracruz*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.



Gillam Scott, Robert, *Fundamentos del diseño*. México, Limusa, 2007.

Graulic, Michel, *Reflexiones sobre dos obras maestras del arte azteca: La piedra del Calendario y el Teocalli de la Guerra Sagrada en De Hombres y Dioses*. Coord. Xavier Noguez y Alfredo López Austin. México, El Colegio de Michoacán-El Colegio Mexiquense, 1997.

Guzmán Ríos, Vicente, *Perímetros del encuentro. Plazas y calles tlacotalpeñas*. México Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1940.

Husserl, Edmund, *La idea de la fenomenología. Cinco Lecciones*. Traducción de Miguel García-Gabo, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires, 1975.

Ladrón de Guevara, Sara, *Diseños precolombinos de Veracruz*. México, Gobierno del Estado de Veracruz Secretaría de Educación Pública, Xalapa, 2004.

López Austin, Alfredo, *Ofrenda y comunicación en la tradición religiosa mesoamericana en De hombres y dioses*, Noguez X. Y López A., Coordinadores. México, El Colegio de Michoacán, El Colegio Mexiquense, 1997.

Mayagoiti Barragán, Gaspar, *Sellos arqueológicos veracruzanos. Impresión por frotación de G. Mayagoitia*. México, 25 ejemplares bajo el cuidado de Echamiz Guillermo, 1959.



Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península, 1975.

Ortíz-Osés, Andrés, *Hermenéutica de Eranos. Las estructuras simbólicas del mundo*. México-Madrid, Siglo XXI Editores-Anthropos, 2012, Colección Autores, textos y temas Hermeneusis.

Ortíz-Osés, Andrés. *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica posmoderna*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1986. Colección Autores, textos y temas Hermeneusis.

Puig, Arnaud, *Sociología de las formas*. Barcelona, Gustavo Gilli, 1979. Colección Comunicación Visual.

Ramírez Torres, Maritza, *Forma y expresión en el México antiguo. El caso de los sellos de Tlacotalpan, Veracruz*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2011.

Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*. Trad. Cristina de Peretti, Madrid, Editorial Trotta, 2004. Colección Estructuras y Procesos.

Ricoeur, Paul, *Freud. Una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez. México, Siglo XXI Editores, 1990.

Rivas Castro, Francisco; Lechuga García, María Carmen, *Representación de una constelación en un petrograbado del cerro del Cabrito, Naucalpan, México*, en *Iconografía mexicana III. Las representaciones de los astros*. Beatriz Barba de Piña-Chán (Coordinadora), México, Plaza y Valdés, 2002.



Solares, Blanca, *Madre terrible*. Barcelona Universidad Nacional Autónoma de México-Antròpos, 2007.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas; arte, belleza, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Técnos Alianza Editorial, 2004, Colección Metròpolis.

Tódorov, Tzyetán, *Teorías del símbolo*. Venezuela, Monte Ávila Editores, 1981.

Velasco del Toro, José, *Cosmovisión y deidades prehispánicas de la tierra y el agua en los pueblos del Papaloapan Veracruzano*. (2006). Archivo Histórico del Agua, Diciembre, núm. 25.

Villafañe, Justo, *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 2000.

Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*. México, Biblioteca ERA, Fondo de Cultura Económica, 1977.

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. México, Ediciones Era, 1991.

Westheim, Paul, *Obras maestras del México antiguo*. México, Siglo XXI Editores, 2000.

Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, Colección Diseño.