

VI

01083  
14



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

# **FILOSOFÍA DE LA IMAGEN**

**Indagaciones sobre lenguaje, imagen y  
representación**

**Tesis que para obtener al grado de Doctor en Filosofía  
presenta**

**Víctor Fernando Zamora Águila**

**Tutora: Dra. María Rosa Palazón Mayoral**

México, Octubre de 2003

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**





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.

### AGRADECIMIENTOS

A la Dra. María Rosa Palazón Mayoral, mi tutora, quien siempre creyó en este proyecto y siempre fue una guía tolerante. Gracias también por su ejemplo.

A mis revisores y sinodales, Dr. Raúl Alcalá Campos, Dr. Mauricio Beuchot Puente, Dra. Elsa Cross Anzaldúa, Dr. Bolívar Echeverría Andrade, Dra. Ana María Martínez de la Escalera y Dr. José de Santiago Silva, por sus atinados comentarios y el tiempo que dedicaron a este trabajo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que me otorgó una beca de enero de 2001 a julio de 2002 como apoyo para mis estudios de doctorado.

A mis colegas, amigos y estudiantes de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, que desde hace más de veinte años me han abierto al mundo de las imágenes.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, que me formó en el mundo de las palabras.

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

NOMBRE: Victor Fernando Zamora Aguila

FECHA: 9 de octubre de 2003

FIRMA: Victor Fernando Zamora

FALLA DE ORIGEN

VIII

## DEDICATORIA

A la memoria de Elva Virginia Águila Quintero (1928-2001),  
la primera mujer que me enseñó a decir y mirar las cosas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>xix</b>
<b>CAPÍTULO 1. PALABRAS .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1 LOGOCENTRISMO .....</b>	<b>1</b>
1.1.1 Racionalismo lingüístico (lenguaje verbal y razón, lenguaje y humanidad) .....	1
§1. El lenguaje de la palabra como facultad distintiva del ser humano .....	2
§2. De la emisión de ruidos a la articulación lingüística .....	3
1.1.2 Relativismo lingüístico (el lenguaje de la palabra como nuestro alfa y omega) .....	5
§3. El lenguaje como marco de la realidad .....	5
§4. El lenguaje como <i>Weltanschauung</i> .....	6
§5. Las categorías semánticas como concepción del mundo .....	7
§6. Crítica del relativismo lingüístico .....	8
1.1.3 Transcendentalismo lingüístico (el lenguaje verbal como condición del conocimiento) .....	9
§7. Lenguaje, juicio y concepto .....	9
§8. El concepto y el lenguaje como formas simbólicas .....	15
1.1.4 Idealismo lingüístico (lenguaje verbal y ontología hermenéutica) .....	16
§9. La ontologización del lenguaje discursivo en Heidegger .....	16
§10. El logocentrismo hermenéutico de Gadamer .....	19
<b>1.2 CONSIDERACIÓN FORMALISTA DEL LENGUAJE .....</b>	<b>23</b>
1.2.1 Ideales del lenguaje y lenguajes perfectos .....	23
§11. Lógica y lenguaje .....	23
1.2.2 «Elementos» del lenguaje .....	26
§12. Sonidos .....	27
§13. Palabras .....	28
§14. Nombres .....	29
§15. Enunciados .....	34
<b>1.3 DINÁMICA DEL LENGUAJE DISCURSIVO .....</b>	<b>38</b>
1.3.1 Filogenia y ontogenia del lenguaje .....	38
§16. La pregunta por el origen del lenguaje .....	38
§17. Biología y lenguaje .....	39
§18. Trabajo y lenguaje .....	41
§19. Afectividad y lenguaje .....	42
§20. De la imitación al símbolo .....	43
§21. Desarrollo ontogenético del lenguaje .....	44
1.3.2 Lenguaje y formas de vida .....	45
§22. Las nociones de 'valor' y de 'juegos de lenguaje': recursos contra la formalización del lenguaje .....	45
§23. Estudio de las lenguas, no de «el» lenguaje .....	48
§24. Lengua y vida; lengua y habla .....	49

<b>1.4 LENGUAJE, CONOCIMIENTO Y PENSAMIENTO. LENGUAJE Y REALIDAD .....</b>	<b>53</b>
1.4.1 Conceptos y perceptos, generalización y abstracción .....	53
§25. Conceptos discursivos y conceptos perceptivos. Patología del lenguaje .....	53
1.4.2 Enfoques clásicos sobre lenguaje, conocimiento y pensamiento .....	57
§26. La dicotomía forma/materia-contenido .....	58
§27. Asociacionismo .....	59
§28. Trascendentalismo .....	61
§29. Los sonidos y las palabras como soportes materiales de los conceptos. Negación del pensamiento prelingüístico .....	62
1.4.3 Enfoques contemporáneos sobre lenguaje, conocimiento y pensamiento .....	65
§30. La relación pensamiento-palabra como proceso de comunicación social según Vygotsky ..	65
§31. El lenguaje articulado como una modalidad del pensar entre otras según Wittgenstein .....	67
 <b>CAPÍTULO 2. IMÁGENES .....</b>	 <b>71</b>
<b>2.1 DE LA FORMA A LA IMAGEN .....</b>	<b>71</b>
§32. Superación de la dicotomía materia/forma-contenido. La vida de las formas y las formas de vida .....	71
§33. El concepto de imagen .....	78
§34. La imagen del mundo y el mundo de la imagen .....	82
§35. La imagen animada, la imagen <i>zoon</i> .....	84
<b>2.2 IMÁGENES VISUALES (MATERIALES) .....</b>	<b>90</b>
2.2.1 Objetividad de las imágenes .....	90
§36. Las imágenes visuales como objetos .....	90
§37. Modalidades y «elementos» de las imágenes visuales .....	92
2.2.2 Imágenes visuales, conocimiento y pensamiento. Imágenes y realidad .....	98
§38. El ver considerado como la mejor manera de conocer .....	98
§39. El uso de imágenes y esquemas visuales: un modo de pensar .....	100
§40. Concepciones clásicas de la iconocidad .....	103
§41. Crítica de la iconocidad .....	105
<b>2.3 IMÁGENES NO VISUALES (INMATERIALES) .....</b>	<b>110</b>
2.3.1 Subjetividad de las imágenes no visuales .....	110
§42. El estatus de la imagen imaginaria .....	110
§43. Tipologías de la imagen imaginaria .....	112
2.3.2 Concepciones clásicas de la imaginación .....	116
§44. Aristóteles .....	116
§45. Empirismo .....	118
§46. Racionalismo .....	120
2.3.3 La imaginación kantiana .....	125
§47. La imaginación en la <i>Crítica de la razón pura</i> .....	125
§48. La imaginación en la <i>Crítica de la capacidad de juzgar</i> .....	129
2.3.4 La imaginación como pensamiento legítimo .....	131
§49. En contra y a favor de la imaginación como pensamiento .....	131
§50. Imágenes filosóficas .....	136

<b>APÉNDICE 1. IMÁGENES EN LA CIENCIA Y EN EL DISEÑO .....</b>	<b>145</b>
§51. Imágenes científicas .....	145
§52. Imaginación e invención: el diseño como pensamiento visual .....	148
2.3.5 Intersubjetividad de la imagen imaginaria .....	151
§53. Críticas a la noción de 'imagen mental' .....	151
§54. Relaciones entre imágenes materiales e imágenes imaginarias .....	156
<b>2.4 REPRESIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LO IMAGINARIO .....</b>	<b>164</b>
§55. La cultura occidental: entre la iconoclastia y la iconofilia .....	164
§56. Las paradojas de lo imaginario en Platón .....	169
§57. El rechazo de lo imaginario en la filosofía moderna .....	172
§58. Imaginación y libertad .....	176
 <b>CAPÍTULO 3. VISIÓN, REPRESENTACIÓN Y PRESENCIA .....</b>	 <b>185</b>
<b>3.1 DE LA VISIÓN A LA MIRADA .....</b>	<b>186</b>
3.1.1 Ver inocente y mirar intencionado .....	187
§59. La percepción visual como mimesis mental .....	188
§60. La percepción visual como actividad creadora .....	189
 <b>APÉNDICE 2. RELACIONES ENTRE EL OJO Y EL CUERPO .....</b>	 <b>195</b>
§61. El ojo sin cuerpo .....	196
§62. El ojo y el cuerpo .....	199
3.1.2. Percepción visual y conocimiento .....	204
§63. Horizontes de la mirada: la parte, el todo y la parte ... ..	204
§64. Ver y mirar, observar y contemplar .....	209
3.1.3 «Ver como...» .....	213
§65. «Ver como...» y proyección .....	213
§66. «Ver como...» y figuras ambiguas .....	215
§67. «Ver como...» y ver aspectos .....	216
§68. «Ver como...» y saber .....	217
§69. El «ver como...» es un mirar .....	219
 <b>APÉNDICE 3. VER ROSTROS, VER RETRATOS .....</b>	 <b>229</b>
§70. El rostro: imagen y presencia del otro .....	229
 <b>3.2 LA REPRESENTACIÓN: DE LA COPIA AL SIGNO Y DEL SIGNO AL SÍMBOLO .....</b>	 <b>239</b>
3.2.1 El concepto de 'representación' .....	240
§71. Representación espacial (sustitutiva) .....	241
§72. Representación inmaterial (imaginaria) .....	245
§73. Representación material (física) .....	253
§74. Representación temporal (reproductiva) .....	262
3.2.2 Algunas teorías de la representación .....	267
§75. Naturalismo .....	267
§76. Convencionalismo/relativismo .....	268

§77. Cognitivismo .....	270
§78. Los sistemas de signos como representación sistémica del mundo. El pansemiotismo ....	272
§79. Simbolismo. Lenguaje y representación simbólica .....	275
§80. Ontologismo .....	276
§81. La imagen como representación lógica del mundo según Wittgenstein .....	277
3.2.3 Más allá de la semejanza: de la copia al signo .....	280
§82. Representación visual y abstracción .....	281
§83. La imagen visual: representación sin semejanza .....	282
 <b>APÉNDICE 4. PINTAR, DIBUJAR: MODOS DE LA REPRESENTACIÓN</b>	
<b>VISUAL .....</b>	<b>283</b>
§84. El caso de la <i>perspectiva artificialis</i> .....	283
3.2.4 Más allá del conocimiento directo y del reflejo: del signo al símbolo .....	288
§85. Representación <i>versus</i> conocimiento directo .....	289
§86. Representación <i>versus</i> reflejo .....	291
§87. Representación y símbolo .....	296
§88. Símbolos, signos y referencia .....	300
§89. Más allá de la referencia: los signos y los símbolos como cosas o como presencias .....	302
 <b>3.3 LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN: DEL SÍMBOLO A LA PRESENCIA .....</b>	<b>305</b>
§90. Representación como configuración, no como conocimiento reflejante .....	307
§91. La deixis .....	312
§92. El ídolo, el <i>ixiptla</i> .....	315
§93. Visión de lo invisible y diálogo interior; diálogo con lo invisible y visión de lo interior ..	318
§94. Del decir al mostrar, del mostrar al callar y al cerrar los ojos: el silencio y la ceguera ....	325
 <b>CAPÍTULO 4. PALABRAS E IMÁGENES: DIVERGENCIAS Y CONVERGENCIAS ....</b>	<b>337</b>
 <b>4.1 EL LENGUAJE VERBAL ENTENDIDO COMO SOPORTE NECESARIO DE LAS IMÁGENES .....</b>	<b>339</b>
§95. La obligación del lenguaje discursivo .....	339
 <b>4.2 CONCEBIR E IMAGINAR ENTENDIDOS COMO PROCESOS EXCLUYENTES .....</b>	<b>342</b>
§96. Distinción filosófica entre concebir e imaginar .....	342
§97. Concebir e imaginar en la obra artística y en la experiencia estética .....	347
 <b>4.3 LA IMAGEN ENTENDIDA COMO UN LENGUAJE IRREDUCTIBLE O SUPERIOR A LA PALABRA ...</b>	<b>351</b>
§98. Críticas al logocentrismo .....	351
§99. La exaltación de la imagen como «liberación del imperialismo lingüístico» .....	353
 <b>4.4 REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN PALABRAS Y EN IMÁGENES .....</b>	<b>360</b>
§100. Representación de lo sucesivo y de lo simultáneo según la filosofía .....	360
§101. Representación de lo sucesivo y de lo simultáneo en la poesía y en las imágenes visuales .....	371
§102. Los nuevos medios y la ruptura con las concepciones lineales del tiempo y del espacio	384



<b>4.5 UNIDAD DE LA VOZ Y LA MIRADA .....</b>	<b>390</b>
§103. Cooperación entre imaginación y entendimiento .....	390
§104. Confluencias del discurso y la imagen, o de la razón y la emoción .....	392
<b>4.6 LA IMAGEN ARCAICA: ANTES Y DESPUÉS DE LA PALABRA .....</b>	<b>396</b>
§105. El pensamiento filosófico: entre la reminiscencia y el olvido, entre el regreso y el progreso .....	397
§106. Imágenes artísticas del pasado mítico .....	400
§107. Imágenes psicológicas del inconsciente colectivo .....	402
§108. Imágenes tecnológicas de lo arcaico .....	408
 <b>CONCLUSIONES .....</b>	 <b>413</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA .....</b>	 <b>419</b>

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Fig. 1. Dibujos del cuerpo humano susceptibles de ser divididos con distintos criterios .....	94
Fig. 2. Imágenes que muestran la relatividad del concepto de 'elemento' visual .....	95
Fig. 3. Dibujo infantil de la Pirámide del Sol de Teotihuacan .....	101
Fig. 4. Esquema de un caballo hecho por Picasso para el <i>Guernica</i> .....	102
Fig. 5. Imagen prehistórica de un bisonte .....	106
Fig. 6. Metáfora representacionista, según Varela y Maturana .....	122
Fig. 7. Esquema escolástico de la Santísima Trinidad, según Bertrand Russell .....	133
Fig. 8. Representación de la Trinidad, según Andrei Roublev .....	133
Fig. 9. Diagrama del sistema visual humano, según Horace Barlow .....	193
Fig. 10. Figura de Rubin .....	208
Fig. 11. Acertijo visual .....	216
Fig. 12. Cubo .....	220
Fig. 13. Pato-conejo .....	220
Fig. 14. Variantes reconocibles de un rostro .....	233
Fig. 15. Portabotellas de Marcel Duchamp .....	254
Fig. 16. Esquema del Santo Sepulcro .....	269
Fig. 17. <i>Anunciación</i> , de Piero della Francesca .....	270
Fig. 18. Retrato del Duque de Wellington .....	284
Fig. 19. Caricatura del Rey Louis-Philippe .....	284
Fig. 20 <i>a</i> y <i>b</i> . Demostraciones de Gombrich sobre el ilusionismo de la perspectiva .....	287
Fig. 21. Coatlicue .....	316
Fig. 22. Virgen de Guadalupe .....	317
Fig. 23. Pintura de Jacques-Louis David sobre la coronación de Napoleon .....	365
Fig. 24. Secciones cónicas .....	366
Fig. 25 <i>a</i> . Cubo en movimiento .....	366
Fig. 25 <i>b</i> . Cubos en movimiento .....	367
Fig. 26 <i>a</i> y <i>b</i> . Dibujos prehistóricos .....	370
Fig. 27. Imagen popular de San José y la Virgen con el niño Jesús .....	372
Fig. 28. Fotografía de niños en movimiento .....	372
Fig. 29 <i>a, b, c</i> y <i>d</i> . Autorretratos de Rembrandt van Rijn .....	383
Fig. 30. Esquema del sistema de las artes, según Étienne Souriau .....	393

**Hombre, árbol de imágenes,  
palabras que son flores que son frutos que son actos.**

**Octavio Paz**  
*Himno entre ruinas.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

XVI

**Las palabras son los ríos;  
las imágenes, el mar.**

**F.Z.A.**

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

xviii

# INTRODUCCIÓN

¿Qué fue primero, la imagen o la palabra? Ésta es una de las cuestiones más profundas que podemos plantearnos. Una pregunta que, con toda su ingenuidad, no sólo nos hunde en las profundidades de la historia, sino que nos lleva a indagar acerca de nuestra primera infancia y acerca de las relaciones que entablamos cotidianamente entre la voz y la mirada. *¿Qué fue primero, la palabra o la imagen?* Hay momentos en que inquietudes de este tipo afloran, de modo involuntario; cuestiones a las que Kant consideró insolubles, pero inevitables como un destino; que rebasan a nuestra razón, pero que la asedian sin cesar.

## 1. Origen de esta investigación y antecedentes del tema a tratar

En filosofía, cuando se incursiona en un terreno poco explorado con anterioridad, una de las principales dificultades que se debe superar es la formulación de preguntas *correctas*. La corrección, en este sentido, se refiere a la pertinencia filosófica de las interrogantes cuya respuesta se plantea como objetivo.

El acicate inicial para emprender estas indagaciones fue justamente la necesidad de elucidar las complejas relaciones entre el lenguaje verbal y el lenguaje de la imagen. En esta intrincada problemática, fue imposible eludir el asunto de la *prioridad* entre lo lingüístico y lo imaginativo. Pero, en el transcurso de mis reflexiones, la pregunta arriba anotada tuvo un desarrollo: *¿Qué es primero, la imagen o la palabra?* El paso del *fue* al *es* no implicó la desaparición de la primera duda, sino más bien el enriquecimiento de la perspectiva desde la cual se analiza el problema. El *fue* se refiere a los orígenes cronológicos (históricos y filogenéticos); el *es* se refiere a los orígenes epistemológicos y lógi-

cos (ontogenéticos y psicológicos). Y ambos tienen que ver con la ontología de la palabra y de la imagen. El asunto de la prioridad implica, pues, una serie de preguntas genuinamente filosóficas, y no el planteamiento de problemas espurios.

Mis pretensiones en el presente trabajo van más allá de examinar como problema central una parcela tan movедiza como el asunto de la prioridad entre palabras e imágenes. A lo que aspiro es más bien a plantear y desarrollar una *filosofía de la imagen*. Ambición ciertamente desmesurada o temeraria si se pretende satisfacerla en un solo trabajo y mediante el esfuerzo individual y aislado, pero sin duda estimulante cuando se sabe que tiene antecedentes y cuando se espera secuelas y respuestas. Ahora explicaré algunos antecedentes que he encontrado, así como los principales ejes temáticos cuyo estudio organizado hará posible construir una filosofía de la imagen.

Se ha afirmado tantas veces que la cultura moderna de matriz europea es una cultura de la palabra, de la lógica y el discurso, que tiende a soslayarse un hecho: ha sido, *al mismo tiempo*, una cultura de la imagen. En esta dualidad residen las raíces de la añeja contraposición entre imágenes y palabras, fenómeno típico del pensamiento occidental, y que ha originado los incesantes debates sobre la preeminencia de la palabra frente a la imagen (o viceversa), o bien sobre los «peligros» de que las palabras se vean desplazadas por las imágenes (o viceversa).

Durante la Edad Media, las luchas entre iconóduos e iconoclastas con respecto a la conveniencia de representar visualmente a Dios o a la Virgen abonó el terreno para que se desarrollaran complejas argumentaciones de carácter doctrinal, moral y filosófico. Las prohibiciones bíblicas de crear y adorar «ídolos» servían de base a quienes se oponían a toda figuración de lo divino. Pero, al mismo

tiempo, la persona de Cristo era invocada como representación material de Dios y, por tanto, era legítimo valerse de diversas representaciones de lo divino, no importando que fueran de creación humana. En el aspecto moral, por un lado se reprobaba ardientemente la *concupiscencia oculorum* que estimulaban las imágenes. Pero, por otro, se exaltó con intensidad el poder de las imágenes materiales para acceder a Dios: era la llamada *vía anagógica* o método de elevación espiritual. En cuanto a las discusiones filosóficas —que se amalgamaron con las otras dos—, el movimiento neoplatónico y sus secuelas se mantuvieron fieles a la entronización de lo intelectual en detrimento de lo sensorial, alegando que esto último mantiene al sujeto atado a lo percedero y lejos de la esencia divina. Y al mismo tiempo surgió y se desarrolló la teoría medieval de los signos (según la cual todo objeto puede ser un signo de lo divino, y es válido recurrir a imágenes que nos remitan a Dios). La filosofía medieval de la imagen osciló entre la afirmación de las «imágenes espirituales», que no se *ven* sino que se *contemplan* con el «ojo del alma» platónico, y la reivindicación de las imágenes materiales, de los iconos como vehículos privilegiados del conocimiento.

Hay pocos conceptos tan ambiguos y a la vez tan ricos en connotaciones como el de 'imagen'. A lo largo de la Edad Media, y en relación con todas estas polémicas, circularon distintas terminologías afines a nuestro vocablo «imagen» (de origen hebreo, griego, latino y germánico) cuyos usos y significaciones se entrecruzaban y combinaban. Para la filosofía de la imagen, uno de los aspectos más importantes de lo anterior radica en la gran diversidad de implicaciones que puede tener la expresión «ser una imagen de...» Es decir, en el *problema de la representación* referido a las imágenes materiales.

En la antesala de la modernidad, durante el movimiento humanista, ocurrió la misma oscilación que durante la Edad Media entre la valoración, ya de la palabra, ya de la imagen

como herramienta básica o principal del pensamiento y del conocimiento. Unido al florecimiento de los estudios filológicos, el invento de la imprenta de tipos móviles dio un enorme impulso al libro impreso como vehículo básico en la difusión del saber. Así, el nacimiento del *homo typographicus* tuvo repercusiones no sólo sobre las *herramientas* del pensamiento, sino también sobre las *modalidades* del pensamiento: la existencia del texto impreso estimuló el análisis, la comparación, el enlistado de ideas, el desglose y ordenamiento de datos, la clasificación, las secuencias, la cronología, el discurso axiomático, la exposición clara, el argumento. Esto llevó a que lo escrito y lo pictórico se separaran. Y una de las consecuencias de tal separación fue que la forma de leer y de escribir adquirió sus características modernas: silenciosa, intelectual, poco o nada sensual, lineal. Pero al mismo tiempo hubo en el campo de la imagen un florecimiento sin precedentes. Las nuevas técnicas de impresión permitieron el surgimiento de un verdadero «nuevo mundo de la imagen» renacentista. Se desarrolló la *perspectiva artificialis*, que fue festinada como un método exacto, científico y realista de representación visual, «superior» a los sistemas de representación sobre el plano usados anteriormente. Al adquirir un carácter matemático y científico, la representación visual perdió sus funciones anagógicas. Se estableció la ecuación ver = conocer; visión fisiológica y certeza se identificaron.

En este contexto volvieron a polarizarse las posiciones con respecto a la *conveniencia* de elaborar y adorar imágenes religiosas. El movimiento reformista desembocó en otra rabiosa oleada iconoclasta. Razones doctrinales y filosóficas no distintas de las que se esgrimieron durante la Edad Media eran el argumento para destruir imágenes. Y en este mismo tenor se dio la respuesta de la Iglesia Católica. El Concilio de Trento, a la manera de otros realizados durante el medioevo, defendió y fomentó el uso didáctico, religioso y político de las imágenes, tanto en Europa como en las recién adquiridas posesiones americanas.



Empiristas y racionalistas, mientras tanto —y más allá de sus profundas diferencias—, coincidieron en su menosprecio de lo imaginario. John Locke se refería peyorativamente a la imaginación como «asociación de ideas», y como una «fuente de errores» relacionada con la locura, distinguiéndola así del pensamiento racional. Malebranche, por otro lado, la consideraba no sólo una forma de la locura, sino una peligrosa tendencia fomentada especialmente por las mujeres. Se coincidía en relegar los productos de la imaginación al desván de la locura, el primitivismo o la infancia. Paralelamente, se desarrolló la noción de 'imagen mental': tanto racionalistas como empiristas postularon la existencia de ideas o «imágenes» que, ubicadas «en el cerebro», se corresponden punto por punto con las cosas. Esta concepción se abrió paso y ha llegado hasta nuestros días, arraigándose en el sentido común.

Habría que esperar hasta Kant para que se revalorara la imaginación como mediadora entre las intuiciones y los conceptos. La filosofía crítica, al sintetizar los enfoques empirista y racionalista, abrió el camino hacia la exaltación de lo imaginario por los románticos alemanes en la filosofía y en la literatura, así como por los artistas plásticos. Pero en el mismo Kant se aprecia la tensión entre imagen y palabra. En la primera *Crítica* la imaginación tiene un lugar subordinado frente al entendimiento en el proceso de conocimiento. Aquí, el único conocimiento posible es aquel que se configura de modo estrictamente discursivo: estamos condenados a pensar, y a pensar discursivamente, no imaginalmente. En cambio, en la tercera *Crítica* adquiere la imaginación un valor más positivo, si bien acaba por difuminarse frente a las esferas de lo sublime, ante las cuales se ve avasallada.

La frontera trazada por el trascendentalismo kantiano entre el conocimiento posible, fenoménico, y la esfera del noumenon (la cosa en sí), parecía una barrera inexpugnable. El mundo posible era sólo el de la razón, acotado

por las fronteras del tiempo-espacio y por los conceptos discursivos. Sin embargo, el romanticismo y las artes visuales, por un lado, y la reflexión filosófica, por otro, se esforzaron en tender puentes entre la realidad fenoménica y el mundo transfenoménico. La ensoñación, el simbolismo, la exacerbación de los sentidos eran sendos caminos hacia lo incabable. Para los poetas, los filósofos y los creadores artísticos, lo imaginal ofrecía un modo de acercarse a lo que está «más allá» de la razón, más allá de las representaciones y del lenguaje discursivo: imágenes visuales o no visuales, imágenes poéticas o filosóficas, imágenes miméticas o simbólicas daban esa posibilidad. Schopenhauer y Nietzsche, con sus respectivas dicotomías entre la representación y la voluntad, o entre lo apolíneo y lo dionisiaco, retomaron la idea kantiana de los límites. Pero, a diferencia de Kant, abrieron un gran boquete en esa muralla que separa lo fenoménico de lo nouménico y propusieron recorrer las vías que conducen hacia la *contemplación* del infinito, de lo innombrable. De nuevo, la añeja oposición entre imágenes y palabras estaba en el centro de la problemática. Pues al mismo tiempo hubo en Occidente una gran explosión del saber centrado en la investigación crítica, en el análisis, en la lecto-escritura sistemática. La filología, la lingüística, la historia, la crítica literaria y de arte, en fin, las disciplinas humanísticas florecieron como nunca durante el siglo XIX. Y el vehículo principal de su quehacer era el lenguaje articulado.

Vendría después, en el siglo XX, lo que fue llamado el «giro lingüístico» en la filosofía. Filosofar se convirtió para algunos en una actividad centrada en la reflexión sobre el lenguaje. Pero, ¿caso el siglo del «giro lingüístico» no fue también el siglo «de la imagen»? Mientras la filosofía analítica se presentaba como un proyecto orientado a terminar de una vez por todas con la metafísica (como una especie de depuración del pensar, con bases lingüísticas y lógicas), en la vida cotidiana del hombre común y del filósofo se hacía presente con gran agresividad el «mundo de la imagen». Aparecieron la fotografía, el

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

cine y la televisión: una triada irresistible, aun para el espíritu más lingüístizado. Tal vez el «giro lingüístico» fue una reacción, una defensa instintiva de la razón occidental ante el enorme desarrollo de la imagen visual, ante los embates de un modo de pensar no sujeto al *logos* discursivo.

Una paradoja más: en la segunda mitad del siglo XX asistimos al despliegue de la imagen electrónica, la imagen *pantocrator*, la imagen ubicua, la imagen multifuncional. Desde el Vaticano hasta el laboratorio del científico, el mundo fue mediatizado, reducido a los límites de una pequeña pantalla rectangular. Hiperrealismo, holografía, realidad virtual: el sujeto se introdujo en el mundo por la vía de las imágenes. Pues bien, esta parafernalia condujo al mismo tiempo a la negación de conceptos que durante milenios permitieron entender de un modo más o menos consensado lo que significaba «ser una imagen de...» Ya lo había dicho Platón en el *Cratilo*: gracias a que disponemos de signos (imágenes o palabras), no necesitamos relinchar para referirnos a los caballos ni correr para referirnos a la velocidad; y un objeto que reprodujera con toda exactitud a otro sería su *duplicado*, pero no su *imagen*. Ahora bien, ése parece ser el rasgo principal de la imagen actual: el ser una pseudo-imagen, o más bien dicho una *no-imagen*. Algunos gustan incluso de anunciar la muerte de las imágenes. Pero al mismo tiempo se levantan voces de alarma, que nos advierten sobre los peligros de la inflación visual. Se nos previene en contra de la «barbarie», la uniformización de las conciencias, la pérdida irreparable de los valores humanísticos (tales como el espíritu crítico, la capacidad discursiva y de análisis), la «enajenación», etc.

La lucha entre iconoclastas e iconóduos no puede terminar: *es inherente a la razón occidental*. En un bando, se ubican los cultores de la imagen, los *iconocentristas*; en el otro, los *logocéntricos*, los iconófobos, los representantes del «imperialismo lingüístico». Pero Occidente es una civilización tanto de la vista y la imagen como de la palabra articulada, oral o escrita. La vista y el oído son los

mediadores privilegiados en Occidente, pues tienen la capacidad de operar a distancia. (Por ello, en las antípodas se ubican las culturas de la oralidad, del contacto epidérmico, del olor.) La definición de lo intelectual como distinto y contrario de lo sensual es una marca distintiva de la *Weltanschauung* occidental: hay que ver para creer y para tener certeza; al mismo tiempo, hay que pasar el mundo por el tamiz del lenguaje para apropiarse de él. «Nombrar es dominar», reza una vieja sentencia. Ver y decir han sido las claves del poder filosófico-científico occidental sobre el mundo y sobre otras culturas.

## 2. Objetivos y contenido de la investigación

El principal objetivo de esta tesis es contribuir a la construcción de una filosofía de la imagen. Hoy en día es ya una necesidad urgente contar con un aparato conceptual que nos permita afrontar las distintas modalidades de lo imaginal, que aparecen en ámbitos tan diversos como la intimidad psicológica, la ciencia, la filosofía, la comunicación masiva, la religión, la educación, la propaganda o el arte. Considero que la reflexión filosófica no se ha ocupado con la suficiente dedicación a las formas de ser de la imagen, así como a los nexos de ésta con las palabras. En vez de eso, la filosofía predominante en los centros universitarios se orientó durante toda la modernidad a, por un lado, entronizar al discurso como «*la*» forma natural del pensamiento o de la razón (excluyendo cualquier otra forma de pensar o de razonar) y, por otro lado, a demeritar las cualidades de la imaginación y de la imagen visual (al considerarlas como «ajenas» a la «razón humana» o bien como dañinas para ésta). A esto se le ha llamado «logocentrismo», y yo coincidí plenamente con tal denominación. Ahora bien, esta tendencia ha declinado, al grado de que en nuestros días abundan los estudios sobre la imagen o la imaginación. Sin embargo, suelen darse ciertas fallas en tales estudios. O bien se incurre en la exaltación de

las imágenes o lo imaginario, al grado de incurrir en una especie de «iconocentrismo» que exagera los poderes de la creación visual y de la fantasía. O bien se dedican exhaustivas investigaciones a la «disección» de las imágenes, intentando determinar cuáles son sus elementos, su «gramática» o su «semiótica», aplicando a fin de cuentas conceptos provenientes de la larga tradición de estudios sobre la gramática de la palabra. Mi propuesta pretende distanciarse de ambos tipos de enfoques —en sí muy interesantes y útiles.<sup>1</sup>

Con la noción de 'filosofía de la imagen' me refiero sobre todo al desarrollo de una *epistemología* y de una *ontología* de la imagen. Al menos, tales serán los aspectos en que me centraré. Como se verá en el cuerpo de esta tesis, ambos han sido abordados por la filosofía en distintos momentos, por lo cual pondré atención a dichos abordajes. Sin embargo, se carece de suficientes estudios que los examinen sistemáticamente.<sup>2</sup> Con mi trabajo pretendo contribuir a subsanar esa falla.

<sup>1</sup> Por ejemplo, *Semiótica del signo visual* del Grupo  $\mu$  (1992) y *Principios de teoría general de la imagen* (de Justo Villafañe y Norberto Mínguez (1996).

<sup>2</sup> El excelente libro de Jean-Jacques Wunenburger *Philosophie des images* (1997) es sin duda una referencia fundamental en cuanto a la sistematización de los problemas filosóficos de la imagen, y al planteamiento de soluciones. Opté por no utilizarlo en mi propia investigación, a fin de mantener en claro las diferencias (no discrepancias) entre mi propuesta y la de este autor. Más allá de, por ejemplo, las diferencias en la manera de clasificar las imágenes, o de las coincidencias en lo referente a la legitimidad de un pensamiento en y con imágenes, hay tres cuestiones cruciales en que la presente tesis se distingue de la obra de Wunenburger: *a*) la necesidad para mi propia investigación de iniciar con un examen del lenguaje verbal, *b*) el lugar central que se da en estas indagaciones al problema de la representación (así como a sus límites y la superación de éstos) y *c*) la «confrontación» reiterada que yo hago entre la palabra y la imagen. Estas diferencias de fondo explican una diferencia superficial entre ambos trabajos: mientras el libro de Wunenburger se ciñe al tema de la imagen y mantiene siempre bajo un control bastante racional su propio flujo discursivo, el que yo presento corre el riesgo de desbordarse todo el tiempo y a veces resulta desmesurado, pareciendo salirse de control (aunque luché todo el tiempo para que esto no sucediera).

El eje de la filosofía de la imagen que propongo será el estudio de la representación, o de *las imágenes como representación*. Pero para llegar a esta parte habrá que recorrer un camino muy largo y accidentado. No es posible enfrascarse de lleno en este complejo tema sin antes transitar por los territorios de la palabra y de la imagen como lenguajes. Por tanto, las presentes indagaciones se estructuran de la siguiente manera.

En un primer momento (Capítulo 1), estudio los enfoques predominantes sobre el lenguaje verbal, intentando distanciarme de aquellos que se han esgrimido para descalificar a la imagen:

- a) examino las cuatro principales variantes del logocentrismo (racionalismo, relativismo, trascendentalismo e idealismo);
- b) reviso las concepciones formalizantes del lenguaje verbal y les opongo las que lo entienden dinámicamente, sea como sistema de signos, sea como manifestación de la vida misma;
- c) considero las relaciones entre la palabra articulada y la realidad, proponiendo superar la separación canónica entre forma/materia y contenido (tema con el cual se abre el Capítulo 2).

*No es posible elaborar una filosofía de la imagen sin confrontarse de modo sistemático con la filosofía del lenguaje (verbal)*. De hecho, esta confrontación se da, implícita o explícitamente, desde la primera hasta la última página de mi propuesta. ¿Por qué? Primero que nada, porque se trata de una propuesta formulada discursivamente. Después, porque mi formación como investigador se dio en el marco del logocentrismo. (Yo mismo empecé a estudiar toda esta temática, hace un par de décadas, con una orientación logocentrista muy marcada, que después fui matizando hasta acabar por abandonarla.) También porque en la tradición occidental imágenes y palabras se han acompañado, recorriendo caminos paralelos, atacándose, negándose mutuamente, reflejándose o reforzándose entre sí. El amante de las imágenes es muchas veces un «enemigo» de la verbalización, o al revés: lo cual

demuestra que imágenes y palabras se presuponen. Finalmente, es necesario *iniciar* con el estudio de las palabras por dos razones más, que se conectan: han sido —para bien o para mal— nuestra principal manera de decir las cosas; por lo cual, hay que empezar por «ajustar cuentas» con las palabras.

El segundo momento (Capítulo 2) nos llevará a las imágenes mismas.

- a) Busco delimitar inicialmente las nociones de 'forma' y de 'imagen', así como las de 'mundo de la imagen' y 'vida de las imágenes'. Éstos son conceptos básicos, que irán apareciendo en el resto de la Tesis.
- b) *La imagen como objeto físico*. Aquí se tratará de las imágenes como cosas materiales que pueden servir para conocer las demás cosas (materiales o no), o para pensar en ellas.
- c) *La imagen como realidad no física o imaginaria*. El principal objetivo de esta sección será tratar críticamente el concepto de 'imagen mental' y oponerle el de 'intersubjetividad de la imagen'. Asimismo, se trata de rehabilitar a la imagen imaginaria como una vía legítima de conocimiento o como una modalidad compleja del pensamiento (sobre todo en la filosofía).
- d) *La postura dual de la cultura occidental ante lo imaginario*. Será un breve resumen de algunas posturas «en contra» o «a favor» de la imaginación.

En el Capítulo 3, por fin, se llega al meollo de estas investigaciones: el estudio de la representación. Teniendo como telón de fondo todo lo dicho antes sobre la palabra y la imagen, se abordan tres grandes temas:

- a) *El «paso» de la visión a la mirada*. Se considerará qué diferencia puede haber entre ver y mirar, y se buscará aquilatar la dimensión hermenéutica del segundo. Como ejemplo de esto, se tratará sobre la forma en que miramos un rostro. Sin embargo, ya desde aquí se abrirá una grieta en la teoría de la representación (que se irá ensanchando y profundizando a medida que avance el Capítulo): se atisbará la posibilidad de dar un «paso» que nos lleve *de vuelta a la visión*,

partiendo de la mirada. Se examinará la posibilidad de *recuperar un ver inocente*.

- b) *La representación como un doble «paso»: de la copia al signo y del signo al símbolo*. Propondré una tipología de las modalidades de la representación. Y a partir de esto examinaré los dos «pasos» de la representación. Finalmente, se cerrará con un examen del lenguaje como imagen no visual y de los signos como cosas. Con esto último se dará pie a plantear los límites de la representación y la superación de dichos límites.
- c) *El «paso» del signo y el símbolo a la ausencia de simbolización: la presencia*. Aquí se planteará abiertamente la posibilidad de un tercer paso: *la vuelta a la visión*. Pero ya no será una visión meramente fisiológica, sino contemplativa o «gnóstica». La grieta que se insinuará inicialmente en el seno de la representación cuando se hable del rostro humano como una presencia, se abrirá con más fuerza, permitiendo examinar la posibilidad de acceder a *un contacto directo con las cosas*, no mediado por ningún signo o símbolo; *un contacto inocente, posterior al contacto hermenéutico*. Se pretende mostrar que la representación tiene límites, y que es necesario reconocerlos.

Finalmente, el Capítulo 4 está concebido como una *aplicación*, siempre dentro del terreno teórico, de lo que en los capítulos anteriores será *explicado*: se trata de mostrar cómo imágenes y palabras se necesitan mutuamente, pese a las concepciones que intentan erigir, ya a la palabra, ya a la imagen, como «el» lenguaje principal. Los temas a examinar serán:

- a) *Las relaciones de exclusión entre lenguaje verbal y lenguaje visual*. Por un lado, se ha entendido que las palabras son el «soporte» de las imágenes; por otro lado, se ha buscado «emancipar» a éstas de aquél. Y, en el mismo sentido, se ha entendido que imaginación y conceptualización son formas excluyentes entre sí. (Secciones 4.1 a 4.3)
- b) *La representación del tiempo y del espacio*. Se examinará hasta qué punto imágenes y palabras son igualmente capaces de

representar la sucesión y la simultaneidad, pese a las concepciones tradicionales que consideran imposible representar en un mismo soporte lo sucesivo y lo simultáneo. (Sección 4.4).

- c) *Confluencia de lo imaginal y lo verbal.* Como un resultado importante se tratará la manera en que imágenes y palabras se complementan y confluyen, en vez de separarse y competir entre sí. (Sección 4.5)
- e) *La imagen arcaica.* Como una aplicación de los resultados finales del Capítulo 3 (relativos al acceso a la presencia), se incluye una reflexión sobre la validez de mirar «hacia atrás», hacia lo que está «antes» (o «después») de la imagen representativa. Es importante no utilizar nuestro concepto de «lo humano» para separarnos de los estratos primitivos de nuestra especie o de los estratos infantiles de nuestra personalidad. (Sección 4.6)

Hay otros temas que debería abarcar una filosofía de la imagen, pero que ya no serán desarrollados aquí. Al terminar las Conclusiones de esta tesis me referiré a ellos.

### 3. Estrategia de investigación y de exposición

Debo decir algo sobre la manera en que realicé estas indagaciones y sobre la exposición de sus resultados.

Mi método de indagación consistió en combinar la *búsqueda divergente* de informaciones y la constante intención de hacerlas llegar a un *punto de convergencia*. Con la primera estrategia, revisé todos los libros o artículos que parecían tener alguna relación con mi temática, así fuera lejana. Gracias a una disposición intelectual divergente, se abría constantemente el espectro de temas afines, de modo que «todo» podría estar relacionado con el asunto principal. A la vez, aplicaba una estrategia convergente, de modo que seguía pese a todo una dirección *previamente establecida*, aunque con una meta que a veces parecía estar más lejos. Esto tuvo como resultado un permanente zigzag, pues

a cada movimiento divergente (que ampliaba el campo de estudio) respondía un movimiento convergente (que lo restringía), o viceversa. A su vez, esta combinación llevó a que la presente tesis creciera mucho, más de lo que un método de investigación lineal o analítico permitiría. En realidad, la extensión actual del trabajo se decidió un tanto arbitrariamente, pues podría haberse ampliado más (tal vez otro tanto). Esto quiere decir que no se llegó al punto de convergencia final.

En cuanto al método de exposición que se sigue en este trabajo, es acumulativo y en espiral. Casi siempre, cuando ya he argumentado suficientemente una idea mediante mis propios razonamientos o apoyándome en algún autor, procedo a citar a algunos más, acumulando así exposiciones coincidentes. Pero hay algo más importante: la organización expositiva de esta tesis sigue una trayectoria en espiral: cada capítulo es como un gran ciclo, que presupone a los que lo anteceden o es presupuesto por los que lo siguen, y que de algún modo repite lo que ya fue dicho antes. No obstante, en cada ciclo se avanza, siempre en la dirección prefijada. A su vez, procuré dar a la estructura interna de cada capítulo una estructura también en espiral; a este nivel (secciones, apartados y párrafos) se dan sistemáticamente reiteraciones y circularidades. Puedo decir, recurriendo a otra imagen, que la presentación de los resultados de esta investigación fue concebida como un gran tejido con una urdimbre radial y una trama en espiral. La primera consiste en las tesis principales que se exponen o defienden en cada párrafo, apartado, sección o capítulo, y que confluyen en un mismo punto. La segunda son los ejemplos, las argumentaciones, las reseñas de lo que piensan otros, las comparaciones o los resultados específicos que se van alcanzando. Es decir: se tendrá una urdimbre invisible, pero efectiva, recubierta por una trama repetitiva, acumulativa y fluyente.

Con todo esto quiero decir que *me adscribo al pensamiento complejo, no lineal*: prefiero trabajar mediante repeticiones y ciclos, incluso tal vez con antinomias. Desde luego, eso

TESIS CON  
FALJA DE ORIGEN

implica un riesgo constante de incurrir en paradojas y contradicciones, mas espero haber conjurado tales peligros. En suma, quiero distanciarme de lo que enseñaba Descartes hace cuatro siglos: el método del pensamiento analítico, lineal.

# CAPÍTULO 1. PALABRAS

Referirse a las palabras, escribir sobre la oralidad o hablar sobre la escritura son actividades paralelas que implican un doble juego: por un lado, convertir en objeto de reflexión (las palabras) al medio mismo en que se manifiesta la reflexión (las palabras); por otro lado, ignorar que nuestro propio vehículo expresivo es al mismo tiempo nuestro tema de reflexión. A veces nos es difícil tomar conciencia de este doble movimiento, sobre todo cuando creemos vivir exclusivamente en un mundo de palabras en donde se afirma que la palabra es «el» medio del pensamiento, o que el mundo pensado está hecho «de» palabras. Esto nos lleva a creer que no podemos vivir fuera de ellas, pese a que, en muchas situaciones, habitamos territorios ajenos a su imperio.

La pretensión de todo este Capítulo es examinar el lenguaje articulado (también llamado aquí verbal o discursivo), con la finalidad de establecer algunos puntos de comparación entre éste y otro lenguaje: el de la imagen (en dos vertientes de ésta: la visual y la imaginaria). Abordaré tres temáticas:

- a) La entronización de la palabra como vehículo exclusivo de la razón y como característica definitiva de «lo» humano, así como su elevación a instrumento configurador del mundo: a esto lo llamo *logocentrismo*.
- b) El contraste entre los enfoques formalistas (o logocistas) del lenguaje verbal y aquellos que se orientan a considerar más bien sus rasgos dinámicos y variables, su carácter de cosa viva.
- c) Las relaciones entre palabras y mundo: los conceptos, el conocimiento, el lenguaje y el pensamiento, por una parte, y las cosas, por otra parte.

El avance hacia el tratamiento de los problemas de la imagen y la representación será lento, pues es imprescindible abordar antes estas cuestiones. Una filosofía de la imagen formulada verbalmente está obligada a sistematizar lo más posible sus relaciones con la filoso-

fía del lenguaje (en sus vertientes ontológicas, epistemológicas y lingüísticas). Sólo después de hacer esto podré enfrascarme en el estudio directo de la imagen (Capítulo 2), para abordar luego, ya con suficientes fundamentos, los alcances y los límites de la imagen como representación, tema central de esta tesis (Capítulo 3).

## 1.1 LOGOCENTRISMO

He aquí cómo pensaba el clásico con respecto al hombre y la palabra: el hombre es el único ser dotado de alma racional; esta alma racional se revela en todos sus actos, pero su expresión característica es la palabra.

Alfonso Reyes<sup>1</sup>

### 1.1.1 Racionalismo lingüístico (lenguaje y razón, lenguaje y humanidad)

Hoy en día es un lugar común afirmar que «se habla como se piensa». Para que este tipo de ideas haya pasado a formar parte de las nociones corrientes ha debido transcurrir mucho tiempo sin que se cuestionara desde su raíz la vieja identificación entre lenguaje y pensamiento. Y con esta identificación, prestigiada y casi inamovible, han surgido otras, como vástagos igualmente vigorosos: «pensamos *con* la cabeza», «las personas inteligentes saben pensar y *por lo tanto* hablar mejor que las no inteligentes», «los seres racionales piensan y hablan; sabemos que los animales no piensan, *puesto* que no hablan».

Nuestros sistemas educativos están basados generalmente sobre estos postulados, en los que durante siglos se han apoyado a su vez los conceptos relativos al razonamiento, el orden positivo, la sistematización de ideas, la argu-

<sup>1</sup> Alfonso Reyes, *La antigua retórica*, § 16.

mentación coherente, la demostración y otros semejantes. Con base en ellos se ha determinado también qué es un mal razonamiento, un mal argumento, un texto mal escrito o una idea mal expuesta, es decir, aquellos que no se apegan a tales criterios del *bien pensar* y del *bien expresarse*.

### § 1. El lenguaje de la palabra como facultad distintiva del ser humano

La consideración de que el *logos* es una facultad distintiva del humano frente al animal, y del humano racional frente al no racional se remonta por lo menos a Isócrates, quien comprendió el inmenso poder de la palabra como factor comunicativo entre los seres humanos. Consideró que el discurso es la mejor, la *principal* forma en que se manifiesta el pensamiento y en que el entendimiento entre las personas se orienta al logro del bien común. Véase este fragmento de una de sus cartas:

...debido a que en nosotros ha sido implantado el poder de persuadir a los demás y dejarles en claro lo que deseamos, no sólo hemos dejado atrás la vida de las bestias salvajes, sino que nos hemos unido y hemos fundado ciudades, hemos hecho leyes e inventado las artes [...] no hay institución concebida por el hombre a la que el poder del lenguaje no haya ayudado a establecer. Gracias a esto se ha podido establecer leyes concernientes a lo justo y lo injusto [...] o rechazar lo malo y exaltar lo bueno. Gracias a esto educamos a los ignorantes y valoramos al sabio. Pues el poder de hablar bien se puede tomar como el indicio más seguro de un entendimiento, y el discurso verdadero, legal y justo es la imagen externa de un alma buena y confiable [...] Los mismos argumentos que utilizamos para persuadir a otros cuando hablamos en público, los empleamos cuando deliberamos con nuestros propios pensamientos.<sup>2</sup>

Difícilmente se encontraría una mejor formulación del racionalismo lingüístico, o sea, de la *identificación entre discurso y razón*. Éstos nos distinguen de los seres irracionales y son el

cimiento de la ciudadanía y la convivencia social; de la capacidad de hacer leyes y respetarlas; del sentido de la justicia, así como del de lo bueno y lo malo; ambos son signos inequívocos de la inteligencia, y son el vehículo del conocimiento, tanto como de la reflexión. En suma: *son cifra de lo humano que hay en nosotros*.

Pasemos ahora a algunos argumentos de nuestra época en pro de la idea de que los animales *no* poseen lenguaje. Se ha insistido en que la comunicación animal está sujeta a estímulos (Urban)<sup>3</sup>, o bien se han señalado importantes diferencias entre ella y la comunicación humana, como que es casi completamente hereditaria, que no es elástica (pues no permite crear nuevas formas a partir de elementos básicos) y que no tiene historia (Schaff)<sup>4</sup>; que está sujeta a las circunstancias inmediatas (Porzig),<sup>5</sup> o que es fundamentalmente una función biológica más (Sapir).<sup>6</sup> Hay cuatro diferencias que parecen ser las más importantes, y en las que tal vez todos los estudiosos coinciden:

- a) el «lenguaje» animal no es reflexivo (no puede referirse a sí mismo) [Schaff: *loc. cit.*];
- b) no denota: no nombra ni designa de modo alguno [*Ibidem*];
- c) no permite generalizar ni abstraer;<sup>7</sup>
- d) no es articulado.<sup>8</sup>

Este grupo de características diferenciadoras son enfatizadas por los enfoques filosóficos, lógicos y gramaticales a los que Chomsky reúne bajo el marbete de «lingüística cartesiana».<sup>9</sup> Son «cartesianos» en este sentido pensadores como Herder y Humboldt, para quienes (apunta

<sup>3</sup> Wilbur M. Urban, *Lenguaje y realidad*, p. 61.

<sup>4</sup> A. Schaff, *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*, pp. 61-79.

<sup>5</sup> W. Porzig, *El mundo maravilloso del lenguaje*, pp. 88-89.

<sup>6</sup> E. Sapir, *El lenguaje*, pp. 7-9.

<sup>7</sup> E. Fischer, *La necesidad del arte*, p. 15.

<sup>8</sup> W. Porzig, *op. cit.*, p. 167; A. G. Spirkin, «Origen del lenguaje y su papel en la formación del pensamiento», en Gorski, D. P., *Pensamiento y lenguaje*, pp. 27-41.

<sup>9</sup> N. Chomsky, *La linguistique cartésienne*, pp. 18-22 y 32-35.

<sup>2</sup> Isócrates, «A Nicocles».



Chomsky) la diferencia esencial entre el hombre y el animal es el lenguaje, y particularmente la capacidad en aquél y la incapacidad en éste de formar, con las herramientas de expresión que posee, nuevos enunciados sobre nuevos pensamientos. Desde esta perspectiva, el lenguaje constituye una prueba concluyente de que el ser humano es distinto de las bestias, pues tiene la capacidad de desligarse de las pasiones y de los estímulos sensoriales. En Herder, el lenguaje distingue al humano del animal, pues se caracteriza por estar desligado de la naturaleza y no ser su imitación; además, no es instintivo, sino que es un producto de la razón: es intelectual o «espiritual». Chomsky considera que para Descartes «el lugar en donde se expresa la diferencia esencial entre el animal y el hombre es el lenguaje humano, y particularmente la capacidad que tiene aquél de formar nuevos enunciados que expresan pensamientos nuevos, adaptados a situaciones nuevas» [*Ibid.*, pp.18-19]. Y cita al propio Descartes, quien en una de sus cartas afirmaba:

No hay ninguna acción exterior nuestra que pueda asegurar a quienes la examinan que nuestro cuerpo no es sólo una máquina que se está moviendo, pero que hay en su interior un alma que tiene pensamientos independientes de las palabras u otros signos hechos para que los sujetos se presenten unos a otros sin remitirse a ninguna pasión (al Marqués de Newcastle) [*Ibid.*, p. 22]

El lenguaje como factor hominizador, o como criterio de racionalidad, era para todos estos autores una facultad sumamente confiable y segura: al no poder saberse si los animales piensan o no, o cómo piensan, se recurre al lenguaje (que se considera el modo en que se manifiesta la razón) como prueba concluyente de que los animales *no* piensan. *Por lo tanto* —y esto es lo que importa para tales estudios— el ser humano *es* racional. El lenguaje prueba asimismo que los seres humanos pensamos con base en abstracciones y generalizaciones. Ello significa que quien no hable de esta manera no es humano, es un enfermo («loco», «imbécil»,

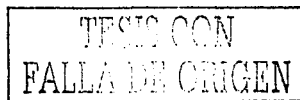
afásico), o es un niño que «aún» no aprende a pensar.

## § 2. De la emisión de ruidos a la articulación lingüística

Rousseau valoró positivamente el sonido inarticulado que está presente en nuestra expresión lingüística. Para él, las emisiones inarticuladas son las más vivas y son la mayoría; cualquier lengua posee una gran variedad de sonidos, acentos, ritmos y tonos: «La mayoría de las palabras radicales serían sonidos imitativos del acento de las pasiones o del efecto de los objetos sensibles [...] El *Cratilo* no es tan ridículo como parece». <sup>10</sup> Conforme en un idioma adquiere mayor importancia la articulación, se vuelve más exacto y menos apasionado: «[se] sustituye los sentimientos por las ideas [...] de ahí que el acento se extinga, la articulación se extienda [y] la lengua se haga más exacta, más clara, pero más lánguida, más sorda y más fría» [*Ibid.*, 24]. Es decir, *para Rousseau la articulación conlleva empobrecimiento de una lengua*, pues con ella es más lo que se pierde que lo que se gana: se pierde espontaneidad, emotividad, calor expresivo, musicalidad, variedad sonora, y se gana únicamente en precisión. El grito apasionado es sustituido por un enunciado gramaticalmente correcto; la exclamación de dolor, de coraje o de amor es sustituida por un grupo de palabras claras y exactas; el gemido o la expresión desgarrada son desplazados por frases ordenadas.

Las ideas de Rousseau fueron heterodoxas, ya que la tendencia predominante en su tiempo (y en general durante la época moderna) consistió en señalar las bondades de la articulación, o sea, su importancia en términos de avance hacia la conformación de un lenguaje más racional, más útil, más intelectual y menos expresivo o pasional. Todo esto quiere decir que una lengua (o en general el lenguaje) era considerado «su-

<sup>10</sup> J.-J. Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, pp. 21-23.



perior» en la medida en que es menos emocional y expresivo, esto es, más intelectual y comunicativo. Tal es la concepción básica del pensamiento racionalista sobre el lenguaje.

Humboldt, por ejemplo, vió en la articulación del sonido un recurso de gran importancia: es el resultado de la *intención* y la capacidad de significar algo pensado:

El que el sonido articulado se distinga de cualquier resonancia que pueda volverlo confuso es indispensable tanto para su nitidez como para la posibilidad de una eufonía armoniosa [...] En efecto, cuando esta intención es lo bastante enérgica, el sonido aparece con limpieza, libre de la oscura confusión de la algarabía animal, producto de un impulso puramente humano y de una intencionalidad humana.<sup>11</sup>

Estas palabras debemos interpretarlas de la siguiente manera: el lenguaje humano deja de ser un conjunto inconexo de sonidos confusos en la medida en que se vuelve *discurso ordenado*; es entonces cuando deja de ser mera «algarabía animal» para convertirse en un instrumento de la razón.

Aquí podemos empezar a preguntarnos: ¿Sólo el lenguaje ordenado, articulado, gramaticalmente correcto es signo de humanidad o de racionalidad? ¿La expresión poética, que a veces es ilógica, inarticulada e incluso caótica, no es también signo de humanidad? ¿En qué lugar queda el pensamiento que no recurre al lenguaje, sino a las imágenes, a los gestos, a los gemidos, a los movimientos corporales, a los objetos, etc.? A lo largo de éste y los siguientes capítulos se responderá a tales preguntas.

Saussure describirá esa cualidad de nuestro lenguaje —la articulación— extrayendo también diversas conclusiones que rebasan los alcances de la lingüística. La lengua es el dominio de las articulaciones, o sea:

a) cada término es un *articulus* que «fija una idea en un sonido y donde un sonido se hace signo de una idea»;

- b) es como una hoja de papel: una cara es el pensamiento y la otra el sonido: no se puede separar uno del otro;
- c) la combinación de los dos elementos (idea y sonido) «produce una forma, no una sustancia»: por ello, la palabra no es una unión mecánica de idea y sonido;
- d) el sonido y el pensamiento son amorfos antes de su unión.<sup>12</sup>

Es decir, que la lengua consta de relaciones, no de «elementos» mínimos que al articularse forman otros «elementos», los cuales a su vez se articulan formando otros más complejos, etc. O en otros términos: la lengua es un sistema en donde cada elemento tiene *un valor en relación* con todos los demás, tanto en su forma como en su significado. Esto implica que el significado de un término no es únicamente el objeto al que se refiere, sino el conjunto de significados que tienen todos los términos afines a él. *La lengua es un sistema de valores*, no un catálogo de palabras con sus significados (como veremos más abajo).<sup>13</sup> Sin embargo, esto no quiere decir de ningún modo que la articulación pierda la gran importancia que tiene para Saussure: *se trata de un paso necesario para que el pensamiento deje de ser amorfo y adquiera orden*.

Hay que mencionar también la postura de los teóricos soviéticos. Spirkin encuentra en la articulación un paso del lenguaje hacia su perfeccionamiento como herramienta de la inteligencia humana. Con el lenguaje articulado surgen las palabras diferenciadas y, por ende, los conceptos abstractos; gracias a él la actividad analítico-sintética del cerebro humano se desarrolla. Ahora bien, es importante destacar que para este autor las palabras surgen al mismo tiempo

<sup>11</sup> Humboldt, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, 1836, pp. 89-91.

<sup>12</sup> F. de Saussure, *Curso de lingüística general*, pp. 191-193. También dice ahí: «La sustancia fónica [...] no es un molde a cuya forma el pensamiento deba acomodarse necesariamente [...] el pensamiento, caótico por naturaleza, se ve obligado a precisarse al descomponerse»; «no hay ni materialización de los pensamientos ni espiritualización de los sonidos [...] el "pensamiento-sonido" implica divisiones y la lengua elabora sus unidades al constituirse entre dos masas amorfas».

<sup>13</sup> En § 22.

que el lenguaje articulado se va desarrollando como un complejo de enunciados (no de «palabras» que se articulen entre sí formando enunciados): *la unidad del lenguaje es la oración*; palabra y oración surgen simultáneamente.<sup>14</sup> Todo esto significaría que en los albores de la humanidad no se empezó por utilizar palabras, después oraciones cortas, después oraciones largas y finalmente se pudo formar discursos amplios. Concebir de esta forma el surgimiento del lenguaje sería verlo de una manera muy mecánica, como si fuera un mero agregado de elementos. En realidad, en el lenguaje surgen al mismo tiempo las palabras y las oraciones.<sup>15</sup>

Ahora bien, la concepción del lenguaje de Spirkin, pese a haber surgido en el contexto de la filosofía soviética oficial, no está muy alejada del cartesianismo lingüístico ni de los planteamientos de Humboldt: en todos los casos se entiende que el lenguaje, al abandonar la inarticulación y al cambiar hacia la articulación y la discursividad, *avanza* hacia su perfeccionamiento como instrumento de la inteligencia; se dejan atrás etapas «inferiores» del lenguaje y de la inteligencia. Tal idea de que hay etapas «inferiores» y etapas «superiores» en el desarrollo del lenguaje será cuestionada a lo largo del presente trabajo.

### 1.1.2 Relativismo lingüístico (el lenguaje de la palabra como nuestro alfa y omega)

#### § 3. El lenguaje como marco de la realidad

Cuando encontré por vez primera la afirmación de que «los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo» (Wittgenstein) no

<sup>14</sup> A. G. Spirkin, «Origen...», en Gorski *et. al.*, *op. cit.*, pp. 47-54.

<sup>15</sup> Humboldt lo decía de la siguiente manera: «No es posible imaginar el origen del lenguaje empezando con la designación de objetos por palabras y pasando de esto a la integración de la expresión. En la realidad no es el habla la que se compone de palabras que le preceden, sino que son, a la inversa, las palabras las que nacen del conjunto del discurso...» Humboldt, *op. cit.*, p. 98.

pude menos que *imaginar* un universo cerrado, un ambiente enrarecido al que nada podría entrar y del que nada podría salir. ¿De qué otro modo entender este enunciado según el cual para cada quien no hay nada más allá de *su propio* lenguaje? La imagen era muy seductora: si mi mundo no es nada más allá de *mi* lenguaje, entonces yo puedo, de algún modo, ser amo y señor en él, puedo tener al menos uno de los atributos que aprendí a reconocer solamente en Dios: puedo ser todopoderoso. Así, no me importa gran cosa lo que pase en los otros mundos, es decir, en las otras personas; me entiendo con los demás, pero sólo hasta cierto límite muy estrecho, pues ninguno puede penetrar la burbuja del otro; y la seguridad de que nadie entra a mi mundo me releva del compromiso de entender o intentar entender a cualquier otro individuo. Pero además de estas implicaciones —de tipo ético y hermenéutico— hay otra muy delicada: se grava al lenguaje con una carga demasiado pesada: *se le da un valor ontológico*. Pues él es la medida de lo que es y de lo que no es para el individuo como usuario de las palabras; él marca los límites de lo que tiene sentido y de lo que no lo tiene para cada hablante. *He aquí una forma radical de relativismo lingüístico.*

Se ha llamado *solipsismo* a esa especie de encierro que consiste en no *querer* o no *poder* ver nada más allá del propio mundo. Y cuando este mundo propio, inaccesible a los demás e independiente de ellos (como una especie de mónada leibniziana o una cárcel), es configurado por el lenguaje del individuo, lo que se da es un *solipsismo lingüístico*; o, de otro modo, un *logocentrismo radical*. Así es como lo podemos encontrar formulado por Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus*:

5.6 Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.

5.62 Lo que el solipsismo quiere decir es totalmente cierto.

El que el mundo es mi mundo, se muestra en que los límites del lenguaje (el lenguaje que sólo yo comprendo) significan los límites de mi mundo.



Después de Wittgenstein, Urban hizo suya esta afirmación sobre los límites del mundo, intentando matizarla para retirar sus implicaciones solipistas:

...el lenguaje y el conocimiento son inseparables [...] sentido y verdad en última instancia deben coincidir [...] *Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.* Esto no significa necesariamente la negación dogmática de algo que esté más allá de lo que podemos expresar, pero sí quiere decir —y por cierto debe decirlo— que *sólo pueden suscitarse con sentido las cuestiones relativas a la verdad y falsedad acerca de lo que puede expresarse.*<sup>16</sup>

Es decir, el lenguaje pone límites *solamente a lo que para mí es significativo, no a mi mundo en sí.*

Pero no es fácil abandonar la tentación de erigir al lenguaje como criterio único y excluyente de la verdad, del conocimiento cierto, de lo que es y aun de lo que se percibe inmediatamente. Así lo muestra Cassirer, para quien *percibimos sólo aquello que el lenguaje nos permite percibir*: «El hombre no sólo piensa y comprende al mundo por medio del lenguaje sino que ya el mero modo de verlo intuitivamente y de vivir en esa intuición está justamente determinado por ese medio».<sup>17</sup> Como confirmación, también señalará que algunas patologías confirman el papel subordinado de la percepción con respecto al lenguaje.<sup>18</sup>

Entonces, el conocimiento, la percepción y la verdad aparecen como supeditados al lenguaje.<sup>19</sup> En suma, las *categorías* del conocimiento con las cuales nos enfrentamos a la realidad

<sup>16</sup> W. M. Urban, *op. cit.*, p. 605. Cursivas de F.Z.

<sup>17</sup> E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomo III, p. 243.

<sup>18</sup> Cassirer analiza extensamente diversas patologías conectadas con deficiencias en el lenguaje: la *afasia*, consistente en la dificultad o imposibilidad de articular palabras; la *apraxia*, que es la dificultad de realizar acciones comunes; la *agnosia*, que es la dificultad de reconocer objetos. En suma, estas patologías son para él alteraciones en la capacidad de simbolizar, de imaginar fuera de una situación concreta, de categorizar. E. Cassirer, *Ibid.*, pp. 245-330

<sup>19</sup> Incluso el ser mismo es considerado como dependiente del lenguaje, como se verá en la sección 1.1.4.

son en última instancia categorías del lenguaje, tomando lenguaje en sentido filosófico [...] *la única manera de determinar el ser o la realidad es por medio de aquellas formas en que son posibles las afirmaciones acerca de ellos* [...] Este es el corazón de la doctrina de las categorías tanto de Aristóteles como de Kant.<sup>20</sup>

Se tiene entonces que el lenguaje ha sido erigido como el marco de nuestra realidad, a tal grado que no podemos ni siquiera pensar fuera de él. Este es el sentido del llamado «giro lingüístico», uno de cuyos principales artífices es precisamente el Wittgenstein del *Tractatus*.

#### § 4. El lenguaje como *Weltanschauung* (concepción del mundo)

Hay una vertiente moderada de esta consideración del lenguaje como marco de nuestra realidad, que se distingue en varios aspectos importantes de la anterior. Surgió a partir de la lingüística comparada, que en el siglo XIX echó por tierra las pretensiones de formular una «gramática universal». Al encontrarse que no hay partes del discurso universales y necesarias (sujeto, verbo, etc.), se llegó a la conclusión de que esos elementos no tienen un valor *ontológico*, sino sólo *antropológico*.<sup>21</sup> Con ello se pudo evitar la trampa del solipsismo, aliviando al lenguaje de la pesada carga ontológica que suele imponérsele.

Sin embargo, uno de los principales iniciadores de esta línea de investigación, el ilustre W. v. Humboldt, no produjo una obra que se apegara plenamente a tal idea antropológica del lenguaje. Pese a que en sus profundas e interesantes reflexiones sobre la lengua y el lenguaje la historicidad de éstos se señala una y otra vez, las conclusiones a que llega están lastradas casi siempre por un hegelianismo un tanto forzado. Por ejemplo, cuando escribe que ni la civilización ni la cultura son generadoras del lenguaje, y que la producción de éste se debe a otra fuer-

<sup>20</sup> W. M. Urban, *op. cit.*, pp. 291-292. Cursivas de F.Z.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 65-67.

za que las genera también a ellas (el «desenvolvimiento del espíritu»). Con todo esto, la *responsabilidad ontológica* del lenguaje sigue presente. Sin embargo, es paradójicamente su pertenencia al hegelianismo y al movimiento romántico lo que habilita a Humboldt para percibir que el lenguaje no es una simple nomenclatura (como habría querido el empirista más cerrado), sino que está conectado con la vida de los hablantes.

Conceptos hoy en día de circulación corriente fueron acuñados por los románticos: espíritu del pueblo, lengua nacional, concepción del mundo... Y gracias a ellos un hombre como Humboldt pudo hacer afirmaciones de este tipo: «En cada lengua está inscrita una manera peculiar de entender el mundo [...] cada lengua traza en torno al pueblo al que pertenece un círculo del que no se puede salir si no es entrando al mismo tiempo en el círculo de otra. Por eso aprender una lengua extraña debería comportar la obtención de un nuevo punto de vista...». <sup>22</sup> Para esta concepción relativista, la lengua *no representa nunca los objetos, sino los conceptos sobre los objetos*: cada designación distinta del mismo objeto produce un concepto distinto; cada lengua forma sus conceptos a su manera y es rica en conceptos de determinada especie. [*Ibid.*, pp. 119-23]

Los tintes idealistas del filósofo Humboldt no impidieron al lingüista Humboldt desarrollar una concepción del lenguaje que ha sobrevivido casi dos siglos y que, pese a todas las críticas de que ha sido objeto, no ha recibido una refutación definitiva. Edward Sapir, en las primeras décadas del siglo pasado, realizó estudios que lo condujeron a sustentar en lo fundamental las tesis de Humboldt: *vemos, oímos y actuamos de acuerdo con nuestros parámetros lingüísticos*: «el lenguaje es heurístico: sus formas nos proponen de antemano ciertos modos de observación y de interpretación [...] [el lenguaje] condiciona en gran medida todo nuestro pensa-

miento»; <sup>23</sup> «¿Acaso estaríamos tan prontos a morir por la “libertad”, a luchar por nuestros ideales, si las palabras mismas no estuvieran resonando dentro de nosotros?». <sup>24</sup>

Otro heredero y continuador de la escuela humboldtiana es Benjamin Lee Whorf. Con él se dibujó nítidamente la concepción de que las diferentes lenguas implican diferentes concepciones del mundo, de que aquello que observamos (o que creemos observar) «son hechos puramente gramaticales» dependientes de la lengua en que nos estemos comunicando y dentro de la cual nos desenvolvamos.

*Todos nosotros proyectamos las relaciones lingüísticas sobre el universo, sin saberlo y de formas muy sutiles, y las VEMOS entonces allí [...] Nosotros decimos «mira esa ola» de la misma forma que decimos «mira esa casa». Pero sin la proyección del lenguaje nadie vería nunca una sola ola. Lo que vemos es una superficie que se encuentra en un movimiento ondulatorio siempre cambiante. Algunas lenguas no pueden decir «una ola»; y en este aspecto, se encuentran más cerca de la realidad. El hopi dice «ocurre oleaje plural». <sup>25</sup>*

## § 5. Las categorías semánticas como concepción del mundo

Un aspecto específico relacionado con la identificación de la lengua y la concepción del mundo es el de las *categorías semánticas*. Es muy difícil que las clasificaciones que establece un idioma dejen de ser aplicadas por el usuario de ese idioma: si se aprendió a distinguir entre bueno y malo, no se entenderá que esas categorías pueden dejar de tener aplicación a la realidad; igual sucede con las clasificaciones masculino-femenino, feo-hermoso, etc. El análisis o la síntesis de significados varían en las distintas lenguas: depende de lo que es importante en la vida diaria, así como de otros factores, como el

<sup>23</sup> Citado por A. Schaff en *Lenguaje y conocimiento*, p. 101.

<sup>24</sup> E. Sapir, *op. cit.*, p. 25.

<sup>25</sup> E. L. Whorf, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, p. 294. *Cursivas de F.Z.*

<sup>22</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, pp. 82-84. *Cursivas de F.Z.*

entorno físico. Por ejemplo: en la lengua esquimal hay una gran variedad de nombres para la nieve y una gran pobreza de nombres para el agua; mientras que en otras lenguas (que existen en otros entornos geográficos y climáticos) hay una gran variedad de nombres para el agua y una gran pobreza de nombres para la nieve.<sup>26</sup>

Seguimos en pleno relativismo lingüístico. Pero los problemas surgen cuando se utiliza este tipo de ejemplos para otorgar «grados» de perfección, de elaboración o de civilización a las distintas lenguas; entonces se está faltando a los principios más elementales de esta doctrina y se llega a la posición contraria: el *etnocentrismo*. Tal es lo que ocurre con Ernst Cassirer cuando distingue entre lenguas que según él no pueden formar conceptos generales y lenguas que sí lo pueden hacer: los 5744 nombres árabes para el camello son esgrimidos como una prueba de que la denominación no ha alcanzado en este caso un grado de generalización «superior»:

Si comparamos la configuración lingüística de los conceptos en nuestras lenguas desarrolladas con la de las lenguas de los pueblos primitivos, en seguida resalta claramente la antítesis de ambas intuiciones [...] el poder de articulación se ha agotado en las denominaciones aisladas y ya no alcanza para formar unidades con una mayor extensión [...] Pero [...] cuando el lenguaje expresa la circunstancia de que determinados contenidos están relacionados genéricamente, está sirviendo como vehículo del progreso intelectual.<sup>27</sup>

La respuesta a estas ideas sobre «primitivismo» o «progreso» la encontramos en el propio Whorf, quien afirma que la extensión de las clases de las cosas no es igual de una lengua a otra: en hopi hay sólo un término para todo aquello que vuela; en lenguas SAE (*Standard Average European*) hay un solo término para todo tipo de nieve; y para los esquimales hay decenas de términos para designar lo que nosotros llamamos «nieve». Pero en ningún caso puede hablarse seriamente de «inferioridad» o

de «superioridad» de una lengua: se trata más bien de distintas maneras de ver el mundo.<sup>28</sup>

## § 6. Crítica del relativismo lingüístico

Schaff considera como serias debilidades de la llamada «hipótesis Sapir-Whorf» el que hasta el momento no ha sido probada empíricamente y el que conduce a la imposibilidad de la traducción. Además, Whorf se apresura a hacer generalizaciones sobre la base de unos cuantos ejemplos, y también cae en un círculo vicioso: se dice que las lenguas determinan la concepción del mundo, pero al mismo tiempo se sostiene que la concepción del mundo determina la lengua. Sin embargo, Schaff no deja de reconocer que las tesis de Whorf plantean un punto muy importante: *el papel activo del lenguaje en el conocimiento*:

...hay allí una idea que no han podido discutir ni los críticos más rigurosos [...] es la afirmación de que el sistema de la lengua en que pensamos influye sobre la forma de nuestra percepción de la realidad y, en consecuencia, sobre la forma de nuestro comportamiento [...] Aún subsiste un problema indiscutible [...] el problema del papel activo del lenguaje dentro del proceso del conocimiento y del comportamiento de los hombres.<sup>29</sup>

Así, creo que lo más relevante del «whorfismo» es que pone el acento sobre lo que Schaff llama «el papel activo del lenguaje», esto es, que

- a) sin lenguaje no es posible el pensamiento conceptual, es su *conditio sine qua non*;
- b) el lenguaje no es innato: tiene una base social; la herencia del lenguaje actúa despóticamente sobre nuestra visión del mundo;
- c) el lenguaje actúa sobre la capacidad de abstracción y generalización del pensamiento, así como sobre la categorización de la realidad: «cuando en un lenguaje es imposible pensar una cuestión [...] no

<sup>26</sup> Cfr. M. Swadesh, *El lenguaje y la vida humana*, p. 184.

<sup>27</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, pp. 273-279.

<sup>28</sup> E. L. Whorf, *op. cit.*, p. 243.

<sup>29</sup> A. Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, pp. 130-135.

se puede plantear en absoluto esa cuestión». [Ibid., pp. 245-253]

Para terminar este apartado, debo señalar que, para las presentes indagaciones, la importancia del relativismo lingüístico y de la concepción del lenguaje como una facultad activa que determina nuestra concepción del mundo o nuestro modo de pensar, radica en que este tipo de cualidades del lenguaje pueden ser esgrimidas como argumentos a favor de la idea de *que todo sistema de signos, aun la música y las imágenes, tienen un significado únicamente porque son traducidas o interpretadas gracias al lenguaje de la palabra*. Mi postura es contraria a esta tesis, y a lo largo de los capítulos 2 y 4 la desarrollaré. Por otro lado, debo señalar que, pese a las diferencias entre el solipsismo wittgensteiniano y la concepción de Humboldt-Whorf, sigue habiendo un punto en común entre todos ellos: *el logocentrismo*. A fin de cuentas, *en las dos vertientes el lenguaje es el criterio último, el patrón último, el esqueleto de lo que se piensa, de lo que se ve, de las clases o categorías, de lo que se puede hacer o no hacer*; y fuera del lenguaje, parece que no hay ni puede haber nada para nosotros como seres culturales.

### 1.1.3 Trascendentalismo lingüístico (el lenguaje verbal como condición del conocimiento)

#### § 7. Lenguaje, juicio y concepto

Aparentemente Kant no se ocupa del lenguaje en la *Crítica de la razón pura*, donde no se refiere de modo explícito a las palabras. Pero cuando aborda la formación de los conceptos y recurre a explicar el papel del juicio, *se está refiriendo implícitamente al lenguaje*. Para él, los conceptos no se basan en las afecciones de los sentidos, sino en funciones intelectuales, entendidas éstas como el ordenamiento de diversas representaciones en una común. Y es

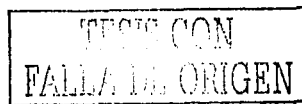
*sólo por medio de estos conceptos como el entendimiento formula juicios:*

... no hay otro modo de conocer, sino por conceptos. Por tanto, el conocimiento de todo entendimiento, por lo menos humano, es un conocimiento por conceptos, no intuitivo, *sino discursivo* [cursivas de F.Z.]. Todas las intuiciones, como sensibles que son, descansan en afecciones; los conceptos, en funciones. Mas por función entiendo la unidad de la acción que consiste en ordenar diversas representaciones bajo una común [...] De estos conceptos no puede el entendimiento hacer otro uso que el de juzgar por medio de ellos [...] En cada juicio hay un concepto que vale para muchos y entre esta multitud comprende también una representación dada, que se refiere entonces inmediatamente al objeto [...] Mas podemos reducir a juicios todas las acciones del entendimiento, de modo que el *entendimiento* en general puede representarse como una *facultad de juzgar*. Pues, según lo que antecede, es una facultad de pensar. Pensar es conocer por conceptos.<sup>30</sup>

Es decir, como humanos no podemos tener conocimientos más que discursivos, o sea, *mediante el lenguaje verbal*. Ese conocimiento toma la forma de *conceptos*, que consisten «en ordenar diversas representaciones bajo una común». Y estos conceptos, a su vez, son asimilados por el entendimiento *bajo la forma de juicios*. Así, el entendimiento es «una *facultad de juzgar*», y ésta «es una facultad de pensar». Ahora bien, si se afirma que «pensar es conocer por conceptos» se está cerrando un círculo: *el conocimiento sólo puede estar basado en la intervención del discurso*.

Detrás de esta complicada trama expositiva hay una tesis: se piensa *mediante* el lenguaje articulado y *sólo* mediante éste. Desde luego, enunciada así la idea queda muy simplificada. Pero ésta parecería ser la conclusión a la que llega Kant después de una intrincada reflexión. Al explicar el papel de los conceptos puros del entendimiento (o categorías) como ordenadores de la multiplicidad de representaciones, destaca el papel de la síntesis, que es realizada por el

<sup>30</sup> I. Kant, *Crítica de la razón pura*, B 92-94. Trad. de Manuel García Morente.



entendimiento para dar un sentido a esos múltiples datos. Es así como se forman los conceptos: por una síntesis de la multiplicidad de representaciones sensibles. Mas tal síntesis por sí misma no crea los conceptos: ésta es labor del entendimiento, que así genera el conocimiento. Dicho de otra manera: *la intuición proporciona la materia múltiple de la que se nutren los conceptos puros del entendimiento; éste sintetiza y organiza las diferentes representaciones y comprende su multiplicidad en un contenido.* [Ibid: B 102-106]

Más adelante vuelve Kant al papel del lenguaje en el conocimiento y en la formación de juicios y conceptos:

...un juicio no es otra cosa que el modo de reducir conocimientos dados a la unidad *objetiva* de la apercepción. Para eso está la cópula «es», en los juicios, para distinguir la unidad objetiva de representaciones dadas, de la subjetiva [...] aun cuando el juicio sea empírico y por tanto contingente, como v.g.: los cuerpos son pesados [...] Sólo así se transforma esa relación en *juicio*, es decir en una relación *objetivamente verdadera* y se distingue suficientemente de la relación de esas mismas representaciones, en la cual hubiere sólo validez subjetiva, v.g. según leyes de la asociación. Según estas últimas podría yo decir solamente, cuando sostengo un cuerpo, que siento una presión del peso; y no podría decir: el cuerpo, él, es pesado... [Ibid.: B 141-142]

El lenguaje discursivo es considerado a fin de cuentas el *único* modo de pensar. Gracias a uno de sus elementos —el verbo «ser»— tiene la capacidad de ordenar, dar objetividad y unificar las impresiones desordenadas que provee la intuición.

Con Kant se da una superación del empirismo estrecho que reducía todo a sensaciones y para el cual la «mente» es un recipiente pasivo en el que se guardan «reflejos» de las cosas que están afuera. Ahora el lenguaje no es un mero añadido posterior a la formación de los conceptos, sino que es *la* herramienta de la que se vale el entendimiento para formarlos. Sin embargo, pese a esta radical diferencia, tanto en el empirismo clásico como en Kant se encuentra la

explicación del concepto (Locke lo llama *idea*) como una generalización (para Kant es la *síntesis*) que hace abstracción de rasgos particulares.

Con todo esto pretendo evidenciar esto: en la argumentación de Kant se implica que el lenguaje articulado tiene un valor *trascendental*. Si nos remitimos al propio filósofo, cuando dice: «Llamo *trascendental* a todo conocimiento que se ocupa no tanto de los objetos como del modo de conocerlos en cuanto este modo es posible *a priori*» [Ibid., B 81], esto nos quedará un poco más claro. Es decir, la palabra organizada como discurso *hace posible* la formación conceptos, que a su vez permiten la estructuración de juicios centrados en la cópula «es». A la vez, el pensamiento *es posible sólo* como un conocimiento mediante conceptos. Según esto, todos los caminos llevan al lenguaje articulado, o, mejor dicho, *lo presuponen*; por lo tanto, éste es *una condición de posibilidad del conocimiento*: tiene un valor trascendental.

Cuando ubico al «trascendentalismo lingüístico» entre las variantes del logocentrismo soy consciente de los riesgos que estoy corriendo. El principal es, creo, la simplificación de la filosofía trascendental (en su vertiente kantiana), su reducción a una mera exaltación del lenguaje articulado como «requisito» del pensar o del conocer. Para afrontar con éxito este peligro, una estrategia es ubicar las afirmaciones de Kant sobre el juicio y el discurso en el contexto de la *Crítica de la razón pura*<sup>31</sup>. Como se irá viendo a lo largo del presente trabajo, en esta obra aparecerá también la imaginación como una «facultad» trascendental, sin la cual es imposible el conocimiento. Aunque también habrá que ver cómo en la segunda edición de la misma obra el propio Kant dio marcha atrás, y dio al entendimiento el papel que había otorgado antes (en la primera edición) a la facultad imaginante.<sup>32</sup> Otra estrategia es recurrir a ciertas elaboraciones filosóficas contemporáneas que abordan de frente las implicaciones de lo dicho por Kant con respecto al papel del discurso en

<sup>31</sup> Y también de la *Crítica de la capacidad de juzgar*.

<sup>32</sup> Ver § 47, 48, 57 y 103.



el conocimiento. Yo encontré en las reflexiones de Karl-Otto Apel un conjunto de propuestas sumamente estimulantes, relativas a una *hermenéutica trascendental*, o *transformación de la filosofía trascendental en una filosofía del lenguaje*. Uno de los aspectos más interesantes de esta empresa es que Apel no duda en confrontar los resultados de la hermenéutica heideggeriana y gadameriana con los de la filosofía analítica (incluyendo al joven Wittgenstein), ni en conjuntarlos con los hallazgos del Wittgenstein maduro. Esta apertura le permite romper con la típica separación entre filosofía inglesa y filosofía «continental», con muy buenos resultados.

Vamos a Apel, de quien utilizaré sólo un par de artículos. En el primero de ellos,<sup>33</sup> abre preguntando si la filosofía del lenguaje puede desempeñar la función de una filosofía trascendental en sentido kantiano, es decir, fungir como una *prima philosophia*. Y responde en sentido positivo al afirmar que «La filosofía del lenguaje [...] como *reflexión sobre las condiciones de posibilidad lingüísticas del conocimiento*, ocupó el lugar de la tradicional teoría del conocimiento». [*Ibid.*, p. 310] Es decir, la cuestión del conocimiento del mundo ya no se plantea en términos de *evidencia*, *certidumbre* o *verdad*, tal como se darían éstas en relación a una conciencia subjetiva, sino que ahora se trata en relación con la «formación de un *consenso intersubjetivo* basado en la *comprensión lingüística (argumentativa)*». [*Ibidem*] El interés se ha desplazado de la *privacidad* o la *subjetividad* a la *comunicabilidad* o la *intersubjetividad*. Así, pierden su sentido preguntas de corte solipsista como «¿todo lo que puedo concebir está en mi conciencia?» (Wittgenstein I),

<sup>33</sup> «Sprache als Thema und Medium der transzendentalen Reflexion» [«El lenguaje como tema y medio de la reflexión trascendental»], en Apel, Karl Otto, *Transformation der Philosophie [Transformación de la filosofía]*, Tomo 2, *Das Apriori der Kommunikations-gemeinschaft [Lo a priori de la comunidad de comunicación]*, 1973. En esta tesis, siempre que se refiera una fuente en su lengua original, la traducción de las citas es hecha por F.Z.

pues ahora lo importante es preguntarse cómo funciona el «juego de lenguaje»<sup>34</sup> (Wittgenstein II) que se utiliza cuando se habla de «conciencia». [*Ibid.*, p. 315] Apel retrotrae hasta pensadores como Hegel y Marx, así como Humboldt, la distinción clave entre tomar al lenguaje verbal como *objeto* de investigación y tomarlo como *condición subjetiva del conocimiento*. [*Ibid.*, pp. 316-317]

Para Apel, la semiótica de Peirce o los análisis de los «juegos de lenguaje» de Wittgenstein podrían ayudar a tratar «el problema de la reflexión sobre el lenguaje mediante el lenguaje». Aquí se percibe la relación de estas cuestiones con lo abordado ya en el apartado anterior de esta tesis en cuanto a que cada lengua es una concepción del mundo «cerrada» o separada de las otras, por lo tanto, una especie de «cárcel» conceptual. Apel ve en Wittgenstein una salida a esta problemática:

Wittgenstein sugiere mediante su tratamiento de los juegos de lenguaje [...] que las «relaciones internas» entre uso lingüístico, comportamientos prácticos y comprensión del mundo constituyen «formas de vida» hasta cierto punto cerradas como mónadas [...] así, no se puede reconocer cómo distintos juegos de lenguaje —i. e. distintas «formas de vida» humanas— pueden coincidir en una conversación sobre una misma cosa [...] Las más distintas formas de vida socioculturales se pueden encontrar *qua* juegos de lenguaje. [*Ibid.*, pp. 320-321]

En estos planteamientos wittgensteinianos aflora pues una problemática *hermenéutica*: ¿cómo logran *comprenderse* entre sí los hablantes dentro de un mismo juego de lenguaje, o incluso a través de distintas tradiciones lingüísticas? ¿Cómo puede lograrse que una lengua deje de ser una «cárcel» que encierra al hablante y le impide comprender lo que se piensa o se dice en otras lenguas? La identificación de esta problemática prepara el terreno para la cons-

<sup>34</sup> Ver más abajo § 22. Pero es necesario adelantar que los «juegos de lenguaje» son algo así como los distintos ámbitos en que utilizamos el lenguaje socialmente, y que cada uno de ellos tiene sus propias reglas. Cada uno de nosotros utiliza diferentes juegos de lenguaje.

trucción de una *filosofía hermenéutica del lenguaje*. Y aquí Apel se remite directamente a Heidegger al afirmar que, en contraste con la *filosofía analítica del lenguaje*, el enfoque hermenéutico es capaz de explicar cómo la «apertura del mundo» se realiza con base en la intervención del lenguaje. Así, «si las personas no pudieran construir mediante el lenguaje un entendimiento mutuo sobre el mundo, entonces no podrían encontrarse con “algo como algo”»; o bien, «no se adscribe a los objetos ya existentes características o relaciones predicativas ya establecidas, sino que en el descubrimiento de algo como algo se manifiesta el “ser-en-el-mundo” [*In-der-Welt-Sein*] del humano como comprensión del mundo y de sí mismo». [*Ibid.*, pp. 322 y 323] Esta cuestión implica que el lenguaje articulado es la *condición de posibilidad* de la comprensión del mundo. E insiste Apel en que el Wittgenstein de la madurez y el enfoque hermenéutico de raíz heideggeriana confluyen:

La teoría del lenguaje de Wittgenstein, que otorga al entretendido de trabajo, interacción y comunicación un valor trascendental-pragmático, confluye aquí muy bien con el enfoque *lingüístico-hermenéutico* [...] Cada niño [...] al aprender una lengua aprende también la comprensión de un uso lingüístico, lo cual lo habilita para aprender lenguas extranjeras y para traducir de una a otra, es decir, para comprender formas de vida extrañas

El artículo se cierra refiriéndose al estatuto de la filosofía misma. [Cfr. *ibid.*, pp. 325-326] Ésta es, como todos sabemos, una actividad basada en la palabra (escrita o hablada, o ambas), y estoy convencido de que es necesario reflexionar a fondo sobre esa circunstancia. El que los filósofos utilicen exclusivamente el lenguaje verbal tiene profundas implicaciones y explicaciones, así como muchos efectos y causas. Todo esto debe ser explorado con seriedad, si queremos comprender qué hacemos cuando filosofamos en Occidente o a la manera occidental. No se trata ya, entonces, de las condiciones de posibilidad del conocimiento, sino de *las que hacen posible* a la filosofía misma. Pero

hay más: también se trata de preguntarse sobre cómo es posible que la filosofía reflexione, *mediante el lenguaje*, en las relaciones entre lenguaje y mundo. [*Ibid.*, p. 326]

En el segundo artículo<sup>35</sup> Apel desarrolla con más detalle su propuesta de una hermenéutica lingüístico-trascendental; o, en otros términos, de realizar una *transformación de la filosofía trascendental hacia una filosofía del lenguaje*. Puntualiza para empezar que casi todas las disciplinas y corrientes de pensamiento han puesto en el centro de sus preocupaciones al lenguaje. En conjunto, estos enfoques han conducido a que se supere la concepción del lenguaje como un mero instrumento o medio de comunicación y a que, en cambio, se lo conciba en sus dimensiones míticas y metafísicas. Antecedentes de esto se encuentran desde la doctrina heracliteana del *logos*, que identificaba razón y lenguaje, hasta la afirmación de Hölderlin según la cual «somos desde que hay un discurso», y, en el siglo XX, el concepto heideggeriano del lenguaje como «la casa del ser». Con ese cambio, la filosofía del lenguaje logró diferenciarse a fondo de las «ciencias del lenguaje». [*Ibid.*, p. 332] Por tanto, «con el lenguaje se trata de una dimensión *trascendental* en el sentido kantiano, esto es, de una condición de posibilidad y validez del entendimiento y el autoentendimiento, y con ello del pensamiento conceptual, del conocimiento de los objetos y de la acción con un sentido. Preferimos por tanto hablar de una concepción *trascendental-hermenéutica* del lenguaje». [*Ibidem*] Así, la «transformación de la filosofía trascendental» que propone Apel debe realizar dos tareas en relación con el pensamiento anterior:

- a) Una «destrucción crítica y una reconstrucción de la historia de la filosofía del lenguaje» que demuestre que los enfoques del lenguaje como medio de comunicación o de designación son «filosóficamente insuficientes».

<sup>35</sup> «Der transzendentalhermeneutische Begriff der Sprache» [«La concepción trascendental-hermenéutica del lenguaje»], en *ibid.*

b) Una «reconstrucción crítica de la idea de la filosofía trascendental», una «corrección de ésta» de modo que se «concretice el concepto de 'razón' en el sentido del concepto de 'lenguaje'». [*Ibid.*, pp. 333-334]

En la primera tarea está contemplado destruir el tradicional concepto del lenguaje que lo explica como parte del *Commonsense* (esto es, un instrumento de comunicación entre seres que tienen en común la razón). Según este concepto, en la comunicación se dan varios pasos:

Primeramente *reconocemos* —cada quien en su fuero interno y con independencia de los demás— los elementos del mundo dado sensible (después llamados «datos de los sentidos»); luego captamos, mediante la *abstracción* y con ayuda de los instrumentos de la lógica humana universal, la estructura ontológica del mundo; después *describimos* —de modo convencional— los elementos del mundo ya ordenado mediante dichos instrumentos y *representamos* los hechos mediante *signos concatenados*; finalmente *comunicamos* a los demás, con ayuda de dichas concatenaciones de signos, los hechos que hemos descubierto. [*Ibid.*, pp. 338-339]

Para Apel este modelo se remite hasta Aristóteles y todos los teóricos antiguos y medievales de la expresión verbal, quienes veían en cada encuentro entre hablantes un doble proceso: por un lado, una relación de las palabras con las cosas, y por otro lado, una relación de las palabras de un hablante con su oyente. En otros términos, una dimensión *semántica* y una dimensión *pragmática*. De acuerdo con ello, las palabras eran únicamente un conjunto de sonidos que, por convención, se relacionaban con determinados objetos, ideas «internas» o acciones: eran *signos* referidos a las cosas, y *ajenos* a ellas. Y, en otro sentido, eran formas de influir sobre los demás, provocando en ellos ciertos efectos previstos por el emisor. [*Ibid.*, pp. 334-337]

Como parte de su estrategia «destructiva», se refiere Apel a dos vertientes seguidas por quienes sostenían el concepto tradicional del lenguaje. La primera es la postulación de una «evidencia cognoscitiva pre-lingüística, o *cer-*

*teza (certitudo)*». La segunda es la aplicación de un «solipsismo o individualismo metodológico». [*Ibid.*, p. 339] Descartes ejemplifica muy bien la primera vertiente, con su «hallazgo» de una certeza absoluta, última y fundadora, previa a cualquier formulación lingüística. [*Ibid.*, p. 340] En cuanto al «solipsismo», se encuentra claramente en Locke, quien dice, por ejemplo: «las palabras, en su significado primario o inmediato, están en lugar de las ideas en la mente de quien las usa, por muy imperfectamente o sin cuidado que estas ideas se formen a partir de las cosas que se supone representan...» [*Essay...* II, 2, 2] Pero tal explicación genera más problemas de los que resuelve, el principal de los cuales es: «¿cómo puede el individuo [...] estar seguro de que los demás [...] relacionan con sus palabras los mismos *significados inmediatos*, o sea, las mismas *representaciones intramentales*?». [*Ibid.*, pp. 340-341]

Entonces, Apel propone como salida real al problema del solipsismo la seguida por el Wittgenstein maduro al distanciarse de sus propias concepciones en el *Tractatus*, «cuando contrapuso al modelo *nomen-nominatum* del "atomismo lógico" de su juventud —y con ello al modelo del sentido común sostenido en la filosofía occidental del lenguaje— el modelo de los "juegos de lenguaje", y al solipsismo metódico de la tradición la tesis de la imposibilidad de un "lenguaje privado"». [*Ibid.*, p. 346] Wittgenstein, en su época de madurez, señaló que nadie puede utilizar el lenguaje sin quedar envuelto en una red de reglamentaciones: todos los que hablan son participantes en un juego público, sin importar lo que ocurra en su «privacidad». Ni siquiera los filósofos están exentos de esta situación: ellos son unos integrantes más, puntualiza Apel, de una *comunidad de comunicación*.

Y aquí es donde el autor da el gran salto que le interesa: *postula que esos «juegos de lenguaje» pueden ser entendidos idealmente como la condición de posibilidad de la comunicación: «ese juego de lenguaje ideal es anticipado por cada persona que sigue una regla [...] como*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

una *posibilidad* del juego de lenguaje en que participa, es decir, es presupuesto como *condición de posibilidad y validez* de su acción en tanto ésta es una acción con sentido. Por ello, me gustaría llamar "juego de lenguaje trascendental" [...] a ese juego de lenguaje». [*Ibid.*, p. 348] Con ello, *está tendiendo un puente entre Kant y Wittgenstein, apoyándose en Heidegger*. La filosofía trascendental de Kant, así como la filosofía del lenguaje de Wittgenstein e incluso la hermenéutica heideggeriana han sido «transformadas». Pero no sólo éstas. También, yendo hacia atrás, se remite Apel al relativismo lingüístico postulado por Humboldt, y lo relaciona con su propuesta. El principal problema que plantea el relativismo es (como se acaba de ver aquí) que cada lengua puede quedar reducida a una especie de «cárcel» dentro de la cual vive el hablante, y de la que no puede salir, a menos que aprenda a hablar otra lengua, en cuyo caso se meterá en otra «cárcel» que lo encerrará igualmente. Pero Apel encuentra que este problema puede ser resuelto cuando se apela a la noción de 'juegos de lenguaje', concepto en el que basa su idea de una *transformación de la filosofía trascendental en una filosofía del lenguaje*:

Mientras es posible concebir los *sistemas lingüísticos* [...] como condiciones *inconmensurables* (espacios, perspectivas) de las formaciones conceptuales posibles, eso no es procedente [...] en los *juegos de lenguaje* [...] Así, es razonable esperar una comprensión lingüística del sentido entre personas pertenecientes a distintas comunidades de lenguaje, en el nivel de una *competencia comunicativa* (que no depende sólo de las preformaciones lingüísticas específicas, sino — como muestra la traducción— también de los universales pragmáticos). [*Ibid.*, pp. 351-352]

Los juegos de lenguaje son el suelo común en el cual se desenvuelven los hablantes, y gracias al cual es posible que se transite, *no sólo de una individualidad a otra, sino de una lengua a otra* (esto es, de una *Weltanschauung* a otra). Es posible, pues, esperar una comunicación efectiva entre las personas, así como la construcción de consensos *dentro* de las comu-

nidades o *entre* distintas comunidades. Apel cree que hay determinados «universales» del lenguaje que permiten esta comunicación; por ejemplo, la «forma interna» de Humboldt o las «estructuras profundas» de Chomsky. Pero el punto de unión no se da en una «interioridad» o «privacidad» solipsista, sino en la operación efectiva de los «juegos de lenguaje». Así, concluye que «hemos expuesto los presupuestos principales de una concepción trascendental-hermenéutica del lenguaje, esto es, de una *transformación lingüísticamente orientada de la filosofía trascendental*». [*Ibid.*, p. 353] Y la aplicación del concepto de 'juegos de lenguaje' en un sentido hermenéutico consolida no sólo la «transformación», sino la «reconstrucción» de la filosofía trascendental: «en lugar de la "conciencia sin más" supuesta por la metafísica kantiana [...] aparece el *principio regulativo* de la formación *crítica* de consensos en una comunidad de comunicación ideal establecida en una comunidad de comunicación real». [*Ibid.*, pp. 354-355]

Por último, es necesario para mis propias investigaciones apuntar que el concepto hermenéutico-trascendental de una 'comunidad de comunicación' será retomado mucho más adelante,<sup>36</sup> a propósito de cómo las comunidades aplican criterios comunes en cuanto a las imágenes visuales mediante las cuales se representa el mundo. No debe olvidarse que todo el Capítulo 1 tiene entre sus funciones establecer los conceptos sobre el lenguaje verbal que serán confrontados con los conceptos sobre el lenguaje de la imagen en los capítulos 2, 3 y 4. Pero con esto, como puede verse, estoy planteando ya que el enfoque de Apel puede ser a su vez «transformado» al aplicarlo al lenguaje de las imágenes. Algo que, ciertamente, no es considerado en absoluto por este filósofo y que implicaría una «destrucción» del logocentrismo.

<sup>36</sup> Ver § 69 y sobre todo 73.

## § 8. El concepto y el lenguaje como formas simbólicas

Cassirer se apoya fuertemente en las posiciones trascendentalistas kantianas, enfatizando dos de sus aspectos: el carácter general de la representación y la función del discurso. Con respecto a la primera, la entiende como «unidad de la pluralidad», esto es, como una representación de lo múltiple y no como una mera síntesis cuantitativa de las características comunes a los diversos datos que proporciona la intuición. En cuanto al discurso, afirma lo siguiente:

También Kant define el concepto, a fin de distinguirlo de la intuición pura, como una representación contenida en un conjunto infinito de diferentes representaciones posibles en calidad de rasgo común de las mismas y, por lo tanto, conteniéndolas todas. Si se quiere precisar ese rasgo, conocer su significación, el camino más seguro —aunque no el único— que conduce a la meta parece consistir en efectuar verdaderamente el «discursus», esto es, en recorrer efectivamente el conjunto en que ha de aparecer lo común a todos los elementos del mismo.<sup>37</sup>

Es decir, el discurso es un *recorrido*, no sólo una mediación lingüística como parece ser en Kant. (Sea como sea, esta interpretación del discurso no refuta la mediación lingüística, pues Cassirer no niega la intervención del lenguaje como el factor central en la formación de conceptos.) Así, el discurso es ese *recorrido lineal* por el conjunto de los elementos que pasarán a ser abarcados por el concepto, a fin de determinar lo que hay en común a ellos. Y el concepto es entonces una *síntesis discursiva*, no una subsunción de subclases en clases:

Las más diversas corrientes de la lógica moderna rechazan la concepción según la cual el concepto implica necesariamente la idea de un «género» y toda relación entre conceptos tiene que reducirse en última instancia a una relación básica de «subsunción», esto es, de supraordenación y subordinación entre especies y géneros. [*Ibid.*, p. 339]

Por un lado, Cassirer rechaza la noción de concepto en sentido *extensional*, o sea, como una ordenación de clases y subclases. Y por otro lado extiende su noción del concepto como unidad discursiva de la multiplicidad a la percepción misma, con lo cual parece que se aparta de Kant. Pero señala las limitaciones de la percepción frente a la potencia del «concepto lógico». De modo que a fin de cuentas el concepto «depurado» de impresiones sensibles es un paso «superior» en el conocimiento; en palabras de Cassirer, «introduce el concepto una nueva y más elevada potencia de lo 'discursivo'». [*Ibidem*]

Pero me interesa destacar también esta concepción *intensional* del concepto, es decir, el concepto entendido en tanto relación, y no en tanto referencia a algo que está en algún lugar (en la mente o en el mundo):

Al tratar de establecer y fijar el sentido del concepto, materialistas y espiritualistas, realistas y nominalistas, recurren una y otra vez a alguna esfera del ser. Sin embargo, justamente ello es lo que les impide penetrar en el contenido simbólico del lenguaje y del conocimiento [...] El mundo del puro «significado» no agrega nada por principio ajeno al mundo de la «representación» sino sólo desarrolla lo que se encuentra ya contenido en éste «como potencialidad». [*Ibid.*, pp. 344-352]

La unidad del concepto no es una unidad de clases y géneros, sino una «unidad de relación», una *unidad simbólica* que encuentra en el lenguaje su asiento. Entender el concepto en sentido intensional es para Cassirer considerarlo como una forma simbólica. De esto podemos concluir que Cassirer parte del trascendentalismo kantiano y desarrolla un aspecto de éste: *la relevancia del lenguaje como discurso en la configuración del conocimiento*.

<sup>37</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo III, pp. 341-342.



### 1.1.4 Idealismo lingüístico (lenguaje verbal y ontología hermenéutica)

#### § 9. La ontologización del lenguaje discursivo en Heidegger

El recorrido hecho hasta el momento permite extraer ya una conclusión: dentro de las concepciones logocéntricas, la palabra no es un simple *instrumento*, *medio* o *vehículo* del pensamiento, de la comunicación o del conocimiento, sino que, más bien, *establece* lo que es pensable, comunicable o cognoscible. El racionalismo lingüístico parte de un postulado absolutizante y excluyente: *la humanidad que hay en cada uno de nosotros está configurada lingüísticamente*; estamos hechos de lenguaje articulado. Por ello nuestro mundo no puede ser ni pre- ni post-lingüístico. En el caso del relativismo lingüístico (sobre todo el radical-solipsista, pero también el moderado-antropologista), *pensamos, comunicamos y conocemos dentro de una lengua determinada*, por lo cual trasladar los resultados de estas actividades a otras lenguas implica *traducirlos* o *interpretarlos*, con los peligros y limitaciones consiguientes a tal extrapolación. Para el trascendentalismo lingüístico, por último, el discurso es la *condición de posibilidad* del conocimiento (por tanto, del pensamiento y de la comunicación): *se puede conocer sólo aquello que se puede pensar, se puede pensar sólo aquello que se puede enunciar discursivamente*. Común a los tres enfoques es esa idea de que *la palabra nos antecede, de que ella habla por nuestra boca y nosotros no la utilizamos a ella, sino que ella nos utiliza*: el lenguaje discursivo no es un vehículo, sino que nosotros somos vehículo de éste.

Pues bien, hay un modo en que el pensamiento de Heidegger reúne estas vertientes humanista, antropológica y trascendental del logocentrismo.<sup>38</sup> Aquí me refiero al llamado

<sup>38</sup> Pido al lector su atención a la idea de que en Heidegger hay también un modo en que dichas vertientes son superadas o abandonadas. Esta superación del logocen-

trismo por parte de Heidegger se examinará sobre todo en la Sección 3.3 «Los límites de la representación».<sup>39</sup> En cambio, el Heidegger I y el Wittgenstein II no entronizan al lenguaje verbal. Esto lo vio muy bien Richard Rorty. Cfr. su «Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje», en *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, 1991. En el ámbito alemán se ha llamado *Kehre* (giro, viraje) a este cambio en Heidegger que lo llevó a ubicar al lenguaje como el patrón o el eje del pensar, del actuar y del proyectarse humanos, abandonando lo propuesto en *Ser y tiempo*, donde el lenguaje no ocupaba ese lugar central. Por ello se habla de un Heidegger II a partir de ese movimiento.<sup>40</sup> «Das Werk als Werk ist in seinem Wesen herstellend». M. Heidegger, «Der Ursprung des Kunstwerkes» [«El origen de la obra de arte»], 1952, en *Holzwege* [Sendas perdidas], pp. 29-31.

Heidegger II, que como el llamado Wittgenstein I incurrió en el logocentrismo.<sup>39</sup> En *El origen de la obra de arte*, luego de una exposición sobre la esencia del arte y la apertura o develamiento del ente (*alétheia* o «verdad»), Heidegger concluye que la obra de arte *establece* (*Aufstellt*) un mundo. El arte no se limita a recrear o copiar el mundo, sino que *lo hace*: «La obra como obra es esencialmente algo que *hace*». Lo relevante de todo esto es cómo la verdad se realiza en la obra de arte gracias a la presencia de la *poesía* en ella. Sí, de la poesía como «arte verbal», que «tiene un puesto extraordinario en la totalidad de las artes». Por ello, «si cada arte es en esencia poesía, entonces la arquitectura, la pintura y la música se remiten a la poesía», es decir, que estas artes poetizan dentro de la apertura del ente que ya efectuó el arte verbal. Pero *no es la poesía en sí, sino el lenguaje verbal lo que actúa como fundamento del arte y de la apertura del mundo*: «En donde no hay lenguaje [...] no hay apertura del ente [...] En tanto el lenguaje nombra al ente por vez primera, lleva a ese ente a la palabra y a su manifestación». Así, el lenguaje es un *decir proyectante* (en el sentido de *configurante* o *conformante*) no sólo porque da nacimiento al mundo de un pueblo y por ende a «la pertenencia de un pueblo a la historia universal», sino sobre todo porque *delimita lo decible y lo indecible*: «El decir proyectante es

aquel que en la delimitación de lo decible determina al mismo tiempo lo indecible». [*Ibid.*, pp. 59-62] ¿Cómo no remitirnos con esto último al Wittgenstein solipsista del *Tractatus*?

*La esencia de las artes es, pues, la poesía, y la esencia de ésta es el lenguaje articulado que, a su vez, con su poder de nombrar y de delimitar, establece lo pensable y lo cognoscible.* He aquí en germen la faceta del pensamiento heideggeriano que puede ser caracterizada como «idealismo lingüístico», y que tanto peso tendrá en Gadamer y, de modo atenuado, en Ricoeur. A continuación examinaré la formulación de estas mismas ideas en dos momentos de Heidegger.

Uno de ellos es la famosa *Carta sobre el humanismo*, en donde afirma que «la palabra —el lenguaje— es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensantes y poetas son los vigilantes de esta morada».<sup>41</sup> Hermosas e intensas afirmaciones sobre nuestra condición humana, y según las cuales vivimos «dentro» de la palabra. Eso implica que el lenguaje verbal no nos pertenece, sino que, como entes lingüísticos «normales», más bien *le pertenecemos, en virtud de su honda dimensión ontológica.* El ser humano es un ser-ahí (*Dasein*), pues siempre se encuentra en una situación, y puede estar en situación sólo dentro del territorio demarcado por el lenguaje: es lo que Heidegger llama *ek-sistencia*, y que para él es nuestra condición ontológica «fundamental». Ahora bien, hay dos entes humanos —el pensador filosófico y el poeta— que tienen como misión cuidar la pertenencia al ser de los demás hablantes, que tienen ese poder. Dicho poder se basa en que ellos saben trabajar con las palabras, no limitándose a «utilizarlas», no manejándolas como meros «instrumentos»: *ellos hacen el mundo, ellos sí abren al ente.*

Ahora bien, en cuanto al humanismo, Heidegger plantea que su concepción ontológica de éste supera a las concepciones metafísicas, que no aprehendían su autenticidad:

<sup>41</sup> Martin Heidegger, «Carta sobre el humanismo», 1948, en J.-P. Sarte, M. Heidegger, *Sobre el humanismo*, p. 65.

La Metafísica se cierra al simple contenido esencial, que el hombre es esencialmente sólo en su esencia, en cuanto el ser le dirige la palabra [...] Sólo desde este habitar «tiene» él «lenguaje» [...] El estar en el despejo [*Lichtung*] del ser, lo llamo yo la ec-sistencia del hombre [...] La ec-sistencia sólo se deja decir de la esencia del hombre, esto es: sólo del modo de «ser» humano. [*Ibid.*, p. 76]

*La «esencia humana» consiste en la lingüisticidad, y ésta a su vez es lo que conecta al ser humano con el ser: la que distingue el «modo de “ser” humano». Estamos, pues, hechos de lenguaje discursivo: por ejemplo, el lenguaje del filósofo. Eso nos distingue. Al mismo tiempo, esta comunicación con el ser convierte al poseedor del lenguaje en un «guardián» o «cuidador» del ser: «A esto apunta *Sein und Zeit* cuando es experimentada la existencia ec-stática como ‘cuidado’». [*Ibid.*, p. 84]*

Así, Heidegger define su posición con respecto al asunto del “humanismo”:

El hombre no es sólo un «ser con vida» que al lado de otras facultades posee también el lenguaje, sino que el lenguaje es la casa del ser, habitando en la cual el hombre ek-siste, en cuanto, al resguardarla, pertenece a la verdad del ser. [*Ibid.*, p. 87]

Se refiere a la antigua expresión que define al ser humano como *zoon lógon éjon* (animal o ser vivo dotado de lenguaje), y que pone en un mismo plano la «animalidad» del humano y su capacidad lingüística, de modo que la diferencia entre él y los «demás animales» se reduce a una capacidad específica que éstos no poseen. *Para Heidegger, en cambio, la humanidad radica en su conexión con el ser por el lenguaje verbal, el cual es mucho más que un puente hacia el ser: «el lenguaje [es] a la vez la casa del ser y la morada del ser humano». [*Ibid.*, p. 117] ¿Es esto «humanismo»? se pregunta Heidegger, y responde: «De seguro que no, en cuanto el humanismo piensa metafísicamente» [*Ibid.*, p. 82] esto es, en tanto desconoce nuestra relación con el ser como *seres lingüísticos*. Ello significa que Heidegger sí se reconoce como un humanista, y sí reconoce al lenguaje discursivo*

como la característica específica de lo humano, *pero su humanismo va más allá del tradicional debido a que lo radicaliza*. Se apoya en uno de los postulados del humanismo clásico y del humanismo clasicista del Renacimiento (así como del racionalismo lingüístico, que es una consecuencia de ambos): somos seres lingüísticos, nuestro mundo está constituido lingüísticamente. Y de ahí parte para avanzar a una posición ontológica extrema: *el ser mismo se manifiesta lingüísticamente, el ser mismo no sólo es quien piensa por nuestro conducto, sino que es quien «habla» por nuestra boca*:

El pensar es —para hablar sin rodeos— el pensar del ser. El genitivo dice dos cosas: el pensar es del ser en cuanto que el pensar, producido por el ser, le pertenece al ser [gehört]. El pensar es simultáneamente pensar del ser en cuanto perteneciendo al ser. [*Ibid.*, p. 67]

El lenguaje es así el lenguaje del ser, como las nubes son las nubes del cielo. [*Ibid.*, p. 121]

Quien habla no somos nosotros, sino el ser; el lenguaje que hablamos no es el nuestro, sino el suyo. Esta idealización del lenguaje verbal alcanza su máximo en la serie de conferencias publicadas como *En camino hacia el lenguaje*. En la primera de ellas, Heidegger parece retomar una vieja idea: el humano se distingue de los demás seres vivientes en que posee lenguaje:

El humano habla. Nosotros hablamos despiertos o dormidos. Hablamos incluso cuando no emitimos palabra alguna [...] El humano se distingue de la plantas y de los animales en que es un ser viviente capacitado para el lenguaje.<sup>42</sup>

Pero de inmediato va más allá: esa capacidad distintiva no es para Heidegger una mera facultad diferenciadora entre un ser viviente y los demás:

El lenguaje no es esencialmente ni una expresión ni una acción del humano. El lenguaje habla.

El lenguaje habla. ¿El lenguaje, y no el humano? [*Ibid.*, pp. 19 y 20]

De este modo, rechaza no sólo la concepción del lenguaje como manifestación «externa» de una «interioridad», sino también las concepciones pragmatista (el lenguaje como una actividad humana, como una acción), y cognoscitivista (el lenguaje como una representación tanto de lo real como de lo irreal) del mismo. Un poema de Stefan Georg en que se alude a la presencia muda de las cosas le permite responder parcialmente a la pregunta que ha planteado: «El lenguaje habla con el sonido del silencio».<sup>43</sup>

Las conferencias reunidas como «La esencia del lenguaje» se centran en una cuestión: *cómo tener una experiencia con el lenguaje*. Pese a que vivimos en la casa construida por éste —dice Heidegger—, no es fácil determinar cuál es nuestra experiencia con él, que es más bien oscura y no verbalizable.<sup>44</sup> Pero, ¿qué es realmente tener una experiencia?, ¿qué es experimentar algo?

Experimentar algo es: en el caminar, sobre el camino lograr algo.

Las ciencias llaman método al camino hacia el conocimiento

[Pero en] el pensar no hay ni método ni tema, sino un caminar. [*Ibid.*, pp. 178-179]

Ciertamente, estos enunciados no nos sirven mucho para esclarecer la cuestión planteada sobre la experiencia con el lenguaje, aunque sí nos orientan al respecto. Buscando en el mismo texto, encontramos que Heidegger ha dicho atrás esto:

<sup>42</sup> Martin Heidegger, "Die Sprache" ["El lenguaje"], en *Unterwegs zur Sprache* [En camino hacia el lenguaje], p. 11.

<sup>43</sup> No puedo examinar aquí la profunda significación del silencio. Para llegar a esto será necesario hacer un larguísimo recorrido, que desembocará en la Sección 3.3.

<sup>44</sup> Martin Heidegger, «Das Wesen der Sprache» [«La esencia del lenguaje»], en *Ibid.*, p. 160.



Nos falta por conocer los caminos que nos lleven a la posibilidad de tener una experiencia con el lenguaje. Desde hace mucho tiempo hay caminos así [...] Uno de estos casos es el caso del poeta. [*Ibid.*, pp. 161-162]

La palabra poética, el arte verbal, es una forma privilegiada de acceder a la morada del ser: al lenguaje verbal. Esto nos lo ha dicho Heidegger una y otra vez, y no cesa de repetirlo. Apoyándose de nuevo en Stefan George, quien en su poema «La palabra» afirma: «No habría cosas donde faltaran palabras», el filósofo se toma la licencia de alterar la frase, para subrayar su intención: «No hay cosas donde faltan palabras, *i. e.* nombres. La palabra da el ser a la cosa», rematando así: «Aquí vale la afirmación: El lenguaje es la casa del ser». [*Ibid.*, pp. 164 y 166] *Tener una experiencia con el lenguaje*, podemos concluir de acuerdo con Heidegger, es, entonces, algo como lo que sucede cuando se emite la palabra poética: *dar, por medio del lenguaje discursivo, el ser a las cosas nombradas*.

La auténtica experiencia con el lenguaje se da —ha dicho ya Heidegger— tanto en el pensar como en el poetizar, y éstos nos acercan a la esencia del lenguaje. Pero, ¿hay una esencia del lenguaje (una *Wesen der Sprache*)? Sí, mientras seamos capaces de experimentarla como un «lenguaje de la esencia» (*Sprache des Wesens*), un lenguaje del ser. Entonces estaremos en el camino del pensar y del poetizar: experimentaremos el lenguaje al ejercerlo como tal, como apertura. [*Ibid.*, p. 176] Y sin embargo... sin embargo...

Sigue siendo oscuro cómo podemos pensar la esencia, sigue siendo completamente oscuro en qué medida la esencia habla, y lo más oscuro de todo es qué significa *hablar* [...] si esclareciéramos esto [...] llegaríamos a lo que nos permite tener una experiencia con el lenguaje... [*Ibid.*, pp. 201 y 202]

Heidegger atisba territorios en donde la experiencia se vuelve confusa, en donde ni siquiera la palabra poética puede alcanzar para *decir* lo que se experimenta. De la conferencia «El

camino hacia el lenguaje» puedo reseñar ahora muy poco, casi nada. En ella —como también en la anterior— *se abre una puerta hacia el abandono del logocentrismo*:

*Lo esencial del lenguaje es el decir como mostrar.*

El decir es un mostrar.

El lenguaje, que cuando habla dice, cuida que nuestro hablar escuche lo no dicho y corresponda a lo dicho. Así es también el guardar silencio.<sup>45</sup>

Palabras que nos remiten, inevitablemente, al *Tractatus* de Wittgenstein. Al tratar más adelante estas cuestiones<sup>46</sup> veremos cómo el Heidegger II y el Wittgenstein I se encuentran.

## § 10. El logocentrismo hermenéutico de Gadamer

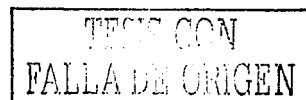
En Gadamer las posturas logocéntricas no tienen los complejos matices que sí tienen en Heidegger. Por el contrario, su reificación del lenguaje verbal está perfectamente delineada. Casi podría decirse que por momentos este filósofo se desempeña como un auténtico militante a favor de la causa humanista tradicional. Por ejemplo, cuando en su artículo «Hombre y lenguaje» resuenan con gran convicción las palabras de Isócrates que cité más arriba:<sup>47</sup>

Sólo los seres humanos poseen [...] *logos* que los capacita para informarse mutuamente sobre lo que es útil y lo que es dañino, y también lo que es justo y lo que es injusto [...] nota característica del hombre [es la] superioridad sobre lo actual, un sentido del futuro [...] Y todo ello, porque el hombre es el único poseedor del *logos* [...] Puede hablar, es decir, hacer patente lo no actual mediante su lenguaje, de forma que también otro lo pueda ver. Puede [...] tener conceptos comunes sobre todos aquellos conceptos que posibilitan la convivencia de los hombres sin asesinatos ni homicidios [...] Todo esto va implícito en el simple

<sup>45</sup> Martin Heidegger, «Der Weg zur Sprache» [«El camino hacia el lenguaje»], en *Ibid.*, pp. 254, 257 y 262.

<sup>46</sup> En § 94.

<sup>47</sup> En § 1.



enunciado de que el hombre es el ser vivo dotado de lenguaje.<sup>48</sup>

Aquí Gadamer se apoya explícitamente en el Aristóteles de la *Política*, pero es innegable la presencia del viejo Isócrates en su defensa del *logos*: «*logos* no significa sólo pensamiento y lenguaje, sino también concepto y ley». [*Ibid.*, p. 147] Y todo ello es privativo de los humanos: debido a que somos «seres vivos dotados de lenguaje» distinguimos lo bueno de lo malo y podemos separar lo justo de lo injusto; nos comunicamos y logramos convivir civilizadamente, «sin asesinatos». *El lenguaje es, pues, como la cara externa de la razón: nuestro racionalismo es lingüístico, y no puede ser de otro tipo.*

Sin embargo, Gadamer no se queda en estas afirmaciones humanistas o racionalizantes. Siguiendo a Heidegger, entiende a las palabras como el *hábitat* del ser humano, y no como una herramienta de éste o de su razón:

El lenguaje no es un medio más que la conciencia utiliza para comunicarse con el mundo [...] El conocimiento de nosotros mismos y del mundo implica siempre el lenguaje: el nuestro propio [...] Aprender a hablar no significa utilizar un instrumento ya existente [...] significa la adquisición de la familiaridad y conocimiento del mundo mismo tal como nos sale al encuentro. [*Ibid.*, pp. 147-148]

Todo lo humano debemos hacerlo pasar por el lenguaje. [*Ibid.*, p. 152]

En *Verdad y método* Gadamer desarrolla ampliamente estas tesis, particularmente en la tercera parte, titulada «Viraje ontológico de la hermenéutica bajo la guía del lenguaje». Ya desde la primera parte, cuando aborda la noción de 'juego', afirma que tomar en serio un juego implica dejarlo ser, y quien no hace esto lo estropea.<sup>49</sup> Eso significa que el juego es *autónomo* con respecto al jugador. El juego se juega del mismo modo que en la naturaleza lo que

sucede se da, sin ninguna finalidad, intención ni esfuerzo: así es como en ella hay, por ejemplo, un «juego de luces o un juego de las olas». De manera que «todo jugar es un ser jugado [...] el juego domina al jugador». [*Ibid.*, pp. 101-102]

Pues bien, estas reflexiones gadamerianas sobre el juego anuncian el inicio de la tercera parte del libro. Ahí, en una vena que lo remite tanto al relativismo lingüístico de Humboldt como al idealismo lingüístico de Heidegger, Gadamer hace afirmaciones contundentes que amalgaman ambas vertientes del logocentrismo. Por ejemplo, dice que en una conversación los interlocutores no son quienes conducen el diálogo, sino que éste los conduce a ellos. ¿Por qué? Fundamentalmente, porque «la experiencia del sentido [...] es lingüística», debido a que «el lenguaje es *el medio* [*Medium*] en el cual se realiza la comprensión de los interlocutores y su acuerdo sobre las cosas de que hablan». [*Ibid.*, p. 360. Cursivas de F.Z.]<sup>50</sup> Por ello, continúa Gadamer, cuando se aprende una lengua extranjera no se traduce a ella los pensamientos de uno, sino que se aprende a pensar en esa lengua. Traducir, por tanto, no es meramente trasladar palabras de un idioma a otro, sino interpretarlas. De lo cual deriva esta conclusión: la palabra no es un soporte sonoro de la interpretación, sino «*el medio (Medium) universal en el que se consuma la comprensión*». [*Ibid.*, p. 366] Y no puede dejar de insistir en una idea central dentro de su pensamiento: *en y por el lenguaje se concreta la conciencia del efecto histórico y se manifiesta la tradición.* [*Ibid.*, p. 367]<sup>51</sup> Es decir, gracias a que somos seres vivos dotados de lenguaje discursivo podemos entender cómo la historia ejerce siempre un efecto sobre nosotros, y somos sensibles a las tradiciones de las que provenimos y que

<sup>48</sup> Hans-Georg Gadamer, «Hombre y lenguaje», en *Verdad y método II*, p. 145.

<sup>49</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* [*Verdad y método*], p. 97.

<sup>50</sup> Entiéndase que aquí «medio» no significa «vehículo», sino «ambiente» o «ámbito», como señala Cristina Lafont, quien encuentra en Heidegger la diferencia entre medio<sub>1</sub> (*Medium*) en el sentido de «entorno» o «ámbito», y medio<sub>2</sub> (*Mittel*) en el sentido de vehículo físico o instrumento. Cfr. Cristina Lafont, *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*, p. 130.

<sup>51</sup> Tesis desarrollada en la Segunda Parte de la obra.

siguen vivas en nosotros. En referencia a Isócrates y a Aristóteles, Gadamer subraya cómo el *logos* otorga a su poseedor exclusivo (el humano) un sentido del futuro, y agrega que también le da un sentido del pasado, en dos de sus dimensiones más profundas: la historia y la tradición. De cualquier modo, el *logos* parece ejecutar una especie de «liberación» con respecto al presente, y esta liberación es vista como uno de los más confiables signos de acceso a la humanidad o de abandono de la animalidad.

La tradición lingüística, dice Gadamer, se distingue de los monumentos de las artes visuales en que no tiene la misma inmediatez que éstos. Pero ese carácter mediato de la palabra proveniente de la tradición (que se plasma como escritura), en vez de ser un defecto es justamente su mayor virtud: es lo que la convierte en *historia*:

Por ello nuestro conocimiento de una cultura se mantiene inseguro y fragmentario cuando no tenemos de ella ninguna tradición lingüística, sino sólo monumentos mudos, y no consideramos como historia tales informaciones del pasado. [*Ibid.*, p. 368]

Lo que no pasa por la verbalización no se acepta, pues, como un testimonio válido de la historia. Pero, me pregunto yo, ¿acaso las piedras no hablan a su manera? Un creador escultórico, un artesano o un simple contemplador de las obras de éstos saben que sí pueden manifestar algo, pero no desde el *logos* discursivo. Mas el logocentrismo gadameriano impide reconocer esto.

Por último, debo referirme a una cuestión no resuelta satisfactoriamente por Gadamer, y que él mismo plantea así: «¿Cómo es posible comprender una tradición extraña, si estamos relegados al lenguaje que hablamos?» Ésta es una de las consecuencias del relativismo (aun del moderado). Si cada lengua implica una visión del mundo (*Weltansicht*) única, entonces pasar de una lengua a otra implica «traducir» una visión del mundo a otra o «interpretarla» desde otra visión del mundo, que puede ser completamente distinta. Cada lengua es como una cárcel en la que algunos viven encerrados, conde-

nados a cadena perpetua. La solución de Gadamer me parece francamente idealista, o idealizante: después de decir que, aunque el lenguaje parece incapaz de expresar lo que sentimos, así como de poner en palabras lo que significan las obras de arte, afirma que «ello no cambia en nada la preeminencia fundamental del lenguaje. Su universalidad va al mismo paso que la universalidad de la razón». [*Ibid.*, pp. 368-369] Y concluye que «la experiencia hermenéutica es el correctivo a través del cual la razón pensante supera el encierro lingüístico, y ella misma se realiza lingüísticamente». [*Ibid.*, p. 380] Sin embargo, *es muy difícil entender cómo la superación del encierro lingüístico se realiza por medios lingüísticos.*

Esta respuesta es complementada por el propio Gadamer más adelante. Nuestro ser-en-el-mundo, dice de modo heideggeriano, tiene un carácter originariamente lingüístico. Por ello, tener un mundo y tener un lenguaje son lo mismo. El humano, a diferencia del animal, tiene mundo (*Welt*) no sólo un entorno (*Umwelt*). ¿Cuál es la diferencia? El animal vive en un entorno porque está inserto en él. En cambio, la posesión del lenguaje verbal por el humano, le permite a éste elevarse sobre el entorno, y por ello, precisamente por ello, su lenguaje de palabras es variado: de ahí la diversidad de lenguas. Por lo mismo, los animales no tienen ni lenguaje ni lenguas. Así, y basándose en que «todas las formas de comunidad humana son formas de comunidad lingüística», Gadamer llega al resultado de que la lengua en que nos desenvolvemos no es una barrera infranqueable, sino que lleva en sí la posibilidad de ampliarse a otras concepciones del mundo:

en un sentido semejante al de la percepción, se puede hablar de un «perfil lingüístico», que experimenta el mundo dentro de un conjunto de distintos mundos lingüísticamente constituidos. Sin embargo, hay una diferencia importante, pues cada «perfil» perceptivo de la cosa es distinto a los demás perfiles, y la «cosa en sí» está constituida por el *continuum* de esos perfiles, mientras que, entre los perfiles de las distintas visiones del mundo, cada uno encierra potencialmente en sí a todos los demás. [*Ibid.*, p. 424]

TEXT CON  
FALLA DE ORIGEN

Aquí está la clave de la liberación de esa «cárcel»: en la *posibilidad* o *potencialidad* de esa universalidad hermenéutica, en el hecho de que cada lengua (esto es, cada concepción del mundo) contiene «potencialmente» a todas las demás. ¿Pero en qué radica dicha potencialidad? Radica en que *todas* las concepciones del mundo se desarrollan *dentro* del mismo mundo lingüísticamente constituido, un mundo que es *uno*:

En el lenguaje se representa al mundo. La experiencia lingüística del mundo es «absoluta». Ésta supera todo relativismo en la disposición de lo que es, porque abarca todas las visiones de lo que es [...] *La relación básica entre el lenguaje y el mundo no significa, pues, que el mundo sea el objeto del lenguaje.* [*Ibid.*, p. 426]

No es el Wittgenstein del *Tractatus* quien escribe, sino Gadamer. Y más adelante:

No podemos apreciar el mundo lingüísticamente constituido desde fuera. Pues no hay ningún sitio ajeno a la experiencia lingüística del mundo [...] Tener un lenguaje significa tener un modo de ser completamente distinto a la dependencia del entorno del animal [...] Quien tiene lenguaje, tiene un mundo. [*Ibid.*, p. 429]

Ni Wittgenstein ni Heidegger escriben esto, sino un Gadamer que se plantea con radicalidad el problema de los límites del lenguaje como si fueran los límites del mundo. Relativismo, idealismo lingüístico, incluso racionalismo o trascendentalismo lingüístico... ¿cuál es primero? Ninguno: todos se encuentran en la entronización del lenguaje, todos provienen de ahí.

En Gadamer parece que estas cuatro facetas del logocentrismo coexisten. Y sin embargo... Sin embargo, también él abrirá —aunque con mucha más reserva que el Heidegger II y con mucha menos radicalidad que el Wittgenstein I— una puerta hacia la superación del logocentrismo cuando, queriendo dar un paso más adelante en la solución al problema de la lengua como cárcel, recurra a Platón y a San Agustín.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Ver § 93.

## 1.2 CONSIDERACIÓN FORMALISTA DEL LENGUAJE

Pensar contra la «Lógica» no significa quebrar lanzas a favor de lo ilógico, sino solamente esto: repensar el *logos*. ¿Qué nos van ni nos vienen todos los prolijos sistemas de lógica si se sustraen a la tarea previa de preguntarse por la esencia del *logos*?

Martin Heidegger<sup>1</sup>

### 1.2.1 Ideales del lenguaje y lenguajes perfectos

#### § 11. Lógica y lenguaje

Las palabras pertenecen a todos aquellos que las usan, desde el niño que empieza a hablar hasta el poeta más refinado, desde el débil mental hasta el pensador más poderoso. Entre todos dan vida a las lenguas; entre todos las transforman, las enriquecen, las afinan o las llevan a su degeneración y muerte. Por ello es que una de las empresas más atrevidas que puedan imaginarse en este terreno es la de *crear* lenguajes, «idiomas» o códigos de comunicación que sustituyan o mejoren a los que espontáneamente han sido *generados* en el decurso de la historia social. Por distintas razones, obedeciendo a diferentes motivaciones, se ha llegado a la conclusión de que el habla corriente es «defectuosa», o por lo menos de que es muy limitada para decir todo lo que se puede pensar, sentir, razonar, explicar, etc. Para un místico, el habla común es insuficiente; para cierto tipo de poetas, el habla común está demasiado ligada con la vulgaridad de la vida cotidiana; para ciertos lógicos, está demasiado llena de imprecisiones... Y se ha pretendido, entonces, concebir y construir lenguajes que subsanen tales deficiencias.

El simple repaso de esos proyectos tendría que llevar este trabajo por lo menos a la cábala, a Raimundo Lulio y a Athanasius Kircher, a

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, p. 103.

John Wilkins y a G. W. Leibniz.<sup>2</sup> Pero eso rebasaría con mucho no sólo mis fuerzas sino los límites de la presente investigación. No obstante, es necesario tener presentes tales intentos, y otros que sí referiré a continuación, porque permitirán, por un lado, valorar la búsqueda de un «lenguaje lógico» como una modalidad del logocentrismo, y, por otro lado, ayudarán a aquilatar y contextualizar los intentos de codificar un lenguaje de imágenes, perfecto o no.<sup>3</sup>

Los proyectos de Gottlob Frege, de Bertrand Russell y del primer Wittgenstein tendientes a elaborar lenguajes lógicamente perfectos o correctos son paradigmáticos. Las diferencias entre sus planteamientos a propósito de este asunto han sido ya examinadas,<sup>4</sup> y por ahora no interesa señalarlas. Lo relevante aquí son sus coincidencias:

- a) la creencia de que las proposiciones lógicas nos dan una descripción correcta del mundo;
- b) la idea de que las leyes lógicas son indispensables para regular el pensamiento;
- c) la propuesta de proscribir todo tipo de ambigüedad en el lenguaje;
- d) la concepción de que el sentido de una proposición resulta del sentido de sus componentes,
- e) el convencimiento de que el lenguaje ideal es más preciso que el lenguaje ordinario en tanto no «disfraya» al pensamiento, sino que lo expresa mejor. [*Ibid.*, pp. 111-20]

Conviene detenerse un poco en la formulación de esta postura por parte del primer Wittgenstein. En el *Tractatus* encontramos que:

3.323 a En el lenguaje corriente es muy frecuente que la misma palabra designa de distintas formas [...] o que dos palabras que designan de distinta manera exteriormente se usen de la misma manera en el enunciado.

<sup>2</sup> Cfr. Umberto Eco, *La búsqueda de la lengua perfecta*, en donde se hace un excelente resumen crítico-histórico de esos intentos (algunos rayanos en la soberbia o en la locura), que ha llevado a todo tipo de espíritus a ocuparse en el hallazgo o la invención de lenguas «perfectas».

<sup>3</sup> Cuestión a tratar en el siguiente capítulo, en § 37.

<sup>4</sup> Cfr. Alejandro Tomasini, *Los atomismos lógicos de Wittgenstein y Russell*, 1986, pp. 104-110.

Esto es, el lenguaje natural está invadido por múltiples ambigüedades que, entre otras consecuencias, tienen la de inhabilitarlo para expresar correctamente el pensamiento lógico (aun que sirva muy bien para fines prácticos).

4.002 El lenguaje disfraza el pensamiento. Y de tal modo, que por la forma externa del vestido no es posible concluir acerca de la forma del pensamiento disfrazado; porque la forma externa del vestido está construida con un fin completamente distinto que el de permitir reconocer la forma del cuerpo. [*Ibid.*]

Así, el lenguaje corriente es *imperfecto*, pues a través de él no logramos ver con claridad los pensamientos.

¿Será entonces el lenguaje verbal, más que una llave maestra para acceder al conocimiento del mundo, una barrera que nos impide entrar en contacto con él? ¿Somos incapaces de detectar los errores originados en su uso común *debido a que estamos inmersos en él?* Frente a esta situación, parece necesario esclarecer no sólo el papel desempeñado por el lenguaje en nuestro conocimiento positivo del mundo, sino —y sobre todo— hacer una labor depuradora en el terreno de la filosofía. Wittgenstein adoptó la propuesta de Russell de que la principal tarea de la filosofía es, luego de largos siglos de filosofar, limpiar el terreno, desechar los falsos problemas para permitir que el pensamiento se conecte efectivamente con el mundo.

4.003 La mayor parte de las proposiciones y cuestiones que se han escrito sobre materia filosófica no son falsas, sino sin sentido.

La mayor parte de las cuestiones y proposiciones de los filósofos proceden de que no comprendemos la lógica de nuestro lenguaje.

Entonces, y en vista de que un lenguaje inapropiado —el lenguaje natural— ha generado tantos sinsentidos en la actividad filosófica, se impone construir un lenguaje libre de las fallas que nos impiden comprender su lógica y nuestro propio pensamiento. Éste sería un lenguaje lógicamente *perfecto*, un lenguaje exacto:

4.0031 Toda filosofía es crítica del lenguaje [...] la forma lógica aparente de la proposición no debe ser necesariamente su forma real.

El objetivo no debe ser sustraerse al lenguaje, sino al imperfecto lenguaje ordinario. Se trata entonces de crear *otro* lenguaje que esté libre de las irregularidades del primero, y por ello no esté sujeto a las vicisitudes del uso cotidiano. [Cfr. *ibid.*, 6.124 y 6.13]

Hay que destacar que este proyecto de perfeccionamiento lógico implica otorgar una gran importancia al aspecto formal del supuesto lenguaje perfecto, ya que la conexión de la forma lógica con el mundo no depende del significado de las proposiciones lógicas, sino de su estructura interna.

¡Qué mundos tan artificiosos y vacuos es capaz de proponernos la filosofía cuando se desliga de la realidad vivida por todos! Para estas enfermedades, no hay mejor medicina que poner los pies en la tierra. Y es precisamente una prescripción de Ferdinand de Saussure (quien por los mismos años en que se escribió el *Tractatus* impartía sus cursos de lingüística) la que viene como anillo al dedo:

El hombre que construya una de esas lenguas artificiales la tiene a su merced mientras no se ponga en circulación; pero desde el momento en que la tal lengua se ponga a cumplir su misión y se convierta en cosa de todo el mundo, su gobierno se le escapará [...] La continuidad del signo en el tiempo, unida a la alteración en el tiempo, es un principio de semiología general.<sup>5</sup>

Toda lengua artificial es tarde o temprano absorbida por los usuarios una vez que se pone en uso, lo cual conduce inevitablemente a ambigüedades, imprecisiones, equívocos o polisemias. Lo mismo sucedería con un lenguaje «lógicamente perfecto»: los propios lógicos no dejan de ser personas vivas, insertas en una sociedad, con distintas psicologías, ideologías, tradiciones, etc. De modo que su herramienta

<sup>5</sup> F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 142-143.

lógico-filosófica perdería muy pronto sus mejores atributos. La idea de crear un lenguaje perfecto se revela entonces más como una saludable utopía que como un objetivo realizable.

La sobrevaloración de la llamada «forma lógica» conduce inevitablemente a una especie de *logicismo lingüístico*, paralelo a aquel que, con Frege y Russell, pretendía reducir las matemáticas a principios lógicos. Aunque Wittgenstein no aceptó todos los términos del logicismo russelliano,<sup>6</sup> sí sobrevaloró a la lógica. La convirtió en un «reflejo» del mundo, la consideró «trascendental» y la unió al lenguaje:

5.6 Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo.

5.61 La lógica llena el mundo; los límites del mundo son también sus límites.

Pero dicho logicismo tiene una limitante muy seria: ignora la dimensión hermenéutica en el uso *normal* de las proposiciones, esto es, el hecho de que todas las proposiciones se insertan en un circuito donde al menos dos hablantes se comprenden por medio de ellas. Así lo entiende Urban:

No se sigue necesariamente que, a causa de que la forma lógica es condición necesaria de la inteligibilidad y de la expresión inteligible, sea la condición única o la condición suficiente; que a causa de que es indirectamente norma sea la única norma. La lógica tiene su ser en el campo más general del discurso y de la comunicación —una proposición fuera del discurso no es nada.<sup>7</sup>

Una vez más, la apelación al uso y al contexto real de los enunciados echa por tierra las pretensiones de erigir alguna característica aislada del lenguaje como condición *a priori* para su «buen» funcionamiento.

En su madurez, el propio Wittgenstein se ocupó de echar por tierra el programa logicista. Ahora la lógica ya no era considerada como el fundamento del lenguaje (menos aun del «mundo») ni como la guía en las investigacio-

nes filosóficas sobre éste; ahora recibía acerbas críticas la concepción de la lógica como un super-orden que valida al lenguaje. Y su lugar fue ocupado por la fecunda noción de *juegos de lenguaje*<sup>8</sup>, con la cual Wittgenstein abordó el lenguaje desde una perspectiva por completo ajena al logicismo. En consecuencia, abandonó las ideas referentes a un lenguaje perfecto como «sustituto» del lenguaje común:

Estas consideraciones nos colocan en el lugar donde se plantea el problema: ¿Hasta qué punto es la lógica algo sublime?

Pues parecía que le correspondía una especial profundidad —un significado universal. Ella está, según parecía, en el fundamento de todas las ciencias. — Pues la consideración lógica indaga la esencia de todas las cosas. Intenta ver las cosas en su es así o así [...] Pero [...] es más bien esencial a nuestra investigación el que no queramos aprender nada *nuevo* con ella.<sup>9</sup>

La lógica tal como es presentada aquí por el Wittgenstein II —es decir, la lógica según el Wittgenstein I del *Tractatus*— es una herramienta para indagar las esencias de las cosas, las condiciones *a priori* de éstas, y poco o nada se ocupa de las circunstancias reales en que se dan. Desde el enfoque logicista, la lógica parece regular los fenómenos del mundo material, entre ellos —claro está— los fenómenos lingüísticos, y por eso también parece que algo misterioso subyace a los hechos lingüísticos, algo sublime y perfecto que nos permite plasmar significados en el lenguaje y comunicarnos unos con otros.

De esta sublimación de los «fundamentos» del lenguaje se pasó a la postulación de que bajo el lenguaje vulgar de todos los días yace un lenguaje «esencial», y que éste corresponde puntualmente al mundo «tal como es». Entonces, todo parecería ser cuestión de apartar esas vestiduras engañosas y llegar a la esencia pura y desnuda del lenguaje, que sí es capaz de *representar* la esencia del mundo:

<sup>6</sup> Cfr. A. Tomasini, *op. cit.*, pp. 140-44.

<sup>7</sup> W. M. Urban, *op. cit.*, p. 272.

<sup>8</sup> Noción que se explicará en § 22.

<sup>9</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 89.

El pensamiento está rodeado de una aureola. —Su esencia, la lógica, presenta un orden, y precisamente el orden a priori del mundo, esto es, el orden de las *posibilidades* que tienen que ser comunes a mundo y pensamiento. Pero ese orden, al parecer, tiene que ser *sumamente simple*. Es *anterior* a toda experiencia; tiene que atravesar toda experiencia [...] Tiene que ser más bien de cristal purísimo. Pero este cristal no aparece como una ilusión, sino como algo concreto, incluso como lo más concreto y en cierto modo lo más duro. (*Tract. log. phil.*, 5.5563) [*Ibid.*, § 97]

La crítica que Wittgenstein hace de sus propias posiciones en el *Tractatus* llega aquí al meollo. Hace ver cómo de la sublimación de la lógica se va a la una sublimación de la realidad. Ambas son ubicadas en un reino platónico, donde la quietud equivale a la perfección y la pureza es sinónimo de eternidad.

El Wittgenstein de las *Investigaciones* postula ahora que no podemos ir más allá de los límites gramaticales, que por lo demás son difusos y variables:

Cuanto más de cerca examinamos el lenguaje efectivo, más grande se vuelve el conflicto entre él y nuestra exigencia. (La pureza cristalina de la lógica no me era dada *como resultado*; sino que era una exigencia.) El conflicto se vuelve insoportable; la exigencia amenaza ahora convertirse en algo vacío. [*Ibid.*, § 107]

Me llama la atención la idea entre paréntesis: en las búsquedas del *Tractatus*, no se llegaba a la lógica como un resultado de la investigación, sino que *aquella era una especie de postulado*. Es decir, la lógica fungía como un prototipo ideal. En las *Investigaciones filosóficas*, en cambio, las cosas son vistas de otra forma, y se enfoca los problemas desde una perspectiva diferente:

El *prejuicio* de la pureza cristalina sólo puede apartarse dándole vuelta a nuestro examen. [*Ibid.*, § 100]

Creo que ya quedó claro el giro de ciento ochenta grados que se operó en el pensamiento de Wittgenstein. Una vez que la lógica fue desbancada del lugar de honor en que había sido colocada, ¿qué es lo que quedó? Quedó el re-

conocimiento de que al lenguaje no subyace ninguna esencia que lo liga directamente a la «esencia» de la realidad. Las consecuencias de esto fueron enormes, siendo la principal que *el lenguaje no es ni puede ser un «medio» de conocer la realidad; es, en todo caso, un medio de construirla*.

Pero eso que llamamos *el lenguaje* siguió siendo *nuestro* alfa y omega. Para Wittgenstein el lenguaje verbal seguía siendo el marco de nuestra realidad. Sólo que había una diferencia importante con respecto al *Tractatus*: antes había que buscar ese lenguaje perfecto que yace bajo el lenguaje ordinario; ahora no había nada que buscar, porque no había nada por «debajo», y el lenguaje era reconocido como un patrón del que no podemos salir: *los límites de mi lenguaje siguen siendo los límites de mi mundo, aunque ya no por razones solipsistas ni ontológicas, sino por razones meramente antropológicas*. El lenguaje marca los límites de mi mundo porque la cultura a la que pertenecemos se plasma en el lenguaje que todos hablamos; por lo tanto, fuera de nuestro lenguaje común no hay manera de entendernos.

La relevancia de todas estas críticas a la búsqueda de un lenguaje perfecto consisten en que con ellas se abre el camino para no considerar al lenguaje verbal como «superior» a los demás lenguajes. Es decir, se abre el camino para reivindicar las imágenes y no verlas como «inferiores» frente al lenguaje.<sup>10</sup>

### 1.2.2 «Elementos» del lenguaje

Mi intención aquí es examinar tres componentes del lenguaje discursivo, que deberán ser

<sup>10</sup> Éste es el principal objetivo de los capítulos 2 y 4. Es necesario aclarar desde este momento que para la presente investigación tampoco lo contrario es correcto: afirmaciones como la de que «una imagen vale más que mil palabras» son también equivocadas, sobre todo si se pretende darles un carácter absoluto, válido en cualquier contexto. Pero es necesario avanzar para demostrar por qué.



tomados en cuenta cuando en el Capítulo 2<sup>11</sup> se estudie el lenguaje visual y sus componentes. Ni pretendo ni puedo hacer un catálogo exhaustivo de los «elementos» del lenguaje. En realidad, eso no es posible. Sólo me referiré a cuatro de ellos, que serán especialmente relevantes para esta investigación:

- a) los sonidos,
- b) las palabras,
- c) los nombres,
- d) los enunciados.

## § 12. Sonidos

Es un componente del lenguaje que, por su materialidad, suele ser considerado como el «soporte», el «vehículo» o el «medio» para comunicar «contenidos», es decir, «ideas» independientes de él. Esta concepción del sonido como un mero apoyo físico para que pueda tomar forma la parte intelectual o emotiva del lenguaje (considerada como la principal) ha dado pie a diversas formas de asociacionismo: se entiende en este caso que hablar es conectar un significado (que está de algún modo en cierta parte interna u oculta del hablante) con un grupo de sonidos (que están fuera y que forman parte del mundo material).

Humboldt, en quien se reunían el lingüista y el filósofo, otorgó al sonido un papel central en el lenguaje. En primer lugar lo distinguió de las demás impresiones sensoriales. A diferencia de los datos del tacto y de los demás sentidos, el sonido era para él un correlato del «espíritu» y de la posición erecta del ser humano:

La actividad de los sentidos ha de unirse con la acción interna del espíritu en una síntesis, y de esta unión se desprende la representación, la cual se opone entonces a la fuerza subjetiva como objeto, y retorna a ella bajo esta nueva percepción. Mas para esto es indispensable el lenguaje. Pues al abrirse paso en él el empeño espiritual a través de los labios, su producto retorna luego al propio oído [...] Sólo el lenguaje puede hacer esto. Y sin esta permanente conversión en objetividad que retorna al sujeto, callada pero siempre presupuesta allí donde el lenguaje entra en acción, no sería posible formar conceptos ni por lo tanto pensar realmente. De manera que, aun al margen de la comunicación de hombre a hombre, el hablar es condición necesaria del pensar del individuo en apartada soledad.

Sin embargo, en su manifestación como fenómeno, el lenguaje sólo se desarrolla socialmente, y el hombre sólo se entiende a sí mismo en cuanto que comprueba en los demás, en intentos sucesivos, la inteligibilidad de sus palabras. Pues la objetividad se incrementa cuando la palabra formada por uno le es devuelta al resonar en boca ajena. La subjetividad no sufre con ello detrimento, ya que el hombre siempre se siente uno con el hombre; incluso sale de ello reforzada, desde el momento en que la representación convertida en lenguaje no pertenece ya a un sujeto solo. Al pasar a otros se asocia con lo que es común al conjunto del linaje humano...<sup>12</sup>

Es difícil no citar *in extenso* a Humboldt. El profundo *pathos* romántico que alienta en sus reflexiones es muy seductor, al grado de que nos puede hacer insensibles al denso contenido idealista de su pensamiento. Según lo que dice aquí, el sonido es *indispensable* para que haya lenguaje. Sin él tampoco hay pensamiento: *el sonido es como la emanación hacia afuera de lo que sucede dentro del individuo*. A la vez, el sonido lingüístico sirve para dar objetividad al pensamiento y al conocimiento, y por ello

<sup>11</sup> En § 37. Es digno de reflexión cómo se habla de «sintaxis de la imagen», «enunciación visual», «elementos básicos de la comunicación visual» o «gramática de la visión», entre otras expresiones, y no siempre con un sentido meramente metafórico, sino muchas veces buscando establecer «alfabetos», «sistemas ortográficos» o «gramáticas» de la imagen. En estos intentos, en ocasiones se toma como modelo al lenguaje articulado y en ocasiones se trata de separarse de él.

<sup>12</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, pp. 76-77. En otro lado se refiere Humboldt a la «perfección» que puede alcanzar una lengua. Mas no se trata de ningún tipo de perfección lógica o matemática, sino de una perfección consistente en la confluencia o adecuación entre la estructura sonora y la configuración interna de la lengua. Eso es para él la síntesis entre la *forma externa* y la *forma interna*: «La conexión de la forma sonora con las leyes internas de la lengua constituye la perfección de ésta». [*Ibid.*, p. 125]

mismo *funciona como un aglutinante social*. Vemos aquí también una importante referencia a Kant cuando Humboldt habla de la cooperación entre lo subjetivo y lo objetivo para producir a modo de síntesis la representación. Paralelamente, con estas afirmaciones sobre el valor de la palabra implica que un lenguaje visual, o táctil, o de cualquier naturaleza que no sea fonética, es una forma «imperfecta» comparada con el lenguaje fonético.

Un siglo después, Cassirer hizo la misma valoración del sonido como elemento intelectualizador. Destacaba cómo un componente sensible (un fonema o una nota musical) adquiere vida «espiritual» al insertarse en una totalidad. En la operación del lenguaje, una cualidad sensible adquiere sentido al unirse y contrastarse con otras cualidades sensibles. Y gracias a esta intelectualización producida por el desarrollo semántico del lenguaje, se desarrollarán a su vez las nociones temporales y espaciales. Eso ocurre en virtud de que el sujeto hablante es capaz de desligarse de su situación presente: el *ahora* va a poder implicar el *antes* y el *después*, así como el *aquí* podrá implicar el *allá*. Por lo tanto, *sólo cuando el pensamiento y el lenguaje se desligan de lo material, se distinguen los atributos constantes de una cosa de aquellos que son variables*.<sup>13</sup>

Un enfoque muy distinto del sonido en el lenguaje articulado es el de Sapir. No sólo lo ha despojado de todo ropaje metafísico (como el que le pone Humboldt) o trascendental (como en Cassirer), sino que incluso minimiza su valor como simple *soporte* o *vehículo* de los significados. El hecho lingüístico no es un efecto acústico bruto: es un fenómeno muy complejo que condensa lo acústico, lo articulatorio, lo sensible, lo perceptivo, la imagen del referente y el sentido de los vocablos; es también la constitución de un *símbolo*, que de ese modo pasa a ser elemento del lenguaje. El hecho lingüístico conlleva la formación de conceptos, es decir, la reunión en conceptos de rasgos comu-

nes generales.<sup>14</sup> Así, aunque el lenguaje ha llegado a ser un sistema de símbolos auditivos, «los sonidos del habla, en cuanto tales, no son el hecho esencial del lenguaje». *Los elementos del lenguaje no son sonidos, sino series de sonidos: palabras, partes de palabras y series de palabras*. [*Ibid.*, pp. 30-38]

Finalmente, me referiré de pasada a una postura aun más crítica con respecto al sonido del lenguaje. Para Turbayne es *contingente* que nuestro lenguaje articulado se base en el sonido (cuando se habla) y en la luz (cuando se escribe): nuestro lenguaje articulado pudo haber sido gustativo y olfativo, en vez de sonoro y visual. Ciertamente, su uso dejó de ser convencional una vez que fue establecido, pero eso no significa que las palabras *deban* ser sonoras y tener la forma sonora que tienen, o que ya escritas *deban* tener la forma visual que aprendemos cuando se nos enseña a leer y escribir.<sup>15</sup> Con este enfoque de Murray, se reivindica a los lenguajes no verbales (visuales o de cualquier otro tipo), que ya no son relegados como formas limitadas o rudimentarias de comunicación.

### § 13. Palabras

¿Qué es *una* palabra? La dificultad de responder a esta pregunta suele deberse a que se confunde (a veces por no ser capaz de separarlos) el punto de vista fonético y el punto de vista semántico. Es decir, se cree que una palabra es una unidad fonética independiente claramente identificable, y con un significado también independiente. La idea corriente es que las palabras son como unas celdillas separadas entre sí que «contienen» significado, a su vez independientes entre sí. Según esto, el lenguaje es el conjunto integrado por estas celdillas. Pero esta es una concepción artificial del lenguaje. *El*

<sup>14</sup> E. Sapir, *op. cit.*, pp. 18-21.

<sup>15</sup> C. M. Turbayne, *El mito de la metáfora*, 1970, pp. 107-117.

<sup>13</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, pp. 37-45.

*lenguaje, en realidad, no consta de palabras, sino de enunciados.*

Sapir entiende que una palabra es una «unidad de habla viva», o sea, un elemento separable, pero no en el laboratorio o en los libros, sino en el uso real del lenguaje. Una palabra no es el correspondiente simbólico o lingüístico de un concepto único: puede consistir en un solo vocablo que se refiere a un solo concepto, o puede consistir en una expresión sonora que en una lengua se dice con un solo vocablo y se traduce a otras lenguas con una oración entera.<sup>16</sup> Esta aclaración es muy importante, pues supera la concepción trillada de que cada palabra es como una etiqueta que identifica a un objeto.

Viene a colación aquí la idea de «campos conceptuales». Según Porzig, para determinar el contenido de una palabra se necesita conocer el de las demás de ese campo.<sup>17</sup> Es más correcto decir que las lenguas constan de *campos de palabras* que decir que constan de palabras como elementos discretos (separados) del lenguaje. *Hablamos con palabras, sí, pero nos entendemos a base de campos de palabras. El valor de una palabra se reconoce respecto al valor de otras palabras afines u opuestas: siempre es parte de un conjunto y sólo dentro de ese conjunto tiene significado. Ése es el campo conceptual, como lo define Trier.*<sup>18</sup>

La significación, pues, no consiste en la asociación entre dos conjuntos (los sonidos del lenguaje por un lado y los significados por el otro), sino que es más bien un proceso por medio del cual uno o varios vocablos se relacionan *temporalmente* con algún significado que en determinado contexto es el pertinente: la significación no es un acto de etiquetación, sino que es el *resultado* de un complejo proceso selectivo y combinatorio.

<sup>16</sup> E. Sapir, *op. cit.*, pp. 40-43.

<sup>17</sup> W. Porzig, *op. cit.*, p. 133.

<sup>18</sup> Cfr. A. Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, p. 30.

## § 14. Nombres

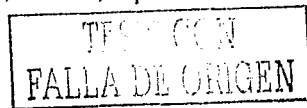
El nombre podría ser considerado como un «elemento» del lenguaje, acaso el más importante. Y el nombrar puede ser justificadamente considerado como una cualidad exclusiva del lenguaje de las palabras, y ausente por tanto del lenguaje de las imágenes. ¿En éstas no es posible denominar las cosas, sino sólo mostrarlas? Creo que así es, aunque no por ello otorgo superioridad alguna al lenguaje verbal.

Hay que dejar en claro también que con respecto a los nombres hay dos posturas radicalmente encontradas. Para una, la asignación de nombres a las cosas es el máximo acto que realiza el ser humano mediante las palabras: *gracias a los nombres el ser humano se apodera del mundo, lo comprende y lo transforma*. Incluso, se ha dado a los nombres poderes místicos, como en el pensamiento mítico, en la Cábala o en las tradiciones cristianas, donde el acto de nombrar tiene dimensiones cosmogónicas. En ciertas modalidades del logocentrismo (pienso en el relativismo lingüístico), el poder de nombrar es visto como una prerrogativa humana. Podemos remitirnos al racionalismo de Leibniz, según el cual los nombres son una especie de garantía de un conocimiento con certeza. Hay nombres generales en virtud de que no es posible dar un nombre específico a cada cosa. Aunque eso no significa que no exista una cualidad o esencia común (general) a las cosas de determinada especie o género.<sup>19</sup>

Foucault reseña así el valor que tenía el nombre en lo que él llama «época clásica» (es decir, los siglos XVII y XVIII):

Nombrar es, todo a un tiempo, dar la representación verbal de una representación y colocarla en un cuadro general. Toda la teoría clásica del lenguaje se organiza en torno a este ser privilegiado y central. En él se cruzan todas las funciones del lenguaje, ya que se le debe el que las representaciones puedan figurar en una proposición. También se le debe el que el discurso se articule sobre el conocimiento [...] Si todos los

<sup>19</sup> Gottfried Leibniz, *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, 1704, Libro III, Cap. VI.



nombres fueran exactos [...] no habría ninguna dificultad para pronunciar juicios verdaderos y el error, en el caso de que se produjera, sería tan fácil de descubrir y tan evidente como en un cálculo algebraico [...] Puede decirse que es el Nombre el que organiza todo el discurso clásico; hablar o escribir [...] es encaminarse hacia el acto soberano de la denominación, ir, a través del lenguaje, justo hasta el lugar en el que las cosas y las palabras se anudan en su esencia común y que permite darles un nombre.<sup>20</sup>

Con estas observaciones salta a la vista la relación entre considerar al nombre como una designación fundamental, fundadora, y considerar al lenguaje como la marca de la racionalidad. O sea, *el acto de nombrar es elevado a la categoría de acción humana esencial, y se convierte en signo de que se posee una razón y por lo tanto se es distinto del animal*. Los animales no dan nombres a las cosas; los seres humanos, mediante los nombres, se apropian de ellas.<sup>21</sup>

Pero para la concepción crítica sobre los nombres, éstos *no son más que meros rótulos o etiquetas que los hablantes ponen sobre las cosas*; lo importante no son los nombres, sino los enunciados que se forman con ellos y sobre todo *el uso* que se hace de estos enunciados en situaciones reales. Esta última es la posición del Wittgenstein maduro. Así, *las posturas críticas sobre los nombres pueden desembocar en una crítica del logocentrismo y una rehabilitación de los lenguajes no verbales*, en tanto que su exaltación puede tener los efectos contrarios. Esto es lo que interesa a la presente investigación.

Para ello me remito ahora a Platón, quien en el *Cratilo* discute el papel desempeñado por los nombres en el conocimiento, particularmente en el conocimiento de las esencias eternas, y rechaza dos teorías contrapuestas entre sí:

a) que el lenguaje es una simple convención social;

b) que el lenguaje es un reflejo exacto de la realidad.

Contra el primer enfoque, argumenta que los nombres surgen como una *imitación* de las esencias o Formas ideales; contra el segundo, señala que el conocimiento de esas verdades eternas no se puede dar mediante un instrumento tan falible como el lenguaje. Veamos cada uno de estos argumentos.

Como en la creación de cualquier instrumento, el artífice de los nombres no puede sino guiarse por las Ideas. El carpintero fabrica una lanzadera teniendo en mente la lanzadera ideal, y algo similar debió de haber hecho el creador de nombres:

Entonces, en lo que se refiere a los nombres, ¿no debió saber el legislador cómo poner con sílabas y sonidos nombres naturales a cada cosa y cómo crear y dar todos los nombres teniendo en cuenta los nombres ideales, para que fueran nombres en un sentido verdadero?<sup>22</sup>

Pero no es que la forma externa del nombre —es decir, sus sonidos— deba ser invariable: lo importante es que el nombre sirva para que por medio de él se capte la esencia de la cosa nombrada. La etimología puede variar, con tal de que el sentido del nombre no varíe. [*Ibid.*, 393] No se trata de concentrarse en las letras o los sonidos de las palabras, pues ya se ha visto cómo varían. Se pretende más bien determinar la unidad significativa mínima del lenguaje, pero una unidad tal que no se vea afectada por variaciones en su pronunciación o su escritura. Dicha unidad mínima sería el nombre. Éste puede variar en su ortografía o en su pronunciación, pero su contenido se mantendrá fijo. En ese sentido, el lenguaje se aproxima al ideal de dar un conocimiento. Así, Platón llega a una tesis provisional: los nombres son imitaciones externas de las acciones y de las cosas, al igual que los gestos o los ademanes [*Ibid.*, 423]. Pero pronto desecha toda esta explicación, principalmente porque los nombres no buscan imitar el mundo a la manera en que lo hace la pintura

<sup>20</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 121-122.

<sup>21</sup> Recuérdese cómo entre las características distintivas del lenguaje humano y las formas de comunicación animal se ha considerado a la capacidad en el primero y la incapacidad en las segundas de nombrar las cosas. Ver § 1.

<sup>22</sup> Platón, *Cratilo*, 389.

o la música: son en realidad *intentos* de referirse a las esencias de las cosas, más que a su aspecto externo y mutable. Entonces, si se pretende determinar las unidades mínimas del lenguaje, hay que partir de las cosas mismas, y no de las meras palabras. [*Ibid.*, 423]

En síntesis, la pretensión de llegar a un conocimiento seguro por medio del lenguaje es finalmente rechazada por Platón. Ni siquiera analizando el lenguaje en sus unidades más simples hay certeza de que sirva como un puente hacia el conocimiento. Con este método de análisis a lo más que puede aspirarse es a formarse una pálida idea de las esencias, de las Formas ideales.

De esta manera se han enlazado los dos argumentos. Contra la idea de que el lenguaje es convención, Platón ha argumentado que los nombres surgen como una imitación de las cosas, por lo cual no pueden ser arbitrarios. Y contra la idea de que todos los nombres son correctos, por ser una imitación exacta de las cosas, argumenta que los nombres no pueden ser imitaciones exactas de las cosas, porque entonces dejarían de ser nombres para convertirse en sus duplicados. En realidad, los nombres son variables, y tienen un significado por convención [*Ibid.*, 433-434]. De alguna manera, *se está utilizando cada posición para acabar con la otra*. La posición de Platón es, a su vez, distinta de ambas: el lenguaje de la palabra no es absolutamente convencional, pues surge con la intención de imitar las esencias; pero tampoco es una réplica exacta de éstas, pues no se confunde con las cosas designadas, y además es variable e imperfecto.

En el fondo, Platón parece simpatizar más (aunque sin aceptarla) con la postura que entiende al lenguaje como una imitación de las cosas. Afirma que sería magnífico disponer de un lenguaje capaz de funcionar como un puente seguro entre nuestro pensamiento y la realidad, pues gracias a él podríamos en verdad tener conocimiento. Pero por desdicha no existe un lenguaje con estas características:

Estoy completamente de acuerdo contigo en que las palabras deben parecerse a las cosas todo lo posible; pero me temo que esta búsqueda del parecido [...] debe complementarse con la ayuda mecánica de la convención como criterio de corrección. Pues yo creo que si pudiéramos siempre, o casi siempre, utilizar el parecido, tendríamos el más perfecto estado del lenguaje, así como su opuesto es el lenguaje más imperfecto. [*Ibid.*, 435]

Así, ha quedado claro que no es posible confiar en los nombres (es decir, en el lenguaje) como un camino para conocer:

...entonces supongo que las cosas pueden ser conocidas sin los nombres. [*Ibid.*, 438]

El conocimiento de las cosas no se deriva de los nombres. No: las cosas deben ser estudiadas e investigadas en sí mismas. [*Ibid.*, 439]

...ningún hombre sensato se entregaría a sí mismo o entregaría la educación de su alma al poder de los nombres. Tampoco confiaría tanto en los nombres o en los creadores de nombres como para aceptar un conocimiento que lo condena a él y a las demás cosas existentes a un enfermizo estado de irrealidad. [*Ibid.*, 440]

¿Cuál es el camino a seguir, entonces? La respuesta, que se da ampliamente en diálogos como *Teeteto*, *Fedón* y *La República*, consiste en dar a la reminiscencia (a la cual se llega con el concurso exclusivo de la razón) el lugar privilegiado en el acceso al conocimiento. Por este medio, el espíritu, liberado de sus ataduras al cuerpo, a las sensaciones y a la materia en general, accede al verdadero conocimiento, a la Verdad eterna y al Bien. Como se verá en el Capítulo 2,<sup>23</sup> Platón sostiene que el verdadero conocimiento es aquel al que se llega por el camino de la contemplación, y no por el del lenguaje o de las imágenes.

Si damos un salto desde Platón hasta el siglo XVII en Inglaterra, nos encontramos con que para John Locke los nombres no merecen más confianza que la depositada en ellos por el filó-

<sup>23</sup> En la Sección 2.4, § 56.

sofo griego. De hecho no los considera más que como recursos humanos prácticos para imponer un orden determinado a lo que se nombra (sean objetos naturales o artificiales, sean hechos naturales o sociales) y para evitar dar un nombre particular a cada cosa. Tampoco son una herramienta de conocimiento: mediante los nombres no mencionamos las «esencias reales», pues éstas no existen. Veamos ambos puntos.

Las ideas complejas resultan de la unión de ideas simples bajo un mismo nombre. Al utilizar un nombre se evita tener que utilizar largos circunloquios para referirnos a las cosas y a las acciones. Y, por el hecho de dar nombre a las cosas y a las acciones, se delimitan especies y clases a los que se otorga existencia real, tanto en el caso de las especies naturales como en los actos sociales. Por ejemplo: 'asesinato', 'parricidio', 'incesto' o 'stabling' son acciones que no existirían como tales para los usuarios del idioma en el que se mencionan, si no tuvieran un nombre que les diera identidad o existencia.<sup>24</sup> Esta función del nombrar nos remite de inmediato a una de las posturas del relativismo lingüístico. Quien conoce los nombres *clock* y *watch* distingue los dos objetos; quien no los conoce, no lo hace. [*Ibid.*, Cap. VI, 39] Así, existe una «esencia nominal» distinta de la «esencia real» de las cosas. La primera es aquella idea compleja contenida por el nombre correspondiente: por ejemplo la idea de «oro» reúne bajo un mismo nombre las características comunes que atribuimos a distintos metales. La segunda consiste en la constitución real del cuerpo al que damos un nombre. Podemos hablar con certeza de la esencia nominal de las cosas, pero nada sabemos de su esencia real. [*Ibidem*, 2-22]

En Berkeley volvemos a encontrar que se resta importancia al nombre. El lenguaje común derivado de la experiencia nos hace pensar que oímos, vemos y tocamos un mismo objeto. Aunque en realidad las ideas que proporciona

cada sentido son diferentes y no tienen por qué corresponderse entre sí, el recibirlas juntas nos hace conectarlas. Debido a que quedan reunidas bajo un mismo nombre las unimos formándonos la idea de que percibimos un mismo objeto. Por ejemplo, hemos decidido por razones prácticas reunir bajo el nombre 'manzana' un sabor determinado, un olor determinado, un color determinado, etc.<sup>25</sup> Aquí la postura nominalista de Locke se expone con mayor crudeza, adquiriendo un cariz escéptico.

En suma, el empirismo considera los nombres como herramientas que utilizamos para referirnos de manera práctica a las cosas, pero que en absoluto son una manera de referirse a la esencia de las cosas, pues dicha esencia no existe. Incluso, lo que consideramos como «cosas» no es más que una reunión arbitraria de cualidades bajo un mismo nombre.

Dando otro gran salto, me referiré ahora a las reflexiones de Wittgenstein II sobre el nombre. Frente a la tradición moderna que confirió al acto de nombrar un papel supremo, ya sea como una determinación de lo que existe para nosotros como seres con lenguaje (empiristas), ya como un acto de conocimiento de las grandes verdades, de la realidad que está ahí esperando a ser conocida por nosotros (racionalistas). Wittgenstein convierte al nombrar en un simple acto de «rotulación» con mínimo valor:

Quando decimos: «toda palabra del lenguaje designa algo» todavía no se ha dicho con ello, por de pronto, absolutamente nada, a no ser que expliquemos exactamente qué distinción deseamos hacer [...] Más directamente se aplica quizá la palabra «designar» cuando el signo está sobre el objeto designado [...] Resultará frecuentemente provechoso decirnos mientras filosofamos: Nombrar algo es similar a fijar un rótulo en una cosa.<sup>26</sup>

El nombre por sí mismo hace muy poco como expresión: es más bien una *de-signación*. Aprender a hablar no es lo mismo que aprender a dar nombres a las cosas, pues el uso del len-

<sup>24</sup> J. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Libro III, Cap. V, 6-7.

<sup>25</sup> Berkeley, George, *A New Theory of Vision*, XLVI-LI.

<sup>26</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...*, § 13-15.

guaje es mucho más variado que el mero dar nombres [*Ibid.*, §26 y 27]. La relación del nombre y lo nombrado, por último, no es siempre la misma. Puede ser ostensiva, puede ser que se escriba el nombre sobre el objeto, o que al oír el nombre se imagine el objeto, etc. [*Ibid.*, § 37].

Pero ¿qué es entonces nombrar? El dar nombre a un objeto es sólo un primer paso para después poder usar ese nombre *como una palabra*. En otros términos, el nombre por sí mismo funciona sólo en el contexto de un enunciado:

Nombrar y describir no están, por cierto, a un mismo nivel: nombrar es una preparación para describir. Nombrar no es aún en absoluto una jugada en el juego de lenguaje —como tampoco colocar una pieza de ajedrez es una jugada en el ajedrez. Puede decirse: Al nombrar una cosa todavía no se ha hecho nada. Tampoco tiene ella un nombre, excepto en el juego. Esto fue también lo que Frege quiso decir al decir que una palabra sólo tiene significado en el contexto de la oración. [*Ibid.*, § 69]

Me parece muy sano dejar de considerar al nombre como un acto supremo y una prueba tanto de la «superioridad» de la palabra frente a las imágenes, como de la «superioridad» del humano frente al animal. Mas no suscribo esta negación radical de la importancia del nombre. En un gran número de sociedades «el nombre es el distintivo de la individualidad: mientras un individuo no tiene nombre es amorfo [...] La distinción entre nombres propios y comunes es un producto del pensamiento civilizado».<sup>27</sup> Si para un ser humano su «verdadero» nombre debe ser mantenido en secreto por seguridad, y si se siente debilitado cuando otro (sobre todo un enemigo) lo conoce y lo *pronuncia*, esto significa —en términos wittgensteinianos— sin lugar a dudas que el nombrar *sí* es una jugada legítima, *sí* forma parte de un juego de lenguaje real. Y el hecho de que se trate del nombre de una persona no invalida este argumento, puesto que en esas sociedades la distinción entre nombres propios y nombres comunes no es relevan-

te: no forma parte de ningún juego de lenguaje. Incluso en nuestra propia sociedad «civilizada», ¿puede decirse que el nombre de las cosas y el nombre de las personas es un mero rótulo? No lo creo. Pruebe el lector, si piensa distinto, a burlarse del nombre de otra persona.<sup>28</sup>

El nombre desempeña un papel fundamental en la formación del lenguaje representativo, considera Cassirer. La intuición (o percepción) de los objetos pasa necesariamente por el lenguaje, y en específico por los nombres. Este proceso es evidente en el desarrollo del niño. Un intenso interés por el nombre de las cosas caracteriza cierta etapa de la infancia:

El «hambre de nombres» es, en última instancia, hambre de formas y tiene su origen en el impulso por aprehender «esencialmente». Es característico cómo el niño no pregunta en un principio cómo se denomina una cosa, sino qué es la cosa [...] en y a través del nombre tiene el objeto. Así pues el nombre se convierte en algo significativo y decisivo para la construcción del propio mundo de la representación aún antes de que el niño lo utilice para fines conscientes de comunicación.<sup>29</sup>

La avidez de nombres indica que éstos son realmente necesarios para el niño, es decir, que nombrar es para ellos un uso legítimo de las palabras. Por otro lado, el nombre tiene una utilidad práctica consistente en dar valor *representativo* al lenguaje. Así, se va más allá de lo meramente expresivo.

Deseo subrayar que todo este recorrido por la teoría del nombre ha sido necesario para el presente trabajo. Por un lado, las críticas al nombre tienen la virtud de moderar las pretensiones imperialistas del logocentrismo: resulta de ellas que la palabra no es un *factotum*, no es la llave del conocimiento ni una diferencia fundamental entre humanos y animales. Por otro lado, al referirme a casos en que el nombrar *sí* es relevante y tiene un poder, pretendo relativizar las

<sup>28</sup> Como veremos después, en las secciones 2.1 y 3.3, con la imagen sucede lo mismo: ni el civilizado ni el no civilizado pueden separar fácilmente una imagen de su referente.

<sup>29</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo III, p. 147.

<sup>27</sup> M. Pei, *The Story of Language*, 1965, p. 78.

críticas al nombre, y a la vez establecer un punto de coincidencia entre palabras e imágenes. Aunque también hay diferencias importantes entre ellas: más adelante, en el Capítulo 2, veremos que las imágenes, aunque no *nombran las cosas* como hacen las palabras, tienen en algunos casos una capacidad que éstas no poseen: *muestran las cosas*: nombrar y mostrar son capacidades distintas, pero que coinciden en el hecho de tener un efecto sobre quienes escuchan un nombre o ven una imagen.

### § 15. Enunciados

Si la definición de 'palabra' plantea dificultades, la de 'oración', 'enunciado' o 'proposición' no le va a la zaga. Tradicionalmente se ha aplicado un criterio gramatical para decir qué es una oración: es una emisión discursiva que consta de dos elementos imprescindibles: un *sujeto* y un *predicado*. También se considera un tercer elemento: la *cópula* (verbo «ser») —aunque en estricto apego a la gramática, el verbo es realmente parte del predicado. De modo que —según esta concepción— si no se encontraran tales elementos no estaríamos ante un enunciado. Ahora bien, hay intentos de rebasar esta reducción a dos o tres elementos básicos. Por ejemplo, Sapir tipifica dos grandes modos de «expresión gramatical»:

- a) conceptos concretos (radicales y derivativos: agentes, sustantivos, verbos);
- b) conceptos de relación (referencia, modalidad, relaciones personales, número y tiempo).

Y considera que una oración es inteligible *en cualquier lengua* siempre que utilice aquellos conceptos concretos y de relación que indiquen quién ejecuta la acción. Los demás conceptos no se aplican en todas las lenguas, o bien se aplican de manera metódica en algunas y en otras se utilizan sin precisión.<sup>30</sup>

Por su parte, Humboldt manifiesta un fuerte etnocentrismo cuando considera la estructura sujeto-predicado como un instrumento privilegiado para conocer el mundo. Elogia a las lenguas llamadas indoeuropeas, cuyos enunciados de estructura binaria requieren un verbo en posición central, lo cual según él otorga un carácter «ontológico» a aquello que designa:

Merced a un único acto sintético, [el verbo] conecta a través del ser el predicado con el sujeto; el ser, que con un predicado enérgico se convierte en un hacer, queda entonces asignado al sujeto mismo, de manera que lo que sólo era pensado como susceptible de conexión se convierte en un estado o proceso de la realidad.<sup>31</sup>

Cassirer se mantiene fiel a estos principios. La *cópula* es para él la cumbre de la conceptualización de las relaciones, de la conceptualización del «puro enlace». Gracias a la *cópula*, el enlace del sujeto y el predicado adquiere objetividad, en tanto se lo libera de la subjetividad. Sólo las lenguas «superiores» poseen la *cópula* pura, universal. Con ellas se da un salto evolutivo de la expresión del mero existir o el mero estar a la expresión del ser:

No sólo las lenguas de los pueblos primitivos —como la mayoría de las lenguas africanas, las lenguas de los aborígenes americanos, etc.— carecen de una expresión unitaria y general para lo que nosotros indicamos con nuestra «conectiva "es"», sino que tampoco puede hallársela en otras lenguas altamente evolucionadas [...] por ejemplo, *en la familia uralo-altaica la unión del sujeto con el predicado se efectúa casi siempre mediante yuxtaposición, de tal manera que una expresión como «la ciudad grande» significa «la ciudad es grande», una expresión como «yo hombre» significa «yo soy un hombre», etc.*<sup>32</sup>

Como diría Wittgenstein, tenemos aquí dos casos en que se sublima un elemento gramatical. Se desliga al verbo «ser» de su contexto gramatical y de los juegos de lenguaje en donde es parte de jugadas genuinas, para erigirlo co-

<sup>31</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, p. 272.

<sup>32</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, pp. 303-310. Cursivas de F.Z.

<sup>30</sup> E. Sapir, *op. cit.*, pp. 97-120.



mo «el» verbo. Y con este criterio se considera que aquellas lenguas que carecen de tal verbo son imperfectas. En palabras de Cassirer: una expresión como «la ciudad grande» significa «realmente» «la ciudad es grande»; la expresión «yo hombre» quiere decir «yo soy hombre». Pero ¿no podría ser al revés? Wittgenstein nos enseña a plantearnos este tipo de preguntas, cuando dice que la expresión «¡Losa!» dicha por un albañil a su ayudante no necesariamente es una abreviación de «¡Trácame una losa!», pues esta última bien podría ser una manera de alargar la primera.<sup>33</sup> Esto es, la estructura sujeto-predicado, que durante miles de años ha sido considerada como necesaria para pensar y para comunicarse, se tambalea peligrosamente cuando aprendemos a mirarla «desde fuera». Este resultado será de gran utilidad más adelante,<sup>34</sup> cuando se haga ver que el significado de una imagen no consiste en que ésta «contenga» enunciados o palabras que se «traducen» a términos visuales. Pues la imagen significa a su manera y por sí misma, no como una ilustración de ideas formuladas discursivamente.<sup>35</sup>

Ante esta consideración de que la forma sujeto-predicado es universal, se ha levantado la oposición de diversos lingüistas y filósofos. Porzig, por ejemplo, considera que dicha orga-

nización sintáctica no es universal, sino sólo se da en las lenguas cuya estructura concuerda con la del griego.<sup>36</sup>

Aquí había cosas independientes, sustancias, que se denominaban con los sustantivos. En ellas aparecían propiedades, que designaban los adjetivos. Los cambios y sucesos en el mundo los reflejaban los verbos, y las muchas palabras todavía restantes expresaban relaciones entre las cosas. Así fue fundada la doctrina de las clases de palabras sobre la ontología o doctrina del ser, y entonces debía, naturalmente, convenir a todas las lenguas [...] uno, por ejemplo, puede aguardar a la partida del tren. ¿Esta partida es una cosa, una sustancia, o no es más bien un suceso? [*Ibid.*, p. 163]

Al fundarse la ontología sobre conceptos de la gramática, como «ser», «sustancia» y «atributo», se pretende que la estructura sujeto-predicado es universal, o que «corresponde a la lógica de las cosas», como dice Kopnin. La anterior cita de Porzig señala también que las nociones de sustancia y atributo son relativas, que son más bien categorías originadas en el lenguaje. Por lo tanto, podemos agregar, sus correlatos gramaticales (sustantivo, adjetivo) son también relativos a un sistema gramatical determinado.

Whorf llegó a los mismos resultados en la primera mitad del siglo XX, cuando estudió la estructura sintáctica y semántica de una lengua no occidental: el hopi. Encontró que en las lenguas SAE (*Standard Average European*) se analiza la realidad en términos de «cosas», de «sustancias» o «materias», en tanto que el hopi la analiza en términos de «acontecimientos».<sup>37</sup> Entonces, lo que es «sustantivo» en una lengua (como el inglés) puede ser «verbo» en otra (como el hopi):

En inglés dividimos la mayor parte de las palabras en dos clases que tienen diferentes propiedades gramaticales y lógicas. A la clase 1 le llamamos nombres, como por ejemplo «casa», «hombre»; a la clase 2 le llamamos verbo, como por ejemplo «pegar» «correr».

<sup>33</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 19-20.

<sup>34</sup> En § 99.

<sup>35</sup> Esta sublimación de la estructura gramatical del enunciado se puede encontrar en distintas épocas de la teoría del lenguaje. Por ejemplo, Antoine Arnauld y Pierre Nicole [en *La logique ou l'art de penser*, p. 218] afirmaban que «no es posible expresar una proposición a los demás sin servirnos de dos ideas: una para el sujeto y otra para el atributo, y de otra palabra que indique la unión que nuestro espíritu concibe entre ambos». Chomsky, cuatro siglos después, se unió a ese «cartesianismo» al afirmar que se piensa siempre de acuerdo con la forma sujeto-predicado, de ahí su tesis de que es posible identificar una «gramática universal». (Cfr. N. Chomsky, *op. cit.*, p. 60.) Por último, los teóricos soviéticos afirmaban que esa forma gramatical corresponde a la lógica de las cosas mismas y subyace a toda forma de enunciar pensamientos. (Cfr. P. V. Kopnin, «La naturaleza del juicio y sus formas de expresión en el lenguaje», en Gorski, *op. cit.*, pp. 248-249.)

<sup>36</sup> Cfr. W. Porzig, *op. cit.*, p. 148.

<sup>37</sup> E. L. Whorf, *op. cit.*, pp. 169-170.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

[...] Pero la naturaleza no está polarizada así. Si se dice que «volverse, correr» etc, son verbos porque indican acontecimientos temporales, o sea acciones, ¿por qué «puñetazo» tiene que ser un nombre? [...] En la lengua hopi son verbos «ola, llama, meteoro, nube de humo, pulsación», los acontecimientos de una duración necesariamente breve no pueden ser más que verbos. [*Ibid.*, pp. 143-144]

Las investigaciones de Whorf son pródigas en este tipo de análisis, de los que extrae fundamentalmente argumentos a favor de sus tesis relativistas, como cuando realiza un brillante estudio de la manera en que la lengua hopi hace referencia a dos categorías «imprescindibles» en las lenguas SAE: tiempo y espacio. Su conclusión es sorprendente: en hopi «no hay referencia alguna al tiempo, ni explícita ni implícita», como tampoco al espacio, sino que esta lengua categoriza el mundo en dos «formas cósmicas», que son la objetiva (lo concreto, lo físico, lo pasado y lo presente) y la subjetiva (lo futuro y lo que está en la mente y en el corazón del hombre, de las plantas y de las cosas). Estos ejemplos de apoyo al relativismo lingüístico apoyan también la idea de que las estructuras sintácticas de las lenguas SAE no son necesariamente las mismas en todas las lenguas. Es decir, no «subyacen» a otro tipo de estructuras sintácticas, como si fueran su «esencia». [*Ibid.*, pp. 73-76]

Explicaciones de la proposición como las de Kohnin son relativizadas por Wittgenstein:

¿Qué pasa cuando aprendemos a determinar el sujeto de la oración por medio de la pregunta «¿Quién o qué?»? —Aquí hay ciertamente un 'ajustarse' del sujeto a esta pregunta; ¿pues cómo averiguaríamos cuál es el sujeto si no mediante la pregunta?<sup>38</sup>

Todos estos ejemplos y reducciones al absurdo apuntan a un objetivo: demostrar que no hay una *única* definición de lo que es un enunciado, pues los parámetros para definirla son establecidos dependiendo de las reglas arbitrariamente adoptadas como normas. De manera

que ni las preguntas «¿Qué?», «¿A quién?», «¿Para quién?», etc., ni las preguntas por el valor de verdad son medios para determinar qué es una oración «en sí». *No hay una «forma general de la proposición».* *Lo que hay son criterios para determinar qué es y qué no es una oración, es decir, para determinar a qué llamamos oración.* Asimismo, se desecha la tesis de que la forma sujeto-predicado subyace a, por ejemplo, las imágenes, los gestos o las expresiones musicales.

En los estudios psicológicos de Vygotsky<sup>39</sup> se puede encontrar pruebas de que la estructura sujeto-predicado no es «la» manera en que se formulan los pensamientos. Este investigador realizó pruebas experimentales que lo llevaron a esclarecer la noción psicológica de *lenguaje interiorizado*. Éste es el lenguaje que, por decirlo así, utilizamos para «hablar con nosotros mismos», que nos sirve para formular ideas antes de decirlas a los demás, que nos auxilia a razonar en silencio, etc. La tesis de Vygotsky es que el niño pequeño no piensa en silencio o «para sí mismo» a la manera en que lo hacen los adultos. Todo su pensamiento es «en voz alta»: aunque piense para sí, no lo hace más que hablando. Con el avance de su desarrollo, y a medida que entra en contacto con quienes saben hablar, va aprendiendo a pensar con los términos que escucha de sus padres, hermanos, etc. A este lenguaje particular lo llamó Piaget *lenguaje egocéntrico*.

Vygotsky estudió experimentalmente la formación del lenguaje interiorizado (o interior) y sus relaciones con el lenguaje exterior. Explica que, con el desarrollo del niño (sobre todo en la edad escolar), el habla egocéntrica va desapareciendo a medida que se desarrolla el habla interiorizada.

el habla egocéntrica desaparece en la edad escolar, cuando comienza a desarrollarse la interiorizada [...] El lenguaje egocéntrico [...] está sujeto a una evolución, no a una involución. Finalmente, se

<sup>38</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 137.

<sup>39</sup> Lev S. Vygotsky, *Pensamiento y lenguaje*, 1934.

transforma en lenguaje interiorizado. [*Ibid.*, pp. 173-175]

El lenguaje egocéntrico se intensifica como vehículo del pensamiento. Conforme sirve más para pensar, se hace más inescrutable para los demás, su vocalización disminuye más y más y su separación del lenguaje social se hace mayor, hasta que, finalmente, desaparece como lenguaje sonoro y se convierte en lenguaje interior. Es entonces, dice Vygotsky, cuando sus «características estructurales» se intensifican. Pues bien, son esas características estructurales del lenguaje interiorizado las que me interesa destacar aquí.

el lenguaje egocéntrico, al desarrollarse, presenta una tendencia hacia una forma totalmente especial de abreviación, es decir, *omisión del sujeto de una oración y de todas las palabras conectadas y relacionadas con él, en tanto se conserva el predicado.*

[...] La predicación pura [...] es la forma natural del lenguaje interiorizado, que psicológicamente se compone sólo de predicado [...] nosotros sabemos sobre qué estamos pensando, o sea que siempre conocemos el tema y la situación. [*Ibid.*, pp. 176-186. Cursivas de F.Z.]

Así, el lenguaje interiorizado tiene dos características:

- a) el no ser sonoro, esto es el pensar palabras en vez de pronunciarlas, y
- b) el prescindir del sujeto, o sea, ser un lenguaje de «predicación pura».

En el lenguaje externo se da esta predicación pura en determinados contextos en que no necesitamos mencionar al sujeto gramatical, pero en el lenguaje interiorizado ésa es la forma «natural»: se compone sólo de predicado.

*Las hipótesis de Vygotsky parecen asestar un golpe mortal a las afirmaciones según las cuales la estructura sujeto-predicado no sólo es imprescindible para comunicar pensamientos, sino incluso para formular los pensamientos antes de ser comunicados a los demás.* El lenguaje interiorizado tiene una estructura sintácti-

ca propia. Por lo tanto, la estructura sujeto-predicado no es imprescindible.

Las implicaciones de todo lo antes citado son muchas, y muy diversas. Por lo pronto, *echan abajo la noción de universalidad de la forma sintáctica sujeto-predicado.* Pero hay mucho más. *El pensamiento interior parece distinguirse del exterior en su no discursividad, y ello lo acerca más a los terrenos de la imagen y la imaginación.*<sup>40</sup> Y, si es correcto que este lenguaje interior no tiene la forma sujeto-verbo-complemento, o sujeto-predicado, se demuestra que tal estructura sintáctica *no es en absoluto universal, así como que es posible pensar o comunicarse sin ella.* También resulta que *para entender una imagen no es necesario formular enunciados completos, o sea, enunciados con esa estructura gramatical.* Éste es un resultado de enorme importancia para el presente trabajo: *la imagen se puede liberar de la tiranía del lenguaje que se le ha querido imponer.*

<sup>40</sup> Sobre este punto trataré más adelante, especialmente en el Capítulo 4, pero es importantísimo señalarlo desde aquí.

TESTE CON  
FALLA DE ORIGEN

## 1.3 DINÁMICA DEL LENGUAJE DISCURSIVO

¡Puede incluso que no exista lo que concebimos como Lenguaje (con L mayúscula)! La exposición de que «el pensamiento es una cuestión de LENGUAJE» es una generalización incorrecta de la idea, más correctamente expresada, de que «el pensamiento es una cuestión de lenguas diversas».

Benjamin Lee Whorf<sup>1</sup>

En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos —sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos «lenguaje»

Ludwig Wittgenstein<sup>2</sup>

### 1.3.1 Filogenia y ontogenia del lenguaje

#### § 16. La pregunta por el origen del lenguaje

Hay preguntas difíciles de evitar. A veces de modo intempestivo, otras veces por asociación con afirmaciones sobre el origen de la humanidad, o también cuando reflexionamos acerca del lenguaje en los niños recién nacidos, surge con fuerza una pregunta: *¿cómo se originó el lenguaje históricamente?* Ésta es la versión filogenética de la cuestión. O bien surge en su versión ontogenética: *¿cómo surge el lenguaje cotidianamente, en cada uno de los seres humanos que está aprendiendo a hablar, o en cada uno de los que ya «saben» hablar?*

La interrogante por el origen del lenguaje es, ante todo, una pregunta *sobre el lenguaje*. Aunque se plantea un tema para el cual no se tienen datos empíricos, sí se tiene un objeto de estudio real: el lenguaje o las lenguas existentes, actuales. Sí, pues se plantea una interrogan-

te acerca de cómo se originó lo que hoy usamos y llamamos «lenguaje». No se indaga sobre algo que ya no existe, sino sobre algo que existe hoy por hoy. Por lo demás, si se parte del postulado de que el lenguaje tiene historia, resulta necesario tomar una posición teórica clara con respecto a los factores que le dieron inicio. Finalmente, la explicación que se dé sobre el surgimiento del lenguaje *es una manera de definirlo*: si se acepta que Dios otorgó el don del lenguaje al ser humano, ésta es una manera de decir qué es el lenguaje; si se afirma que el lenguaje surgió por una necesidad biológica, con ello se lo define como una función biológica y no social; etc.

Ahora bien, si se busca identificar un *momento* a partir del cual empezó el ser humano a tener lenguaje, se pretende encontrar una quimera (como si se quisiera encontrar *el lugar en donde se encuentra el lenguaje*). La pregunta que me planteo aquí no es *¿cuándo surgió el lenguaje?*, sino más bien: *¿cómo o por qué existe el lenguaje?* Responderla implica tener alguna hipótesis sobre su origen filogenético u ontogenético; pero también tener un concepto sobre la función que desempeña en los hablantes «normales», esto es, los adultos comunes y corrientes que utilizan las palabras en su vida cotidiana para entenderse entre sí, para pensar, para escribir, para expresarse o para convencer a alguien.

Entre los que niegan importancia a todas estas cuestiones puede situarse a Saussure —para quien lo importante es indagar el funcionamiento del sistema del lenguaje (su sistema de oposiciones y diferencias)— y a Wittgenstein —quien se interesa más bien en su sistema de relaciones profundas y sus juegos. Otro es el caso de quienes (como Herder, Rousseau, Cassirer, Schaff, Jacob, Chateau, Fischer, Spirkin o Swadesh), indagan cuáles son las condiciones *necesarias* (biológicas, prácticas, psicológicas...) que se asocian actualmente y que debieron de asociarse filogenéticamente a la existencia del lenguaje. Ahora bien, preocuparse por la cuestión del origen del

<sup>1</sup> Benjamin Lee Whorf. *Lenguaje, pensamiento y realidad*, p. 269.

<sup>2</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 65.

lenguaje no implica —como podrían suponer algunos defensores de la primera posición— querer determinar «el momento preciso» en que comenzó a existir el lenguaje. Insisto: lo que se plantea en la segunda posición no es una pregunta por el *cuándo*, sino por el *cómo* del surgimiento del lenguaje; también es, desde luego, una pregunta sobre el *por qué* del origen del lenguaje.

Los defensores de la primera posición, para ser coherentes, deberían desentenderse completamente de la ontogénesis del lenguaje, es decir, de la adquisición del lenguaje por el niño. Sin embargo, encontramos una y otra vez en su discurso referencias a la manera en que aprende a hablar un niño, que les sirven de apoyo en distintas argumentaciones.<sup>3</sup> Tal vez su respuesta sea que es distinto averiguar cómo aprende a hablar un niño de cómo desarrolló el lenguaje la especie humana. ¿Pero no hacemos lo mismo —proponer hipótesis— cuando nos referimos al modo en que un bebé de seis meses empieza a balbucear, o a las primeras palabras que articula un niño de doce meses? Por ello, considero válido que toda argumentación que se apoye en la ontogénesis del lenguaje sea extrapolada —con todas las reservas adecuadas— a las indagaciones sobre la filogénesis del lenguaje. Si se recurre al estudio de la ontogénesis del lenguaje para resolver cuestiones concernientes al lenguaje del hablante común, también es legítimo estudiar la filogénesis con la misma finalidad.

De todo esto se desprende la importancia de indagar con respecto al papel del lenguaje en los inicios de la hominización. Por ello considero necesario no separar demasiado las condiciones *empíricas* y las condiciones *lógicas* de la existencia del lenguaje verbal —aunque también es necesario no confundirlas. En el desarrollo de toda esta sección, consideraré amalgamadas ambas condiciones.

Por último, habría que aclarar que la pregunta por el origen del lenguaje de la palabra puede distinguirse de otra pregunta: la que inquiriere

sobre el origen de la simbolización. Esta cuestión es distinta, pues implica un interés por el pensamiento no verbal (en imágenes, en acciones prácticas, en sonidos musicales, en gestos). Por lo pronto, la indagación sobre el origen del lenguaje se circunscribe al *lenguaje fonético articulado*, es decir, al lenguaje en palabras, oraciones, discursos, etc. Mas el tratamiento de esta temática me permitirá abordar a partir del siguiente Capítulo una temática no menos compleja e importante: *¿cómo o por qué surgió la imagen?, ¿qué fue —o qué es— «primero»: la imagen o la palabra?, ¿cómo se relacionan la formación de imágenes y la formación de palabras?...*

## § 17. Biología y lenguaje

Cuando se enfatiza demasiado el aspecto social del lenguaje, tiende a olvidarse su aspecto biológico. Por ello nos puede resultar sorprendente descubrir que las facetas fonética y auditiva del lenguaje están conectadas con funciones corporales *anteriores* a toda simbolización o significación. Afirmar que el lenguaje está arraigado en la vida misma no quiere decir que no está arraigado en la vida social, sino que se relaciona con los mecanismos biológicos de conservación desde el momento en que es portado por un cuerpo vivo y realizado por órganos fonatorios y auditivos. Además, es un hecho hoy en día indiscutible que hubo una relación entre la evolución hacia la marcha bípeda y el desarrollo del lenguaje.<sup>4</sup> Dentro de esta línea de investigación están los estudios de la *genética como lenguaje*, mediante los cuales se puede identificar códigos, mensajes, signos, paradigmas y reglas sintácticas (esto último, por ejemplo, en las cadenas del ADN). [*Ibid.*, pp. 121-22] Esto me parece muy interesante, aunque debería tomarse con gran reserva tales de extrapolaciones. Pueden ser buenas metáforas para explicar la herencia, pero no conviene llevarlas dema-

<sup>3</sup> En el propio Wittgenstein se aborda este asunto. Cfr. por ejemplo, *Investigaciones filosóficas*, § 4.

<sup>4</sup> Ver André Jacob, *Introduction a la philosophie du langage*, pp. 111-119.

siado lejos: los cromosomas no *simbolizan*; no hablan, no figuran, no piensan, no se expresan ni usan términos polisémicos, etc.

Una veta más rica, interesante y provechosa la ofrece el estudio de la evolución biológica de nuestra especie y su relación con la evolución del lenguaje. Me referiré a tres aspectos que han sido abordados por Jean Chateau: la posición sedente; la posición erecta y el «perfeccionamiento» de la mano. Apunta este autor que en la naturaleza son pocos los animales que se sientan, y de éstos son más pocos aún los que utilizan los miembros delanteros para manejar los objetos. Entre ellos están los roedores, que son considerados entre los animales más inteligentes. El poder sentarse es entonces un logro fundamental, pues permite liberar las patas delanteras, y con ello propicia un gran desarrollo intelectual relacionado con la manipulación y exploración de los objetos de interés. Este manejo puede ser controlado por la cara, y específicamente por la vista, lo que contribuye al enorme desarrollo de ésta como mecanismo de observación. Aparejado con todo esto se da la aparición del hueco de la mano: ámbito de lo propio, de lo que se separa del ambiente, modelo y parámetro de todos los recipientes, raíz de las nociones de 'mío' y 'yo'.<sup>5</sup> Chateau subraya que ése fue el germen de la representación y de las ideas, así como del pensamiento sereno y contemplativo:

...es en el gesto independiente y producido en el ámbito manipulador donde vendrá a inscribirse el pensamiento representativo [...] Ese grano que la Ardilla descortezca, es el que se transformará en el cielo de las Ideas platónicas.

Sentarse no es en modo alguno echar raíces, sino desprenderse durante cierto tiempo de la situación, a fin de dirigir la actividad psíquica en otra dirección, hacia el hueco de la mano o el pensamiento representativo. [*Ibid.*, pp. 64-65]

Pero, aunque la posición sedente es crucial, la verdadera hominización se da con la postura

erecta: de ella resultan el desarrollo cerebral y la liberación de la mano. La postura erecta es difícil, al ser una conquista permanente del equilibrio, aunque compensa con creces su precariedad pues permite que la mirada (sentido intelectual) explore con el auxilio de la rotación del cuello todo su entorno. Permite, asimismo, que se pueda ver hacia adelante, hacia lo nuevo. Y esta difícil conquista la debe realizar cada persona desde su infancia. [*Ibid.*, pp. 65-74]

Sabemos que la marcha erecta posibilitó el desarrollo de la masa encefálica por una serie de procesos concatenados: al caminar sobre dos miembros, el homínido liberó los otros dos de la tarea de caminar. Entonces las manos se especializaron en asir, prender, lanzar, etc. A su vez las mandíbulas se liberaron de estas tareas, lo cual permitió que se la boca se especializara en otra función: la emisión de sonidos. Fue seguramente la liberación con respecto al trabajo rudo lo que propició que la mandíbula disminuyera su tamaño; esta disminución de tamaño permitió el aumento de la capacidad craneana y, por tanto, el de la masa encefálica. Finalmente, el desarrollo de ésta se conectó directamente con la observación y el análisis anejos a una manipulación cada vez más minuciosa e inteligente de los objetos de interés.

Volvamos a Chateau. La mano es a la vez factor y resultado de este complejo proceso biológico. [*Ibid.*:84-93] *De su evolución resultó la capacidad representativa humana*, con todas sus variantes:

La mano puede servir igualmente para examinar un insecto o una piedra pulida, o para un esbozo de tejido [...] Pero la forma de síntesis más importante es la que consiste en prolongar la mano por un útil, por un palo, por ejemplo, o por una piedra arrojada [...] *la actividad representativa supone, desde su origen, la existencia de la mano*, más que la de cualquier otro instrumento orgánico [...]

La mano es un instrumento de comunicación [...] Sin duda es superada en esto por la fisonomía. Pero [...] *ella abrirá el punto del grafismo y el de la escritura*, en el cual el tiempo es trascendido [...] El problema planteado aquí es, en el fondo, el del nacimiento

<sup>5</sup> Ver Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, pp. 46-65.

to de la inteligencia representativa y humana [...] [*Ibid.*: 88-93. Cursivas de F.Z.]

Son muy valiosas todas estas observaciones, particularmente por lo que se refiere al nacimiento de la representación: el desarrollo de la mano está estrechamente ligado al surgimiento del pensamiento abstracto y al de la capacidad representativa. Aun las funciones intelectuales más avanzadas tienen profundas raíces biológicas.

Al mismo tiempo es conveniente recalcar ya desde ahora que el desarrollo de la mano no tiene como única implicación el desarrollo del lenguaje, o el de su gemelo, la escritura (sea pictográfica, ideográfica o alfabética), sino también *el desarrollo del dibujo, esto es, la capacidad de crear imágenes*. No olvidemos que la misma mano que creó los primeros instrumentos fue la que trazó los primeros grafismos escriturales o dibujísticos, y que hoy en día suele ignorarse este parentesco. *El escritor y el dibujante no son tan ajenos entre sí como nos ha hecho pensar la tradición logocéntrica*.

## § 18. Trabajo y lenguaje

La idea de que entre lenguaje y trabajo hay profundas relaciones ha sido generalmente bien aceptada. El marxismo ha encontrado en ella una fuente riquísima de argumentos para tratar diversas cuestiones: la relación teoría-práctica, la preeminencia de los factores socioeconómicos sobre los factores intelectuales e ideológicos, el desarrollo de la conciencia como un proceso de abstracción y concreción, y otras más. El texto de Federico Engels «El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre» es pionero en este sentido. Y los estudiosos soviéticos del lenguaje son herederos de esta robusta tradición filosófica. Spirkin, por ejemplo, parte de los datos proporcionados por la paleontología (desarrollo cerebral del *Cro-Magnon*, evolución de la mandíbula y de todo el aparato bucal) para apoyar sus reflexiones en

torno al origen del lenguaje. Según su concepción, el lenguaje articulado resultó de esa evolución, pero principalmente es fruto del trabajo organizado (concretamente, de la división del trabajo, que permite un pensamiento independiente de la acción), la cual se conecta con el desarrollo de las relaciones sociales. Esto a su vez se relaciona con el «perfeccionamiento» del pensar y el paso a la reflexión abstracta. El lenguaje inarticulado humano, en cambio, era suficiente sólo para la vida gregaria del hombre primitivo: constaba de «palabras-oración», todavía sin formas gramaticales.<sup>6</sup>

Con una utilización más crítica del concepto de 'trabajo', Chateau acepta también que lenguaje y actividad productiva han estado siempre estrechamente relacionados. Pero en su explicación el trabajo no lo es todo: el *homo sapiens* desarrolló el lenguaje en conexión con diversas actividades, además del trabajo, tales como el canto, la danza y la gesticulación.<sup>7</sup> Es notorio que para este autor se encuentran en las raíces del lenguaje articulado actividades no «lógicas» o no «racionales». De hecho, afirma que el pensamiento representativo se aplicaba ya en la fabricación de instrumentos (con el *Homo Sapiens Habilis*), antes de que apareciera el simbolismo basado en lenguaje vocal:

...no es fácil atribuir un lenguaje simbólico al *Homo habilis*. Y por otra parte, es difícil negar que la aparición del «chopper» es también la aparición del concepto [...] Esta paradoja [consiste en la] aparición de una técnica conceptual sin lenguaje vocal y simbólico [...] ¿Se puede hacer intervenir un pensamiento representativo sin lenguaje vocal? [...] ello parece cada vez más posible y hasta cada vez más cierto [...] Por ello, no es de extrañar que una conducta de orden representativo, como la del útil fabricado y conservado, haya precedido indudablemente en muchos milenios al uso corriente del lenguaje vocal. [*Ibid.*: 94-95]

Las observaciones de Chateau son de crucial importancia: *en la fabricación de instrumentos intervienen ya la representación y el pensar*

<sup>6</sup> Spirkin, A. G., *op. cit.*, pp. 34-44.

<sup>7</sup> J. Chateau, *op. cit.*, p. 96.

*conceptual*, aunque aquí no se cuenta con un acervo de herramientas lógico-verbales heredadas o aprendidas de generaciones anteriores. Por tanto, *debió de haber un pensamiento representativo no verbal, debió de haber una conducta representativa anterior al lenguaje articulado*.

Estas especulaciones de Chateau permiten ampliar la noción de 'pensamiento', yendo más allá de los marcos del discurso y de la lógica. También la noción de lenguaje sufre igual ampliación, pues ya no le son ajenos el gesto, el canto y la danza. Asimismo, podemos abandonar las estrechas concepciones logocéntricas, según las cuales sólo mediante el lenguaje era posible «superar» las etapas del pensamiento primitivo, que por lo tanto era visto como «rudimentario» o «inferior». Todo esto confirma que hay un pensamiento no verbal (por ejemplo, visual).

En cuanto al trabajo, Chateau otorga más importancia a su dimensión representativa y social que a su dimensión meramente física y manipulativa. Y no es verdad que el *homo faber* haya precedido al *homo sapiens*, sino más bien al contrario: lo presupone:

El instrumento humano no es tal sino porque implica la visión de un futuro que sobrepasa el campo perceptivo de la consciencia [...] La puesta en juego de la actividad representativa [...] permite también la previsión lejana y la conservación del instrumento con vistas a acciones futuras. El *homo faber*, repitámoslo, presupone el *homo sapiens* [...] Lo importante está menos en el lenguaje que en la estructura representativa conservada por el cuerpo social... [Ibid., pp. 143-44]

Así, el trabajo es mucho más que la «ocasión» para desarrollar el lenguaje o el «estímulo» para pensar mediante conceptos. *Es en sí mismo una actividad representativa, simbólica; es por ello un modo de pensar*.

## § 19. Afectividad y lenguaje

Con el lenguaje articulado no sólo comunicamos, informamos o referimos. También nos sirve para expresar emociones y deseos, placeres y dolores. Intentar determinar cuál de los dos tipos de aplicaciones se dio primero no puede conducir a simplificaciones. En realidad, ambas pueden concurrir en el habla de un usuario del lenguaje, conviviendo una al lado de la otra. Para Swadesh, los gritos y demás sonidos espontáneos que produce y emplea el ser humano desde niño debieron de haber intervenido en la filogénesis del lenguaje: emisiones cargadas de dolor o tristeza, de malestar, de alegría. Por ejemplo, el llamado, «según el volumen y la cualidad vocálica, daba a entender la distancia a que se refería; según los matices de tono marcaba la urgencia del caso, y se distinguía entre el peligro y la oportunidad de gozar».<sup>8</sup> La comunicación y la expresión no aparecen pues como antagónicas, sino como *complementarias*, o más bien como partes de un todo en el que se conjuntan distintos registros: lo emocional y lo intelectual no están separados.

No todas las especulaciones sobre los orígenes del lenguaje consideran esta unidad del aspecto comunicativo y el aspecto emotivo como formando un todo. Rousseau, por ejemplo, los separa radicalmente. Para el autor del *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, el lenguaje no surgió porque se requería satisfacer necesidades, pues para ello habría bastado la gesticulación, los gruñidos, los gritos o los gemidos: surgió por las pasiones (el amor, el odio, la cólera...):

no se empezó por razonar, sino por sentir [...] No fue el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, los que les arrancaron las primeras voces [...] Se persigue en silencio la presa con que quiere uno alimentarse, mas para conmover un corazón joven, para rechazar a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, quejas: he ahí las más antiguas palabras inventadas, he ahí por qué las primeras lenguas

<sup>8</sup> M. Swadesh, *op. cit.*, pp. 42-49.



fueron melodiosas y apasionadas antes de ser sencillas y metódicas.<sup>9</sup>

Al afirmar que las primeras lenguas fueron hijas del placer y no de la necesidad, Rousseau se ubica en una perspectiva contraria a la del materialismo vulgar. El trabajo, la producción de objetos materiales, la comunicación para fines utilitarios y la formación de conceptos no desempeñaron desde su punto de vista el papel más importante en el surgimiento del lenguaje. Inicialmente fueron las pasiones el factor desencadenante, y sólo después la satisfacción de necesidades se agregó como finalidad del lenguaje. [*Ibid.*, p. 54] Sin embargo, hay que señalar una seria limitación de la hipótesis de Rousseau: simplifica la explicación de las condiciones que se asocian a la existencia del lenguaje. Enfatiza un aspecto (la emotividad) y reduce a cero los demás (como la comunicación, el trabajo, la abstracción y el razonamiento).

## § 20. De la imitación al símbolo

Una cuarta posición con respecto al origen y desarrollo del lenguaje es aquella según la cual éste sigue un camino progresivo, que va desde la «etapa» más concreta hasta la «etapa» más simbólica. De acuerdo con esta concepción, cada cambio es un «avance» o «progreso» con respecto a la anterior. Por tanto resulta factible hablar de estadios «superiores» e «inferiores» del lenguaje, o bien de lenguas «atrasadas» o «avanzadas». Cassirer sostiene tal enfoque:

En general puede mostrarse que el lenguaje pasó por tres etapas antes de alcanzar la madurez de su propia forma [...] Designamos respectivamente estas etapas como la de la expresión mímica, analógica y simbólica propiamente dicha.<sup>10</sup>

En el lenguaje infantil y en las lenguas «primitivas» se da la primera etapa, una especie de

«pintura fonética» que liga la expresión a las acciones y situaciones concretas. Ejemplo de ello son la onomatopeya, y los elementos onomatopéyicos que perviven en las lenguas «cultas». La segunda etapa se manifiesta por la superación de los recursos lingüísticos meramente mímicos e imitativos. Y la tercera, por el acceso a la simbolización:

En todos estos fenómenos [...] el lenguaje pugna constantemente por ampliar y, finalmente, por romper el círculo de la expresión aún allí donde parte de la expresión puramente imitativa o «analógica» [...] La expresión mímica o analógica cede ante la expresión puramente simbólica que, precisamente en y por virtud de su «otro ser», se convierte en portador de un nuevo y más profundo contenido espiritual. [*Ibid.*, pp. 153-58]

Una desventaja de esta explicación es la sugerencia teleológica de que el desarrollo de la expresión lingüística la lleva hacia su «perfeccionamiento». Y que este avance del lenguaje es directamente proporcional al abandono de la imitación y del dato concreto, o a la superación de la semejanza entre palabras y cosas. Según esto, se pasa de una especie de pintura fonética a una representación simbólica, y eso conlleva la «superación» del lenguaje. El surgimiento de la función simbólica implica pasar del gesto al sonido representativo: la interjección, el grito desarticulado son sometidos a un orden. [Cfr. *ibid.*, pp. 137-44]

Podría ser aceptable tal versión del desarrollo del lenguaje, sobre todo si fuera liberada de sus cargas idealistas, particularmente de una: lo alejado de lo sensible es «mejor» que lo relacionado con experiencias concretas. Por otro lado, si se toma al pie de la letra esta explicación, se relega a las formas de comunicación y expresión no verbales.

En el Capítulo 3<sup>11</sup> plantearé un desarrollo de la representación según tres momentos:

- a) de la copia al signo,
- b) del signo al símbolo,

<sup>9</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, pp. 15-18.

<sup>10</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, p. 148.

<sup>11</sup> Secciones 3.2 y 3.3.

c) del símbolo al silencio.

Mas con los incisos (a) y (b) no me adhiero de ningún modo a estos enfoques logocéntricos o positivistas que ponen el alejamiento de la imitación como un acceso a estadios «superiores» del desarrollo humano. Y, además, el inciso (c) plantea justamente una ruptura con el logocentrismo, al rehabilitar el silencio y las formas de comunicación no verbales.

## § 21. Desarrollo ontogenético del lenguaje

En el campo de la psicología se han obtenido resultados sobre el desarrollo del lenguaje en el niño, que resultan de gran interés filosófico. Los trabajos de Vygotsky y de Luria (soviéticos de línea no oficial<sup>12</sup>) ejemplifican este tipo de investigaciones de corte empírico. El primero de ellos logró hallazgos muy importantes. Uno de los principales, como ya se vio más arriba,<sup>13</sup> es que lenguaje y pensamiento tienen distintas raíces genéticas. Ahora bien, si hay un momento en que «el pensamiento se torna verbal y el lenguaje, racional»,<sup>14</sup> ello implica que *pensamiento y lenguaje son dos círculos que, al encontrarse, producen el pensamiento verbal*. Sin embargo, y eso es lo que ahora me interesa subrayar, *Vygotsky nunca niega que hay otras formas de pensamiento y de lenguaje*:

Esquemáticamente podemos imaginarnos el pensamiento y el lenguaje como dos círculos en intersección. En sus partes superpuestas, constituyen lo que se ha llamado pensamiento verbal; éste, sin embargo, no incluye de ningún modo todas las formas de pensamiento y las de lenguaje. Existe un área muy amplia del pensamiento que no tiene relación directa con el lenguaje [...] Nos vemos, pues, forzados a concluir que la fusión del pensamiento y el lenguaje, tanto en los adultos como en los niños, es un fenómeno limitado a un área circunscripta. *El pensamiento no-verbal y el lenguaje no intelectual no participan de*

*esta fusión y son afectados sólo indirectamente por los procesos del pensamiento verbal. [Ibid., p. 76]*

Vygotsky admite la existencia de un pensamiento no verbal, declarando que «se ve forzado» a ello. Es decir, que la fuerza de las pruebas experimentales lo llevó a aceptarlo. Más adelante retomaré estas conclusiones de Vygotsky.<sup>15</sup> Por el momento baste con recalcar lo competente a este parágrafo: una vez que se han encontrado lenguaje y pensamiento (hacia los primeros años escolares del niño), se abandona la percepción sin palabras sustituyéndola por una percepción verbalizada, que se describe en términos de significados, no de meras impresiones. La introspección se verbaliza y el niño se hace consciente de sus procesos mentales. Pensamiento y lenguaje, que tienen diferentes raíces genéticas, se desarrollan al inicio con independencia uno del otro. Cuando se encuentran, se condicionan mutuamente, *pero no son lo mismo*.

Luria, aunque enfatiza ciertos aspectos del pensamiento de Vygotsky, se apoya particularmente en la concepción de Cassirer que acabo de presentar en §20. Escribe que en la evolución humana filo y ontogenética se da el paso de los nexos figurativos directos a las conexiones lógicas generales. Se va de lo concreto-figurativo a lo abstracto, que se va desarrollando junto con la capacidad de clasificar.<sup>16</sup> Este desarrollo se observa en la evolución del enunciado discursivo:

- a) un alejamiento de la percepción gráfico-figurativa directa;
- b) paso de la parataxis a la hipotaxis (señalado también por Cassirer);
- c) pérdida de importancia de recursos extradiscursivos, tales como exclamaciones, gestos, entonaciones;
- d) elaboración gradual de recursos lógico-gramaticales. [Ibid., pp. 75-80]

<sup>12</sup> Es decir, ajenos al materialismo histórico dogmático.

<sup>13</sup> En § 15, a propósito de la estructura del enunciado.

<sup>14</sup> L. S. Vygotsky, *op. cit.*, p. 69-72.

<sup>15</sup> En § 30, al tratar sobre las relaciones entre lenguaje y pensamiento.

<sup>16</sup> A. R. Luria, *op. cit.*, p. 51.

Similar es la explicación que da Oerter del desarrollo ontogenético del lenguaje. Este autor se apoya fuertemente en los hallazgos de Vygotsky, para afirmar que el lenguaje y la inteligencia, cuyos desarrollos están separados inicialmente, se van uniendo progresivamente. Las palabras adquiere entonces una función que anteriormente no era desempeñada por ningún sistema significante: ayudan a ordenar los fenómenos del mundo.<sup>17</sup> Considera Oerter que hay tres momentos o etapas en el desarrollo de la representación infantil:

- a) representación accional (en donde prácticamente no hay signos, sino que la actividad representativa está reducida a las acciones que se realizan);
- b) representación icónica, imaginaria (donde el mundo se representa mediante imágenes y esquemas espaciales, aunque es muy rígida y está muy ligados a los detalles concretos);
- c) representación simbólica (que se realiza principalmente, aunque no de modo exclusivo, mediante el lenguaje verbal). [*Ibid.*, pp. 20-22]

En suma, el lenguaje vocal tiene una función reguladora: va dirigiendo la acción cada vez más desde los meros impulsos sensoriales hasta los sistemas de signos, y termina por ser un sistema de ordenación internalizado. [*Ibid.*, pp. 101-02]

Una vez más, el enfoque de Vygotsky es el más rico, en tanto no incurre en la tentación de establecer un «avance» desde etapas «primitivas» hasta etapas «superiores». De ese modo evita también la teoría de que dicho «progreso» consiste en abandonar la figuración y acercarse a la simbolización abstracta. Por lo tanto, *si nos adherimos a Vygotsky, podemos revalorar la importancia del pensamiento no verbal en un sentido ontogenético, tanto como filogenético.*

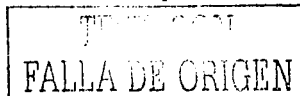
<sup>17</sup> Rolf Oerter, *Psychologie des Denkens* [*Psicología del pensamiento*], pp. 123-125.

### 1.3.2 Lenguaje y formas de vida

Una de las ideas que más nos pueden sacudir es la de que no existe *el* lenguaje: lo que hemos llamado de esa manera no es un fenómeno unitario, sino un conjunto amorfo y cambiante de prácticas lingüísticas ligadas a su vez a prácticas sociales. Encontré por primera vez esta idea en las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein, y me costó trabajo entenderla. ¿Cómo es que no existe esa facultad en la que han residido nada menos que la razón, la inteligencia, la hominidad o humanidad? ¿Acaso no somos seres pensantes ni pensamos *con el* lenguaje de la palabra? Se puede atacar a la religión, se puede declarar muerto a Dios; se puede comprobar que el universo es caótico, o que la historia no tiene leyes; pero declarar que no existe *el* lenguaje equivale a destruir los cimientos sobre los cuales se ha levantado durante siglos o tal vez milenios nuestra propia imagen como humanos, al menos en Occidente... Ésta es una de esas afirmaciones que, para ser cabalmente entendidas, requiere que cambiemos nuestro modo de pensar. Sobre todo, requiere que abandonemos para siempre la convicción de que el lenguaje discursivo es «la» facultad central del ser humano, la que lo distingue de manera radical de los animales.

### § 22. Las nociones de 'valor' y de 'juegos de lenguaje': recursos contra la formalización del lenguaje

La principal falla en los tratamientos formalizantes del lenguaje verbal es su reduccionismo: erigen algunos aspectos como principales o únicos e ignoran la importancia de los demás. Uno de los aspectos más ignorados es la relación entre el lenguaje y la dinámica social de la que forma parte. En Humboldt, pese a la idealización de la «forma interna» y al marcado etnocentrismo que pone en práctica, podemos encontrar cierta sensibilidad hacia estos aspectos del lenguaje. Ello se debe quizás al sello



hegeliano de sus investigaciones, gracias al cual se enfatiza la dinámica del lenguaje y la importancia de la interacción entre los hablantes. Considera que la comprensión entre éstos no se produce al nivel de signos o de conceptos, sino por el hecho de que pertenecen a una misma «comunidad espiritual». El acto de hablar vuelve común, compartido, lo que antes era individual: *propicia la comprensión humana*. Gracias a estas circunstancias hay correspondencia (no identidad) de los conceptos entre ellos: ante la misma designación cada quien tiene distintas representaciones: «La representación suscitada por la palabra en cada uno lleva en sí la impronta de su respectiva idiosincrasia, pero todos la designan con la misma palabra». De cualquier manera, la pertenencia a una comunidad espiritual implica la pertenencia a la misma comunidad nacional y al uso de la misma lengua.<sup>18</sup>

Ferdinand de Saussure trasladó a la lingüística el concepto de 'valor', tomado de otras disciplinas, y lo convirtió en el más importante para su estudio del lenguaje. El *aspecto conceptual* del valor consiste en que un término del lenguaje puede ser trocado por otro que sea *desemejante* (con una moneda puedo obtener un pan; una palabra puede ocupar el lugar de una idea), y en que un término puede compararse con otros *semejantes* (una moneda se cambia por otras monedas, al igual que una palabra se compara con otras palabras, es decir, *vale* en relación con ellas). Esto significa que toda palabra tiene un valor por oposición, o sea, por contraste. Los valores son, así, puramente diferenciales: cada palabra es «lo que las otras no son». El *aspecto material* del valor es paralelo al conceptual: un término puede ser cambiado por otro (el sonido de una palabra podría ser sustituido por el de cualquier otro, que pasaría a tener el mismo valor), y las palabras se distinguen por sus *diferencias*, más que por sus *similitudes* fónicas. Esto último implica algo que no agradaría a Humboldt: «Lo que importa

en la palabra no es el sonido por sí mismo, sino las diferencias fónicas que permiten distinguir esas palabras de todas las demás».<sup>19</sup>

La noción de valor tiene una gran relevancia heurística. Como herramienta conceptual impide exagerar la importancia del aspecto sensible del lenguaje, y permite tomar conciencia de que una lengua es ante todo un *sistema*, en donde la materialidad o inmaterialidad de los elementos no es lo más relevante. La significación es un *resultado*, producido por las oposiciones y las diferencias que ocurren en el acto de hablar. Y no se debe soslayar que esta cadena de oposiciones y diferencias ocurre tanto en el «contenido» como en la «materia», es decir, tanto en los significados como en los significantes del lenguaje. La palabra 'casa' tiene un sentido por oposición al de 'taza'; asimismo, su forma material (hablada o escrita) se distingue por oposición a la de 'taza'.

Sapir y Porzig coinciden con Saussure en que no se debe sobrevalorar el aspecto fónico del lenguaje. Para el primero no hay órganos del habla: los órganos que usamos para hablar sirven «de manera incidental», de modo que el lenguaje no está «localizado» en el cerebro, sino que es «un sistema funcional plenamente formado dentro de la constitución psíquica o 'espiritual' del hombre».<sup>20</sup> Porzig, por su parte, entiende que no se habla tan sólo con la boca, sino con todo el cuerpo: intervienen de algún modo todos los músculos: «el sentido, el sonido y la disposición del cuerpo entero, no sólo de los órganos de la palabra, forman una unidad indisoluble, [hay] cooperación del lado psíquico y el lado corporal del ser humano». Y como pruebas empíricas de sus afirmaciones describe el caso en que la declamación de un poema se ve fuertemente influenciada por cambios en la posición corporal o por el hecho de tener que mantener un objeto pesado en una mano. También invoca los casos de ciertas patologías, por

<sup>18</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, pp. 218-222.

<sup>19</sup> F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 194-199.

<sup>20</sup> E. Sapir, *op. cit.*, pp. 15-17.

las cuales la actividad práctica se ve frenada al haber determinadas fallas en el lenguaje.<sup>21</sup>

La noción de valor nos puede ayudar a comprender la de 'juegos de lenguaje', acuñada por Wittgenstein:

...esos juegos por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna. Llamaré a estos juegos «juegos de lenguaje» y hablaré a veces de un lenguaje primitivo como un juego de lenguaje.

Y los procesos de nombrar las piedras y repetir las palabras dichas podrían llamarse también juegos de lenguaje. Piensa en muchos usos que se hacen de las palabras en juegos en corro. Llamaré también «juego de lenguaje» al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido.<sup>22</sup>

En esta explicación se advierten dos circunstancias: por un lado, el que los tres casos de juegos de lenguaje que aduce Wittgenstein son demasiado disímiles entre sí como para determinar lo que tienen en común; por otro lado, el hecho importantísimo de que un tipo de juego de lenguaje es «el todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido». Esto último significa que el lenguaje verbal no es una «facultad mental» separada de la comunicación entre los hablantes; por el contrario, existe sólo en el uso comunicativo que se hace de él. En una sección posterior es más explícito respecto a la imposibilidad de clasificar o jerarquizar los elementos del lenguaje, a no ser mediante la «gramática superficial»:

¿Pero cuántos géneros de oraciones hay? ¿Acaso aserción, pregunta y orden? —Hay innumerables géneros: innumerables géneros diferentes de empleo de todo lo que llamamos «signos», «palabras», «oraciones». Y esta multiplicidad no es algo fijo, dado de una vez por todas; sino que nuevos tipos de lenguaje, nuevos juegos de lenguaje, como podemos decir, nacen y otros envejecen y se olvidan [...]

La expresión «juego de lenguaje» debe poner de relieve aquí que hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida. [*Ibid.*, § 23]

A continuación, Wittgenstein enumera ejemplos de juegos de lenguaje. Es notorio el cuidado que tuvo en hacer una lista con elementos totalmente disímiles. En ella incluye como juegos de lenguaje los siguientes casos:

- la fabricación de un objeto de acuerdo con una descripción,
- la actuación en teatro,
- el relato de un suceso,
- el hacer un chiste o contarlo,
- la traducción de un idioma a otro,
- el rezar.

Podríamos agregar muchos otros ejemplos a esta lista —como: intentar explicar lo que es un juego de lenguaje o exponer la filosofía de Wittgenstein.

Pero tal vez lo más importante de todo esto sean sus implicaciones referentes a la manera en que comprendemos el significado de las palabras. Usar y entender correctamente una palabra no es, como se acaba de indicar, asociarla correctamente con el objeto correspondiente, *sino relacionarla correctamente con las demás palabras que la acompañan*:

Una jugada de ajedrez no consiste sólo en desplazar una pieza de tal y cual manera sobre el tablero —pero tampoco en los pensamientos y sentimientos del jugador que acompañan la jugada; sino en las circunstancias que llamamos: «jugar una partida de ajedrez», «resolver un problema de ajedrez» y cosas similares. [*Ibid.*, § 33]

Utilizar bien una palabra de la lengua española no es otra cosa que hablar en español, esto es, seguir las reglas de este idioma. No es relacionar un término aislado con un significado aislado. En estas líneas Wittgenstein señala también que utilizar una palabra tampoco es relacionarla con un acto mental oculto a las demás personas, sino dirigirse a ellas mediante ésa y otras palabras.

De aquí puede concluirse que una de las características de los juegos de lenguaje es la imposibilidad de aislar alguno de sus elementos sin que éste pierda su significado. Dicho de otra

<sup>21</sup> W. Porzig, *op. cit.*, pp. 208-214.

<sup>22</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 7.

manera: como usuarios normales del lenguaje nosotros comprendemos cada una de las palabras que utilizan nuestros interlocutores gracias a que las escuchamos dentro de oraciones, y éstas a su vez dentro de todo un discurso. Incluso, suele suceder que cuando escuchamos por primera vez alguna palabra, el contexto en que es utilizada nos ayuda a conocer su significado (por lo menos su significado en ese contexto).

Los juegos de lenguaje, aunque están sometidos a ciertos códigos que rigen su funcionamiento, no se someten a ellos de una forma única. *Las palabras varían su uso y su significado en cada contexto. Y lo mismo podemos decir de los enunciados o de los discursos* (tanto hablados como escritos). Un mismo conjunto de enunciados puede cambiar completamente su significado si cambian las circunstancias en las cuales es emitido. Aprender a jugar ajedrez consistiría nada más ni nada menos que en aprender el conjunto de reglas de este juego. Y lo mismo valdría para cualquier otro juego, desde los encantados hasta el béisbol. Lo mismo se puede decir, entonces, de cualquier juego de lenguaje: cuando un niño aprende a hablar o un adulto aprende un idioma extranjero lo que hacen es aprender las reglas del habla. De esta manera, las reglas serían una especie de código sancionado socialmente que da validez a cada movimiento dentro del juego en cuestión, trátase del juego de la oca, trátase de hablar. En el momento en que el jugador o el hablante dejen de respetar la regla estarán dejando de jugar el juego.

Respecto a la supuesta fijeza de las reglas, Wittgenstein señala el caso de algunos juegos en que las reglas surgen a medida que se juega:

¿No nos aporta luz aquí la analogía del lenguaje con el juego? [...] ¿Y no hay también el caso en que jugamos y —‘*make up the rules as we go along*’? Y también incluso aquel en el que las alteramos *as we go along*. [*Ibid.*: § 83]

Lo cual nos lleva a concluir que las reglas gramaticales del lenguaje cotidiano han surgido y seguirán surgiendo a medida que los seres hu-

manos utilicen el lenguaje en situaciones reales. *Es equivocado afirmar que la humanidad primero constituyó todo el sistema de reglas del lenguaje y después comenzó a hablar. Y lo mismo sucede con los niños: aprenden a hablar hablando, o aprenden escuchando a los adultos, o a otros niños; ningún niño aprende a hablar después de haber aprendido un conjunto de reglas.* Debe insistirse en que lo anterior no niega la existencia de las reglas, sino sólo el que se las erija como un sistema normativo anterior a los juegos y por encima de ellos. Por ello Wittgenstein recalca que las palabras, aunque de alguna manera están sujetas a reglas, no dependen totalmente de ellas para significar o ser usadas. También ha insistido enfáticamente en que para que un juego de lenguaje funcione no necesita tener una regla que lo norme de manera definitiva. Lo que se necesita es que los usuarios respeten entre sí las reglas —enunciadas o no— que rigen su lenguaje en ese contexto. En otro contexto esa regla puede no funcionar, y entonces habrá otra que la sustituya. *No hay lenguajes incompletos, cada uno es autosuficiente. Tampoco hay ni puede haber lenguajes perfectos: cada uno está sujeto siempre a modificaciones, adaptaciones, ensayos o errores.*

### § 23. Estudio de las lenguas, no de «el» lenguaje

Antes de Wittgenstein, dos lingüistas formularon una propuesta similar a la suya. Saussure observó con gran perspicacia que

en cada instante el lenguaje implica a la vez un sistema establecido y una evolución; en cada momento es una institución actual y un producto del pasado [...] en ninguna parte se nos ofrece entero el objeto de la lingüística. [...] A nuestro parecer, no hay más que una solución para todas estas dificultades: *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje.*<sup>23</sup>

<sup>23</sup> F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 50-51.

Por su parte, Whorf escribió en 1941 un artículo en el que llegó a estas conclusiones:

Mis propios estudios me han sugerido la idea de que el lenguaje es, en cierto sentido, como un bordado superficial sobre procesos, mucho más profundos, de conciencia, que son necesariamente previos a toda comunicación, y mediante los que se lleva a cabo ésta [...] ¡Puede incluso que no exista lo que concebimos como Lenguaje (con L mayúscula)! La exposición de que «el pensamiento es una cuestión de LENGUAJE» es una generalización incorrecta de la idea, más correctamente expresada, de que «el pensamiento es una cuestión de lenguas diversas».<sup>24</sup>

Y en las *Investigaciones filosóficas* encontramos lo siguiente:

En vez de indicar algo que sea común a todo lo que llamamos lenguaje, digo que no hay nada en absoluto común a estos fenómenos por lo cual empleamos la misma palabra para todos —sino que están *emparentados* entre sí de muchas maneras diferentes. Y a causa de este parentesco, o de estos parentescos, los llamamos a todos «lenguaje».<sup>25</sup>

Al leer estas citas resulta evidente que los tres autores coinciden en una idea: considerar al lenguaje como algo estable, delimitado y unificado es simplificarlo; «el» lenguaje (si se permite utilizar el artículo definido) cambia constantemente, y tomado en un sólo momento ofrece muchas facetas distintas; por comodidad damos el mismo nombre a un conjunto de situaciones lingüísticas, y por eso pensamos que todas tienen la misma «esencia». No hay «lenguaje», sino lenguas.

Una de las herramientas conceptuales más fecundas aportadas por Ferdinand de Saussure es la pareja sincronía-diacronía. Con ella es posible pensar la dinámica inherente al lenguaje verbal y a todo tipo de lenguaje. Como ya vimos en la cita anterior de su *Curso de lingüística general*, una lengua está sujeta a dos fuerzas opuestas: la estabilidad y la evolución. Cual-

quier enunciado del habla cotidiana se ubica en el cruce de estas dos tendencias: una que la conecta con los enunciados que se emiten en el mismo tiempo-espacio, y otra que lo relaciona tanto con los enunciados que se han emitido en anteriores momentos como con los que se *pueden* emitir en un futuro. El hablante formula sus oraciones de acuerdo con su interlocutor, así como de acuerdo con su experiencia en tanto usuario del lenguaje y con sus previsiones de las respuestas lingüísticas que sucederán cuando hable. [*Ibid.*, pp. 147-48]

## § 24. Lengua y vida; lengua y habla

Humboldt contaba con el aparato conceptual para entender que una lengua no es una estructura estática. Gracias a su asimilación y aplicación de Hegel a la lingüística entendió que toda lengua está en cambio permanente:

El lenguaje, considerado en su verdadera esencia, es algo efímero siempre y en cada momento. Incluso su retención en la escritura no pasa de ser una conservación incompleta, momificada, necesitada de que en la lectura vuelva a hacerse sensible su dicción viva. La lengua misma no es una obra (*ergon*) sino una actividad (*energeia*). Por eso su verdadera definición no puede ser sino genética [...] En un sentido verdadero y esencial la lengua no puede ser otra cosa que la totalidad de este hablar [...] Toda investigación que aspire a penetrar la esencia viva del lenguaje deberá tomar ese hablar por lo primero y verdadero. Su dislocación en palabras y reglas no es más que el torpe producto inerte de la descomposición científica.<sup>26</sup>

A la luz de los hallazgos lingüísticos de Saussure y Whorf sobre la dinámica de la lengua, y de las investigaciones filosóficas de Wittgenstein, estas palabras de Humboldt se revelan en toda su profundidad: toda lengua es dinámica en cada momento de su existencia; la delimitación de «una» lengua es artificial y es válida para fines de estudio únicamente, o como herramienta para determinados objetivos de investi-

<sup>24</sup> E. L. Whorf, *op. cit.*, pp. 269-270.

<sup>25</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 65.

<sup>26</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, pp. 62-64.

gación. El lenguaje o la lengua son efímeros en cada momento de su existencia: son actividad (*energeia*), y no un mero producto fijo, inmutable; son *hablados*, son *actos lingüísticos*, no formas inertes o reglas establecidas «científicamente».

«Bajo ningún concepto se puede investigar una lengua como si se tratase de una planta desecada. Lengua y vida son conceptos inseparables, y en este dominio el aprendizaje no es sino recreación», subraya Humboldt. [*Ibid.*, p. 135] Este tipo de afirmaciones puede ser visto desde dos ángulos. Por un lado, en relación con la idea humboldtiana de que cada lengua implica una concepción del mundo (por ello dice que «el aprendizaje [de la lengua] no es sino recreación»). Por otro lado, en relación con la idea de que cualquier lengua efectivamente hablada es dinámica, *está viva*. Entre las naciones y sus lenguas hay una influencia recíproca; [*Ibid.*, pp. 246-68] y por tanto la lengua se ve influenciada por diversos factores: idiosincracia nacional, sucesos históricos, cabezas sobresalientes..., circunstancias que influyen a su vez sobre las costumbres, la vestimenta, las instituciones familiares, etc. [*Ibid.*, pp. 224-38]

Por este lado se abre una riquísima veta de investigaciones no sólo sobre los nexos entre lenguaje y sociedad, sino entre lenguaje y biología. Ya los parágrafos 17 y 18 abordaron por separado ambas cuestiones; pero ahora vemos que es válido abordarlas en conjunción. Dicho de mejor manera, se descubre que cada una de estas temáticas implica a la otra. Normalmente se ha considerado como ajenos los ámbitos de la sociología y de la biología. Mas con esto descubrimos que es también muy fructífero verlos como relacionados: *la sociedad es, a fin de cuentas, un conglomerado de seres vivientes*. Y es precisamente dentro de este marco teórico que debe ser examinada la sugerente pero imprecisa noción wittgensteiniana de '*formas de vida*':

E imaginar un lenguaje quiere decir imaginarse una forma de vida.

La expresión «*juego de lenguaje*» debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida.

«¿Dices, pues, que la concordancia de los hombres decide lo que es verdadero y lo que es falso?» — Verdadero y falso es lo que los hombres *dicen*; y los hombres concuerdan en el *lenguaje*. Ésta no es una concordancia de opiniones, sino de forma de vida.

Podemos imaginarnos a un animal enojado, temeroso, triste, alegre, asustado. Pero ¿esperanzado? [...] ¿Puede esperar sólo quien puede hablar? Sólo quien domina el uso de un lenguaje. Es decir, los fenómenos del esperar son modos de esta complicada forma de vida.

Lo que hay que aceptar, lo dado —podríamos decir— son *formas de vida*.<sup>27</sup>

Wittgenstein utiliza en este caso un concepto que rebasa con mucho sus investigaciones sobre el lenguaje realmente efectuadas. Como señala Alejandro Tomasini, «la noción de forma de vida es imposible de comprender en términos puramente filosóficos. En realidad, la expresión apunta hacia algo filosóficamente muy importante, pero que también cubre fenómenos que sólo pueden ser estudiados por las ciencias sociales [...] Resulta claro que el concepto de forma de vida se sitúa en el límite mismo, en la línea divisoria entre filosofía y ciencias sociales». <sup>28</sup> Asimismo debe reconocerse que este concepto se conecta naturalmente con el conjunto de las indagaciones del segundo Wittgenstein. En este sentido es que se ha propuesto estudiar conjuntamente a Wittgenstein y a Marx, para elucidar la riqueza sociológica de esta noción. <sup>29</sup>

Ahora bien, es posible también entender la noción de 'formas de vida' con la ayuda de las concepciones humboldtianas sobre el lenguaje

<sup>27</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 19, 23, 241, 409 y 517.

<sup>28</sup> A. Tomasini, «Marx y Wittgenstein: filosofía y sociedad», en *Lenguaje y antimetafísica*, 1994, p. 103.

<sup>29</sup> Cfr. «Por un uso marxista de Wittgenstein», en Ferruccio Rossi-Landi, *El lenguaje como trabajo y como mercado*, 1969.



ya la vida. Es viable y fructífero estudiar conjuntamente a Wittgenstein y a Humboldt. Pero hay algo más: el concepto en cuestión tiene una vertiente que, por ser en cierto modo obvia, no ha sido tomado en cuenta: *su relevancia biológica*. Aquí se debe considerar que en la vida se constituyen, se destruyen, se reproducen o se confrontan *formas de vida*; que entre éstas hay semejanzas, diferenciaciones, parentescos, combinaciones; que éstas evolucionan, cambian, se adaptan, involucionan, nacen o mueren. Pues bien, todo eso que sucede con las formas biológicas ocurre *también* con las formas lingüísticas. Y pasa también con las formas imaginables. Las imágenes son *cosas vivas*, y yo afirmo que lo son *más* que las palabras.<sup>30</sup> Tomar en cuenta esto nos permite acercarnos con mucho mayor apertura al concepto de '*formas de vida*', para poder transitar hacia el equivalente de '*vida de las formas*', que será tratado al iniciar el siguiente Capítulo.<sup>31</sup>

Cuando Wittgenstein dice que «imaginar un lenguaje quiere decir imaginar una forma de vida» o que «hablar el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida», alude, entre otras cosas, a la relación entre el hablante individual, concreto, y todas aquellas condiciones que lo determinan *en tanto hablante*. De modo que la relación entre el hablante y la lengua es relevante en este punto. Wittgenstein ha sabido visualizar el problema, aunque no lo aborda. Pero Humboldt y Saussure sí lo hacen. Para el primero,

se vuelve claro hasta qué punto es en realidad exigua la fuerza del individuo frente al poder de la lengua [...] el lenguaje es siempre lo que da al individuo la más viva impresión de no ser sino una emanación del conjunto de la especie humana.

Ello no obstante, cada uno sigue ejerciendo sobre la lengua una influencia incesante, y cada generación produce en ella alguna transformación, aunque muchas veces ésta se sustraiga a toda observación [...] *Al escuchar una palabra no hay dos personas que piensen exactamente lo mismo, y esta diferencia, por pe-*

*queña que sea, se extiende, como las ondas en el agua, por todo el conjunto de la lengua.*

*Por eso toda comprensión es siempre al mismo tiempo una incompreensión; toda coincidencia en ideas y sentimientos, una simultánea divergencia. En la manera como la lengua se modifica en cada individuo se pone de manifiesto, en dirección opuesta al poder de la lengua sobre él antes expuesto, el poder del hombre sobre la lengua. En la influencia que la lengua ejerce sobre el individuo estriba la regularidad de su estructura y de sus formas; el efecto del individuo sobre la lengua contiene un principio de libertad.*<sup>32</sup>

Son verdaderamente notables estas reflexiones, y como suele suceder con Humboldt, no es fácil resumirlas. Subrayan la importancia del acto de hablar, y la relativa estabilidad del sistema de la lengua. Pero también nos hacen ver que el hablante individual está sujeto a estructuras lingüísticas (o gramaticales) que lo determinan *qua* hablante. (Por otro lado, las implicaciones hermenéuticas de estos párrafos no son de menor importancia.)

Saussure, por su parte, distingue entre lengua y habla. En el más simple y cotidiano acto de hablar confluyen dos ejes: el sistema de la lengua y las transformaciones coyunturales que se hace sufrir a ese sistema. El primero de ellos tiene sólo una existencia virtual; está en todos los lugares en donde se habla, pero a la vez no está físicamente en ninguna parte. A su vez, el habla es una *realización* de la lengua, pero no puede existir con independencia de ésta: «la lengua es la parte social del lenguaje, es exterior al individuo [...] es necesaria para que el habla sea inteligible [...] pero el habla es necesaria para que la lengua se establezca».<sup>33</sup> En cuanto al poder de las formas lingüísticas establecidas, agrega estas interesantes observaciones:

No solamente es verdad que, *de proponérselo, un individuo sería incapaz de modificar en un ápice la elección ya hecha, sino que la masa misma no puede*

<sup>30</sup> Como se verá en toda la Sección 2.1.

<sup>31</sup> En § 32.

<sup>32</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, pp. 88-89. Cursivas de F.Z.

<sup>33</sup> F. de Saussure, *op. cit.*, pp. 58-66.

*ejercer su soberanía sobre una sola palabra; la masa está atada a la lengua tal cual es.*

[...] si se quiere demostrar que la ley admitida en una colectividad es una cosa que se sufre y no una regla libremente consentida, la lengua es la que ofrece la prueba más concluyente de ello [...] *En cualquier época que elijamos, por antiquísima que sea, ya aparece la lengua como una herencia de la época precedente [...]. Esta es la razón de que la cuestión del origen del lenguaje no tenga la importancia que se le atribuye generalmente. Ni siquiera es cuestión que se deba plantear; el único objeto real de la lingüística es la vida normal y regular de una lengua ya constituida.* [*Ibid.*, pp. 135-136. Cursivas de F.Z.]

En sus términos, Saussure se está refiriendo a que el peso de la herencia lingüística se debe a la «inmutabilidad del signo lingüístico»; y a que los cambios en la lengua producidos por cada hablante individual se deben a la «mutabilidad o arbitrariedad del signo». A la vez, enfatiza también el hecho de que la lengua está en perpetuo movimiento y de que es algo que las generaciones reciben, aunque paradójicamente ellas mismas se encargan de transformarla día con día: *la lengua es, pues, una cosa viviente.*

Finalmente, un concepto operativo de la teoría de los campos —el de *Sprachgemeinschaft* o *comunidad lingüística*— nos puede ayudar a entender las intuiciones de Wittgenstein sobre la relación entre *hablar* una lengua y tener una forma de vida:

El hecho de que unos hombres hablen la misma lengua los pone en un contacto recíproco mucho más estrecho del que pudieran tener simplemente por el hecho de ser hombres [...] Aprender la lengua materna y adentrarse en el mundo, conquistar su mundo, [es] la misma experiencia vital.<sup>34</sup>

La relación entre el lenguaje y las formas de vida implica la relatividad cultural, así como las vertientes hermenéuticas de la comunicación humana mediante palabras. Los que se comunican no son máquinas, sino individuos condicionados histórica y culturalmente: individuos vivos.

<sup>34</sup> W. Porzig, *op. cit.*, pp. 91-92.

## 1.4 LENGUAJE, CONOCIMIENTO Y PENSAMIENTO. LENGUAJE Y REALIDAD

Una de las ideas filosóficas más peligrosas es, curiosamente, que pensamos con la cabeza o en la cabeza. Esta idea del pensamiento como un proceso que se realiza en la cabeza, en un espacio completamente cerrado, le da el aire de algo oculto.

Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>

...no hubo tampoco, cuando el profesor comenzó a cortar el cerebro, ningún destello de conciencia pura o un último fuego de artificio póstumo que revelara un milagro: el cerebro era simplemente un órgano que podía cogerse con una sola mano, un órgano que [...] era blanco por dentro y tenía cisuras y surcos y eminencias y que podía rebanarse exactamente de la misma forma en que se rebana un jamón o un queso Emmental [...] Dentro del cerebro nadie, nunca, se había encontrado la Cuádruple Raíz del Principio de Razón Suficiente de Schopenhauer o la Hipótesis del Carbono Asimétrico de Van't Hoff y Le Bel, o simplemente, las tablas de multiplicar y el alfabeto [...] sencillamente porque nadie, nunca [...] había encontrado nada en él.

Fernando del Paso<sup>2</sup>

Las complejas relaciones entre el lenguaje y la realidad han sido uno de los problemas filosóficos de más difícil tratamiento. Ello se debe a que nuestra vía de acceso a su solución es el lenguaje mismo: para determinar cómo las palabras se relacionan con las cosas tenemos que utilizar esas mismas palabras. Por ejemplo: si se quiere saber qué son los nombres, se recurre a mostrar casos en que uno utiliza nombres, se explica cómo son aprendidos, etc. Con ello se toma el uso particular de esos nombres como un paradigma de lo que es en general el nombre. Si fuera posible valerse de un metalenguaje

netamente diferenciado del lenguaje con el cual nos referimos al mundo, seguramente no se nos presentarían muchas de las interrogantes que nos asedian. Pero hay otro factor que complica el problema: el nexo palabras-cosas implica siempre la intervención de un tercer elemento: el pensamiento. Se presenta así otra fuente inagotable de dificultades, pues el pensamiento y el lenguaje mantienen una relación sumamente difícil de esclarecer y explicar. Una vez más, se recurre al propio lenguaje como instrumento para explicar sus relaciones con el pensamiento.

### 1.4.1 Conceptos y perceptos, generalización y abstracción

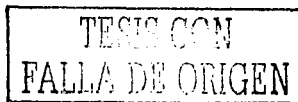
La temática de la formación de conceptos se toca estrechamente con los temas posteriores de las presentes indagaciones (la imagen y la representación). Me limitaré a tres facetas de la formación de conceptos: *a*) su relación con la abstracción, *b*) su relación con los perceptos y *c*) las llamadas «anomalías» en la facultad de conceptualizar.

### § 25. Conceptos discursivos y conceptos perceptivos. Patología del lenguaje

Una de las más viejas discusiones filosóficas se refiere a la capacidad o incapacidad de un concepto para comprender las características de aquello a lo que se refiere. Éste era uno de los principales temas de discusión para Platón, y en casi todos sus diálogos vemos que, por boca de Sócrates, insta a sus interlocutores a *definir, delimitar, caracterizar* o *conceptualizar* las cosas. Prácticamente en todas estas ocasiones, Sócrates lucha contra la tendencia espontánea de los demás a *ejemplificar, enumerar cualidades, comparar* o *mostrar*. Él pide una generalización y siempre se le responde con series de casos particulares; quiere abstraer y se le responde con hechos concretos. Por ejemplo, para Menón hay tantas virtudes como personas vir-

<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, § 605.

<sup>2</sup> Fernando del Paso, *Palinuro de México*.



tuosas, por lo cual no existe «la» virtud. Pero Sócrates ridiculiza esta manera de decir *qué es* «la» virtud, y le pide dar una definición general que indique las cualidades de la virtud que se encuentran en todos los tipos de virtud.

Paul Feyerabend explica este surgimiento de los conceptos abstractos en Grecia como un *empobrecimiento de la representación*. Contrasta el procedimiento de Sócrates con el de los sofistas, que no buscaban decir *qué son* las cosas en general, sino más bien *cómo son*, o qué variaciones presentan. Sabemos que las dos son maneras de pensar las cosas, pero se distinguen por su grado de abstracción o de concreción. Feyerabend, por su parte, afirma que las respuestas a las que Platón combate y quiere eliminar no provienen de la filosofía, sino de la épica, donde la virtud, el saber, la belleza, etc. son *ilustrados*, no definidos:

Las respuestas que Menon y Teeteto dan se orientan hacia las cosas [...] Valiéndose de la ejemplificación explican la cambiante naturaleza de los objetos [...] Con palabras no se puede agotar las cosas [...] Así proceden los sofistas [...] y ése es también el método de la épica, en donde la virtud y la sabiduría son ilustradas, pero no fijadas de una vez para siempre. Sócrates está completamente en desacuerdo con este método [...] Las preguntas socráticas [...] son preguntas por conceptos relativamente vacíos, y «la vieja lucha entre filosofía y poesía», de la que Platón habla [...] es una lucha entre formas de representación ricas en detalles y otras carentes de detalles que se ocupan con esquematizaciones.<sup>3</sup>

Se tiene, pues, una lucha entre la representación rica en detalles y la representación sin detalles basada en esquematizaciones. Igualmente es de notarse, dice Feyerabend, que para los sofistas la imposibilidad de formar conceptos generales está directamente conectada con la imposibilidad de decir *en palabras, y exhaustivamente*, las cualidades de cualquier cosa o acción. Por ello es que se recurre a ejemplos, y no a definiciones. Pero el Sócrates platónico no quiere ilustraciones, sino abstracciones fijas. Parece ser, entonces, que la poesía y el modo de pensar

«racional» y sistemático son modalidades separadas, y aun opuestas entre sí, de pensar y representar el mundo. El surgimiento de los conceptos filosóficos en Grecia significó, pues, el descrédito y la desaparición como medio de conocimiento de las narraciones vivaces y de las descripciones detalladas sobre dioses, hombres y hechos cosmológicos. En su lugar se implantaron definiciones y descripciones de dioses carentes de forma y movimiento que controlan todo desde un sólo lugar: dioses sin cualidades concretas, inhumanos, monstruosos, y concebidos por un intelectual que ve el mundo desde su escritorio. [*Ibid.*, pp. 50-52]

Este tipo de caracterizaciones del concepto como abstracción que deja de lado diversas cualidades de los objetos para poder formar una idea general, lo hace ver como una representación empobrecedora.

Aunque no en los mismo términos, las críticas del segundo Wittgenstein al esencialismo apuntan en la misma dirección. Para él, preguntas como «¿Qué es el significado?, ¿qué es el tiempo?, ¿qué es el lenguaje? ¿qué es la proposición en general?» adolecen de una falla fundamental: presuponen que existe la «esencia» de aquello por lo cual preguntan. Precisamente en el parágrafo 15 de la presente Tesis se vio cómo la pretensión de encontrar «la» forma general de la proposición yerra el camino, pues no existe tal forma. Las preguntas pertinentes serían más bien «¿Cómo se usa la palabra 'significado'?, ¿qué es *para nosotros* una proposición?» Apoyándose en Russell, pregunta:

¿Tiene entonces el nombre «Moisés» un uso fijo y unívocamente determinado para mí en todos los casos posibles?<sup>4</sup>

Y la respuesta es: No. Pues a ese nombre pueden ir asociadas una cantidad indeterminada de descripciones: «el hombre que de niño fue sacado del Nilo por la hija del Faraón», «el hombre que condujo a los israelitas a través del de-

<sup>3</sup> Paul Feyerabend, *Wissenschaft als Kunst*, pp. 56-59.

<sup>4</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 79.

sierto», etc. Más adelante continúa con esta argumentación:

Si le digo a alguien «¡Detente aproximadamente aquí!» —¿no puede funcionar perfectamente esta explicación? ¿Y no puede también fallar cualquier otra? [...] ¡Pero entendamos qué significa «inexacta»! Pues no significa «inusable» [*Ibid.*, § 88]

He aquí una crítica a las intenciones de crear un sistema para escribir o expresar «exactamente» los conceptos. A fin de cuentas, el uso determinado si un término ha sido correctamente *aplicado* o no, con independencia de su *definición*.

La misma desestimación del concepto generalizante como necesario para el pensamiento, para la percepción o para el uso de nombres es hecha por Cassirer. Pero considero que su evaluación del concepto es menos severa que la de Wittgenstein, menos «destructiva». Para él siempre se da ese «avance» de lo concreto a lo abstracto, de la similitud sensible a la clasificación conceptual; ése es el camino al que la representación es conducida por la clasificación lingüística:

Parece que ahí donde la comparación y coordinación de los objetos parte de cualquier similitud de la impresión sensible que suscitan, nos encontramos en el nivel más bajo de la escala espiritual [...] En los sistemas de clasificación más sutilmente confeccionados [...] parece haberse alcanzado una intuición global que decididamente va más allá de esta primera esfera de distinciones meramente sensibles [...] *Aquí el lenguaje, con todo su apego y ligas con el mundo de lo sensible y lo imaginativo, revela una fuerte tendencia hacia lo lógico-universal, mediante la cual se va liberando progresivamente en dirección a una espiritualidad de forma cada vez más pura e independiente.*<sup>5</sup>

La conceptualización lingüística está ligada a las prácticas, a las emociones, a la sensibilidad y a la imaginación; pero «se va liberando progresivamente» de estos anclajes a lo concreto en dirección a «una espiritualidad de forma cada vez más pura e independiente». De modo

que, en su «ascenso» hacia el concepto, el lenguaje discursivo se va liberando de la imagen y de la imaginación. A fin de cuentas, Cassirer muestra su adscripción a la tradición filosófica clásica alemana, mientras que el segundo Wittgenstein no es dado en absoluto a estas efusiones.

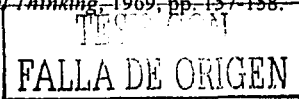
Trasladémonos a un terreno teórico muy distinto, el de la teoría de la forma (*Gestaltheorie*). Rudolf Arnheim realiza una crítica de la noción tradicional de concepto, que es muy similar a las de Feyerabend y Wittgenstein. Para él, ese enfoque tradicional entiende la formación del concepto como un proceso basado en datos sensoriales pero *alejado* de ellos. Además, se realiza en palabras y es fundamentalmente inductivo: cualquier objeto, evento o idea se vuelve un universal cuando está *en lugar* de un grupo de especímenes. Ello lo convierte en una suma generalizadora de propiedades comunes:

Una abstracción se define tradicionalmente como la suma de las propiedades que tienen en común varias entidades particulares [...] Así se supone que la abstracción está basada en la generalización [...] La generalización existe [...] pero es difícil ver cómo podría ser el primer paso hacia el conocimiento, como siempre se ha señalado desde Locke [...] Podemos decir que un gato es miembro de las cosas materiales, de las cosas orgánicas, de los animales, de los mamíferos, de los felinos, y así sucesivamente [...] Y no sólo esto, pues nuestro gato podría pertenecer al grupo de las cosas negras [...] a los temas del arte y de la poesía, a las divinidades egipcias [...] y así indefinidamente.<sup>6</sup>

Arnheim está señalando que la generalización como primer paso hacia el conocimiento no es un instrumento confiable, debido a que la agrupación de rasgos comunes es muy relativa o incluso arbitraria. Para él, *la generalización y la inducción presuponen la abstracción, y no al revés*. Es decir, que la generalización *no es el primer paso*, sino que *sigue al acto abstractivo*. Agrupar rasgos comunes no es el modo de lle-

<sup>5</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, pp. 281-289. Cursivas de F.Z.

<sup>6</sup> Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, 1969, pp. 157-158.



gar a la abstracción, sino que más bien la abstracción es el modo de llegar a las clasificaciones. A la vez, recalca que para establecer una generalización se debe saber qué características entran o no en una clase, o sea, tener de antemano un criterio de clasificación:

La agrupación de entidades, supuestamente el paso necesario para la abstracción, debe ser precedido por la abstracción, pues ¿de dónde más podría provenir el criterio para la selección? *Antes de generalizar, uno debe seleccionar las características que servirán para determinar qué cosas serán agrupadas bajo determinada categoría. Es decir: la generalización presupone la abstracción [...]* esta selección requiere un criterio, o sea, la abstracción *previa de ciertas propiedades que deben estar presentes en los individuos a elegir.* [*Ibid.*, pp. 161-165. Cursivas de F.Z.]

En suma, *no se debe confundir generalización con abstracción.* Ésta es la determinación de características pertinentes, no una mera suma de características comunes. Pero, además, a Arnheim le interesa especialmente reivindicar la percepción (*sobre todo la visual*) como una herramienta legítima para la formación de conceptos, no como un obstáculo que hay que salvar o como una mera proveedora de datos concretos que hay que abstraer. *También percibir es abstraer.*<sup>7</sup>

Ya vimos al inicio de este Capítulo los nexos tan estrechos que se ha establecido tradicionalmente entre palabra y razón. El estudio de los casos clínicos relativos al lenguaje ha atraído siempre a filósofos y lingüistas. A veces para confirmar especulaciones emitidas sin bases empíricas, a veces para poner a prueba seriamente estas especulaciones, se ha recurrido a ejemplos de diversas patologías. Por ejemplo, para Locke, en una época en que las anomalías no eran objeto de ningún tipo de atención seria, *todos* los que no son capaces de abstraer

<sup>7</sup> En § 60 y 64 expondré con más amplitud estas ideas de Arnheim, particularmente la de que para pensar no hay que hacer a un lado o «desembarazarse» de los datos perceptivos, sino al contrario: la percepción es pensamiento.

con corrección simplemente son enfermos mentales:

...quienes perciben con dificultad, o retengan mal las ideas que llegan a su mente; quienes no puedan tenerlas a mano o componerlas con presteza, poco tendrán en qué pensar. Quienes no puedan distinguir, comparar y abstraer, apenas podrán entender y hacer uso del lenguaje, o juzgar o razonar [...] y sólo acerca de cosas que tengan presentes y que sean muy familiares a sus sentidos [...] Los locos juntan ideas que no deben unirse, de tal suerte que formulan proposiciones equivocadas, aun cuando argumentan y razonan correctamente a partir de ellas; pero los idiotas apenas formulan proposiciones y casi no razonan.<sup>8</sup>

De modo que quienes «juntan ideas que no deben unirse [...] aun cuando argumentan y razonan correctamente a partir de ellas» son locos. Según esto, un surrealista sería un loco...<sup>9</sup>

Más atrás (en § 3) hice una referencia a cómo para Cassirer el uso de la palabra en la formación de conceptos es un criterio de salud mental. Considera que en las patologías que él describe (apraxia, agnosia, afasia) se ha dañado la capacidad de simbolización (especialmente de la basada en el lenguaje discursivo), y por tanto de representación. Llama a esa falta de simbolización y representación «demasiada cercanía a la vida».<sup>10</sup>

Igualmente ricos en posibilidades teóricas son casos como el del niño salvaje de Aveyron, el de Kaspar Hauser (quien al parecer percibía el mundo como un conglomerado de colores antes de poseer el lenguaje) o el de Hellen Ke-

<sup>8</sup> J. Locke, *op. cit.*, Libro II, Cap. XI, 12-13.

<sup>9</sup> Las pruebas clínicas de Luria lo conducen a conclusiones similares a las de Locke: en casos de retraso mental, el desciframiento de una comunicación (hablada o escrita) se mantiene en el nivel de la representación concreta, gráfico-figurativa, y se vuelve inasequible el significado metafórico o no concreto. Esto significa que el retrasado o el dañado mental son incapaces de abstraer, de generalizar y de conceptualizar. Por ejemplo, en esquizofrénicos se da una plurivocidad en las interpretaciones: en su expresión verbal afloran significados no frecuentes. [A. R. Luria, *op. cit.*, pp. 121-121].

<sup>10</sup> Ver nota 18 de la Sección 1.1.

ller. Así, estos estudios coinciden en señalar que los enfermos mentales o las personas con un bajo nivel intelectual son quienes tienen el más rudimentario manejo del lenguaje. Sin embargo no todo es tan fácil de explicar en este terreno. Así sería si no se hubiesen levantado tantas críticas a la idea de que quien no sabe categorizar, abstraer o definir es un enfermo mental, un tonto, un salvaje o un niño... Y ésta ha sido la concepción predominante durante siglos (o milenios) entre filósofos, lógicos, gramáticos y psicólogos, según la cual la manera «correcta» de razonar es criterio de salud mental o de inteligencia o de razón.

Ahora bien, si aceptamos las críticas de Wittgenstein y Feysabend a la exigencia de hacer sólo «definiciones exactas», *no podemos aceptar sin más que quien demuestra incapacidad verbal para formar estas definiciones es necesariamente un baldado intelectual*. ¿No se debe ese tipo de valoraciones a que se ubica el pensamiento únicamente en el reino de lo abstracto, de lo no sensorial? ¿No se puede «pensar» también *sin lenguaje discursivo*? Ésta es precisamente la postura de Arnheim, y a ella me adhiero. Se acaba de ver cómo para él la abstracción no implica desconexión de la experiencia directa, de la percepción, sino que es un lazo de unión entre percepción y pensamiento. Es más, la abstracción es un componente de la percepción misma. Si hay enfermos incapaces de desligarse de la situación presente concreta y real, incapaces de nombrar con palabras principios generales de ciertas situaciones, o de hacer clasificaciones «lógicas» subsuntivas, ello no significa que son incapaces de abstraer. Hay un hecho que ninguna teoría puede negar: estos enfermos pueden resolver problemas y fabricar objetos; abstraen y son creativos.<sup>11</sup> Pero se ha erigido lo «lógico» como criterio de «inteligencia» y como un parámetro para demostrar concluyentemente la superioridad de los adultos frente a niños y de los civilizados frente a los «primitivos»:

...si se afirma que los naturales, los niños y las personas incultas tienen problemas con los «símbolos», es necesario cuestionar qué se quiere decir con ello. ¿Son incapaces de pensar abstractamente? ¿O bien son incapaces o reacios a efectuar operaciones mentales desligadas de tareas concretas? [*Ibid.*, pp. 202-204]

Ciertamente, los niños, los primitivos, los enfermos mentales y los incultos tienen dificultades para manejar el lenguaje a la manera en que lo maneja un adulto civilizado sano y culto. Pero también es cierto que *casi siempre pueden manejar con enorme riqueza y creatividad otras formas de lenguaje: imágenes, sonidos, gestos; y que para ellos los silencios tienen un enorme significado y un gran valor*. ¿Cómo debemos interpretar esto? Desde luego, no con base en postulados logocéntricos.

#### 1.4.2 Enfoques clásicos sobre lenguaje, conocimiento y pensamiento

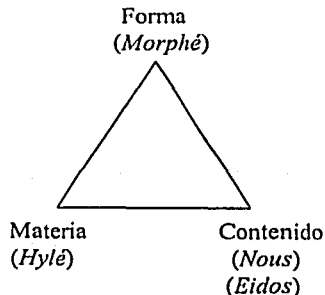
Una filosofía de la imagen necesita tomar en cuenta las maneras en que el pensamiento ha sido pensado, y cómo han sido entendidas sus relaciones con la palabra (escrita, hablada o «pensada»). En su momento,<sup>12</sup> habrá que estudiar también las relaciones entre pensamiento, conocimiento e imagen. Por otro lado, además de la relevancia epistemológica de esta temática, está su relevancia más bien ontológica. Pues en las reflexiones filosóficas sobre la imagen hay que abordar preguntas como: ¿Qué es «ser una imagen de...»? ¿«Ser una imagen de...» es presentar una *forma* que represente un *contenido*? ¿Puede haber *formas* sin *contenido*? ¿Puede haber imágenes que no sean *formas*, que sean *informales*? ¿Las *Formas* platónicas son imágenes? ¿Si lo son, tienen un carácter *visual* o no?

<sup>11</sup> R. Arnheim, *Visual...*, pp. 188-207.

<sup>12</sup> Ver sobre todo el apartado 2.2.2 y § 49-52.

## § 26. La dicotomía materia/forma-contenido

El problema de los nexos entre lenguaje y pensamiento hace aflorar una cuestión crucial: la dicotomía entre *materia* y *forma*, por un lado, y *contenido*, por otro. O tal vez sea mejor hablar de una tricotomía, que se presta muy bien para ser representada por un triángulo:



Ahora bien, mi objetivo es contribuir a que no se vea este triángulo *como una tricotomía*, sino como un todo orgánico, en donde cada vértice es necesario *para la existencia* de los otros dos. Es decir, *pretendo superar la concepción de que la materia, la forma y el contenido existen independientemente unos de otros, y que sólo en el acto comunicativo se relacionan*. Esto se hará al inicio del siguiente Capítulo.<sup>13</sup> Al abordar esta temática se establecerá una conexión orgánica entre todas estas reflexiones sobre el lenguaje articulado y las dedicadas a la imagen.

Cuando se dice que el lenguaje (verbal, visual, gestual, etc.) es un *medio* para comunicar, representar y organizar el pensamiento, se está planteando una separación dicotómica entre lo primero y lo segundo. Es decir, las palabras, las imágenes o los gestos son entendido como una *materia* organizada de cierta *forma*, que sirve para transmitir determinados *contenidos*. Esa «materia» es en principio sonora, pero puede adquirir otras modalidades: visual (en la escritura, en el alfabeto manual de los mudos, en las

señales con banderas) o táctil (en el caso de la escritura Braille). En cuanto al «contenido», consiste en los pensamientos, las ideas, las intenciones o las emociones (por mencionar las nociones más comunes) que requieren un vehículo físico para ser emitidos y recibidos. De no existir estos medios, no habría comunicación o información. Así, se supone que, por un lado, está disponible una materia/forma y, por otro, un contenido, como realidades separadas que existen independientemente entre sí. Realidades que en el acto de la comunicación se relacionan, pero que podrían permanecer ajenas, pues preexisten a esa relación.

A lo largo de este apartado, y a lo largo de todo el presente trabajo, me propongo argumentar *en contra* de esta dicotomía (o tricotomía). Mi objetivo es demostrar que dicha separación en dos o en tres realidades ajenas es más bien una distinción intelectual, útil para fines analíticos o teóricos. Pero que en realidad *es más fácil o más «natural» concebir una especie de continuidad entre materia, forma y contenido*.

En la historia del pensamiento occidental, quizá los dos más grandes momentos en que se estableció la separación entre la materia y las ideas fueron la filosofía platónica y la filosofía cartesiana. Con Platón se formuló la concepción del cuerpo como mera materia sujeta al devenir, en cuyo «interior» yace el alma. Ésta, a su vez, no está sujeta al devenir, aunque su «encierro» en el cuerpo le impide encontrarse (o reencontrarse) con las Ideas eternas. Así, para que el alma recupere su verdadero estatus, deberá desprenderse del cuerpo (de las necesidades *materiales* y de las *formas físicas*) para acceder a las *Ideas* o *Formas eternas*. Este camino es en realidad una ascesis, que implica renunciar a las *apariencias* para acceder a las *esencias*. Se trata de una ruptura radical con la materia y la forma a fin de liberar al alma de éstas y habilitarla para su elevación. Ahora bien, cuando el pensamiento de Platón fue asimilado dentro del mundo cristiano se planteó una problemática muy

<sup>13</sup> En § 32.



compleja: ¿había que renunciar por completo a la vertiente física para llegar a Dios? En el terreno de las imágenes se separaron con nitidez dos posturas: a favor de la representación visual de contenidos teológicos (iconofilia, iconodulia) o abiertamente en contra (iconoclastia).<sup>14</sup>

De René Descartes se recibió la misma separación entre lo material y lo espiritual, pero ahora formulada en términos ya no idealistas, sino racionalistas. Cuando este filósofo afirmó de manera contundente en la Sexta de sus *Meditaciones metafísicas*: «soy una cosa que pienso» y «estoy compuesto de cuerpo y alma», abrió un ancho camino al *dualismo*, no sólo en la explicación de la naturaleza humana, sino de la naturaleza de las cosas y de los signos. Si cada uno de nosotros es cuerpo y alma, eso implica que cuerpo y alma son dos realidades *diferentes*, aunque relacionadas. La razón humana es para Descartes la parte espiritual e intelectual, capaz de llegar a certezas absolutas, *siempre y cuando* sepa liberarse de los «engaños» del cuerpo. Así, el *cogito ergo sum* es un conocimiento cierto que se logra mediante una especie de ascesis, esta vez no religiosa sino intelectual, pero con los mismos resultados que en Platón: el desligamiento del alma con respecto a la materia y la forma física.

Una secuela lejana y muy atenuada de este dualismo es la explicación de los signos por Saussure en términos de *significante* y *significado*. Como ya se vio,<sup>15</sup> para este autor no se trata de una simple separación entre un «conteniente» material (el significante) y un «contenido» intelectual (el significado), sino de una *organización sistemática* entre ellos, a la que llama «forma»: la combinación del sonido y de

<sup>14</sup> Hubo, sin embargo, una postura que logró conciliar, al menos en teoría, ambas posiciones: el neoplatonismo aplicado a la doctrina cristiana. Por ejemplo, un personaje conocido como Pseudo Dionisio Areopagita (siglo V-VI) estableció que mediante la materia y la forma visual era legítimo o válido representar un contenido divino, pues nuestra condición de seres carnales hace necesario valerse de las primeras para llegar a lo segundo: *se podía acceder a lo invisible mediante lo visible*.

<sup>15</sup> En § 2.

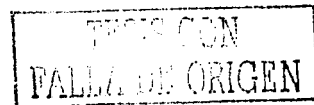
la idea «produce una forma, no una sustancia». Además, antes de esa unión, tanto el sonido como el pensamiento son «amorfos». De modo que, en cierto sentido, la teoría saussuriana del signo es ya un inicio de superación de la dicotomía materia/forma-contenido.

Todo esto es de gran importancia para el estudio de las relaciones entre pensamiento y lenguaje, o entre pensamiento e imagen, en la medida en que al superar las explicaciones dicotómicas o tricotómicas no tomamos ni a palabras ni a imágenes como meros «vehículos», «instrumentos» o «soportes sensibles» de los pensamientos. Por tanto, para que *en vez de separar integremos palabras, imágenes y pensamientos*. Entre otros autores, Heidegger me enseñó a cuestionar la concepción dualista o dicotómica de las cosas, según la cual éstas constan de la «unión» de una materia (una *hilé*, ὑλή) y una forma (*morphé*, μορφή). Para esta concepción (*hilemorfismo*), cada cosa es «una materia formada»: su núcleo permanente es su materialidad, y su forma es lo que se modifica. Sin embargo, a Heidegger le parece inaceptable esta distinción entre materia y forma, que además es «irresistible» por acoplarse muy bien a la distinción entre sujeto y predicado.<sup>16</sup> Pero dejaré para el inicio del Capítulo 2 hablar sobre la superación de dicha di(tri)cotomía. Ahora hay que entrar ya directamente a los nexos entre pensamiento y lenguaje.

## § 27. Asociacionismo

El planteamiento más común en relación con este problema consiste en afirmar que los pensamientos se encuentran «dentro» del sujeto y el lenguaje es el «canal» o el «medio» para exteriorizarlos. En realidad las demás soluciones están configuradas como respuestas, críticas o alternativas ante este enfoque, que ha pasado a formar parte del «sentido común».

<sup>16</sup> Ver Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*, pp. 50-51.



En la *Lógica* de Port Royal se encuentra formulada con una nitidez paradigmática la explicación asociacionista de los nexos entre pensamiento y lenguaje:

Sobre este tema puede decirse en general que las palabras son sonidos distintos y articulados, a partir de los cuales los hombres han hecho signos para señalar lo que sucede en su espíritu.

Y como lo que sucede en el espíritu se reduce a concebir, juzgar, razonar y ordenar [...] las palabras sirven para señalar todas esas operaciones.<sup>17</sup>

El acto de pensar (sea formar conceptos, juzgar, razonar u ordenar) se realiza independientemente de las palabras. Éstas son sonidos separados y articulados que se utilizan, *después* de que ya se ha pensado, como signos de lo que sucede en el interior, es decir, en el intelecto. *Primero se piensa y después se traslada a signos lo que se piensa.*

John Locke da la misma explicación. Para él, las ideas de las cualidades primarias, inicialmente producidas por estas mismas cualidades, se asientan en el cerebro, desde donde se conectan con ellas, reflejándolas:

Si [...] percibimos esas cualidades originales de aquellos objetos [externos] que individualmente caen bajo nuestros sentidos, es evidente que habrá algún movimiento en esos objetos que, afectando algunas partes de nuestro cuerpo, se prolongue por conducto de nuestros nervios o espíritus animales hasta el cerebro o el asiento de la sensación, para producir allí en nuestra mente las ideas particulares que tenemos acerca de dichos objetos [...]

El entendimiento es un cuarto oscuro: dentro de él se guardan imágenes semejantes, ideas de las cosas que están afuera y que se acumulan dentro en orden, quedando disponibles para ser encontradas cuando se necesiten [...] Parece que el entendimiento [...] no tendría sino una pequeña abertura para dejar que penetraran las semejanzas externas visibles, o si se quiere, las ideas de las cosas que están afuera; de tal manera que, si las imágenes que penetran en un tal cuarto oscuro pudieran quedarse en él, y se acumularan en un orden como para poder ser encontradas cuando

lo pida la ocasión, habría un gran parecido entre ese cuarto y el entendimiento humano.<sup>18</sup>

He aquí un abundante manantial que ha surtido durante siglos muchas explicaciones corrientes sobre el conocimiento: las ideas son «producidas» por la percepción de las cosas; las ideas están «en» el cerebro; las ideas son «semejantes» a las cosas; la «mente» es como una caja en donde están depositadas las ideas; cuando se necesita alguna de esas ideas, la memoria la busca y la encuentra. También encontramos formulada, en toda su plenitud, la que muy posteriormente sería llamado «teoría del reflejo» (y que se achaca generalmente al marxismo de corte leninista): *la mente es como un espejo que refleja el exterior*. Tenemos, pues, una *teoría fotográfica o pictórica del conocimiento*. Locke sugiere que en el cerebro hay *imágenes*, no *conceptos* de las cualidades primarias. Sobre este punto volveré en los siguientes capítulos.<sup>19</sup>

En cuanto a la relación lenguaje-pensamiento, resulta de todo lo anterior que el primero es sólo un añadido exterior para poder designar las ideas acumuladas en el interior y comunicar a los demás sus existencia. En suma, se distinguen de modo radical un ámbito «interior» del pensamiento, de las ideas, del conocimiento y de las imágenes, y un ámbito «exterior» de las sensaciones y de los objetos: entre ambos ámbitos se establece una asociación.

Hay una gran riqueza en la respuesta leibniziana a esta metáfora de la mente propuesta por Locke. Leibniz recurre también a una especie de metáfora pictórica, pero la suya es muy distinta: el entendimiento no es como una cámara oscura que registra *pasivamente* imágenes del exterior y las tiene ahí disponibles para cuando se requieran, como si fueran objetos. En el interior de esa cámara hay como un lienzo, pero que no es liso, sino «diversificado por los pliegues que presentasen los conocimientos innatos» y en el que se forman imágenes o huellas que no se reciben del exterior, sino que *crea-*

<sup>17</sup> Arnauld y Nicole, *op. cit.*, p. 143.

<sup>18</sup> J. Locke, *op. cit.*, Libro II, Cap. VIII, 12; Cap. XI, 17.

<sup>19</sup> En § 53 y 86.

mos nosotros, «pues no solamente recibimos imágenes o huellas en el cerebro, sino que nosotros formamos otras nuevas cuando consideramos las ideas complejas. Así es preciso que la tela que representa nuestro cerebro sea activa y elástica».<sup>20</sup> Frente a la concepción de la mente como una *tabula rasa* en donde originalmente no hay nada, se presenta la concepción de la mente como un conjunto de estructuras generadores de ideas y de conocimiento.

La crítica de Leibniz a Locke nos conduce todavía más allá: nos lleva al trascendentalismo.

### § 28. Trascendentalismo.

La concepción kantiana del conocimiento es equidistante de la racionalista y de la empirista. Frente a la primera, Kant enfatiza que el conocimiento resulta de la experiencia con los objetos, y frente a la segunda subraya la importancia de las categorías del entendimiento. En un sentido *trascendentalista*, dice que el conocimiento *no es posible* antes de la experiencia, pero agrega que *no se origina* en ella, pues resulta de las impresiones que recibe nuestra sensibilidad *más* lo que proporciona nuestra facultad de conocer:

todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia, no por eso originase todo él en la experiencia. Pues bien podría ser que nuestro conocimiento de experiencia fuera compuesto de lo que recibimos por medio de impresiones y de lo que nuestra propia facultad de conocer (con ocasión tan sólo de las impresiones sensibles) proporciona por sí misma...<sup>21</sup>

El enfoque *trascendental* de Kant, esto es, el estudio de las *condiciones de posibilidad* del conocimiento, le permite superar tanto la estrecha concepción empirista de que la mente es un «recipiente» que guarda «en su interior» los «reflejos» de las cosas externas, como la concepción racionalista según la cual los conoci-

mientos se originan en el «espíritu», con independencia de las cosas externas. En cuanto a las relaciones entre lenguaje, pensamiento y conocimiento según Kant, en realidad ya fueron tratadas más arriba.<sup>22</sup> Ahí mismo se aprovechó la aportación de Karl-Otto Apel: el trascendentalismo lingüístico.

Pero el propio Kant fue en cierto modo más allá de sí mismo. Inicialmente propuso (en la primera *Crítica*) a la imaginación como la facultad principal en el conocimiento; luego (en la segunda edición de esta misma obra) marginó a la imaginación y puso en su lugar al entendimiento. Finalmente (en la tercera *Crítica*), volvió al planteamiento original, cuando moderó el papel que otorgara antes al discurso como *condición de posibilidad* del conocimiento; en su lugar, la imaginación asumió esas funciones trascendentales.<sup>23</sup> Esto lo llevó a revalorar la sensibilidad y sus productos, frente a la posición preferente del entendimiento, el concepto y el juicio que postuló antes. Creo que por eso Kant se atrevió a incursionar en un terreno que desconocía bastante: la *experiencia estética*. Mas no se trataba ahí exclusivamente de la *estética* en el sentido que tuvo en la primera *Crítica* (como el momento más inmediato y primario del conocimiento: el de las intuiciones sensibles), sino de la estética referida al enfrentamiento con obras de arte y con la naturaleza. Por eso habló Kant de *lo bello* y de *lo sublime* como dos modalidades en que se manifiestan los objetos sensibles. En este contexto, explicó la obra de arte como un fenómeno *sensible* que nos puede llevar a lo *suprasensible* (sobre todo cuando es sublime, no bella).<sup>24</sup>

Parece que este filósofo nunca superó la separación dicotómica de lo material y formal (lo sensible) con respecto a lo conceptual (lo suprasensible). Al decir que lo primero «simboliza» a lo segundo, los mantuvo separados:

<sup>22</sup> Ver § 7.

<sup>23</sup> Estas vacilaciones se examinarán en § 47, 48, 57 y § 103.

<sup>24</sup> Sobre lo sublime, ver § 48, 97 y 101.

<sup>20</sup> G. Leibniz, *op. cit.*, Libro II, Cap. XII.

<sup>21</sup> I. Kant, *Crítica de la razón pura*, B 1.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas o símbolos*, encerrando los primeros representaciones [*Darstellungen*] directas de conceptos, y los segundos, indirectas [...] Así, un estado monárquico que esté regido por leyes populares internas, es representado por un cuerpo animado; por una simple máquina (como *v. gr.* un molinillo), cuando es regido por una voluntad única absoluta; pero en ambos casos sólo *simbólicamente*, pues entre un estado despótico y un molinillo no hay ningún parecido [...] Nuestra lengua está llena de semejantes exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo un símbolo para la reflexión.

Así, las palabras *fundamento, depender, fluir de, sustancia* e innumerables más, no son esquemáticas, sino simbólicas [...] Si se puede llamar conocimiento una mera manera de representar [*Vorstellungsart*] [...] entonces todo nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico.<sup>25</sup>

Los *esquemas* representan *directamente* los conceptos, mientras que los símbolos lo hacen *indirectamente*. Y aquí Kant está refiriéndose sobre todo a los segundos, es decir, a las imágenes con que simbolizamos las cosas, e incluso a las palabras cuando tienen el mismo sentido simbólico. Le interesa dejar en claro que en esa simbolización hay como un *desprendimiento* de la razón humana con respecto a lo sensible: «Ahora bien, digo: lo bello es el símbolo del bien moral [...] el espíritu, al mismo tiempo, tiene consciencia de un cierto ennoblecimiento y de una cierta elevación por encima de la mera receptividad de un placer por medio de impresiones sensibles...» [*Ibidem*] ¿No recuerda esto la identificación platónica entre lo bello y lo bueno, con su implicación de que para acceder a esto hay que *desprenderse* de la materia y de las formas físicas?<sup>26</sup>

En relación con esto, considero que es necesario (y también posible) recuperar de la estética su posibilidad de mantener la cooperación entre lo material-formal y lo espiritual-intelectual, superando la exclusión mutua entre

ambos ámbitos.<sup>27</sup> Además, porque de esa manera se reconocerá a la imagen como una forma legítima de pensamiento, y no sólo como una «simbolización», que es como decir una «ilustración visual» de los conceptos. En suma, esta pequeña desviación por los terrenos de lo estético permite rescatar de Kant (y en cierto modo contra el propio Kant) una superación del asociacionismo, que separa con nitidez el ámbito de lo físico-exterior y el de lo intelectual-interior, y afirma que lo primero es sólo un «símbolo» o «representación material» de lo segundo. En mi concepción, esta separación es sólo teórica: *de un ámbito al otro hay continuidad, no separación.*

Pero detengámonos todavía un poco en la concepción que no acepta dicha continuidad.

### § 29. Los sonidos y las palabras como soportes materiales de los conceptos. Negación del pensamiento prelingüístico

Cuando se afirma que los conceptos «necesitan» a los sonidos para «exteriorizarse», se implica que los primeros pueden existir sin los segundos. Este enfoque coincide con las explicaciones asociacionistas.

Humboldt, por ejemplo, afirma que los conceptos «no pueden» existir sin sonidos que les sirvan de vehículo:

La designación del concepto por medio del sonido es una conexión de dos cosas cuya naturaleza jamás permitirá una unión verdadera. Y, sin embargo, el concepto es tan incapaz de librarse de la palabra como lo es el hombre de prescindir de sus rasgos faciales. La palabra es la configuración individual del concepto, y si éste quiere abandonarla, lo único que logrará es volver a hallarse en otra palabra.<sup>28</sup>

Ya habíamos visto<sup>29</sup> que este autor concede una gran importancia al sonido del lenguaje: para él no es arbitrario ni casual que nuestro

<sup>25</sup> Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, § 59.

<sup>26</sup> Ver Herbert Marcuse, *Eros y civilización*, p. 182: «Ante la corte de la razón teórica y práctica [...] la existencia estética está condenada».

<sup>27</sup> Ver § 32, 54 y 62.

<sup>28</sup> W. v. Humboldt, *op. cit.*, p. 132.

<sup>29</sup> En § 12.

lenguaje se base fundamentalmente en el sonido. Pero cuando dice que se trata de «una conexión de dos cosas cuya naturaleza jamás permitirá una unión verdadera», está aceptando que de hecho existen independientemente uno del otro. Más aun: dice que se requiere «un tercer elemento que haga de mediador entre ambos», pero no nos aclara qué clase de elemento es realmente éste.

Muchos de quienes otorgan al lenguaje un papel central en la conformación del pensamiento coinciden en que las palabras son, por decirlo así, el «elemento concreto» y que los pensamientos son el «elemento no concreto». Las palabras son las «formas sensoriales» o la «base material»<sup>30</sup> del pensamiento. Para Galkina-Fedoruk, «el pensamiento no existe sin la lengua, y ésta no puede darse sin él. La lengua es el medio de existencia del pensamiento, su materialización...».<sup>31</sup> Ernst Cassirer coincide con todo lo anterior cuando dice que el lenguaje, sin ser idéntico al pensamiento, es un «vehículo» fundamental en su formación.

Justamente se revela el lenguaje una y otra vez como el poderoso e imprescindible «vehículo» del pensamiento, como rueda motriz que recibe y arrastra al pensamiento al ámbito de su propio movimiento incesante. Cada intuición sensible queda privada de esa libre movilidad a causa de su repleción concreta [...] Es por eso que no puede negarse un «pensamiento sin palabras», pero tal pensamiento queda siempre confinado en mucho mayor medida que el pensamiento lingüístico a lo singular, a lo dado *hic et nunc* [...] Así pues, la palabra no crea el concepto, pero tampoco es un mero accesorio exterior del mismo, sino que más bien constituye uno de los medios más importantes para su actualización, esto es, para desligarlo de lo inmediatamente percibido e intuitivo. [Cassirer (b): 386-387]

No niega la existencia de un pensamiento averbal, pero le da un valor mínimo. ¿Por qué? Porque es un pensamiento «repleto de concreción».

<sup>30</sup> V. M. Bogulavski, «La palabra y el concepto», en D.

P. Gorski, *op. cit.*, pp. 155 y 198.

<sup>31</sup> E. M. Galinka-Fedoruk, «La forma y el contenido en el lenguaje», en *ibid.*, p. 355.

En cambio, el pensamiento estructurado verbalmente está desligado de los contenidos sensibles. Cassirer es coherente con sus posiciones: la relación estrecha con lo concreto, con lo sensorial y particular es «inferior» a su contraparte. Por otro lado, es de notarse que distingue (aunque vagamente) entre un pensamiento basado sobre palabras y uno basado sobre imágenes.

La confrontación entre imágenes y palabras y el debate sobre las limitaciones y alcances de unas y otras serán tratados con detalle a lo largo del Capítulo 4 de este trabajo. Pero es pertinente hacer ahora una referencia a esta cuestión. Schaff sostiene la *primacía del pensamiento en palabras*:

- a) El proceso del pensamiento abstracto es siempre verbal, aunque el individuo pensante no siempre se dé cuenta de ello. Se trata, por tanto, de una unidad específica de lenguaje y pensamiento.
- b) Todos los procesos mentales y todos los procesos de la transmisión de ideas a otros (de la intercomunicación) vienen acompañados de una u otra forma de procesos lingüísticos.
- c) Toda la subclase de signos extralingüísticos, dentro de la clase de los signos propios, sólo abarca —en relación con el lenguaje y sus signos— medios meramente derivados de la transmisión del pensamiento humano, y en este sentido son signos de expresión derivativa. En otras palabras: mientras que los signos lingüísticos pueden funcionar sin recurrir a la ayuda de señales o símbolos, el funcionamiento de las señales o símbolos presupone en cambio su traducibilidad a signos lingüísticos.<sup>32</sup>

Afirma, pues, que lenguaje y pensamiento están unidos *porque* el pensamiento abstracto es verbal. Pero podemos preguntarnos: ¿no hay acaso pensamiento no abstracto? Sí lo hay, y no depende de la verbalización. Dice también que todo tipo de comunicación de ideas está acompañada de verbalizaciones. Mas hay que aclarar que eso sucede *si por ideas entendemos únicamente razonamientos formulados en enuncia-*

<sup>32</sup> A. Schaff, *Ensayos...*, pp. 36-37.

dos. El examen de este tipo de aseveraciones deberá hacerse más adelante.<sup>33</sup>

Sin embargo, Schaff se preocupa por no identificar en exceso lenguaje y pensamiento. Son como «las dos caras de un papel», *pero no son lo mismo*:

El pensamiento humano es verbal y, *precisamente por ello*, abstracto y generalizador: toda palabra generaliza. Pero el pensamiento también opera con medios de orientación prelingüística en el mundo, con imágenes sensibles concretas y sus asociaciones [...] Las imágenes sensibles concretas [...] no poseen, empero, naturaleza lingüística. Al menos por este motivo, el pensamiento no es idéntico al lenguaje, es más rico que este último.<sup>34</sup>

La tesis de que las imágenes sensibles y sus asociaciones son también pensamiento parece contradecir lo que afirma Schaff en la cita anterior, donde ubica a las señales no lingüísticas como derivaciones del lenguaje articulado. Pero luego continúa de esta manera:

¿Puede aparecer el lenguaje sin el pensamiento? [...] Si se acepta que la orientación del recién nacido en el mundo es idéntica al pensamiento, entonces se debería sacar la consecuencia de que los animales piensan; o sea, poner en entredicho el carácter específico del pensamiento humano [...] no he encontrado ningún defensor de la tesis de que existe un lenguaje [...] sin un pensamiento. Puesto que el lenguaje es una unión del portador material —es decir, el sistema de símbolos— y de los significados de esos símbolos —sin lo cual los símbolos dejan de ser lenguaje— no puede existir sin pensamiento. [*Ibid.*, pp. 180-182]

Como vemos, despacha rápidamente la cuestión del pensamiento en los animales: simplemente, el pensar es privativo de los humanos. Y agrega argumentos que remiten a Locke o a la «lingüística cartesiana»: *puesto* que los animales y los niños no hablan, *entonces* no piensan; *por tanto*, no hay pensamiento «específicamente humano» sin lenguaje. En cuanto al lenguaje, si existe, es porque hay pensamiento: hablo, *luego*

pienso. Por tanto, lenguaje y pensamiento, aunque no son lo mismo, *van juntos necesariamente*. Y más adelante:

El verdadero problema sólo comienza cuando preguntamos: «¿Es posible un pensamiento sin lenguaje, a verbal?» Naturalmente, las distintas formas de intuicionismo filosófico proporcionan una respuesta positiva, según la cual el pensamiento alingüístico no sólo es posible, sino que, además, este pensamiento debe ser precisamente la fuente del «verdadero conocimiento». Sin embargo [...] los argumentos presentados [...] son fruto de la especulación pura, basada en supuestos totalmente arbitrarios. A los hechos de la experiencia cotidiana, a los argumentos de la ciencia experimental [...] se opone mera metafísica e irracionalismo puro [*Ibid.*, pp. 183-184]

En primer lugar, es evidente que para Schaff las imágenes o cualquier otra forma no verbal de razonamiento *no son en ningún sentido pensamiento*. Aunque en el mismo libro ha afirmado que «el pensamiento también opera con medios de orientación prelingüística» [*Loc. cit.*, p. 206] esto no implica realmente para él que puede haber pensamiento sin palabras. El otro argumento es una crítica a los enfoques que proponen la existencia de un pensamiento no verbalizado. Los considera especulativos y sin bases experimentales, «mera metafísica», «irracionalismo puro». En síntesis, *para Schaff es imposible la existencia de un pensamiento visual*. Pero en esta tesis se sostendrá que sí es posible.<sup>35</sup>

La posición soviética oficial hizo de su lucha contra la noción de 'pensamiento prelingüístico' una verdadera cuestión de militancia ideológica. Demostrar la inexistencia de un pensamiento sin lenguaje era derrotar en este terreno a los «filósofos burgueses». Entre los argumentos esgrimidos hay algunos claramente enmarcados por la ortodoxia marxista:

<sup>33</sup> Sobre todo en § 95-99.

<sup>34</sup> A. Schaff, *Lenguaje y ...*, pp. 206-207. Cursivas de F.Z.

<sup>35</sup> Especialmente a partir del Apartado 2.3.4. También veremos que afirmar la existencia del pensamiento no verbal o no lingüístico no necesariamente implica «caer» en la «metafísica» o en el «irracionalismo».

...el carácter secundario de la conciencia, del espíritu y el carácter primario de la materia, se manifiestan [...] en que el pensamiento, al darse en indisoluble conexión con los procesos fisiológicos materiales del cerebro [...] no puede darse al margen del lenguaje, que lenguaje y pensamiento son indisolubles entre sí tanto en su génesis como en su existencia [...] ¿Ha existido una etapa en el desarrollo del pensamiento humano en que éste se verificara enteramente a base de percepciones y representaciones en imágenes y careciera en absoluto de la capacidad de formar conceptos?<sup>36</sup>

Este autor considera como un principio «el carácter primario de la materia», y sobre esta base levanta su exposición. Así, el pensamiento no puede producirse sin el lenguaje, que es material y que se produce a su vez «en conexión con los procesos fisiológicos materiales del cerebro». De ahí pasa a poner en tela de juicio que haya habido una etapa en que el pensamiento humano se realizara en imágenes y sin conceptos. Pero su interés principal es atacar la tesis de que existió filogenéticamente o de que puede existir un pensamiento averbal o prelingüístico, *v. gr.*, en imágenes.

Los partidarios de la tesis de que el pensamiento de los antecesores primitivos del hombre tenía un carácter sensorial y se verificaba en forma de imágenes [...] suelen argüir tan sólo que en las imágenes de la representación, a diferencia de lo que ocurre con las imágenes de la percepción, pueden omitirse algunos rasgos o propiedades secundarios del objeto. Es obvio, empero, que [...] no podemos representarnos una casa o un perro en general. [*Ibid.*, p.117]

Recurre este autor al argumento de Berkeley en contra de la doctrina de las ideas abstractas y lo utiliza aquí para sus propios fines, es decir, para demostrar que no hay pensamiento sin palabras: las imágenes son incapaces de representar de manera general a un objeto. Por eso, rechaza que «en el desarrollo del pensamiento humano existe un estadio en que éste tiene un carácter sensorial y en imágenes», dando algunos ejem-

<sup>36</sup> V. Z. Panfilov, «Acerca de la correlación existente entre el lenguaje y el pensamiento», en D. P. Gorski, *op. cit.*, pp. 106-111.

plos, como el gran número de nombres para la morsa, para la nieve o para el trineo en la lengua esquimal, junto a un nombre general para cada uno de esos objetos. [*Ibid.*, pp. 125-130]

Es decir, en las lenguas «primitivas» que actualmente se hablan hay una capacidad de generalización y abstracción igual a la de lenguas como el alemán. De modo que *estas investigaciones de tipo etnológico no pueden apoyar la idea de que hay un pensamiento en imágenes o concreto, puesto que sencillamente éste no existe*. En síntesis, se concluye que el «primitivo» no está incapacitado para el cómputo abstracto ni para la generalización basada en el lenguaje, y *por ello* es falso que su lenguaje esté atado a lo concreto y sea pobre en abstracciones, o que exista un pensamiento prelingüístico, imaginal.

#### 1.4.3 Enfoques contemporáneos sobre lenguaje, conocimiento y pensamiento

##### § 30. La relación pensamiento-palabra como proceso de comunicación social según Vygotsky

Vygotsky, quien no se interesa en negar la existencia de un pensamiento pre- o alingüístico, clasifica tres grandes enfoques de la relación pensamiento-lenguaje:

- a) identificación total;
- b) separación radical;
- c) asociación.

Sobre el primero, considera que su principal falla consiste en que si son idénticos no hay de hecho ninguna relación entre ellos, pues son *lo mismo*. Ésta es una manera de «cerrar la puerta al problema». La segunda posición considera que el lenguaje y el pensamiento existen en estado «puro», o sea, con independencia uno del otro, y así los estudia. Pero aquí su relación acaba por ser el nexo mecánico y externo entre dos procesos que no tienen nada que ver entre sí. Y el estudio de los sonidos se vuelve una

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

actividad árida y desconectada del uso real de las lenguas. El tercer enfoque es el más simplificador: por un lado están los «signos» (palabras o sonidos) y por otro lado están los contenidos; determinados signos sirven como medios de comunicación que se asocian con determinados contenidos y transmiten estos contenidos de una persona a otra.<sup>37</sup> La explicación de Vygotsky se separa de los tres.

En nuestra opinión, el camino a seguir es el del otro tipo de análisis, que puede ser denominado análisis por unidades. Cuando hablamos de unidad nos referimos a un producto del análisis que, contrariamente al de los elementos, conserva todas las propiedades básicas del total y no puede ser dividido sin perderlas [...] La verdadera comunicación requiere significado, o sea, tanto generalización como signos [...] Sólo de esta forma se hace posible la comunicación, puesto que la experiencia individual reside únicamente en su propia conciencia, y es, estrictamente hablando, no comunicable. Para convertirse en transmisible debe ser incluida en una determinada categoría, que por convención tácita, la sociedad humana considera como una unidad [...] La concepción del significado de la palabra como una unidad que comprende tanto el pensamiento generalizado como el intercambio social, es de un valor incalculable para el estudio del pensamiento y el lenguaje [*Ibid.*, pp. 25-28]

Podemos ver que la unidad de análisis que propone Vygotsky es una *amalgama de significado y uso*. Es decir, los conceptos y los sonidos forman unidades que han sido establecidas socialmente, *no en el laboratorio ni en el escritorio de algún especialista*. Y en la medida en que tienen esa sanción social, funcionan como «verdadera comunicación». Los enfoques atomísticos de los que se separa este psicólogo son considerados por él como anti-históricos, pues «estudian el pensamiento y el lenguaje sin ninguna referencia a la historia de su desarrollo». Ahora bien, Vygotsky no se refiere al desarrollo filogenético, sino al ontogenético, y es en este ámbito de estudio donde generó su gran

aportación a la psicología: el concepto de '*lenguaje interiorizado*'.<sup>38</sup>

Aunque ha admitido [Cfr. *loc. cit.*, 76] la posible existencia de un pensamiento puro, Vygotsky concluye que éste sería totalmente inocuo, pues su existencia sería irrelevante. Por ello critica la concepción de que pensamiento consiste en contenidos independientes de las palabras. Por lo demás, recalca que la relación entre pensamiento y lenguaje está sujeta a constantes cambios, el principal de los cuales es que el sonido del lenguaje deja de ser un mero «medio» para organizar y formar conceptos y se convierte en un elemento central para el pensamiento: se convierte en signo. Es cuando las funciones intelectuales ya no pueden realizarse sin el concurso de la palabra, que las dirige y acaba por controlar su curso. [*Ibid.*, pp. 87-90]

En su cerrada lucha contra el asociacionismo, Vygotsky no dejará de subrayar la dinámica de la significación:

La idea fundamental [...] se puede resumir así: *la relación entre pensamiento y palabra no es un hecho, sino un proceso, un continuo ir y venir del pensamiento a la palabra y de la palabra al pensamiento* [...] El pensamiento no se expresa simplemente en palabras, sino que existe a través de ellas [...] *Pensamiento y palabra no están cortados por el mismo molde*; en cierto sentido existen entre ellos más diferencias que semejanzas. La estructura del lenguaje no refleja simplemente la del pensamiento; *es por eso que las palabras no pueden ser utilizadas por la inteligencia como si fueran ropas a medida. El pensamiento sufre muchos cambios al convertirse en lenguaje*. No es una mera expresión lo que encuentra en el lenguaje, halla su realidad y su forma. [*Ibid.*, pp. 165-167. Cursivas de F.Z.]

Vygotsky da una explicación satisfactoria de por qué el lenguaje no siempre corresponde al pensamiento: a veces se trata de un ropaje inadecuado (un disfraz, decía el Wittgenstein del *Tractatus*), a veces obliga a que el pensamiento se modifique demasiado para poder comunicarse... Son más sus diferencias que sus semejanzas, sí, pero gracias al lenguaje articulado es

<sup>37</sup> L. S. Vygotsky, *op. cit.*, pp. 22-26.

<sup>38</sup> Ver § 15 y 21.



que el pensamiento «halla su realidad y su forma».

Por mi parte, extraigo de todo esto un resultado: en virtud de que pensamiento y lenguaje discursivo no son lo mismo, y de que ha quedado demostrado que en algún punto del desarrollo ontogenético se encuentran, *es justificado plantear que el pensamiento también se encuentra con la imagen. Asimismo, ello destrona al lenguaje de la palabra*, y lo ubica como uno más de los lenguajes en los cuales adquiere existencia social el pensamiento.

### § 31. El lenguaje articulado como una modalidad del pensar entre otras, según Wittgenstein

Para entender en toda su complejidad la concepción del pensamiento y sus relaciones con el lenguaje en el Wittgenstein joven, hay que referirla a la llamada «teoría pictórica» y en general a su concepto de 'imagen'. De modo que lo abordado ahora sobre este tema será complementado con lo expuesto mucho más adelante sobre el lenguaje como imagen del mundo.<sup>39</sup>

La tríada pensamiento-lenguaje-realidad es indisoluble para el Wittgenstein del *Tractatus*. No podríamos *decir* nada de los nexos entre el primero y el tercero de estos elementos sin mencionar al segundo, que establece una relación entre ellos. La unión entre el segundo y el tercero, por otro lado, sería un mero juego vacío sin el sustento del pensamiento. Por último, la conexión entre pensamiento y lenguaje (la más difícil de esclarecer, a mi juicio), requiere de un punto de referencia que nos indique si es correcta o no, si tiene o no algún sentido. Y este punto de referencia no puede ser otro que la realidad misma. Así se establece en el *Tractatus* la *amalgama de lo ontológico con lo lógico-lingüístico*.

El *Tractatus* presenta una importante coincidencia con las afirmaciones de Vygotsky sobre

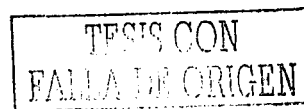
la relación entre el lenguaje interiorizado y el lenguaje exterior. Considérense estas proposiciones:

- 2.18 Lo que cada imagen, de cualquier forma, debe tener en común con la realidad para poder representarla —justa o falsamente— es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad.
- 2.22 La imagen representa lo que representa, independientemente de su verdad o falsedad.
- 2.223 Para conocer si la imagen es verdadera o falsa debemos compararla con la realidad.
- 2.224 No se puede conocer sólo por la imagen si es verdadera o falsa.

Si no hay imagen verdadera *a priori* es porque el pensamiento no mantiene nexos «directos» o intrínsecos con la realidad. Necesita confrontarse con ella, y para hacerlo tiene que adquirir forma con el lenguaje. De estas aseveraciones se deriva que Wittgenstein no concibe al pensamiento como una entidad o actividad que yace intacta y pura en la mente. Al mismo tiempo, entiende que el lenguaje no es un mero vehículo inerte al servicio de las ideas. Es un factor que garantiza y asegura la relación entre el pensamiento y el mundo. Y si puede realizar esta función capital es porque puede tomar la forma de una *concatenación* de elementos, es decir, de algo más que un simple amasijo de palabras.

Creo que esta concepción de la pareja lenguaje-pensamiento, aunque despojada posteriormente por el propio Wittgenstein de sus adherencias ontológicas y metafísicas, es mantenida en lo esencial a lo largo de sus escritos de madurez. En el volumen de reflexiones reunidas como *Zettel*, inicia sus ataques a las concepciones asociacionistas, específicamente a la idea de que «en» la mente (sea en el cerebro, en la cabeza o en algún *lugar* indeterminado) se encuentran las ideas y que éstas se exteriorizan por medio del lenguaje. Tanto el «decir» como el «pensar» suelen ser explicados como «actividades» que ocurren «internamente» y que son «externadas»:

<sup>39</sup> En § 81.



El querer decir se representa como una especie de designar mentalmente algo.

Una de las ideas más peligrosas filosóficamente hablando es que pensamos en la cabeza o con la cabeza.

La idea del pensar como un proceso que ocurre en la cabeza, en un espacio completamente cerrado, le da algo de oculto.<sup>40</sup>

Aquí Wittgenstein está atacando concepciones consideradas casi como verdades incuestionables, específicamente la idea de que en el cerebro se encuentra la razón, y de que la razón se exterioriza por medio del lenguaje.<sup>41</sup> Además, el «pensar» no tiene por qué ser un proceso *centralizado, ordenado* desde un sólo lugar y que puede realizarse con independencia del lenguaje o de las actividades.

Ahora bien, surgen las preguntas: «¿si no se piensa en la cabeza, en dónde se piensa?», «¿el lenguaje es o no es la forma externa del pensamiento?» Wittgenstein propone no dar una respuesta *unilateral* a este tipo de preguntas. Por ejemplo, en cuanto al «lugar» del pensamiento, su propuesta es orientarse más bien hacia la observación de las acciones durante las cuales se piensa.

Representémonos el caso de alguien que realiza un trabajo que implica comparación, ensayos, opciones. Digamos que produce un objeto de uso corriente [...] El obrero quizá también emite sonidos como «¡hm!» o «¡Ah!». Sonidos, por así decirlo, de titubeo, de súbito hallazgo, de decisión, de satisfacción o de insatisfacción [...] Desde luego, no podemos separar su «pensar» de su actividad. El pensar no es ningún aspecto concomitante del trabajo, y tampoco del hablar reflexivo [...] Pensar es un concepto terriblemente ramificado. Un concepto que abarca múltiples manifestaciones de la vida. Los *fenómenos* del pensar son muy distintos entre sí [...] No debe esperarse que esta palabra tenga una aplicación homogénea; más bien, debe esperarse lo contrario. [*Ibid.*, § 100-101, 110, 112]

Si hemos aceptado que no existe «el» lenguaje, sino un complejo conglomerado de usos lingüísticos a los que por comodidad consideramos como reunidos bajo un solo nombre,<sup>42</sup> ahora nos será más fácil entender que no existe «el» pensamiento, sino una indefinida diversidad de acciones para cuya ejecución hay que pensar. Por eso afirma que «pensar es un concepto terriblemente ramificado», frase que conviene no olvidar. En el caso del trabajador manual, no es posible separar su pensamiento de su actividad, pero no porque el pensamiento «acompañe» a la actividad, sino porque *pensar y actuar están amalgamados: son, de algún modo, lo mismo*. En cuanto a la relación lenguaje-pensamiento, Wittgenstein matiza sus ideas del *Tractatus*, pues señala ahora que las palabras no son la única vía para que el pensamiento tome forma, sino que *hay otras maneras de pensar*. Así habría que leer las siguientes frases:

Recuérdese que nuestro lenguaje podría poseer gran variedad de palabras: unas para 'pensar en voz alta'; otras para pensar mientras uno se habla a sí mismo en la imaginación; unas más para hacer una pausa en la que se nos ocurra algo, después de la cual somos capaces de dar una respuesta con mayor seguridad.

Una palabra para el pensamiento que se expresa en una frase; otra para la idea repentina que más tarde puedo 'invertir de palabras', una más para trabajar pensando sin articular palabras. [*Ibid.*: 122]

A fin de cuentas, no se trata según Wittgenstein de decir «qué es» el pensamiento, sino en qué contextos reales (no «filosóficos») se usa el término «pensamiento». Por eso afirma: «Sólo en el flujo de los pensamientos y de la vida tienen significado las palabras». [*Ibid.*, § 146, 173]

Palabras y pensamientos tienen un sentido sólo en relación con la vida, o sea, con la actividad real de quienes hablan y piensan. Palabras, pensamientos y praxis son inseparables.

Estas ideas se aprovecharán para el presente trabajo más adelante,<sup>43</sup> cuando veamos que sí

<sup>40</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, § 12, 605 y 606.

<sup>41</sup> Concepción que se puede encontrar en Locke, por ejemplo.

<sup>42</sup> Ver más arriba, § 23.

<sup>43</sup> § 49-52.

*existe un pensamiento sin palabras, como puede ser justamente un pensamiento visual.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

70

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## CAPÍTULO 2. IMÁGENES

**F**rente a las palabras, y a diferencia de ellas, las imágenes suelen comportarse como auténticos seres vivos, con un alma y una voluntad propia, originadas muy adentro de sí mismas. Nadie ha podido develar por completo la fuente misteriosa de donde fluyen sus poderes. Y nadie podrá hacerlo.

Sin embargo, es difícil resistirse a la tentación de sumirse en ellas, y de bucear en sus aguas a fin de explicar de alguna manera, sea filosófica, psicológica o poética (por decir algunas a la mano), sus modos de ser y aparecer, sus componentes, sus avatares estilísticos y sus diversas materializaciones. En este Capítulo abordaré cuatro aspectos de las imágenes que considero necesario tomar en cuenta para la construcción y el desarrollo de una filosofía de la imagen. Primeramente (Sección 2.1) abordo la cuestión de lo que se ha entendido por 'imagen' en distintos entornos ideológicos y según distintas concepciones de la representación: esto llevará a examinar conjuntamente los usos de términos como «forma», «figura», «idea», «ícono» o bien «imagen del mundo» y «vida de las imágenes». Tal examen conceptual permitirá sustentar filosóficamente las reflexiones que vendrán más adelante, en donde desarrollo en dos partes el núcleo teórico de este Capítulo: las imágenes en sí, tanto en su vertiente sensible, material o «física» (Sección 2.2) como en su vertiente no sensible, inmaterial, imaginaria, subjetiva o «marxista» (Sección 2.3). En cada una de estas secciones se abordan distintos aspectos de la imagen en relación con el conocimiento, el pensamiento, la mimesis y el simbolismo, es decir, con la representación (tema central de esta tesis), para concluir con la cuestión de las relaciones entre imágenes materiales e imágenes imaginarias. Al llegar a este punto, se expone el carácter intersubjetivo de las segundas. Por fin, la Sección 2.4 versa sobre lo imaginario y sus nexos con el orden social. No

hay tiempo ni espacio para ir a fondo en este último asunto, por lo que me limito a plantear algunas posiciones adversas a lo imaginario, junto a otras que le son favorables.

### 2.1 DE LA FORMA A LA IMAGEN

Ver las cosas hasta el fondo...  
¿Y si las cosas no tuviesen fondo?  
[...]

¡Oh, rostro del mundo, sólo tú, de todos los rostros,  
cres la propia alma que reflejas!

Fernando Pessoa<sup>1</sup>

La primera actitud del hombre ante el lenguaje fue la confianza: el signo y el objeto representado eran lo mismo.

Octavio Paz<sup>2</sup>

#### § 32. Superación de la dicotomía materia/forma-contenido. La vida de las formas y las formas de vida

Para el sentido común, no hay ninguna separación entre «forma» y «contenido», ni entre «materia» y «forma».<sup>3</sup> Para quien ha vivido en contacto con las cosas, las imágenes o las palabras tomándolas como realidades activas y significantes, hablándoles, pidiéndoles algo, cuidándolas o destruyéndolas; para quien las venera, juega con ellas, las teme o la destruye con odio... Para el niño o para el adulto civilizado que actúa espontáneamente, *las palabras y las imágenes son cosas vivas y las cosas son como*

<sup>1</sup> Fernando Pessoa, *Poemas de Álvaro de Campos*, III, 184.

<sup>2</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, p. 57.

<sup>3</sup> Ver § 26.

entes actuantes. Para ellos, resulta asombroso enterarse de que cosas, imágenes o palabras tienen dos (o tres) «aspectos»: una «forma» y un «contenido», o bien una «materia» y un «significado». La suya es, si se quiere, una actitud «infantil», «primitiva» o «ingenua». Pero también puede decirse que es una actitud *natural, sana y honesta*: no han aprendido a ver que «detrás» o «dentro» de las formas o los materiales de que están hechas palabras o imágenes hay «contenidos» ocultos o guardados: significados, conceptos o ideas. Ellos no han intelectualizado su relación con el mundo; no han aprendido a tomar como «signos» lo que son entes vivos, con voluntad. En su mundo, las formas *son* significados, no sólo *vehículos* o *soportes* del significado; y los significados *son* las formas y los materiales, no sólo contenidos «inmateriales», que dependen de éstas para poder ser comunicados. En otros términos, no se tiene aquí una noción de que hay un «interior» o un «exterior» de las palabras y las imágenes, y mucho menos de las cosas. No hay ninguna dicotomía de las palabras o de las imágenes. No hay «dentro» ni «fuera», no hay, estrictamente hablando, signos: *lo de adentro es lo de afuera y lo de afuera es lo de adentro*.

Wittgenstein, en su lucha contra el asociacionismo, escribe:

Se dice: no importa la palabra, sino su significado; y se piensa con ello en el significado como en una cosa de la índole de la palabra, aunque diferente de la palabra. Aquí la palabra, ahí el significado. La moneda y la vaca que se puede comprar con ella.<sup>4</sup>

Se refiere a la concepción dicotómica del signo predominante en el pensamiento racional adulto y civilizado. Es decir, el que durante siglos se ha empeñado en construir y preservar la corriente dominante en la cultura moderna de Occidente, nuestra cultura. Pero, como podemos constatar, esta separación no es unánimemente aceptada, ni siquiera en el seno de nuestra cultura.

Y cuando Wittgenstein introdujo el concepto de 'formas de vida',<sup>5</sup> implicando el contexto en el cual se desarrollan los «juegos de lenguaje», abrió un ancho camino, que él mismo tal vez no recorrió, pero que nosotros podemos explorar. Pues las formas de vida son, antes que históricas o sociales, *naturales*, es decir, primordial y obviamente *biológicas*. Así, este concepto nos puede hacer sensibles hacia una noción complementaria, la de '*vida de las formas*', propuesta por Henri Focillon.<sup>6</sup> Y esta noción, a su vez, nos permite tender un puente entre el estudio de las *formas lingüísticas* y el estudio de las *formas visuales*, un tema del siguiente Capítulo.

«Todo es forma, y la vida misma es forma», decía Balzac. [Citado en *ibid.*, p. 8] Y cuando Focillon agrega: «la forma es el modo de ser de la vida. Las relaciones que unen entre sí a las formas en la naturaleza no podrían ser meramente contingentes», [*Ibid.*, p. 3] implica que, *para haber vida, tiene que haber formas, y que la organización de éstas obedece a un orden. Ese orden es la vida misma*. Por tanto, el orden vital no es estático ni muerto; es ordenado, pero no rígido: «La misma naturaleza crea formas [...] las ondas más firmes [*tenués*] y rápidas tienen una forma. La vida orgánica dibuja espirales, órbitas, meandros, estrellas [...] que engendran sistemas completamente inéditos». [*Ibid.*, pp. 9-10] Lo cual me lleva, automáticamente, a la idea de que *las formas vitales se manifiestan en diversos juegos*. Este aspecto podemos relacionarlo a su vez con la noción de 'juegos de lenguaje', que, como ya quedó dicho, son los distintos ámbitos (dentro de determinadas *formas de vida*) en que los hablantes se entienden entre sí. Es mucho más que una curiosidad esta «coincidencia» en el uso de los tres conceptos: tanto en el estudio del lenguaje articulado como en el de la biología van ligadas las nociones de 'forma', 'vida' y 'juego'.

*El lenguaje es un conglomerado de formas, como la vida. La vida se manifiesta en juegos, como el lenguaje articulado. En uno y en otra*

<sup>4</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...*, § 120.

<sup>5</sup> Ver § 24.

<sup>6</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, 1955.

las formas y su existencia material *son lo que son*, y tienen un valor en sí mismas, tanto en su uso social como natural. Estas formas no siempre guardan, «por debajo» o por «dentro», ningún significado «oculto», «secreto» o «espiritual». Uno y otra están sujetos a *meta-morfosis*, cualidad exclusiva de lo que está vivo: gracias a este privilegio, las formas cambian, se combinan, se mueren, reviven, van más allá de sí mismas.

También podemos relacionar todo esto con el concepto de 'juego' tal como lo maneja Gadamer.<sup>7</sup> Pues para este filósofo el juego es ante todo un hecho de la naturaleza, que *posteriormente* se vuelve un hecho representativo, ya en ámbitos artísticos. Y justo aquí es pertinente una distinción de Focillon: las formas en su sentido más auténtico *no* son imágenes:

Pero no podemos soportar que estos hechos inéditos puedan conservar su carácter de cosas extrañas a nosotros. Siempre nos sentiremos tentados de buscar para la forma un sentido más allá del que tiene en sí misma y de confundir la noción de 'forma' con la de 'imagen', que implica la representación de un objeto, y sobre todo con la noción de 'signo'. El signo significa, mientras que la forma *se* significa.

¿Entonces la forma está vacía? [...] de ninguna manera. Tiene un sentido, pero que radica completamente en ella [...] Asimilar forma y signo, es admitir implícitamente la distinción convencional entre la forma y el fondo, que puede extraviarnos si olvidamos que el contenido fundamental de la forma es un contenido *formal*. [*Ibid.*, pp. 10-11]

Las imágenes son signos y, por lo tanto, *representaciones* que remiten a otra cosa, que *se refieren* a algo. En cambio, las formas tienen un sentido en sí mismas: «el contenido fundamental de la forma es un contenido *formal*». O sea que *la forma misma es su propio «contenido»: no hay una dicotomía entre ambos.*

Aquí me parece pertinente hacer otra relación, esta vez con Kant. Cuando este pensador distingue entre una «belleza libre» y una «belleza adherente», explica que «la primera no presupone concepto alguno de lo que el objeto

deba ser; la segunda presupone un concepto, y la perfección del objeto según éste».<sup>8</sup> Y ejemplifica así a la primera:

Las flores son bellezas naturales libres: Lo que una flor deba ser sábelo difícilmente alguien [...] Muchos pájaros (el loro, el colibrí, el ave del paraíso), multitud de peces del mar, son bellezas en sí que no pertenecen a ningún objeto determinado por conceptos en consideración de su fin, sino que placen libremente y por sí. Así, los dibujos *à la grecque*, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etc., no significan nada por sí, no representan nada [...] Puede contarse entre la misma especie [...] toda la música sin texto. [*Ibidem*]

¿Se podría decir que las *formas* en el sentido de Focillon son afines a las «bellezas libres» kantianas? Pienso que sí. Las flores existen *porque sí*, no porque «tiene que» haber un fruto, y el fruto existe *porque sí*, no porque «tiene que» servir de alimento a nadie. Vistos así, todos estos fenómenos se «juegan», sin que una causa o finalidad sea su «razón de ser». Lo mismo podría decirse de muchas formas producidas por mano humana (ornamentos, melodías), que existen y son gozadas *porque sí*, sin que «tengan que» significar algo. En otros términos, su «significado» *son* ellas mismas, no «está dentro» o «aparte» de ellas.

En cuanto a la materialidad, Focillon también la considera un aspecto intrínseco de las formas, y por tanto del «contenido» de éstas. Pues la vida de las formas «toma cuerpo en la materia»,<sup>9</sup> o en otras palabras no se realiza sin la materia. No es que las formas se «trasladen» a los materiales, sino que *están* en éstos o, mejor dicho, *son* éstos:

Las viejas antinomias espíritu-materia o materia-forma nos obsesionan todavía con tanta fuerza como el antiguo dualismo de la forma y el fondo [...] Quien quiera comprender aunque sea un poco la vida de las formas debe comenzar por liberarse de esas antinomias.

<sup>7</sup> Sobre esto, ver § 10 y 73.

<sup>8</sup> I. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, § 16.

<sup>9</sup> H. Focillon, *op. cit.*, p. 28.

...la materia [...] es siempre estructura y acción, es decir, forma.

Así, la forma no actúa como un principio superior que modela una masa pasiva [...] la materia impone su propia forma a la forma. [*Ibid.*, pp. 51-52]

Una forma «pura», «libre» con respecto a lo material es sólo una especulación intelectual que, llevada al extremo, engendra dualismos dicotómicos, «teóricos» en el peor sentido del término: meras construcciones conceptuales carentes de base en la vida, en la realidad de las imágenes o en la existencia efectiva de las obras de arte. El creador de imágenes sabe muy bien, y como pocos, que no es posible pensar por separado en estos tres aspectos de su obra: forma, materia y significado. Una forma conlleva una materia; una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado. Por eso, no es posible «traducir» lo que se expresó en un material, digamos el óleo, a otro, digamos el grabado al buril. Lo dicho en cada uno de esos materiales no puede ser dicho en algún otro. Si cambia el material cambia el significado. [Cfr. *ibid.*, pp. 52-59]

Así como se ha referido a las «formas materiales», Focillon considera necesario referirse a las «formas espirituales», que son una faceta más de las formas. Pese a la dificultad de tratar este tema, logra esclarecer más o menos su concepción, y su «método biológico». Las *formas como espíritu* son manifestaciones del ser humano:

La conciencia humana tiende siempre hacia un lenguaje e incluso hacia un estilo. Tomar conciencia, es tomar forma [...] esas agitaciones y esos tumultos del espíritu no tienen otra finalidad que inventar formas nuevas, o más bien: su actividad embrollada y confusa es también una operación sobre las formas, un fenómeno formal. Estamos profundamente convencidos de que sería posible y útil instituir sobre estas bases una método psicográfico. [*Ibid.*, pp. 67-68]

La conciencia, incluso la «razón» humana son configuraciones *formales*. ¿En qué sentido? En tanto son productos de una organización específica, que modela los «tumultos del espíritu» y los dirige hacia la invención o el descubrimien-

to. Volverse consciente sería, entonces, salir del caos e ingresar en un *orden* formal. ¿Quién mejor que los creadores artísticos ejemplifican con su obra esta organización? [*Ibid.*, p. 73] Y de aquí pasa a la idea de que *hay, como producto de la vida de las formas en su sentido biológico-psicológico, especies espirituales diferenciadas, y relacionadas entre sí:*

En resumen, diremos que las formas [...] son más o menos intelecto, imaginación, memoria, sensibilidad, instinto, carácter; son más o menos vigor muscular, espesor o fluidez de la sangre [...]

...podrían extraerse ciertas consecuencias que conciernen, ya a la vida temporal de los artistas, ya a los grupos o familias espirituales [...] Por ejemplo, Chardin, feliz en el modesto interior de una burguesía estrecha, casi popular [...]

...nos vemos conducidos necesariamente a la noción de 'familias espirituales', o más bien de 'familias formales' [...] Si, como lo ha mostrado James, todo gesto tiene sobre la vida espiritual una influencia, influencia que ejerce toda forma, el mundo creado por el artista actúa sobre él, en él, y él actúa sobre otros. *El Génesis crea al dios*. [*Ibid.*, pp. 75-78. Cursivas de F.Z.]

Hay, pues, una *continuidad* entre la fisiología (materia en acción) y la psicología (espíritu en acción):<sup>10</sup> el puente entre ambas son las formas, auténticas organizadoras. Y éstas se organizan en grupos afines entre sí. A la vez, las formas materiales ejercen su poder creador. Cuando se vierten en obras de alto valor creativo producen mundos; cuando se vierten en obras religiosas producen dioses: *la forma produce su propio contenido*.

Esta última cuestión fue exhaustivamente estudiada por Herbert Read.<sup>11</sup> Con un aparatage conceptual diferente, este autor no distingue entre *imagen* y *forma*, de modo que puede tomarse en su caso ambos términos como sinónimos. Pero su tesis principal coincide en lo principal con la de Focillon: que las formas visuales o las imágenes no sólo *preceden* siempre a los conceptos abstractos (sean filosóficos

<sup>10</sup> Sobre esta continuidad, ver § 62 y 70.

<sup>11</sup> Herbert Read, *Imagen e idea*.



o matemáticos, religiosos o psicológicos), sino que, sobre todo, *los generan*. De acuerdo con esto, por ejemplo, la creación de imágenes escultóricas o pictóricas hizo posible en la antigua Grecia el surgimiento de la filosofía y la ciencia: «Antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos». [*Ibid.*, p. 16] Y un ejemplo más: el ritual comenzó a existir *porque* había signos en los que podía tomar cuerpo: «el ritual no podría haberse desarrollado sin un sistema de signos, gestos elaborados en danzas, imágenes materializadas en símbolos plásticos». [*Ibid.*, p. 18] Un caso del poder de la imagen en la prehistoria se encuentra en el surgimiento del sentido religioso como efecto de las imágenes. «El dios surge del rito», dice una frase de Jane Harrison citada por Read. [*Ibid.*, p. 78] Y ello quiere decir que la idea de un dios *no es previa* a su representación o visualización en el rito, *sino posterior*. No es que *primero* exista la creencia en un dios y *después* se busque una forma de representarlo, sino que ese dios empieza a existir *cuando* se empieza a configurar un sistema de representaciones rituales: *la representación del dios produce al dios*. [*Ibid.*, p. 80] Al igual que Focillon, Read da a la forma visual el poder de crear, tanto que puede «generar» dioses.

También va acumulando pruebas a favor de su tesis según la cual la imagen precede a la palabra, y los conceptos teóricos (filosóficos, matemáticos, etc.) son derivaciones de los conceptos visuales: que *las formas-imágenes no sólo surgen antes que las ideas abstractas, sino que dan origen a éstas*. Así, se refiere al concepto de 'Humanidad', al de lo 'Trascendente', al del 'Yo', todos los cuales adquirieron existencia *gracias a la imagen visual*, y sólo después de ser establecidos así fueron enunciados en términos verbales (éticos, religiosos, psicológicos, etc.) Sin embargo, la razón discursiva occidental parece desconocer esta *preeminencia ontológica y epistemológica de la imagen*:

En el principio era la imagen. Pero en la época moderna [...] La filosofía se ha convertido en una tradición definida, independiente del mito y del símbolo. Se precia de poseer un método científico, con lo que se quiere decir un método impersonal. [*Ibid.*, p. 130]

En suma, esta rehabilitación que hace Read de la forma visual como una modalidad de pensamiento independiente y auténtica contribuye también a superar la dicotomía entre forma/materia y contenido.

Partiendo de otros ámbitos filosóficos, Maurice Merleau-Ponty<sup>12</sup> se opone también a dicha dicotomía, a la que relaciona acertadamente con el dualismo cartesiano de cuerpo y alma. Este filósofo concibe que hay una *continuidad* entre la materia verbal y su significado, y que la separación entre éstos tiene un carácter artificial, derivado del mencionado dualismo. A partir del estudio de la expresión verbal, se propone «superar definitivamente la dicotomía clásica del sujeto y el objeto», [*Ibid.*, p. 191] así como la separación entre el pensamiento como lo «interior» y la palabra como su manifestación «exterior». En relación con esto último, afirma que «el hombre puede hablar como la lámpara eléctrica puede volverse incandescente»; «el discurso no traduce, en el que habla, un pensamiento ya hecho, sino que lo consume». [*Ibid.*, pp. 192 y 195] Tal como una lámpara no tiene en su interior una incandescencia que se «exterioriza» mediante la luz, sino que realiza su incandescencia en el hecho de encenderse, *el humano realiza o consume sus pensamientos en el acto de utilizar las palabras*. No hay un «contenido» pensado *anterior* a las palabras, sino *un pensamiento que empieza a existir cuando toma forma verbal*. Y esta forma verbal no es ningún «signo» de pensamientos preexistentes, así como «la significación musical de una sonata es inseparable de los sonidos que la vehiculan». [*Ibid.*, p. 199] Frente al dualismo

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*.

que establece una dicotomía entre la materia y el espíritu, Merleau-Ponty asume que

la experiencia del propio cuerpo nos revela, por el contrario, un modo de existencia más ambiguo [...] Ya se trate del cuerpo del otro o del mío propio, no dispongo de ningún otro medio de conocer el cuerpo humano más que el de vivirlo. [*Ibid.*, p. 215]

Nuestro cuerpo es nuestra *materia* y nuestra *forma* de ser más inmediatas: nuestro cuerpo significa y se expresa por sí mismo, con sus movimientos, sus posturas, sus silencios, su gramática facial... Nuestro cuerpo habla, dibuja, piensa. Y con respecto al rostro humano, habrá ocasión aquí de abordar su poder significador.<sup>13</sup>

El triángulo que presenté más arriba<sup>14</sup> puede ser mejor entendido ahora. Con él se trata de decir que *materia, forma y contenido* son *lo mismo*, en el sentido de que ninguno de ellos puede existir sin los demás. Esto puede constatarse en las obras literarias o en las creaciones visuales, cuando están muy bien logradas. La elaboración de un poema, una pintura, una película o una puesta en escena implica *crear* un acuerdo profundo entre la materia elegida, la forma artística y el contenido que se pretende comunicar. Una vez concluida la obra ninguno de los tres aspectos de ésta puede ser aislado de los demás. Cuando un cineasta toma como base una obra literaria para crear una película, el resultado no es una «traducción» de lo literario a lo cinematográfico, sino más bien *otra obra*, que puede ser tanto, menos o más lograda que la obra original. Cuando se ha intentado hacer una versión cinematográfica de la novela *Pedro Páramo* casi siempre se ha fracasado: pues se ha pretendido trasladar el «contenido» de lo escrito (en este caso el argumento) a un soporte material distinto (la imagen visual), y haciendo adaptaciones estructurales (narración en secuencias cinematográficas, en un espacio de

dos horas, etc.). Pero el problema está en que *se ha roto la unidad intrínseca entre materia, forma y contenido* que hace de la novela rulfiana una auténtica creación literaria: poesía.

Hegel decía que los creadores literarios o plásticos piensan *con* los medios a su disposición:

...en la producción artística deben unificarse los lados de lo espiritual y lo sensible. Así, por ejemplo, ante producciones poéticas uno podría querer proceder de tal modo que lo que hubiera de representarse materialmente se aprehendiese ya de antemano como pensamiento prosaico y luego se pusiese éste en imágenes, rimas, etc., de tal modo que lo imaginativo se añadiría a las reflexiones abstractas meramente como decoración o adorno. Pero tal proceder sólo tendría como efecto mala poesía, pues aquí funciona como actividad *separada* lo que en la productividad artística sólo tiene validez en su unidad indivisa.<sup>15</sup>

Este filósofo insiste mucho, como sabemos, en la unidad intrínseca de lo sensible y lo espiritual, al grado de que afirma: «en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado». [*Ibid.*, p. 32]

Autores como György Doczi y Ernst Gombrich han estudiado las configuraciones formales en la naturaleza y en la imagen visual, encontrando que desde la estructuración de los pétalos de una flor hasta la de una obra arquitectónica se tiene *una profunda unidad entre forma y función*. Esto va en el mismo sentido de lo que he estado subrayando en el presente párrafo: *en las formas naturales y artísticas es imposible separar forma de significado*; la forma es el significado. Por eso es que dice Doczi:

Quando consideramos en profundidad los patrones de formación de la flor del manzano, de una conchilla marina o de un péndulo oscilante, descubrimos una perfección y un orden tan increíbles, que se despierta en nosotros el mismo sentimiento reverencial que experimentábamos de niños.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> En § 70.

<sup>14</sup> En § 26.

<sup>15</sup> G. F. W. Hegel, *Lecciones sobre estética*, p. 33.

<sup>16</sup> György Doczi, *El poder de los límites*, Prefacio, 1981.

Y subraya que las formas visuales de todas las culturas se arraigan en un suelo común: la naturaleza, la vida. [*Ibid.*, p. 133]

En cuanto a Gombrich, dedicó un extenso volumen<sup>17</sup> al estudio de las formas regulares en la naturaleza y en la imagen creada por manos humanas. Él mismo comenta, a propósito de este libro, que «la percepción de la regularidad y de las formas abstractas es una función primitiva vital para nuestra supervivencia. Los animales también pueden reconocer tales formas: pensemos en las abejas cuando buscan flores». <sup>18</sup> Está relacionando la forma y la función, a la vez que recalca la relación de ambas con el mantenimiento de la vida: *las formas vitales son funciones vitales*. Pero, se podría preguntar uno, ¿no cae con ello en un biologismo simplificador? Gombrich, ante la pregunta de si su enfoque es biológico o psicológico, responde «¡Pero la psicología es biología!». [*Ibid.*, p. 129]

También podemos recurrir a la psicología de la *Gestalt* (es decir, de la forma), para confirmar la continuidad entre lo material-formal y lo intelectual. Tan sólo haré una alusión a Rudolf Arnheim. En su principal trabajo sobre la percepción visual<sup>19</sup> establece la *comunicación intrínseca entre materia, forma y significado*:

La forma perceptual es el resultado de un juego recíproco entre el objeto material, el medio luminoso que actúa como transmisor de la información y las condiciones reinantes en el sistema nervioso del observador [...] En rigor, la imagen viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de ese objeto, o de esa clase de objeto, a lo largo de nuestra vida. Si, por ejemplo, se nos muestra un melón del cual sabemos que no es más que un residuo hueco, media cáscara, sin que la parte que le falta nos sea visible, puede parecernos muy distinto de un melón completo que superficialmente nos ofreciera un aspecto idéntico. Un automóvil del que sepamos que no tiene motor dentro puede llegar a parecernos dis-

tinto de otro del que sepamos que sí lo tiene. [*Ibid.*, pp. 62-63]

Es decir, el significado del objeto resulta de la conexión entre la forma tal como es percibida, más el estímulo material.

«El medio es el mensaje», decía en todos los tonos posibles Marshall McLuhan,<sup>20</sup> refiriéndose a que el soporte material o formal de una información *determina* el sentido de ésta; a que ningún medio es un vehículo neutral que sirve sólo para transmitir significados preexistentes. La manera (la *forma*) de decir algo influye en *lo que se dice*; el medio (el soporte *material*) por el cual es dicho, también influye.

Pues bien, a partir de esta provocativa «tesis» macluhiana, lanzada hace unas cuatro décadas, más todo lo expuesto en este párrafo, puedo lanzar a mi vez tres propuestas:

- a) Es posible plantearse una superación de la estética, que ha sido entendida como el paso de lo sensible a lo suprasensible, como una utilización de *medios* físicos (materiales y formales) a fin de comunicar o alcanzar *finés* no físicos (ideas, emociones, experiencias, informaciones). En la obra perceptible por los sentidos se realiza más bien la unificación de materia, forma y significado.
- b) En vez de una *separación dicotómica* entre la materia/forma y el contenido, es mucho más fructífero reconocer una *relación dialéctica* entre ambas facetas de las cosas. La primera faceta tiene que ver con la *presencia*. Pero, ¿presencia de qué? De las palabras mismas como cosas sonoras e integradas en un sistema con determinada organización formal; de las imágenes mismas como cosas visuales con determinada configuración; de los objetos mismos como cosas pesadas o ligeras, frías o cálidas, pequeñas o grandes, y que remiten *directamente* a un significado: *las cosas casi nunca son signos que significan otras cosas, sino que son significantes en sí mismas*. Esa dimensión significativa está de algún modo *ausente*, pues no se puede verla, tocarla, escucharla o sentirla. Y sin embargo está *presente* ahí, es la cosa misma: *es una presencia ausente*.
- c) Es tiempo ya de comenzar a abordar directamente el concepto de 'ser una imagen de...'. Cuando

<sup>17</sup> Ernst Gombrich, *El sentido del orden*, 1984.

<sup>18</sup> Ernst Gombrich, Didier Eribon, *Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, 1991, p. 127.

<sup>19</sup> Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*, 1957.

<sup>20</sup> Ver § 100.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

una cosa es *imagen* de otra cosa, o cuanto es simplemente *imagen*, suele tomársela como un «signo de», o bien como «representación de» ésta. Pero ¿es lo mismo ser una imagen de algo y *representarlo*? No, o no siempre. Hay imágenes que no *representan*, sino que *presentan* las cosas; que no valen como *signos*, sino sobre todo como *presencias*: *hay imágenes que son cosas*.

### § 33. El concepto de imagen

En el entorno ideológico hebreo, tal como se ha plasmado en los textos bíblicos, la imagen material está cargada de sentidos negativos. Según Alain Besançon,<sup>21</sup> una treintena de vocablos hebreos tienen connotaciones como: «vanidad», «nada», «mentira», «iniquidad»; «inmundicias», «excrementos»; «soplo», «cosa vana»; «mentiras»; «abominación»... El denominador común a todas estas nociones es la implicación de *falsedad y engaño*.

Aquí se enlazan la tradición hebrea y las tradiciones griega y cristiana, pues *todas esas palabras hebreas* referidas a la representación fueron traducidas al griego (en la *Biblia* de los setenta, del siglo III, d. C) como «*ídolo*» (*eidolon*). En ese contexto, la noción de 'ídolo' tenía por tanto un valor fuertemente negativo, debido a la supuesta falsedad intrínseca a toda representación visual. Y esto lo distinguía de otro término relacionado: *ícono* (*eikon*), que no tenía las connotaciones morales del primero. Así, desde el pensamiento griego hasta el pensamiento de los padres del cristianismo, se distinguía claramente entre ídolo e ícono: se entendía que el uso del primero degeneraba fácilmente en *idolatría*, en tanto que el uso del segundo no tenía mayores consecuencias. Dice Besançon: «por culto [*latreia*, en griego] los autores profanos, de Platón a Lucrecio, las Escrituras y los Padres de la Iglesia designaban el servicio debido a Dios». Por ello el culto a un ídolo era rechazado; por ejemplo, Orígenes «distingue entre "imagen" (*eikon*), representación de una

cosa existente, e ídolo (*eidolon*), representación falsa de lo que no existe». [*Ibidem*]

Richard Kearney, por su parte, señala cómo el concepto hebreo de *imaginación* o *creación* (*yetser*) tiene las mismas cargas negativas. La *yetser* surge con el «pecado original», así como con la pérdida de la inocencia y del Edén intemporal. Implica, por tanto, la tendencia a imaginar alternativas a lo existente y a adquirir la dimensión de lo histórico. En este universo conceptual, la *yetser* se identifica también con la naturaleza corporal del ser humano y con sus impulsos sexuales, y conduce inevitablemente a la idolatría. Todo esto convierte a la imaginación creadora en *semilla del mal*. Asimismo, para esta tradición, la hechura de *Golems* (autómatas, robots) es un desafío de la *yetser* a la creación divina, peligroso en la medida en que se enfrenta a Dios, el único creador.<sup>22</sup>

En Platón la imagen visual (*eikon*) se relaciona con la imitación (*mimesis*), y ésta es descalificada como mentira, engaño, seducción, irracionalidad y corrupción de las almas. El *eikon* pertenece al mundo de las apariencias, y no es más que una imagen física de las Formas o Ideas (*eidé*) no sensibles, sino inteligibles. Dichas formas o ideas son imágenes, pero que no se captan con los ojos corporales, sino con los ojos del espíritu; y no son conceptos abstractos, sino formas eternas, inmutables.<sup>23</sup>

Aristóteles, por su parte, se refiere menos a las imágenes visuales, y más a las imágenes «internas» (*phantasia*), si bien en un tono mucho más positivo: son mediadoras entre la sensación (*aisthesis*) y el pensamiento (*noesis*), entre lo exterior y lo interior.<sup>24</sup> Pero, al igual que en Platón, considera que la formación de imágenes *debe* mantenerse al servicio de la razón y es reproductiva, no productiva.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Richard Kearney, *The wake of imagination*, 1988, pp. 39-61.

<sup>23</sup> Ver la obra platónica *La República*, libros VI, VII y X.

<sup>24</sup> Ver principalmente el tratado aristotélico *Sobre el alma*.

<sup>25</sup> Según Kearney, *op. cit.*, p. 113.

<sup>21</sup> Alain Besançon, *L'image interdite*, pp. 94 y ss.

Tanto en el entorno griego como en el entorno latino, el término «*eidolon*» significaba inicialmente «fantasma de un muerto», «espectro» y después «imagen» o «retrato» de una persona, desaparecida o no. Por otro lado, el vocablo latino *imago* se refería inicialmente a la representación figurada del rostro de un difunto o a la mascarilla que se hacía sobre su rostro, pero terminó por significar cualquier tipo de imagen de la figura humana. *Figura, effigie, signum* eran palabras usadas también en el contexto de las representaciones visuales de los muertos. Y *simulacrum* designaba, ya desde los tiempos clásicos, «a la vez la representación figurada, la efigie, la figuración material de las ideas, la obra, el espectro».<sup>26</sup>

De este primer recorrido cabe destacar cómo el problema de la *representación* es central a las distintas concepciones de la imagen hasta aquí referidas. *En todos los casos hay una relación entre lo presente y lo re-presentado, entre lo presente y lo ausente, entre lo presente y lo pasado o lo futuro, o entre lo temporal-histórico (presente-pasado-futuro: kronos) y lo (in)temporal-eterno (kairos).*

En el entorno europeo medieval se encuentran los términos latinos *forma* y *formatio*, que tuvieron su equivalente en las nociones germánicas respectivas de *Bild* y *Bildung*. Suele traducirse *Bild* como *imagen*, aunque simplificando mucho su riqueza semántica, pues en alemán el verbo *bilden* conlleva la idea de 'construcción', 'conformación' o 'configuración': una *Bild* es algo construido, no una simple reproducción. Pero, de cualquier manera, una *Bild* tiene una dimensión física o material. La *Bildung*, por su parte, implica la acción de construir, de conformar o de configurar algo o a alguien. Por otro lado, está la *Urbild*, que puede traducirse como «proto-imagen». El prefijo *Ur* significa algo originario, previo o precedente, algo arquetípico. Por tanto la *Bild* y la *Urbild* guardan una relación muy profunda, pues la

primera, al ser material, se refiere a la segunda, que es inmaterial, o bien se remite a ella. Además, la *Urbild* es la forma divina o ideal hacia la cual tiende toda *Bild*. La *Bildung* es la acción *formadora* del sujeto que *se eleva de lo material a lo inmaterial, de lo humano a lo divino*.<sup>27</sup> En este sentido, la imagen-*Bild* tiene hondas repercusiones en la vida de su usuario, pues repercute en su formación-*Bildung* al modelarlo según una protoimagen-*Urbild*.

Peter Stöger<sup>28</sup> destaca la afinidad en el uso de imágenes en distintos ámbitos culturales (siempre en relación con las experiencias místicas, la medicina y/o los rituales): las pinturas navajo de arena, los mandalas tibetanos, los rosetones medievales de occidente y la imaginería de los cristianos orientales. El término del antiguo alto alemán *bilidari* significaba «artista creador», y *bilden* estaba relacionado con la idea de dar ser o forma (*Gestalt*) a una cosa.<sup>29</sup> Stöger enumera algunos sentidos de *Bild*<sup>30</sup> en alemán: *representación artística* (cuadros, fotos, pantallas); aspecto o vista («Venecia ofrece una vista impresionante»); *representación o impresión* («imágenes del pasado»); *parte de una escena teatral; imagen literaria; representación de una cosa mediante otra cosa; idea en un sentido filosófico; representación concreta de algo* (emblemas, etc.), y *ser algo a imagen y semejanza de Dios en las tradiciones teológico-filosóficas*. Es justo de este último sentido del que derivan tres vocablos más: *eben-bilden*, *aus-bilden*, *ein-bilden* y *ent-bilden*, todos con un sentido místico. Los dos primeros significan respectivamente «semejanza» y «perfecciona-

<sup>27</sup> Puede ayudar a la comprensión de este concepto, que suele traducirse como *formación*, pensar en el término inglés *building*, que se refiere a la acción y al efecto de construir o de con-formar algo.

<sup>28</sup> Peter Stöger, «Bilden, Bild und Bildung» [«Formar, forma y formación»], 1992.

<sup>29</sup> *Gestalt* significa forma, pero en un sentido psicológico, más que visual o plástico; es una configuración producida por la captación perceptiva.

<sup>30</sup> Derivado del antiguo alto alemán *bilidi*, que a su vez significa «imitación, copia; patrón, ejemplo, modelo, forma física, configuración física», apunta el autor.

<sup>26</sup> Cfr. Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 1992, particularmente el Capítulo I «El nacimiento por la muerte».

miento», y se utilizan con referencia a la *imitación de Cristo* (noción mística medieval), esto es, al acercamiento a Dios por parte del humano. El tercero y el cuarto se encuentran en Eckhart. *Einbilden* se refiere a la formación interna de imágenes de Dios, a la entrada de Dios en el humano. Y *entbilden* indica el abandono de toda imagen física en el camino hacia lo divino; es, podríamos decir traduciendo literalmente, una *des-imaginación*. En resumen, dice Stöger, la *Bildung* es un proceso de auto-descubrimiento, de encuentro consigo mismo que ocurre de modo paralelo al encuentro con Dios. Pero aquí aparecen otras implicaciones, ya no religiosas sino humanísticas, pues la *Bildung* adquiere a partir de la Ilustración alemana su sentido pedagógico de 'formación' (un concepto más amplio que el de 'educación' o *Erziehung*). Finalmente, señala Stöger que en el siglo XVII se utiliza el término *Urbild* como una traducción de *arquetipo*. La *Urbild* (la protoimagen) resulta ser, pues, un excelente modo de hacer confluir el pensamiento griego y el pensamiento germánico. También la podemos llamar *imagen arcaica*, a sabiendas de las enormes implicaciones que ello tiene. Pero esta cuestión se tratará mucho después.<sup>31</sup> (En lengua alemana existe también otros términos relacionados con la *Bild*, pero con una orientación muy distinta: *Abbild* y *Abbildung*. Ambos significan «representación visual con intenciones imitativas», la imagen como copia.)

En cuanto al término «imago», Kurt Bauch<sup>32</sup> explica que en la Edad Media es la traducción de *eikon*, cuyo significado va desde «adecuado a», «perteneciente a» y «correspondiente a...» hasta «semejante a...» o «similar a...». Proviene de *imor*, que significa «ser igual a...» o «ser como...» Los términos «*signum*», «*simulacrum*», «*effigies*» o «*figura*» son afines a «imago», pero éste es el más usado, sobre todo cuando se hace referencia a una representación de la figura humana sobre cualquier soporte:

relieve, escultura, vitral, murales, libros... Incluso designa las figuras de animales y plantas antropomorfizadas. A la vez, hay un sentido con mayor peso teológico y filosófico de la *imago* medieval: es una *εικὼν Διός* (*eikon Dios*: imagen divina) visible sólo por el ojo espiritual. Y aquí Bauch se remite hasta Filón de Alejandría (siglo I d.C.), para quien la imagen (la *Billichkeit*)

se convierte en un concepto básico y un principio fundamental de la mediación espiritual [...] El *cosmos* y el *nous* (pensamiento) humano son *eikies eikios* (imagen de las imágenes), es decir, el *Logos* es creación divina [...] Con esa doctrina de la capacidad de semejanza en lo pensable, el rabino helenista preparó el terreno para la teología cristiana, en donde todo lo corporal es sólo imagen (*Bild*), en el sentido de 'semejanza'. [*Ibid.*, p. 279.]

En otros términos, la imagen en Filón es una mediadora espiritual, así como el cuerpo es una mediación, en el sentido de una *imagen a semejanza* del *Logos* divino. A estas concepciones se agregará después la noción de *Hipóstasis* (traslación): una *imago* es, según la Sustancia, distinta del objeto representado, pero hipostáticamente es igual según su *sentido* y su *significado*. Gracias a ello, la imagen del Emperador puede ser llamada «El emperador», así como una imagen de Cristo puede ser llamada «Cristo». El Segundo Concilio de Nicea (año 787), dejará asentado que la *imago* puede ser un *Er-satz* (término alemán que significa «sustituto») del original, al igual que la palabra sustituye a un objeto. La imagen (*imago* o *eikon*) es Cristo, así como la hostia consagrada es el cuerpo de Cristo (y es, también, una *imago* de Él). [*Ibid.*, pp. 284-285] Aun más interesante me parece cómo la *imago* corporal del ser humano *significa* lo divino o lo santo.

Todo esto nos lleva a hablar de la *valencia ontológica de la imagen*. Hans Jonas<sup>33</sup> llama la atención sobre el hecho de que una cosa se

<sup>31</sup> En la Sección 4.6 principalmente.

<sup>32</sup> Kurt Bauch, «Imago», en Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild? [¿Qué es una imagen?]*, 1994, pp. 275-299

<sup>33</sup> Hans Jonas, «Homo Pictor: von der Freiheit des Bildens» [*Homo Pictor: sobre la libertad de la imagen*], en Boehm, Gottfried, *op. cit.*

convierte en imagen de otra en virtud de una relación de similitud entre ellas, la cual es *establecida intencionalmente* por alguien. Pero que dicha similitud es necesariamente inexacta, puesto que la imagen y la cosa nunca van a ser idénticas: a eso lo llama «imperfección ontológica» de la imagen. [*Ibid.*, p. 109] Y justo por ello se hace necesaria la intervención de una persona, que intencionalmente toma a esa cosa como *imagen de algo*. A partir de su imperfección, la imagen posibilita la imaginación: «lo grande se puede representar por lo pequeño y viceversa, lo volumétrico por lo plano, lo coloreado por el blanco y negro, lo continuo por lo discreto y viceversa, lo lleno por el mero contorno, lo múltiple por lo simple»; incluso la imagen fija puede representar el movimiento. [*Ibid.*, pp. 110-113]

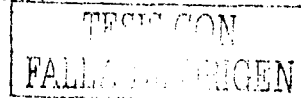
Se pasa, así, de la imperfección o «deficiencia ontológica» de la imagen a una auténtica *plusvalía ontológica* de la misma. O, dicho de otra manera, *el poder de la imagen radica precisamente en el hecho de que, no siendo más que una imagen, no siendo el objeto al que representa, puede estar en su lugar*. Eso explica que el celoso Dios de los judíos les prohíba terminantemente hacer imágenes, y que la cristiandad se vea dividida entre el temor reverencial y fascinado a las imágenes y el deseo de destruirlas para no contravenir la Ley. Sabemos que la palabra griega *zoon* significa tanto «ser vivo» como «imagen pintada». Pues bien, si una pintura (o un dibujo, o una escultura) es un ser animado, un «animal», hay razones de peso para cuidarse de ella.

Hans-Georg Gadamer<sup>34</sup> explora las honduras ontológicas de este tema. Plantea la pregunta de cómo se distinguen la *Bild* (imagen en general) y la *Abbild* (imagen-copia), remitiendo esta cuestión al problema de la *Urbild* (protoimagen), y a cómo resulta la relación de la *Bild* con su mundo. Aparentemente, dice Gadamer, la imagen tiene frente a lo representado (*Dar-*

*gestellten*) un Ser disminuido.<sup>35</sup> En el caso de la imagen, la representación<sup>M</sup> no se relaciona con la *Urbild* como mera *Abbildung* (copia). Esta última trata de parecerse a la *Urbild*, y se pone al servicio de la mediación de la ella. En ese sentido, la *Abbildung* niega su ser-para-sí. La *Abbild* ideal sería el reflejo especular (que no es en realidad ningún tipo de imagen). En cambio, una *Bild* auténtica no se determina por su autoanulación: con ella la representación<sup>M</sup> está esencialmente unida a lo representado: y en esta cualidad ontológica radica el carácter sacro y único de la imagen prehistórica y mágica. A diferencia del reflejo especular (*Spiegelbild*), la *Bild* tiene un Ser propio: es más que una *Abbild*, y por eso no implica una disminución ontológica, sino más bien un «incremento del Ser», una plusvalía ontológica. Su contenido propio es ontológicamente una emanación de la *Urbild*, entendida ésta emanación en su sentido neoplatónico —como sobreabundancia, como intensificación del ser. Mas a Gadamer no le bastan estos conceptos platónicos para agotar la valencia ontológica de la *Bild*. También se tiene el concepto de *Repräsentation* que, entendido como «sustitución» o «delegación», significa «hacer presente» (*Gegenwärtigseinlassen*). En cambio, la idea de *Vorstellung* (Representación) deriva de la subjetivización del concepto: se refiere a imágenes «internas» o «privadas». Concluye Gadamer que la *Bild*, debido a su *valencia ontológica*, es autónoma, al grado de tener un efecto sobre la *Urbild* misma: pues

<sup>35</sup> Se hace necesario aclarar aquí que en lengua alemana hay diversos términos que suelen traducirse al español por el término *representación*. En el Apartado 3.2.1 se abordará con todo detalle esta cuestión. En esta parte de *Verdad y método* Gadamer utiliza aquí cuatro de ellos. *Darstellung* es una representación física de algo, digamos, una imagen visible y material; la traduzco aquí como representación<sup>M</sup>. *Vorstellung* es una representación no física, es decir, interna o «mental»; la traduzco como representación<sup>I</sup>. *Repräsentation* es representación como sustitución espacial, «como estar en lugar de...»; la traduzco como representación<sup>E</sup>. Finalmente, *Gegenwärtigen* es una representación que consiste en trasladar algo al presente, en hacerlo presente en un sentido temporal; la traduzco como representación<sup>T</sup>.

<sup>34</sup> Gadamer, Hans-Georg, «Die Seinsvalenz des Bildes», en *Wahrheit und Methode [Verdad y método]*, 1960.



ésta es lo que es sólo gracias a la *Bild*. Por ejemplo, cuando una persona acaba por parecerse a las imágenes visuales que la representan.<sup>36</sup>

### § 34. La imagen del mundo y el mundo de la imagen

¿Qué sentido filosófico puede tener la expresión «mundo de la imagen»? Estamos familiarizados con la noción filosófico-hermenéutica de «imagen del mundo» (*Weltbild*) entendida como «visión del mundo» (*Weltansicht*) o como «concepción del mundo» (*Weltanschauung*). En ella se expresa la idea de que los conceptos toman forma en imágenes abstractas, en intuiciones que conforman un todo organizado, y de que *vemos o intuimos el mundo solamente a través de ese conjunto de imágenes conceptuales. Cambiar de imagen o concepción del mundo es, por tanto, cambiar de mundo.*

La expresión «mundo de la imagen» conserva algo de este significado. El hecho de sentir que esa imagen omnipresente forma «un mundo» implica que nosotros (sus generadores, sus usuarios, sus consumidores, sus habitantes) vivimos *dentro* de ese mundo, y que no podemos sustraernos a él: vemos o concebimos otros mundos y aun ese mismo mundo a través suyo. *El «mundo de la imagen» es una de las modalidades, uno de los territorios de una imagen del mundo; otro de ellos es, por ejemplo, el mundo del lenguaje; uno más, el mundo de la ciencia. Sobre esto volveré al final de la Sección 2.3.*<sup>37</sup>

Es ya un lugar común hablar de una *cultura de la imagen*<sup>38</sup> o de un mundo de la imagen, para expresar el hecho de que la antigua y clásica *cultura de la palabra* ha cedido su lugar a nuevas formas de vida social. René Huyghe

titula «El poder de la imagen»<sup>39</sup> a sus reflexiones en torno a la paulatina e irreversible transformación de los parámetros occidentales sobre el pensar, la información, la civilización y la cultura. Así, «en nuestros días [...] nos vemos arrastrados de la civilización del libro a la de la imagen [...] El fenómeno ocurre especialmente en nuestra vieja Europa, el destino de cuya cultura está estrechamente vinculado al del intelectualismo». En síntesis, afirma Huyghe que el pensamiento, que surgió para acrecentar el rendimiento humano, es sustituido por la sensación, que es hoy más eficiente: «Con el siglo XX se acaba la civilización del libro [...] A su vez, el pensamiento resulta demasiado lento. Es más rápido que la sensibilidad, pero no puede alcanzar la instantaneidad. El pensamiento es discursivo», analítico y lógico. En cambio, «el mensaje de los sentidos aporta una percepción inmediata y simultánea». Bajo el imperio de la imagen y de la frase corta publicitaria, se vive en un mundo donde «mostrar equivale a demostrar [...] Ni siquiera hace falta que la asociación de ideas inculcada sea racional». [*Ibidem*]

En un tono que puede parecernos hoy exageradamente apocalíptico, apunta Huyghe cosas como éstas: que está «carcomida» la civilización del libro, o que «poco a poco se ha ido creando una sed insaciable de imágenes». De modo que la traducción a imágenes de las nociones intelectuales, que se inició con las graficiones cartesianas, ha terminado en una «ruptura con los hábitos, por no decir con las leyes esenciales de la razón» (p. ej. con el principio de no contradicción). [*Ibidem*]

Pero René Huyghe, pese al tono con que reseña estos cambios tan profundos, no lamenta lo que ha estado sucediendo a la civilización europea. Más bien, se limita a constatar lo dramático y lo profundo, lo tremendo de los cambios que se suceden. Los «poderes de la imagen» han implicado, pues, un cambio de paradigmas que ha golpeado en su centro al asiento de la «razón humana»: el lenguaje discursivo y

<sup>36</sup> Volveré sobre este punto en § 73.

<sup>37</sup> En § 54.

<sup>38</sup> Cf. Enrico Fulchinogni, *La imagen en la era cósmica*, 1972; Caleb Gattegno, *Hacia una cultura visual*, 1978.

<sup>39</sup> René Huyghe, *Diálogo con el arte*, 1965, «El poder de la imagen», pp. 9-60.



sus ramificaciones (como el libro). La avidez de imágenes ha sustituido a la avidez de letras escritas y de palabras bien habladas.

¿Eso es bueno o malo? ¿Es signo de decadencia o de progreso? Mi posición es que, simplemente, es *diferente*: la «razón humana» cambia de medios y estrategias; deja de ser exclusivamente *verbal* para ser también (y tal vez predominantemente) *imaginal*.

Ha habido diversos intentos de dar nombre a todo esto. Gilbert Cohen-Séat acuñó en los años cincuenta el término '*iconosfera*', con el que se refería al «entorno imaginístico surgido del invento del cine y de sus formas conexas o derivadas, como la fonovela y la televisión».<sup>40</sup> Creo que la más interesante tipología sobre las diferentes «atmósferas» culturales es la aportada por Régis Debray, pues tiene el mérito de ser a la vez sintética y totalizante. En el Capítulo 8 de su libro ya citado,<sup>41</sup> presenta en una visión panorámica las «tres edades de la mirada»: la *logosfera*, la *grafosfera* y la *videosfera*: «A la *logosfera* correspondería la era de los ídolos [...] a la *grafosfera*, la era del arte [...] a la *videosfera*, la era de lo *visual*». Las épocas podrían ser (aunque Debray no las indica) las siguientes: la *logosfera*, desde los inicios de la cultura hasta el Renacimiento europeo (Siglos XIV-XV); la *grafosfera*, desde el Renacimiento hasta más o menos la mitad del siglo XX; la *videosfera*, desde ese momento hasta la actualidad. Su interpretación de las épocas de la imagen le permite decir: «El ídolo es *autóctono* [...] El arte es *occidental* [...] Lo *visual* es *mundial*». Este criterio, relativo a la representación, me interesa particularmente: en el ídolo, lo visible vale por lo que está más allá y está *a la vez* presente; en el arte, la imagen es *representación*; en lo visual, la imagen es su propio referente. Es decir, el ídolo es una realidad imaginaria, puesto que es una *presencia*: no representa a un dios, sino que *es* el dios. La obra de arte, en

cambio, es *re-presentación* y tiene cualidades fundamentalmente estéticas (belleza, armonía, buen gusto). Por último, en el mundo de lo visual las imágenes no son *ni* presencias *ni* representaciones, pues sus referentes son cada vez más *sólo ellas mismas*.

La idea de «logosfera» en Debray debe entenderse con cuidado, pues una lectura apresurada podría relacionarla con el «logocentrismo» de que hablé en el Capítulo 1. Pero en el caso de Debray, el prefijo *logos* no se refiere a la razón discursiva ni al lenguaje articulado (como sí es el caso en la idea de logocentrismo), sino a la fuerza que soporta a la imagen idolatrada, a la presencia que *es* el ídolo mismo; en otros términos, se refiere al carácter de *cosa viva y autónoma* que posee toda imagen presentativa o presencial, lo cual la distingue radicalmente de la imagen re-presentativa. Más arriba<sup>42</sup> señalé la relación indicada por Debray de la imagen con los usos funerarios: actuaba como *simulacro* (espectro), *imago* (reproducción del rostro o del cuerpo de un difunto), *ídolo* (fantasma de un muerto) y *efigie* (representación del muerto como ser aún vivo e inmortal). Esta característica es, creo yo, uno de los factores que posibilita a la imagen «primitiva» (o, en términos de Debray, perteneciente a la *logosfera*) desempeñarse como un ente animado y dotado de poderes, a veces temibles y a veces amables. *La imagen «primitiva» (o «arcaica») es la más poderosa de todas.*<sup>43</sup> Su contacto con la muerte la dota de vida, y la vuelve dadora de vida, o bien capaz de quitar la vida. Aunque no es, desde luego, el único factor que la vuelve autónoma y presencial. Hay otros, difíciles de discernir, pero que operan desde muy adentro de la imagen o desde muy adentro de nosotros mismos, y que le otorgan todos esos poderes, dándole alma.

<sup>40</sup> Según la definición de Roman Gubern, en *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, p. 107.

<sup>41</sup> R. Debray, *Vida y muerte de la imagen*, pp. 176-201.

<sup>42</sup> § 33.

<sup>43</sup> Ver Sección 4.6.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### § 35. La imagen animada, la imagen *zoon*

¿Quién puede negar que las imágenes se comportan como seres vivos? ¿Quién puede negar sus poderes? ¿Quién puede negar que una imagen suele estar más directa y profundamente ligada con las emociones que cualquier palabra o conjunto de palabras? ¿Quién puede negar que las imágenes son mejor recordadas que las palabras, y no sólo en cuanto a la memoria inmediata, sino en cuanto a la memoria arcaica se refiere? ¿Quién puede negar que despiertan más fuertes deseos que las palabras, deseos de poseer lo que presentan o representan, o bien de poseerlas a ellas mismas? Ni siquiera cuando nos dedicamos a leer, hablar y escribir podemos sustraernos a la fuerza de las imágenes (visuales o imaginarias). Es sumamente difícil tener y mantener una actitud puramente contemplativa ante una imagen, por lo cual la vieja distinción kantiana entre juicios de gusto puros (desinteresados) e impuros (interesados) no puede operar en el caso de la experiencia con imágenes.

En un artículo clásico,<sup>44</sup> Ernst Gombrich examina el tema de la representación visual, y afirma que en el arte primitivo o en el arte egipcio las imágenes son esencialmente representaciones en el sentido de *sustitutivos* (*Ersatz*) de los objetos o realidades representadas: «El caballo o el criado de barro cocido [...] asumen el puesto de los seres vivos. El ídolo asume el puesto del dios». [*Ibid.*, p. 14] Ahí formula por vez primera su célebre definición de la *representación como la creación de sustitutivos que desempeñen la misma función que lo representado*. Por ello es que

el gato persigue a la pelota como si fuera un ratón [y] el niño se chupa el dedo como si fuera el pecho materno [...] La «representación» no depende de semejanzas formales [sino de] llaves que [...] encajan en cerraduras biológicas y psicológicas. [*Ibid.*, p. 15]

Pero lo que más me interesa por ahora es una observación un tanto marginal que hace Gombrich dentro de su argumentación. Dice que en esa confección de sustitutivos interviene la relación afectiva del creador o del usuario de la imagen con el objeto representado, y que cuanto mayor es dicha necesidad, menos rasgos del objeto se necesita reproducir en la imagen. Así, sólo bastan dos puntos sobre una hoja de papel para ver ahí un rostro, por ejemplo. *Sin embargo*, existe la tentación de ir más allá de los rasgos pertinentes mínimos necesarios para crear el sustitutivo:

Cuanto mayor es el deseo de cabalgar, tanto menos numerosos pueden ser los rasgos que bastan para un caballo. Pero, en una cierta fase, tiene que tener ojos, pues, si no, ¿cómo podría ver? [...] Sólo la estricta adhesión a las convenciones puede defender de tales peligros. Y así, el arte primitivo parece mantenerse a menudo en ese estrecho borde que queda entre lo inanimado y lo pavoroso [...] El caballo de madera [...] podría marcharse al galope por su cuenta. [*Ibid.*, pp. 19-20]

No deja de ser sugerente esta observación. Gombrich, desde luego, no se interesa en los usos mágicos de las imágenes ni en examinar sus aspectos ontológicos. Sus estudios suelen mantenerse dentro de terrenos más bien pragmáticos. Sin embargo, toca aquí un punto crucial para mi investigación: *cómo las imágenes encierran un poder que en cualquier momento puede desatarse, y salirse de control*. No pretendo ni puedo forzar las afirmaciones de Gombrich. Tan sólo quiero destacar un aspecto de su pensamiento: las imágenes no sólo tienen una historia, *sino también un poder*. En otro artículo,<sup>45</sup> se refiere a cómo ante la imagen de un perro ladrando furioso solemos reaccionar como si estuviéramos frente a un perro real, aunque sepamos que sólo es una representación:

<sup>44</sup> «Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística» [1951], en E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*.

<sup>45</sup> «La imagen visual. Su lugar en la comunicación» [1972], en E. H. Gombrich, *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*.

No es difícil ver la relación entre esa imagen y su función de activación. Debemos reaccionar ante la imagen como reaccionaríamos frente a un perro real [...] Hasta en el museo, la imagen podría causarnos cierto temor; hace poco escuché decir a una niña de cinco años, al pasar las páginas de un libro de historia natural, que no quería tocar las imágenes de las criaturas repulsivas. [*Ibid.*, p. 140]

Y más adelante:

Los profetas hebreos recordaron en vano a los fieles que los ídolos paganos eran sólo palos y piedras. El poder de esas imágenes es más fuerte que toda consideración racional [...] La fuerza de la imagen visual planteó un problema a la Iglesia cristiana. [*Ibid.*, pp. 155-156]

Gombrich, un gran conocedor de la imagen y de su poder representativo, llega a una *impasse* cuando se plantea que las imágenes son, a veces, *mucho más que una representación* (en su sentido de *sustitución*). No puede ir más allá —o no quiere—, porque su propia teoría de la imagen se lo impide. Dicha teoría, como veremos más adelante,<sup>46</sup> explica magistralmente el poder *representativo* de las imágenes. Pero en cuanto a su poder *presentativo* sólo nos ofrece interesantes atisbos, y se contenta con afirmar que hay un momento en que las imágenes son más fuertes «que toda consideración racional».

Aquí es ya imposible contener algunas preguntas. ¿Podemos ser racionales ante las imágenes? ¿Hasta dónde podemos serlo? ¿Quiénes son capaces de mantener una actitud «racional» ante ellas? ¿Los filósofos y los científicos? Yo creo que nadie escapa a los poderes de la imagen.

Recurso ahora al libro de David Freedberg titulado *El poder de la imagen*.<sup>47</sup> El problema central que se plantea este autor es doble: ¿por qué frente a las imágenes se da un tipo de respuesta no intelectual, tosca, básica, primitiva y no crítica, tanto en personas incultas como cul-

tas?; ¿por qué en la cultura occidental —sobre todo ahí— se ha reprimido sistemáticamente estas respuestas consideradas como primitivas? Desde un principio da una salida directa y simple a la segunda cuestión: porque dichas respuestas «nos hacen conscientes de nuestro parentesco con [...] lo primitivo [...] y tienen raíces psicológicas que preferimos no reconocer». [*Ibid.*, p. 1]

Freedberg pone en un mismo plano la respuesta del «primitivo» y la respuesta espontánea del «civilizado» ante las imágenes. Ejemplifica con diversos usos de las imágenes religiosas. En Grecia antigua se rendía culto a piedras meteóricas (llamadas *baitula*) y a materiales informes (*bretades*), que eran considerados como formas *presenciales* de determinados dioses. Dichos objetos operaban milagros e incluso se movían. Otro ejemplo es el del *nadkó ghoyá* en Nigeria: una máscara con poderes especiales que inviste a su portador con una fuerza suprahumana. Y dos casos más: a) en el mundo cristiano, hay personas que se enojan con la imagen de la Virgen si no les hace algún favor; b) el Segundo Concilio de Nicea, para terminar con el iconoclasma bizantino, refirió hechos que demostraban las ventajas y los beneficios de las imágenes, como el caso en que una imagen de la Virgen curó a un hombre: *la imagen, más que la Virgen misma, actuó. En todos estos casos la imagen funcionaba más como una presencia que como una representación*. [Cfr. *ibid.*, pp. 27-35]

Mientras que en la respuesta «primitiva» se tiene una experiencia de lo numinoso, en la respuesta «civilizada» se tiene una desleída experiencia del «como si...»: el público «culto» ve las imágenes *como si* fueran cosas, o sea, *como* representaciones; no las ve *como* cosas. Pero, ¿acaso nosotros, los civilizados, hemos perdido para siempre la capacidad de experimentar lo numinoso?

Ahora reseñaré algunos casos explicados por Freedberg que responden negativamente a esta cuestión.

a) La *consagración de una imagen* consiste en hacer de un objeto inanimado un objeto animado, «im-

<sup>46</sup> En § 41 y a lo largo del Capítulo 3.

<sup>47</sup> Freedberg, David, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, 1989.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

buido con vida»; «transforma la imagen hecha por el hombre en una imagen sagrada, e invita a la divinidad a residir en ella». Existe también el acto consagratorio de *abrir los ojos* a una imagen del Buda, esto es, de ponerle ojos: a partir de ese momento, la imagen «mira» a los fieles. La consagración de imágenes causa temor también porque implica reconocer en ella un poder creativo. [*Ibid.*, pp. 82-98]

- b) El objetivo de un *peregrinaje* es dar gracias a la imagen por favores recibidos. El santuario es el objetivo central. Dentro de éste, la imagen principal ocupa el lugar central: dicha imagen puede ser aquirropoiética (literalmente: *no hecha por manos humanas*) o arcaica. Es altamente milagrosa (aunque no sea de origen milagroso), y es apasionadamente venerada, en su original o en copias. A su vez, las copias deben su efectividad a algún contacto con el original: tienen algo del poder de éste: pueden curar o ayudar de diversas maneras a los fieles. [*Ibid.*, pp. 100-136]
- c) La *imagen votiva* (imagen de agradecimiento a Dios o a un santo o virgen) está hecha para permanecer, a diferencia de la oración de agradecimiento (que se pierde una vez pronunciada). Aunque la inscripción de textos es importante para asegurar que la imagen votiva funcione, lo principal es la figuración: por ello se insiste tanto en la verosimilitud de las imágenes votivas: deben asemejarse lo más posible a lo que representan (miembros del cuerpo o cuerpos enteros). [*Ibid.*, pp. 138-157]
- d) Las *immagini infamanti* eran castigos mediante imágenes. Éstas debían representar claramente al castigado. A veces la imagen misma era colgada, llevada a la picota, quemada, descuartizada o decapitada. [*Ibid.*, pp. 249-262]
- e) El *envoïtement* (hechicería) se ha practicado siempre en occidente y en todas las culturas. Aquí la imagen es perforada, pulverizada, mutilada, etc., para dañar a la persona representada. Su efectividad reside en su capacidad de *re-presentar* a la persona representada, asemejándose a ella de cualquier manera. Podríamos decir, contribuyendo a la idea de Freedberg: en su capacidad de *pre-sentar* al referente. [*Ibid.*, pp. 263-282]

La conclusión de Freedberg es que el pensamiento «moderno» relega estas respuestas ante las imágenes a los primitivos, los aldeanos, los niños y los locos, quienes según esto no son capaces de desligar a la imagen del prototipo y los confunden irracionalmente. Pero considera que ese comportamiento no es ajeno a las personas civilizadas. Describe cómo en el mundo

occidental se hacían arreglos para que de las imágenes manara sangre, o cómo se les ponía el cabello real para hacerlas más vívidas. También se elaboraban imágenes en donde se representaba a Cristo abrazando a algún santo, o a la virgen lanzando un chorro de leche a la boca de San Bernardo. O se contaban historias de vírgenes que se movían, hablaban, giraban la cabeza, comían, lloraban, desaparecían...; de imágenes que cambiaban de lugar. Pero no hay necesidad de tantos trucos, pues *el espectador mismo se predispone a ver todo eso en la imagen*. La pregunta sobre si la gente «realmente cree» que las imágenes realizan todo eso, plantea una cuestión elusiva: qué es «creer realmente». Muchas veces, las imágenes adquieren vida porque el espectador así lo desca. Sucede en muchas ocasiones que alguien que se enamora físicamente de la Virgen, que la toca y la besa *como no debe hacerlo...* ve su superficie como carne, la escucha hablar, etc. [Cfr. *ibid.*, pp. 282-316] Dice Freedberg que, pese a las actitudes intelectualizantes, «el deseo está implícito en la visión». [*Ibid.*, p. 340] Pygmalion ve a su estatua tan bella, que ésta deja de ser un objeto de arte y se vuelve un cuerpo vivo.

Pasemos ahora a otro modo de enfocar la vitalidad de la imagen. Como ya se vio atrás,<sup>48</sup> Henri Focillon distingue *formas de imágenes*. Entre ellas hay una diferencia cualitativa. Las primeras tienen un valor intrínseco, en tanto que las segundas tienen un valor más bien representativo. También señalé ahí que podríamos acercar las formas de Focillon a las formas puras kantianas, que tan mal comprendidas han sido: son esas estructuras naturales que no tienen otra finalidad que subsistir, que ser en sí mismas y mantenerse como lo que son: no son *para algo*, sino que simplemente *son* en el presente; son *presencias*. Las imágenes, en cambio, están cargadas de significado: son *representaciones*. Así, en la noción de forma tal como la entiende Focillon, veo uno de los *límites de la representación*. Esta noción conduce a la

<sup>48</sup> En § 32.

de 'vida de las formas'.<sup>49</sup> Pero este último concepto es de poca relevancia para el momento actual de mi argumentación, debido a que cala mucho más profundo que el de «vida de las imágenes», de que se tratará ahora. Habrá que avanzar mucho aún en esta investigación para poder hablar con sustento de los límites de la representación.<sup>50</sup> Sin embargo, si, tomando como base la diferencia entre formas e imágenes, consideramos que *las formas son algo así como el núcleo de las imágenes, como la médula o la estructura profunda de éstas*, vale la pena detenerse un momento en lo que nos dice Focillon respecto a cómo las formas se comportan a través del tiempo. A partir de esto, veremos que tienen no sólo una *diatopía* (variantes de un espacio a otro), sino una auténtica *diacronía* (variantes temporales).

He aquí un ejemplo dado por Focillon: «La magia simpática, copiando los nudos de las serpientes, ha creado el entrelazado», pero dicho arreglo formal se vuelve signo cuando se utiliza para representar a Esculapio. Posteriormente a esto, «el signo se vuelve forma y, en el mundo de las formas, *engendra* toda una serie de figuras», que son utilizadas para distintos fines en la Cristiandad o en el Islam. Concluye entonces que «la idea de una *poderosa actividad de las formas* se nos impone. Éstas tienden a realizarse con una fuerza extrema». [*Ibid.*, p. 12. Cursivas de F.Z.] Pero, ¿en qué consisten esa «poderosa actividad» o esa «fuerza extrema»? No hay respuesta a esta cuestión en Focillon, pero sí un planteamiento radical de que las formas se rigen por algún tipo de *principio vital*, independiente de todo uso y de toda transformación de las mismas en imágenes. Asimismo, sus *trans-formaciones* temporales y espaciales no parecen regirse por ningún principio externo:

Las formas plásticas [...] se someten al principio de las metamorfosis, que las renueva siempre, y al principio de los estilos, que mediante una progresión desigual pone a prueba, a la vez que establece y modifi-

ca las relaciones que guardan entre sí. [*Ibid.*, p. 13. Cursivas de F.Z.]

Los distintos estilos son el resultado final de un juego de *trans-formaciones* (es decir, de *metamorfosis*), que se traducen finalmente en cánones, en fórmulas compositivas. [*Ibid.*, pp. 16-17]

La vida de las formas o, mejor dicho, las distintas vidas que pueden vivir las formas, desembocan en distintas *formas de vida*. Los estilos, esa manifestación externa y superficial de las formas, no se limitan a las configuraciones artísticas (pinturas, esculturas, etc.), sino que abarcan mucho más: comprenden el estilo de vida de los creadores y consumidores de esas configuraciones, sus *formas de vivir*. Así, en la historia de los estilos, se suele establecer etapas: arcaísmo, gótico, clasicismo, barroco...

Las formas, en sus diversos estados, no están ciertamente suspendidas en una zona abstracta, desconectada de la tierra y del hombre. Se mezclan con la vida, de donde provienen, traduciendo en el espacio ciertos movimientos del espíritu [...] Un estilo definido [...] es un medio formal homogéneo y coherente, al interior del cual el hombre actúa y respira [...] Estables o nómadas, los medios formales engendran diversos tipos de estructura social, un estilo de vida, un vocabulario, así como determinados estados de conciencia. De un modo más general, la vida de las formas define sitios psicológicos sin los cuales el modo de ser de los medios sería impenetrable e inasible para todos los que forman parte de dichos medios. [*Ibid.*, pp. 26-27]

Así es como *las distintas vidas de las formas generan distintas formas de vida, que son sus manifestaciones*. Entonces, *si las formas son el meollo de las imágenes*, si son anteriores a cualquier figuración, si son lo mismo que las formas puras kantianas (formas libres y no formas adherentes), si son plenas como presencia (y no como representación), si son plenas en cuanto simplemente *son*, en fin, si por todo ello tienen un valor místico (más que estético, estilístico o histórico), *entonces se puede establecer la ecuación de las formas con las Urbilden y de las imágenes con las Bilden*. Como ya se

<sup>49</sup> Ver también § 32.

<sup>50</sup> Que se tratará ampliamente en la Sección 3.3.

ha dicho, a toda *Bild* subyace una *Urbild*, por lo que toda imagen-*Bild* se remite a fin de cuentas a una forma-*Urbild*. La *Bild*-imagen es el aspecto sensible de la *Urbild*-forma: se trata de una relación *ontológica* entre ellas, y no sólo estética.

Cuando se llega después de este recorrido a las investigaciones de Fritz Saxl agrupadas bajo el título de *La vida de las imágenes*, no se puede pasar por alto la profundidad ontológica de su idea: *las imágenes nacen, se reproducen y mueren*. Saxl no hace explícitas dichas implicaciones; pero no por ello dejan de ser filosóficamente estimulantes *en este sentido* sus exhaustivos trabajos dentro del campo de la iconología. Me remito al famoso artículo<sup>51</sup> en donde plantea que las imágenes tienen «ciclos vitales» e incluso de renacimientos, pues se dan casos en que una imagen muere y siglos o milenios después vuelve a la vida. Ahora bien, en todos los casos el renacimiento o el desarrollo vital de una imagen va acompañado de un cambio en su significado. En su artículo da tres ejemplos de ciclos vitales de las imágenes: *a*) la figura de un ser humano sujetando con cada mano a una serpiente, *b*) la figura de un ser humano dominando o matando a un toro y *c*) la figura del ángel alado. En cada caso hubo una serie de resignificaciones de la imagen en cuestión, de modo que pasó de representar alguna deidad o idea pagana (mesopotámica, egipcia, griega) a representar algún atributo divino cristiano o algún concepto cristiano. Resumiré el segundo ejemplo. Señala Saxl que la doma del toro fue un gran logro de la civilización, y que la lucha contra el toro llegó a simbolizar al héroe que se sobrepone a los poderes naturales e incluso sobrenaturales. Las primeras imágenes que representan a un hombre dominando un toro son mesopotámicas. De ahí pasaron a la Grecia arcaica (a Micenas), y posteriormente, en tiempos clásicos, apareció en Delfos y en Olimpia.

En esta época nació propiamente dicha imagen. A partir de entonces se reprodujo y se expandió, a la vez que generó diversas variantes. Pero adquirió una vitalidad mayor, pues paralelamente se dio la expansión del culto de Mitra, de Oriente a Occidente. Esta deidad masculina, cuyo origen se remonta hasta los tiempos védicos (y aun más atrás), representaba originalmente la protección de los rebaños y el sacrificio del toro. Pero, a medida que emigró hacia el Oeste, la imagen de Mitra matando al toro fue cambiando de significado: empezó a representar la fertilización del mundo con la sangre de la bestia. A la vez, aparecía también un escorpión que atacaba al animal, emponzoñando así la creación. Es decir, comenzó a desarrollarse el significado ético y religioso de la imagen: «La vieja imagen tiene ahora un nuevo contenido metafísico». [*Ibid.*, pp. 15-16] Como puede verse, la crónica de Saxl nos hace ver cómo el ciclo vital de esta imagen va ligado a la lenta modificación de la mentalidad Occidental, que llevaría finalmente al cambio de la religiosidad pagana a la religiosidad cristiana. Finalmente, cuando el cristianismo se impuso al mitraísmo, la imagen desapareció durante siglos. Tuvo una breve resurrección en el siglo XII, pero ahora con motivos cristianos (como la doma del león por Sansón, que significaba a Cristo dominando al mal). Después de eso, murió la imagen.

La construcción de una filosofía de la imagen requiere que se examine el desarrollo de las representaciones visuales. Este recorrido permitiría constatar cuán sólidamente amalgamadas han estado entre sí las facetas epistemológicas, ontológicas, estéticas, artísticas, políticas, tecnológicas, teológicas, místicas y muchas otras más. Los usos y funciones de la imagen han sido y son múltiples, y no dejan de variar, provocando el asombro, el rechazo o el miedo, o bien estimulando la creatividad y la reflexión. Si examinamos con atención la historia de las imágenes (mucho más interesante y compleja que la «historia del arte») encontraremos diversas problemáticas de relevancia filosófica: los

<sup>51</sup> «Continuidad y variación en el significado de las imágenes» (1947), en Fritz Saxl, *La vida de las imágenes*.

nexos (a veces conflictivos, a veces cooperativos) entre palabra e imagen; el modo en que mediante imágenes y palabras se da el proceso representativo; las diferencias entre presentación y representación.

Omitiré, sin embargo, el tratamiento de estas cuestiones, obligado por razones de espacio.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 2.2 IMÁGENES VISUALES (MATERIALES)

Yo me incrustaría en el color de lo objetivo y me absorbería en ello con amor.

Gustave Flaubert<sup>1</sup>

Cuanto más te acercas a la auténtica materia, a la piedra y al aire y al fuego y a la madera, muchacho, el mundo resultará más espiritual. Toda esa gente que se considera materialista a ultranza no sabe nada de eso. Se consideran gente práctica y tienen la cabeza llena de ideas y nociones confusas.

Jacques Kerouac.<sup>2</sup>

En las secciones 2.2, 2.3 y 2.4 trataré respectivamente sobre:

- a) el carácter material de las imágenes;
- b) su carácter inmaterial;
- c) el rechazo o la aceptación de lo imaginario en Occidente.

Pretendo examinar críticamente ciertas concepciones sobre las imágenes que, como las nociones sobre el lenguaje verbal revisadas en el Capítulo 1, se han vuelto ideas de circulación corriente, a tal grado que cuestionarlas implicar ir en contra del «sentido común». Esta revisión permitirá establecer una especie de confrontación entre lo dicho aquí y lo tratado en el Capítulo anterior. Aspiro a aportar algunos elementos teóricos que reivindicquen a las imágenes (materiales o inmateriales) como una herramienta positiva y legítima del pensamiento, y no como una especie de «extravío de la razón». Y también busco dejar en claro que las imágenes son un vehículo del conocimiento, aunque sin adherirme a la idea de que son «el mejor» modo de conocer debido a una supuesta seme-

janza intrínseca entre ellas y la realidad. Las principales tesis a examinar son las siguientes:

- a) las imágenes visibles (volumétricas, planas, en movimiento, etc.) son un agregado o una suma de «elementos mínimos»;
- b) las imágenes visibles —a diferencia de las palabras— nos muestran las cosas «tal como son»;
- c) las imágenes visibles guardan una relación de motivación o semejanza con las cosas; ser una imagen de algo *es necesariamente* parecerse *visualmente* a algo;
- d) debido a que son motivadas, por medio de las imágenes visibles tenemos un conocimiento de la realidad en el que hay certeza; ver es una forma segura de conocer;
- e) así como hay imágenes materiales (que son visibles «externamente»), hay imágenes «mentales» (que son «visibles internamente»);
- f) el pensamiento basado en imágenes es «primitivo» con relación al pensamiento basado en el lenguaje fonético-articulado;
- g) la imaginación es una «etapa inferior» o en todo caso «intermedia» en el camino hacia el conocimiento o hacia la formación de conceptos, los cuales se forman sólo gracias al lenguaje de la palabra;
- h) la imaginación es una «facultad» reproductiva, que depende totalmente de los sentidos;
- i) las ideas puramente imaginarias son débiles, inestables, confusas y desordenadas; tienen que ver con la locura, o bien son características del pensamiento infantil, «primitivo» o «femenino».

Todas estas ideas se relacionan profundamente con el logocentrismo. De hecho, son derivaciones de la tradicional entronización occidental del lenguaje fonético-articulado como soporte universal del pensamiento y de todos los sistemas de signos. Pretendo ofrecer alternativas a todas ellas.

### 2.2.1 Objetividad de las imágenes

#### § 36. Las imágenes visuales como objetos

Las imágenes visuales son *objetos* a los que podemos tocar, mutilar, ampliar o transformar;

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Carta a Alfred le Poittevin*, 1845.

<sup>2</sup> Jacques Kerouac, *Los vagabundos del Dharma*, p. 199.



las podemos mirar de lejos o en distintos grados de acercamiento; son reales o virtuales, fijas o en movimiento, bidimensionales o volumétricas, proyectadas u holográficas; son coloreadas o sin color, hechas a lápiz o a tinta, con acuarela o al óleo. En suma: son *cosas* como las nubes, las piedras o los libros.

Son cosas a las que se ha adscrito una enorme variedad de usos y valores. Al igual que a las palabras, a las imágenes se les ha atribuido desde cualidades mágicas hasta la capacidad de fungir como instrumentos infalibles del conocimiento. Pero, a diferencia del lenguaje verbal, las imágenes tienen una materialidad *evidente*. El carácter material del lenguaje fonético-articulado es comparativamente mucho más precario, pues al ser *habla* se manifiesta en sonidos que fluyen sin poder ser atrapados o fijados; no es una materialidad *evidente* o *visible*, sino *audible*. Sólo la escritura es capaz de dar estabilidad material al lenguaje discursivo, de afirmar su concreción. Sin embargo, y paradójicamente, la escritura es ante todo un sistema visual, un sistema de imágenes. En sentido estricto, la escritura no es una forma autónoma de existencia del lenguaje fonético-articulado, sino una traducción gráfico-visual del habla.<sup>3</sup>

En pleno movimiento iconoclasta (siglo VIII), Teodoro Estudita era consciente de la naturaleza física de los iconos cuando afirmaba que, si al ver una de estas imágenes no se tomaba en cuenta su semejanza con el arquetipo ('Cristo', 'Dios'), entonces éstas deberían ser llamadas «madera», «colores», «oro» o con cualquier otro nombre según los materiales empleados. Sólo cuando atendía a su relación con el arquetipo, dejaban de ser «madera», «colores», etc. y se convertían en «Cristo» o «Dios». Teodoro Estudita percibía que la *materialidad* de la imagen es inmediata, no su valor

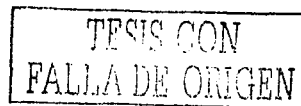
representativo y menos aun su carácter inmaterial o imaginario.<sup>4</sup>

Aquí es oportuno distinguir entre «expresión» y «significación» (o «representación»). Lo normal es tomarlas como nociones sinónimas. Sin embargo, *ex-presar* es propiamente llevar desde «adentro» hacia «fuera», por «presión» y *de manera continua y directa*, emociones, sensaciones o estados anímicos. En la significación, en cambio, se supone que hay un corte entre las emociones o sensaciones y su representación sensible (el signo). Esto nos remite a lo dicho más atrás<sup>5</sup> sobre la superación de la dicotomía materia/forma-contenido: la materia y la forma no están separadas ontológicamente de su contenido; a su vez, la materia no es un peso muerto al que la forma da organización. Entre los tres factores hay continuidad. Y así podemos entender que Van Gogh, pintor calificado como *im-presionista*, es también el iniciador del *ex-presionismo*. Para este pintor la separación entre materia y emoción (o entre materia e ideas) era una fuente de sufrimiento, y sus desgarramientos personales eran de algún modo el resultado del violento encuentro que experimentaba entre la materia y la emoción, o entre la materia y la idea. Van Gogh no quería que sus cuadros «significaran»; aspiraba a que «expresaran». Y esta expresividad estaba íntimamente unida a la materialidad de sus imágenes. En la expresión, en suma, no opera la separación artificial entre un significante «material» y un significado «conceptual»; tampoco se trata de que hay un significante «transparente» que deja ver un significado «encerrado» en su interior: algo así como una botella que deja ver su contenido. En la expresión, la materia significa en sí misma y el significado no sólo es conceptual, sino *también* material: la materia no es aquí «transparente», sino que, en su opacidad, tiene un valor expresivo. *En el acto expresivo no hay realmente una diferencia entre «dentro» y «fuera»*. Por ejemplo, el grito

<sup>3</sup> Me refiero particularmente a la escritura fono-gráfica (alfabética o silábica), que funge como una calca visual del habla. Las escrituras pictográficas e ideográficas son traducciones visuales de las cosas o de los conceptos, no de las palabras.

<sup>4</sup> Citado por Mahmoud Zibawi, *Iconos. Sentido e historia*, 1993, p. 67.

<sup>5</sup> § 32.



de dolor, o el llanto desesperado no son «signos externos» del dolor o de la desesperación: *son* el dolor y la desesperación *como* grito o *como* llanto. Lo de adentro es lo de afuera.

¿Qué importancia tiene, pues, la materialidad de la imagen? Ante todo, el que gracias a ella la imagen es un objeto no sólo visible, sino tangible, medible, transformable, mutilable, fragmentable, transportable, destruible, vendible; un objeto que puede ser ocultado, exhibido, adorado, odiado, copiado, reproducido... En cuanto a su carácter «óptico», las imágenes materiales son visibles *porque* son visuales. (Mientras que, como se verá luego,<sup>6</sup> las imágenes inmateriales no son visibles *porque* no son visuales. Aunque sí son *visualizables*.) ¿Por qué esta visualidad ha sido fuente de tantas reflexiones? Tal vez porque en nuestra cultura lo visual ha sido muy importante y ha estado por encima de otros valores, como lo táctil, lo auditivo o lo olfativo. Lo visual es considerado aquí como más intelectual, distanciado y «objetivo», o más «espiritual» que lo táctil y lo olfativo. Sin embargo, no debemos olvidar que las imágenes también se tocan, se huelen y aun se escuchan y se saborean. Su materialidad tiene todas estas facetas: cuando el niño pide un caramelo, es porque la imagen de éste tiene tanto valores visuales, como táctiles y gustativos; y cuando consume su caramelo no establece una separación entre la materia de su caramelo y su forma o su «significado»: todos los valores van unidos. Pues bien, cuando los adultos se enfrentan a una imagen importante, digamos una imagen religiosa, no suelen separar una «parte material» de una «parte conceptual», como tampoco separan sus valores visuales de sus demás valores sensibles. Y todo esto se refiere a otro aspecto importante de dicha materialidad de la imagen: el carácter físico de la imagen no es un mero «soporte material» de algún recóndito «contenido espiritual» o «conceptual»: la materia de la imagen (visual, táctil, etc.) *es* significado, *es* espíritu, *es* concepto.

Otro aspecto relevante es que, debido a su materialidad, la imagen depende físicamente de los soportes, las materias primas y las condiciones físicas en que realiza su existencia. Es decir, se ve sujeta al *tiempo*, con sus secuelas de deterioro, envejecimiento y muerte: *la imagen material es esencialmente un objeto perecedero*.

Por último, hay un aspecto más complejo, de carácter epistemológico: la imagen física es, ante todo, un *objeto*. Y si es un objeto, lo es para un *sujeto*. Podría entenderse como un «objeto de conocimiento», ajeno al «sujeto de conocimiento». O bien, tomando como punto de partida la «revolución kantiana» se podría entender que dicho objeto no es una «cosa» independiente del sujeto, sino un *fenómeno constituido* por las representaciones que se forma el sujeto. Sea como sea, la imagen física o material tiene un carácter objetivo, a diferencia de la imagen inmaterial, que tiene una existencia más bien subjetiva.

### § 37. Modalidades y «elementos» de las imágenes visuales

No intentaré hacer ninguna clasificación de las imágenes materiales. Sin duda sería interesante contar con una tipología general bien fundamentada que nos permitiera comprender mejor la imagen; pero no existe tal tipología. Todos sabemos que las imágenes *visuales* pueden ser pinturas, esculturas, señales de tránsito, croquis, mapas, fotografías, banderas, proyecciones en las salas cinematográficas, impulsos electrónicos en una pantalla de televisión, píxeles en el monitor de una computadora, etc. La lista parece interminable, y tal vez lo sea, pues *cualquier cosa, cualquier acción, incluso cualquier ente humano o animal puede fungir como imagen*. Los criterios clasificatorios pueden variar mucho: pueden basarse en la bidimensionalidad/tridimensionalidad, en la movilidad/inmovilidad, en lo electrónico/mecánico, en lo táctil/visual/oral... Para determinados es-

<sup>6</sup> En § 53 y 54.

tudios será útil algún tipo de tipología. Por ejemplo, puede hablarse de imágenes impresas o electrónicas en el terreno del periodismo; de imágenes bidimensionales o tridimensionales en el diseño gráfico y en las artes; de imágenes táctiles, orales o visuales en la psicología. En estas indagaciones no es necesario circunscribirse a ninguna tipología particular. Pero, pese a todo, es útil para la reflexión teórica conocer los intentos de clasificar la imagen.<sup>7</sup>

En lo que se refiere a los «componentes» de la imagen material se ha realizado estudios basados en la lingüística o en la semiótica. Uno de los más influyentes hallazgos en el estudio contemporáneo sobre el lenguaje ha sido la determinación de que toda lengua está compuesta por «unidades mínimas» que se articulan para formar otras unidades mayores, las que a su vez se articulan para formar unidades aún más amplias, etc. En la filosofía del lenguaje tal concepción llevó a una explicación atomística del lenguaje, según la cual éste consiste en una combinatoria de elementos simples.<sup>8</sup> En la lingüística, se ha explicado el lenguaje como un movimiento doble, en el cual el hablante realiza una *selección* de elementos, y con ellos hace una *combinación*. No sólo selecciona palabras, sino fonemas, de modo que por ello pueden distinguir él y su interlocutor entre, por ejemplo, las palabras 'pato', 'gato', 'rato', 'mato', 'ato', 'salto', etc.<sup>9</sup>

Este tipo de enfoques sobre el lenguaje otorgaron a la lingüística un valor pseudo-científico que le permitió desarrollarse sobre bases firmes. Quizá a eso se deba la fascinación que

ejerció sobre el estudio de otros sistemas de signos. Umberto Eco afirma que «el modelo lingüístico ha perturbado no poco los estudios semióticos más recientes, porque ha animado a aplicar a otros tipos de signos las leyes que regulan los parámetros acústicos (además del modelo de la doble articulación).»<sup>10</sup> Se ha pretendido identificar los «elementos mínimos» de las imágenes visuales, llegándose a hablar de «iconemas»<sup>11</sup> o bien de palabras y oraciones «visuales».<sup>12</sup>

Eco afirma que éstos son casos de un «verbocentrismo ingenuo», pero que implican el planteamiento de una cuestión importante: determinar si en verdad las imágenes están constituidas por unidades discretas —como sería el caso del lenguaje. Su análisis del problema lo lleva a concluir: «en el universo de la representación visual existen infinitos modos en que puedo dibujar una figura humana», por lo cual «en el caso de las imágenes tenemos que ocuparnos de bloques macroscópicos [...] cuyos elementos articulatorios son indiscernibles».<sup>13</sup> Una figura humana se puede representar mediante tres o cuatro elementos, o bien mediante una gran cantidad de elementos visuales refractarios a la fragmentación. [Figura 1]

Pese a las grandes dificultades que plantea esta especie de «atomismo visual» que se empeña en encontrar los elementos simples o «mínimos» de la imagen, se trata de una tendencia que aparece una y otra vez en distintos ámbitos. Me referiré a dos casos.

Jacques Aumont divide en dos aspectos el análisis material de las imágenes: lo espacial y lo temporal. En el primero se encuentran los siguientes componentes:

<sup>7</sup> En cuanto a clasificaciones del lenguaje verbal, o de sus elementos, ver Apartado 1.2.2.

<sup>8</sup> Una formulación radical de este atomismo se encuentra en el joven Wittgenstein: «La proposición es articulada [...] En las proposiciones, el pensamiento puede expresarse de modo que a los objetos del pensamiento correspondan los elementos del signo proposicional». [*Tractatus logico-philosophicus*: 3.141, 3.2]

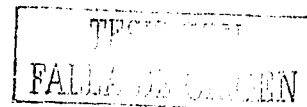
<sup>9</sup> Tal es la explicación que da Jakobson, y que se remonta hasta los estudios de Saussure. [Cf. Roman Jakobson «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», 1956, en *Fundamentos del lenguaje*, pp. 97 ss.]

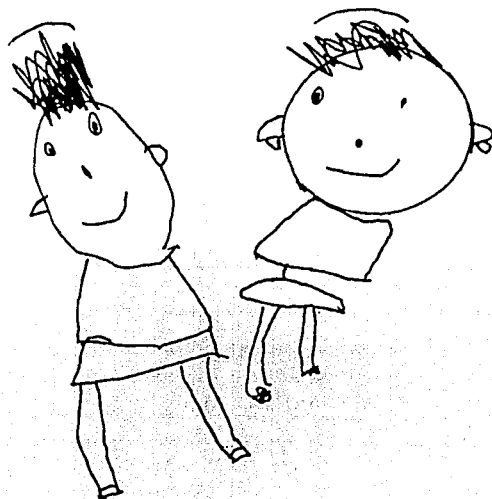
<sup>10</sup> Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, p. 300.

<sup>11</sup> Cf. Roman Gubern, *El lenguaje de los comics*, 1972.

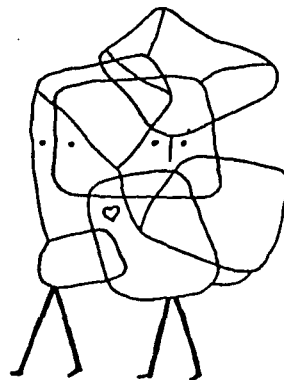
<sup>12</sup> Cf. Guillermina Yankelevich, «Un crucero a través de las imágenes en una nave cuantitativa», en Jiménez-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich Nedvedovic (Coords.), *Imágenes. De los primates a la inteligencia artificial*, 1993, p. 58.

<sup>13</sup> Eco, *op. cit.*, pp. 354-358.





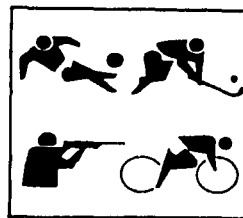
a



b

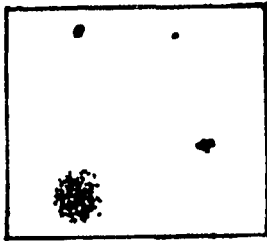


c

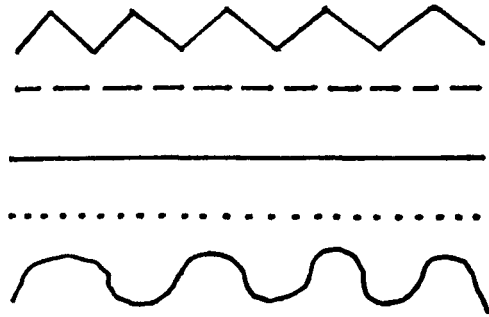


d

Figura 1. El cuerpo humano en (a) es un dibujo realizado por Montserrat, niña de tres años y medio; en (b) es un dibujo de Paul Klee. En ambas versiones es muy relativo el número de elementos de que consta la imagen. En (c) podría decirse que cada figura humana consta de un elemento. En (d) podría decirse que cada figura consta de dos elementos. Pero en ningún caso hay un número fijo de elementos. Si varía el criterio de subdivisión, varía el número de éstos.



a



b



c



d

Figura 2. La idea de que las imágenes visuales constan de «elementos» provoca enormes confusiones cuando es tomada literalmente. En el grupo (a) puede decirse que hay un conjunto de puntos (cerca del ángulo inferior izquierdo), más tres puntos. Pero también puede decirse que hay un punto grande, más tres puntos pequeños; o bien que abajo a la derecha hay una mancha, y no un punto. En (b) no es claro si hay cinco líneas (quebrada, discontinua, continua, punteada, ondulada) o más de cinco. ¿La primera es una sola línea o son diez líneas unidas? ¿La segunda es una línea discontinua o son once pequeñas líneas? En (c) se demuestra que el contorno es sólo relativamente un «elemento» imprescindible de las imágenes. Por último, (d) es una representación en donde se puede aplicar distintos criterios para decir de cuántos elementos consta la imagen.

- a) *elementos plásticos*: es la superficie misma de la imagen y su organización compositiva;
- b) *tamaño*: esta cualidad puede variar según el encuadre que se realice (desde un gran acercamiento hasta un plano general);
- c) *marco*: casi todas las imágenes están físicamente delimitadas: por un marco físico, por los límites mismos del soporte en el que se presentan, por otras imágenes, etc.;
- d) *encuadre*: toda imagen es producto del ángulo desde el cual es realizada. El concepto actual de encuadre designa el acto mental o material de tomar una imagen desde cierto punto de vista y con ciertos límites;
- e) *soporte*: no hay imagen material sin un soporte que la hace permanecer y ser vista. La imagen sin soporte sería solamente la imagen proyectada por el propio sujeto que imagina. Pero ésta ya no es una imagen visual propiamente hablando;
- f) *campo*: es el espacio virtual en el que existe la imagen, fija o en movimiento; es el espacio profundo representado en el plano.<sup>14</sup>

El aspecto temporal de la imagen consiste en varias dicotomías:

- a) imagen fija/móvil
- b) imagen única/múltiple
- c) imagen autónoma/secuenciada
- d) tiempo de la imagen/tiempo del espectador

En todas estas parejas está implicada la oposición o contraste entre una imagen que no cambia y una serie de imágenes secuenciadas o combinadas que dan la impresión de ser «una» imagen en permanente cambio.

Por último, me referiré rápidamente a la más popular tipología de los «elementos» de la imagen. Donis A. Dondis<sup>15</sup> la ha formulado con tal sencillez y claridad, que ha hecho creer que dichos «elementos» son a la imagen lo que los «átomos» son a la materia:

- a) el punto
- b) la línea
- c) el contorno
- d) la dirección
- e) el tono
- f) el color

- g) la textura
- h) la escala o proporción
- i) la dimensión
- j) el movimiento<sup>16</sup>

La autora concluye: «Todos estos elementos [...] son los componentes irreductibles de los medios visuales. Son los ingredientes básicos que utilizamos para el desarrollo del pensamiento y la comunicación visuales». [*Ibid.*, p. 28. Cursivas de F.Z.]

Después de este breve y muy general recorrido por los estudios formales sobre la imagen, podemos decir: *la idea de que una imagen está compuesta por «elementos mínimos» es altamente debatible*. Por un lado, es sumamente dudoso que puedan establecerse o catalogarse tales componentes simples. Una imagen puede ser dividida en distintos elementos, o «analizada», dependiendo del criterio que se siga o de la finalidad que se persiga. Por ejemplo, ¿de cuántos elementos consta el mural *El hombre en la encrucijada de dos caminos*, de Diego Rivera? No sería incorrecto decir que consta sólo de tres elementos: la representación del capitalismo, la representación del socialismo y la representación del ser humano. Pero con otro criterio de análisis podría decirse que consta de tantos elementos como las figuras humanas, animales o de objetos reconocibles que lo componen. En este caso, consta de varias decenas o tal vez centenas de elementos. También podría aplicarse un análisis que atendiera sólo a las formas geométricas (básicas o complejas) que utilizó el artista. Aquí el número y el tipo de elementos sería diferente. [*Figura 2*]

Todo esto nos remite a las observaciones del Wittgenstein maduro sobre el análisis, en donde dice que no hay una sola forma de analizar las proposiciones.<sup>17</sup> Y en el mismo sentido hay que tomar la advertencia de Lyotard de que todos los intentos de codificar lo figural, o de catalogar los «invariantes plásticos», es una manera

<sup>14</sup> Jacques Aumont, *La imagen*, pp. 144-238.

<sup>15</sup> *Ibid.*: pp. 80-81.

<sup>16</sup> Donis A. Dondis, *La sintaxis de la imagen*.

<sup>17</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 60-64.

de reducirlo a lo lingüístico.<sup>18</sup> *Lo que se logra con todos estos intentos —siempre incompletos, siempre fallidos— es «lingüístizar» a las imágenes.*

Por otro lado, el atomismo visual es debatible en tanto es una extrapolación del atomismo lingüístico, el cual no es aceptable por las razones expuestas en el Capítulo anterior:<sup>19</sup> el lenguaje verbal *no* puede ser explicado como un agregado atómico de elementos materiales que se articulan desde los más simples hasta los más complejos: fonemas, morfemas, palabras, oraciones, párrafos, discursos..., sino como *un sistema de valores* (fonéticos, lexicales, proposicionales, sintácticos, semánticos). Al mismo tiempo, es un conglomerado de situaciones lingüísticas relacionadas con actividades específicas.

Al igual que el lenguaje verbal, el lenguaje visual puede ser correctamente explicado como un sistema de valores, más que como una suma de elementos simples. Al respecto, es contundente el ejemplo del llamado «efecto Kuleshov».<sup>20</sup> La misma toma del rostro de un actor fue editada junto con diferentes escenas. En cada caso, el público percibía una expresión diferente: de tristeza, cuando aparecía junto a un ataúd; de concentración, cuando aparecía junto a una obra de arte, etc. Aquí tenemos el caso en que *el significado de la imagen cambia según su entorno visual*. Pero también en un nivel sintáctico o formal las imágenes se muestran como conjuntos de elementos con un valor, más que como conjuntos de formas independientes entre sí. Gombrich señala el caso en que un mismo color se ve diferente —más oscuro o más claro—, dependiendo de su vecindad con el negro o con el blanco.<sup>21</sup> Para Gombrich *el acto de ver una pintura implica la capacidad de ver relaciones*. Ante un cuadro impresionista, por ejemplo, no vemos manchas de color

separadas, sino que vemos conjuntos cromáticos. El pintor no pretende que veamos pinceladas independientes unas de otras, sino que relacionemos los estímulos y veamos una representación global del tema de la pintura. De hecho, ésta es una capacidad que aplicamos en nuestra vida diaria, ante nuestro entorno normal, no sólo frente a imágenes representativas. [*Ibid.*, p. 49] En suma, *ante los intentos de dar una explicación atomística de las imágenes, la alternativa es explicarlas como sistemas de valores*. Y dos ejemplos de esta alternativa son los celebres estudios al respecto publicados respectivamente por Vasili Kandinsky y por Giorgy Kepes.

Sólo apuntaré algunas ideas suyas, que nos demuestran la factibilidad de realizar tratados sobre la imagen *no lastrados por el logocentrismo*. Kandinsky da esta definición de «elemento»:

El concepto de elemento puede entenderse de dos maneras diferentes: como algo exterior o como algo interior. Exteriormente cada forma individual dibujística o pictórica es una elemento. Interiormente, un elemento no es esta forma en sí, sino la tensión interna que vive dentro de esa forma.<sup>22</sup>

Entre las ideas de Kandinsky, hay que destacar la de que el punto tiene también valores temporales y sonoros, por lo cual la composición visual y la composición sonora no son ajenas entre sí. En resumen, este teórico y creador visual entiende al punto como *un ente vivo, que se mueve, que tiene una dinámica*. Otra importantísima noción de este autor es la de *plano básico*: se trata de la superficie cuadrangular sobre la que se compone la obra visual, y que consta de una serie de fuerzas en una compleja combinación: el arriba, el abajo, la izquierda y la derecha interactúan entre sí. De tal manera, los elementos que se ubican en el plano básico tendrán distinto valor según el área en que «actúan» y «viven».

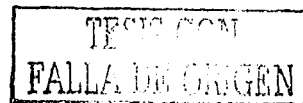
<sup>18</sup> Lyotard, *Discurso, figura*, pp. 225-227.

<sup>19</sup> § 22.

<sup>20</sup> Cf. James F. Scott, *Film. The Medium and the Maker*, p. 269.

<sup>21</sup> Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 307-311.

<sup>22</sup> Vasili Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, 1926, p. 31.



Giorgy Kepes, por su parte,<sup>23</sup> tiene un enfoque en muchos sentidos coincidente con el de Kandinsky. Por ejemplo, cuando dice que

la imagen plástica tiene todas las características de un organismo vivo. Existe a través de fuerzas de interacción que actúan en sus respectivos campos y están condicionadas por dichos campos. Posee una unidad orgánica y espacial; es decir, se trata de una totalidad cuya conducta no está determinada por la de sus componentes separados sino en la que las partes están en sí mismas determinadas por la naturaliza intrínseca de la totalidad. [*Ibid.*, p. 27]

Como vemos, se trata de un enfoque orgánico, o *gestáltico*, en el que las partes y el todo se presuponen.

### **2.2.2 Imágenes visuales, conocimiento y pensamiento. Imágenes y realidad**

En este apartado y en el siguiente se planteará de manera sucinta la epistemología de la imagen material visual. Desde luego, es artificioso separar la imagen material de la imagen inmaterial, pues suelen ir juntas. Una fotografía genera necesariamente en la imaginación de quien la mira un equivalente imaginario, tanto en el momento mismo de estar mirando como después de haber mirado. Y muchas veces las fantasías, los sueños o los proyectos (que pertenecen a la imagen inmaterial) son constructos derivados, o son prolongaciones de la experiencia con imágenes materiales. Sin embargo, por razones expositivas y puramente teóricas he establecido la separación entre ambas, que en realidad *son dos facetas o dos modos de ser de lo mismo: de lo imaginario*. Por ahora me interesa abordar la imagen visual (o física o material) como herramienta del conocimiento, con la finalidad de contrastar, y tal vez confrontar dicho poder con el que siempre se ha reconocido —acertadamente— a la palabra. La historia de las imágenes nos enseña mucho sobre los usos de la imagen como un puente —a veces

directo, a veces no tanto— hacia «la» verdad, hacia Dios, hacia las esencias de las cosas o hacia el alma de nuestros semejantes. En este camino al conocimiento (como *episteme* o como *gnosis*), palabras e imágenes se acompañan, pero también sucede que cada una sigue su propio camino, y no siempre se encuentran en la meta final: alguna de ellas llega primero, o bien alguna de ellas no llega nunca.

### **§ 38. El ver considerado como la mejor manera de conocer**

Una de las ideas más comúnmente aceptadas y defendidas es que una imagen nos muestra las cosas «tal como son». Según esto, no hay ningún otro sistema de signos que posea tal cercanía a la realidad. Por lo tanto, se dice, el lenguaje fonético-articulado resulta ser francamente inferior a las imágenes en este terreno: el dibujo de un gato, por muy deficiente que sea, o por muy estilizado que esté, tiene mayor cercanía con los gatos reales que la palabra «gato», o que una descripción pormenorizada de dicho animal. Sobre la base de este postulado, se ha levantado la idea de que las imágenes son un medio de acercamiento a la realidad, o de conocimiento de la misma, «superior» a cualquier otro medio. Donis A. Dondis nos proporciona la formulación más radical de esta concepción tan arraigada en el sentido común:

*La visión es una experiencia directa, y el uso de datos visuales para suministrar información constituye la máxima aproximación que podemos conseguir a la naturaleza auténtica de la realidad.*

El mayor poder del lenguaje visual estriba en su inmediatez, en su evidencia espontánea. *Podemos ver simultáneamente el contenido y la forma [...] La oscuridad es oscuridad; lo alto es alto; el significado es observable [...] un mensaje visual se canaliza directamente hasta nuestro cerebro para ser comprendido sin ninguna descodificación, traslación o retraso*

<sup>23</sup> Giorgy Kepes, *El lenguaje de la visión*, 1944.



conscientes [...] *Vemos lo que vemos. La inmediatez es el incomparable poder de la inteligencia visual.*<sup>24</sup>

No debe sorprendernos que en el siglo XX se sigan dando explicaciones de la visión y del conocimiento que se retrotraen hasta Locke. Para éste, las estimulaciones visuales llegan al cerebro y allí se almacenan, *sin ningún tipo de elaboración o interpretación.*<sup>25</sup> Dondis explica la visión como un proceso de adquisición de datos y a la imagen visual como un medio que nos muestra lo oscuro como oscuro, lo alto como alto, etc.: «el significado es observable». Detrás de esta exaltación de la imagen se encuentra una explicación del conocimiento que lo concibe como *reflejo* «correcto» del mundo, como imagen visual fiel. Es la que llamé (a propósito de Locke) «teoría fotográfico-pictórica del conocimiento».

Para Richard Rorty<sup>26</sup> concepciones como ésta se remontan hasta la noción griega presocrática del «Ojo de la Mente», que tan importante resultó en Platón.<sup>27</sup> De ella provienen las ideas del *νοῦς* (*nous*) como intelecto y perspicacia, y de la *θεωρία* (*theoría*) como «contemplación» o conocimiento de los conceptos o verdades universales. Todo ello «convierte al ojo de la Mente en el modelo inevitable de la forma superior de conocimiento», y a partir de ese momento, *conocer es mirar algo*:

el Ojo de la Mente, el *νοῦς* —pensamiento, intelecto, perspicacia— fue identificado como aquello que separa a los hombres de las bestias. No había ninguna razón [...] para que esta metáfora ocular se apoderara de la imaginación de los fundadores del pensamiento occidental. Pero lo hizo, y los filósofos de nuestro tiempo están todavía sacando sus consecuencias [...] La idea de la «contemplación», del conocimiento de los conceptos o verdades universales en cuanto

<sup>24</sup> Dondis, *op. cit.* pp. 14 y 125-126. Cursivas de F.Z.

<sup>25</sup> Punto ya abordado en § 27. Ver Locke, *loc. cit.*, Libro II, Cap. VIII, 12 y Cap. XI, 17.

<sup>26</sup> Richard Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, 1979.

<sup>27</sup> Aunque, como veremos en la Sección 2.4, en Platón hay finalmente un rechazo de la visión como vehículo de acceso al conocimiento de las esencias.

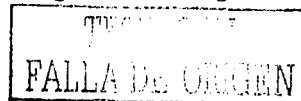
*θεωρία*, convierte al ojo de la Mente en el modelo inevitable de la forma superior de conocimiento. [*Ibid.*, p. 44]

Rorty muestra que en la filosofía moderna hay una línea continua que se inicia en Descartes, pasa por Locke y llega hasta Kant, según la cual *conocer es formarse representaciones, las cuales son a su vez reflejos o imágenes cuasi-visuales de las cosas*. Así, el conocimiento es algo que se «tiene» en la «mente», y mirando de algún modo *hacia dentro* de nosotros mismos podemos identificarlo: «Este proyecto de aprender más sobre lo que podíamos saber [...] estudiando cómo funciona nuestra mente llegaría con el tiempo a ser bautizado con el nombre de “epistemología”». [*Ibid.*, p. 132]<sup>28</sup> Aunque es sumamente cuestionable unir de esta manera a Descartes, Locke y Kant, es acertada la crítica de Rorty a la epistemología como estudio del conocimiento en tanto visión objetiva. Por mi parte, considero que es Locke quien mejor representa este enfoque.

Estrechamente emparentado con el concepto del conocimiento como visión, está el concepto de la *observación científica*. Marshall McLuhan, ese investigador tan incómodo para la filosofía logocéntrica, exploró con gran profundidad cómo la visión adquirió un papel preponderante a partir del Renacimiento.<sup>29</sup> A partir de ese momento de la cultura occidental, lo visible empezó también a asociarse con lo cuantificable y con lo mensurable. Y esta asociación se desarrolló junto con el uso de la perspectiva y del alfabeto fonético: todas ellas

<sup>28</sup> Ver también *ibid.*, p. 18: «La imagen que mantiene cautiva a la filosofía tradicional es la de la mente como un gran espejo, que contiene representaciones diversas —algunas exactas, y otras no— y se puede estudiar con métodos puros, no empíricos. Sin la idea de la mente como espejo, no se habría abierto paso la noción del conocimiento como representación exacta. Sin esta última idea, no habría tenido sentido la estrategia común de Descartes y Kant —obtener representaciones más exactas inspeccionando, reparando y limpiando el espejo, por así decirlo».

<sup>29</sup> Ver Marshall McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, 1962.



eran diversas manifestaciones de un mismo fenómeno. Había una tendencia a «tratar espacial y geoméricamente las palabras y la lógica», que anteriormente se había aplicado con eficacia al arte de la memoria. McLuhan enfatiza: «es necesario entender que la clave de cualquier conocimiento *aplicado* es la traslación de un complejo de relaciones a términos visuales explícitos». [*Ibid.*, pp. 191-196]

A partir de los cambios culturales durante el Renacimiento, el pensamiento occidental se fue centrando en la visualización, en la visualidad y en el ojo (científico, filosófico, moral) como herramienta central del conocimiento y la transformación del mundo. *La razón pasó a ser una razón visualizante; la verdad pasó a ser algo verificable mediante conceptos relacionados con la vista.* Se trataba, pues, de una visión racional, *no de una visión con carácter místico.* Además, *lo visible racional se desligó de lo táctil y lo sonoro, en suma, de lo sensible.* Lo visual empezó a operar a distancia, esa distancia tan necesaria para poder formarse conocimientos y juicios «objetivos», «neutrales», «desapasionados». *La visión se convirtió en «observación»:* el observador se mantiene alejado de lo que observa, y la vista es un sentido intelectualizado en la medida en que se mantiene ajena a los demás sentidos. Era una visión realizada por un ojo más intelectual que corporal.<sup>30</sup>

Por todo ello, la visión pasó a ser considerada como una herramienta primordial de la investigación científica. De manera que las nociones de 'claridad', 'perspicacia', 'punto de vista', 'observación', 'esquema', 'cuadro', 'representación', 'reflejo' y 'distinción', conformaron un mismo sistema semántico, derivado de nociones básicas como las de 'ojo del alma' y 'visión-como-conocimiento'. La observación científica se identificó con la vista y se separó del gustar, del oír y del tocar. En esa medida fue considerada como *objetiva*.

En el entorno cultural europeo anterior al Renacimiento, nos dice Michel Foucault, al

hacer la historia de una planta o de un animal se incluía, además de sus elementos o sus órganos, sus semejanzas con otras plantas o animales, las virtudes que se le atribuían, las leyendas o historias en que se mezclaba, etc.<sup>31</sup> Mas a partir del surgimiento de la «ciencia», se excluyeron de la observación el tacto y el gusto, y se privilegió la vista:

*Observar es contentarse con ver. Ver sistemáticamente pocas cosas [...] La visibilidad del animal o de la planta pasa entera al discurso que la recoge. Y, quizá, llegado al límite, pueda restituirse a sí misma a la mirada a través de las palabras, como en los caligramas botánicos que soñaba Linneo. Quería que el orden de la descripción, su repartición en párrafos y hasta sus modalidades tipográficas reprodujeran la figura de la planta misma. [*Ibid.*, p. 134. Cursivas de F.Z.]*

Se trataba, a fin de cuentas, de una *visión lingüístizante* en donde las informaciones proporcionadas por el ojo se transformaban en «datos» visuales susceptibles de ser ordenados, clasificados y descritos verbalmente.

### § 39. El uso de imágenes y esquemas visuales: un modo de pensar

La utilización de imágenes visuales ayuda no sólo a explicar o exponer pensamientos, sino incluso a *formarlos*. Me refiero con esto al uso de diagramas, cuadros sinópticos, croquis, dibujos o esbozos, que nos sirven frecuentemente para decir a los demás cómo llegar a un lugar, cómo está diseñada nuestra casa, de qué elementos consta una máquina, o bien para exponer cómo se puede distinguir una disciplina filosófica de otra o cuáles son las principales ideas de un autor. Quien ha usado un pizarrón ante un auditorio sabe qué quiere decir todo esto. Círculos, subrayados, flechas, cruces, líneas rectas o curvas, gruesas o delgadas... son algunos de los elementos visuales más recurrentes del «vocabulario» gráfico utilizado en

<sup>30</sup> Cuestión que será examinada en § 61 y 62.

<sup>31</sup> M. Foucault, *op. cit.*, pp. 129-130.

los esquemas. Muchas veces, cuando llegamos a un salón de clases vacío y nos encontramos con un pizarrón lleno de estos elementos —algunos semiborrados y en segundo plano, otros en primer plano—, nos surge la imagen de alguien que ahí estuvo exponiendo, discutiendo, tratando de convencer o refutar. Podemos incluso imaginarnos algunas de sus palabras, sus tonos enfáticos, sus preferencias y sus rechazos, al observar los énfasis, los borrones, los tachados, los distintos tamaños de las letras y todos los rasgos visuales con los que delatan las intenciones y las emociones del expositor. Pero, sobre todo, nos queda claro que quien llenó el pizarrón con todos esos signos los necesitó no sólo para exponer sus pensamientos ante su auditorio, sino también *para poder formarlos*: quien plasmó todos esos esquemas sobre el pizarrón *estuvo pensando así*. Volvemos a la idea expuesta al inicio de esta sección:<sup>32</sup> la materia con la cual se expresan una idea o una emoción no es algo externo a ellas, un mero vehículo físico del «verdadero» contenido, sino que es una auténtica *materialización* de la idea o emoción o, mejor dicho, es la emoción o la idea *como* imagen en tiza sobre un pizarrón o como letras escritas con tinta en un papel.

Así, no sólo para exponer ideas recurrimos a esquemas visuales. También los usamos para, de algún modo, *conformarlas*. A todos nos ha sucedido que cuando plasmamos una idea ésta parece aclararse y ordenarse (tal como me sucede al ir escribiendo en la computadora todo esto, que previamente ya se había ordenado en diversas versiones escritas sobre papel). Pues bien, lo mismo sucede cuando esquematisamos visualmente nuestras ideas. Muchas veces, ante la imposibilidad de explicar con palabras una o varias ideas o sus relaciones, recurrimos a los esquemas; entonces logramos aclararlas. Estamos pensando *en* y *con* imágenes visuales.

Gombrich ofrece una teoría de la imagen según la cual cuando realizamos dibujos o pin-

turas no estamos haciendo una imitación de las cosas, sino que adaptamos los estímulos recibidos a esquemas preestablecidos; como resultado producimos imágenes que no son copias, sino *simbolizaciones*. Un artista, antes de producir sus imágenes, realiza una esquematización visual: «La creación antecede a la imitación (*Making comes before matching*)», afirma.<sup>33</sup> Es decir, lo principal en la producción de imágenes no es la mimesis, sino la concepción y la ejecución de esquemas básicos, a partir de los cuales se producirá la imagen (mimética o no). Realizar representaciones «naturalistas» o «imitativas» no es la inclinación espontánea de ningún productor de imágenes, sea un profesional, un aficionado o un niño. Debido a eso, antes que al dibujo «realista» se recurre al esquema como un modo de representación, procedimiento que Gombrich reivindica al atacar la opinión de que se dibuja esquemáticamente sólo cuando no se sabe dibujar «bien». Por el contrario, el «buen» dibujo no es el más mimético, sino el más significativo. [Figura 3]

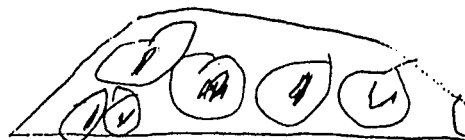


Figura 3. Aquí, Montserrat, niña de tres años y un mes de edad, dibujó la Pirámide del Sol de Teotihuacan.

Por otro lado, un ardiente defensor del pensamiento visual como Rudolf Arnheim, argumenta que todo pensamiento (aun el teórico o el científico) se basa de hecho en *imágenes* abstractas, y que es necesario confiar esas imágenes al papel para evitar que se pierdan:

Las imágenes mentales son difíciles de describir y fácilmente alteradas [...] Los dibujos [...] no pueden ser réplicas confiables de dichas imágenes, sino que pueden compartir algunas de sus características [...]

<sup>32</sup> En § 32 y 36.

<sup>33</sup> Gombrich, *Art and Illusion*, p. 116.

Tales representaciones pictóricas son instrumentos adecuados para el razonamiento abstracto y corresponden a algunas dimensiones del pensamiento que son capaces de representar.<sup>34</sup>

La relativa facilidad con que los adultos representan ideas abstractas mediante dibujos no miméticos se debe a que al pensar se aprehende la estructura de las ideas, y esta estructura es perfectamente representable en caracteres espaciales, es decir, visuales. [*Ibid.*, pp. 120-129] Un ejemplo específico de pensamiento visual basado en esquemas visuales es el procedimiento seguido por los artistas en la concepción y ejecución de sus obras. Arnheim aduce el procedimiento seguido por Picasso, cuyos esbozos para el *Guernica* son verdaderas exploraciones conceptuales independientes del lenguaje fonético-articulado. [*Ibid.*, p. 134] No se trata de «traducciones» o «apoyos» del pensamiento, sino de un modo de pensamiento: *el artista piensa de esa manera; sus imágenes son declaraciones visuales.* [Figura 4]

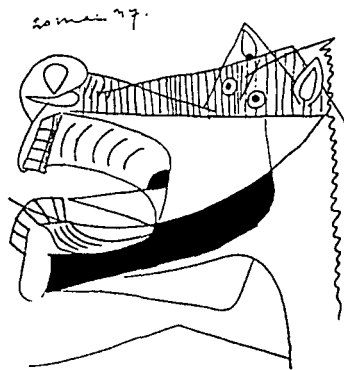


Figura 4. Pablo Picasso recurre a la esquematización para representar una cabeza de caballo. Aquí, como en la Figura 3, se piensa en términos visuales, no verbales, y hay una fuerte conceptualización.

En fin, me parece que aceptar la existencia de un pensamiento que se realiza en esquemas

visuales *independientes del lenguaje fonético-articulado*, permite abandonar el estrecho terreno del logocentrismo. Por el contrario, reducir el pensamiento a la utilización de proposiciones, o la conceptualización al uso de palabras, es no sólo identificar lenguaje fonético-articulado y pensamiento, sino desconocer la enorme variedad de formas que toma el pensar. Como ya cité,<sup>35</sup> Wittgenstein afirmaba que hay un «pensar en voz alta», un «pensar en la imaginación» o un «trabajar pensando sin palabras».

Cabría hablar de un «pensar dibujando», de un «pensar tocando el piano» de un «pensar aprendiendo a bailar», de un «pensar jugando al ajedrez», de un «pensar preparando la comida», etc. *Y en todos estos casos se suele pensar con total independencia del lenguaje verbal.* ¡También, desde luego, se puede hablar de un «pensar hablando» o un «pensar escribiendo»! Pero *ninguno de éstos es el modo de pensar «esencial» o «central».* Por lo tanto, lo que hay son *maneras de pensar* que, como diría Wittgenstein, guardan entre sí «*semejanzas de familia*». *No hay un fenómeno esencial y excluyente que suceda cuando se piensa.* Pensar tampoco es necesariamente, por tanto, una actividad «interna», «misteriosa» y «oculta» que se «exterioriza». En algunos casos puede serlo, como cuando alguien esconde sus intenciones bajo una apariencia neutral. Por ejemplo, cuando el jugador de cartas no delata en su expresión que tiene un buen juego, y que se siente muy bien. Pero hay también muchísimas situaciones en que la emoción o el pensamiento tienen forma «externa», como cuando el jugador de cartas no puede ocultar lo que siente. Lo mismo puede decirse con las imágenes: ellas pueden ser, *en sí mismas*, pensamientos, emociones o sensaciones que se configuran visualmente, *no* «traducciones» visuales de ideas o emociones que existirían «interiormente» y anteriormente. La obra de un músico o de un artista son casi siempre la única forma en que pueden tener existencia real

<sup>34</sup> Arnheim, *Visual Thinking*, p. 116.

<sup>35</sup> Ver § 31.

sus emociones o sus pensamientos. Lo de adentro es (casi siempre) lo de afuera.

Un ejemplo señero de esto último es el de Leonardo da Vinci. Sabemos cómo el artista florentino se esforzó por reivindicar a la pintura como una de las artes liberales, para que dejara de ser considerada entre las artes mecánicas. También la concebía como una ciencia, que junto con la sensibilidad y la visión era capaz de llevar al ser humano hacia el conocimiento del mundo.<sup>36</sup>

Más adelante<sup>37</sup> trataré con más detenimiento las relaciones entre imagen y filosofía. Por el momento estas ideas de Leonardo permiten sensibilizar al lector sobre el hecho de que también los creadores visuales conciben su trabajo como pensamiento, como reflexión e incluso como «filosofía», o al menos como un puente legítimo hacia el conocimiento. *La filosofía o el pensamiento elaborado no son exclusivos de quienes reflexionan discursivamente*. Pintar era para Leonardo realizar una «operación», no en el sentido positivista de experimentación, sino en el de *praxis*: unión de teoría y práctica. Como actividad que coordina el cuerpo y el conocimiento, era considerada por él como una forma legítima de conocimiento.

#### § 40. Concepciones clásicas de la iconicidad

Una de las afirmaciones más delicadas que podemos hacer es la de que las imágenes visibles NO guardan una relación de motivación o semejanza con las cosas; en otras palabras: *que una imagen NO es necesariamente parecida visualmente a lo que representa*. Lo más común es defender las ideas contrarias, como: «una imagen es parecida a lo que representa; de otro modo, no sería una imagen», «hay imágenes más semejantes a las cosas e imágenes menos semejantes; pero todas se parecen a las cosas». Estas últimas afirmaciones corresponden a las

concepciones típicas (o clásicas) de la iconicidad, es decir, de la relación de semejanza entre una imagen y el objeto significado por ella.

Aparentemente, no hay nada más obvio que la igualdad o la semejanza entre imágenes y cosas. Pero en estas ideas tan establecidas en el sentido común se condensan dilatadas concepciones sobre lo que es una imagen, predominantes desde el fin de la Edad Media en Occidente. De acuerdo con ellas, una imagen *es* visual; además, y *como consecuencia de su visualidad*, se asemeja visualmente a su referente.

En *La República*, Platón retrotrae el asunto de la semejanza visual al de la *imitación* y considera las pinturas, los dibujos, etc., como productos degradados. Al pretender parecerse a las cosas, buscan un imposible, pues no logran más que plasmar visualmente la *apariencia* de éstas, nunca su *esencia*. Hacia el final de este Capítulo<sup>38</sup> se verá con más detalle esta cuestión. Por ahora sólo quiero resaltar la gran diferencia entre la consideración de la imagen visual en Platón y en Leonardo da Vinci. Se confirma también que el cuerpo y la imagen visual son afines, pues el rechazo platónico del cuerpo se extiende de modo natural hasta la imagen visual.

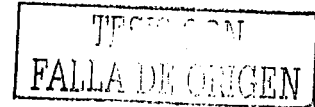
Como es sabido, la valoración negativa de las imágenes visuales fue sostenida durante la Edad Media, aunque no sin fuertes polémicas. La concepción de la iconocidad se debatió entre la negación radical de las imágenes visuales y la aceptación de que éstas pueden ser útiles para acercarse a lo divino. Un buen ejemplo puede ser lo dicho por el Pseudo Dionisio: «conviene mejor referirse a lo invisible por medio de figuras desemejantes».<sup>39</sup> Se tiene aquí, por tanto, una iconicidad negativa, pues no concibe la relación entre imagen y cosa como un nexo de «semejanza», sino al contrario: la imagen visual representa a lo no visual *en tanto* no hay semejanza entre ellos.

<sup>36</sup> Cfr. Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, «El parangón».

<sup>37</sup> En § 49 y 50.

<sup>38</sup> En § 56.

<sup>39</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *La jerarquía celeste*, p. 126.



Pero a partir del Renacimiento, y con el desarrollo de la ciencia y su confianza ilimitada en la visualización, cambiaron las cosas. Y a tal grado cambiaron que probablemente así fue como surgió el mito de la igualdad entre imágenes y cosas. Luego, en el siglo XVII, los lógicos de Port Royal llamaron «signos naturales» a las representaciones visuales de las cosas, por oposición a los «signos instituidos», como las palabras. Les parecía incuestionable la «relación visible» entre las imágenes y las cosas, *i. e.*, la semejanza que hay entre ellas:

en relación con los signos naturales, no hay dificultad alguna ; [hay] una relación visible entre esos tipos de signos y las cosas [...] Así, se dirá [...] que un retrato de César es César, y que un mapa de Italia es Italia.<sup>40</sup>

Consideran que, aunque es posible que *cualquier* imagen puede figurar o significar *cualquier* cosa, no es recomendable incurrir en esta libertad y en esta fantasía: si a alguien se le ocurriera decir que una piedra representa un caballo, o que un asno representa al rey de Persia, sería considerado una persona ridícula y loca. Por tanto, debido a que no es conveniente relacionar arbitrariamente signos (sean imágenes, sean palabras) con cosas, la representación visual *no puede* ser arbitraria: una imagen de determinado objeto debe guiarse por las características visibles de ese objeto, a fin de ser su imagen: «es claro que las relaciones no visibles en primera instancia no bastan para llevarnos al sentido de la figura». [*Ibid.*, p. 206] Ahora bien, ¿qué sucede cuando Jesucristo dice a los apóstoles «Éste es mi cuerpo» y señala al pan? Aquí se ha dado un salto cualitativo en la iconicidad de las imágenes: *se ha pasado de la copia al signo*:

Pues si los apóstoles no vieran al pan como un signo [...] Jesucristo no habría podido dar a los signos el nombre de las cosas, sin hablar contra el uso normal en todos los hombres y sin engañarlos [...] Es necesario que aquel a quien se habla considere al signo como signo [y esté] suficientemente preparado para

concebir que el signo no es la cosa significada más que como significado y figura. [*Ibid.*, pp. 209-210]

La imagen de César *no es* César, sino un signo de este personaje; la imagen de Jesucristo (el pan) *no es* el cuerpo de Jesucristo, sino su signo. Hay en lo lógicos de Port Royal, en efecto, la diferenciación entre una mera relación de semejanza visual y una relación de significación. Sin embargo, no dejan de entender que aquí hay límites imposibles de traspasar: si alguien considera que un asno representa al rey de Persia es un loco. Es decir, Arnauld y Nicole reconocen el paso de la copia al signo, pero no aceptan el paso del signo al *símbolo*. Alguien podría simbolizar al rey de Persia mediante la figura de un asno, y con ello entraría más bien al terreno del símbolo. Pero de esta gradación copia → signo → símbolo se hablará en el próximo Capítulo.<sup>41</sup> Por ahora me estoy limitando al primer elemento de la triada: la copia, o la iconocidad de la imagen.

En el siglo XX, con el auge de los estudios semióticos, surgió la noción de 'iconicidad', de raíces peircianas y desarrollada inicialmente por Charles Morris.<sup>42</sup> Uno de los teóricos que utilizaron después dicho concepto fue Abraham Moles, quien estableció que en *cualquier imagen* es posible determinar un *grado de iconicidad* y un *grado de abstracción*:

La iconicidad es la magnitud opuesta a la abstracción, es decir, la cantidad de realismo, el aspecto icónico, la cantidad de imaginería inmediata, contenida o retenida en el esquema [...] El objeto, tal cual es, poseería una iconicidad total, la palabra que lo designa posee, por el contrario, una iconicidad nula: tales son los extremos de la escala.<sup>43</sup>

Y define trece niveles decrecientes desde la máxima iconicidad hasta la máxima abstracción: el objeto mismo como representante de su

<sup>41</sup> Los tres «momentos» de la representación a que se dedicarán las secciones 3.2 y 3.3 serán: a) de la copia al signo; b) del signo al símbolo; c) del símbolo al silencio.

<sup>42</sup> Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, 1938.

<sup>43</sup> Abraham Moles, *op. cit.*, pp. 104-105.

<sup>40</sup> Antoine Arnauld y Pierre Nicole, *op. cit.*, p. 205.

clase ocupa el lugar doce (por ejemplo, un objeto en un aparador); el nombre de ese objeto o una fórmula matemática ocupan el lugar cero; una fotografía realista está en el lugar nueve; un organigrama, en el cuatro...

En realidad, la clasificación de Moles, aunque más sofisticada, no se distingue en lo esencial de la que hicieron trescientos años atrás los lógicos de Port Royal: las imágenes y las palabras siguen siendo consideradas como excluyentes en cuanto a su capacidad de asemejarse a la realidad. Y esta distinción —por lo demás tan arraigada en el sentido común— fue respetada también por Jean-Paul Sartre anteriormente a Moles. En *L'imaginaire* diferencia entre «signos» (palabras o cualesquiera representaciones en donde esté ausente la semejanza visual) e «imágenes». En este punto se halla unido a la tradición epistemológica y a las concepciones clásicas de la iconocidad.<sup>44</sup>

#### § 41. Crítica de la iconicidad

El aspecto *intencional* o *interpretativo* en la visión de imágenes es lo que nos puede permitir superar la explicación simplificadora de que las imágenes visuales se separan o se oponen a las palabras. Todo sujeto que ve imágenes está activo y no se limita a recibir *sense data*. Cuando Foucault afirma: «sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas [...] es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre imposible de la imaginación»,<sup>45</sup> se me revela de pronto una idea: las cosas son semejantes cuando las vemos semejantes, o bien, cuando las imaginamos semejantes. ¿Significa esto que, por ejemplo, un elefante y una cuchara pueden ser semejantes? Probablemente así sea en algún contexto *real*; dicho de otro modo, puede haber una situación específica en que un elefante y una cuchara sean *vistos como seme-*

jantes. Mas, para no trivializar la cuestión y cerrar toda posibilidad de reflexionar a fondo sobre la noción de 'semejanza', hay que interpretar estas situaciones en el sentido de que *en el acto de ver intervienen complejos procesos culturales, psicológicos y epistemológicos*. De este modo, llegamos a un resultado importante: la pregunta pertinente no es: «¿Por qué una imagen *es* semejante a su referente?», sino «¿Por qué una imagen *es vista como* semejante a su referente?»

La idea de una semejanza *intrínseca* o *natural* entre imágenes visuales y objetos ha sido atacada al menos desde tres frentes: la psicología del arte (Gombrich), la teoría de la referencia (Goodman) y la semiótica (Eco). Aunque no ha dejado de contar con interesantes defensores, como Tomás Maldonado.<sup>46</sup> Y también ha habido ajustes, para no hablar de «retractaciones», como las del propio Eco y el propio Gombrich. En este párrafo plantearé las posturas críticas principales con respecto a la iconicidad. Habrá que llegar al Capítulo 3,<sup>47</sup> en donde se aborda y se desarrolla el tema de la representación, para encontrar algunas de las soluciones que se han dado.

La importancia de los estudios emprendidos por Gombrich desde *Arte e ilusión* se debe a que el autor aporta un inmenso caudal de pruebas orientadas a liberar a la representación visual de la «obligación» de asemejarse a la realidad. En Occidente, los propios artistas ya se habían liberado mucho tiempo antes de esa obligación: impresionistas, cubistas, abstraccionistas, etc., ya habían roto con los cánones representativos surgidos en el Renacimiento. Para Gombrich toda imagen es «conceptual» o «simbólica» antes que «naturalista» o «realista»; por tanto, podemos ver y comprender cual-

<sup>46</sup> Véase Tomás Maldonado, «Apuntes sobre la iconicidad», en *Vanguardia y racionalidad*, pp. 229-264, trabajo en el cual el autor se apoya en una interpretación particular de Frege y de Wittgenstein (sin distinguir entre un periodo temprano y un periodo tardío de este último filósofo), en Peirce e incluso en la teoría de la información.

<sup>47</sup> Especialmente a los apartados 3.2.2 a 3.2.4.

<sup>44</sup> J. P. Sartre, *L'imaginaire*, pp. 48-53.

<sup>45</sup> M. Foucault, *op. cit.*, p. 75.

quier representación visual sin tener que plantearnos si es o no «realista».<sup>48</sup> [Figura 5]

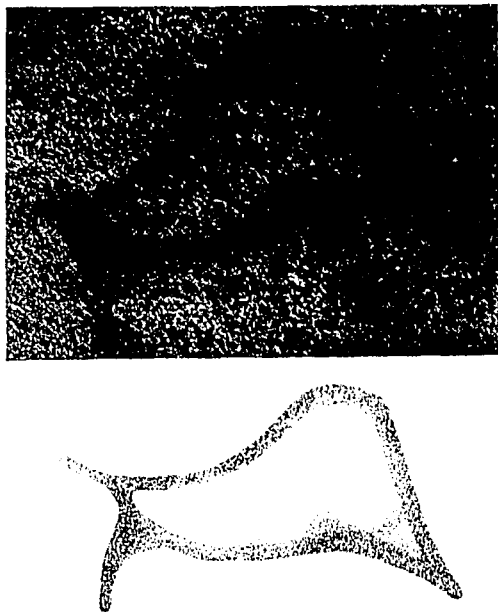


Figura 5. Esquematación de un bisonte, según Sigfried Giedion.<sup>49</sup> En esta imagen lo principal es la simbolización y la abstracción, no el «realismo» entendido como imitación visual. Paleolítico superior (40 000 a 10 000 años a. C.).

Aunque una representación no sea «realista», ello no significa que sea engañosa o inexacta: entra, por decirlo así (nos dice Gombrich), en un hueco preexistente.<sup>50</sup> Eso es lo que sucede en la lectura de manchas de tinta: éstas se adaptan a un esquema previo, que es una forma de categorizar lo que se ve, y por eso el sujeto hace «encajar» esa mancha en un recuerdo, en

un deseo, en un temor: en suma, en un esquema formal que él ya posee. [*Ibid.*, pp. 73-77]<sup>51</sup>

Una postura más radical sobre la iconicidad es la de Goodman. Para él, la noción de semejanza es más limitante que útil, pues con ella no se explica cómo una imagen simboliza algo, ocupa su lugar o lo refiere, es decir, cómo *representa* a su objeto. Para Goodman es más importante estudiar la manera en que una imagen *denota* su referente, que la semejanza entre ambos:

La semejanza en cualquier grado no es una condición suficiente para la representación [...] Es un hecho que una imagen, para representar un objeto, debe ser un símbolo de éste, referirse a él, estar en su lugar; y ningún grado de semejanza es suficiente para establecer la relación referencial que se requiere. Tampoco la semejanza es necesaria para la referencia; *casi cualquier cosa puede estar en lugar de casi cualquier otra cosa*. Una imagen que representa —como un pasaje que describe— un objeto, se refiere a él y, más particularmente, lo denota. La denotación es el núcleo de la representación y es independiente de la semejanza.<sup>52</sup>

Esto es, si estudiamos la denotación accedemos, por un lado, al meollo (*core*) de la representación y, por otro, nos deshacemos de la prescindible cuestión de si una imagen es o no es semejante a su objeto. Lo importante ya no es si la imagen y la cosa se parecen, sino cómo la primera *simboliza* a la segunda. Muy lejos de los planteamientos clásicos de Port Royal, para los que no es posible que cualquier imagen represente cualquier cosa, Goodman afirma que «casi cualquier cosa puede estar en lugar de casi cualquier otra cosa», dado que puede simbolizarla. Por eso, habría que desechar por inútil el criterio de la semejanza en la evaluación de las imágenes visuales. Seguramente el atento

<sup>48</sup> Gombrich, *op. cit.*, p. 64.

<sup>49</sup> Sigfried Giedion, *El presente eterno: los comienzos del arte*, 1957.

<sup>50</sup> Ver § 35.

<sup>51</sup> Me estoy adelantando a temas que serán tratados con más fundamento en el próximo Capítulo, como el de «ver como...», el *horizonte* perceptual y el paso de la copia al signo y al símbolo. Pero es inevitable tocarlos ahora, así sea por encima.

<sup>52</sup> Nelson Goodman, *The languages of art*, pp. 4-5. Citadas de F. Z.



lector habrá notado que Goodman dice «casi»: la semejanza sigue desempeñando un papel, aunque sea mínimo.

Pero Umberto Eco elimina el «casi» cuando afirma que en determinados contextos —como el de afirmar o negar con movimientos de la cabeza— «cualquier cosa se asemeja a cualquier otra [...] Mover la cabeza de arriba abajo o de derecha a izquierda son rasgos tan universales, que pueden ser icónicos de todo o de nada».<sup>53</sup> El objetivo de Eco es demostrar que las nociones de 'iconicidad' o de 'signo icónico' deberían ser desechadas, debido a que son inútiles. Su argumento es que dichos conceptos reposan sobre una serie de ideas trivializadas y carentes de sustento, que además son contradictorias entre sí. Según éstas, los signos icónicos

- tienen las mismas propiedades que el objeto,
- son semejantes al objeto,
- son análogos al objeto,
- son motivados por el objeto,
- están codificados arbitrariamente.

Con respecto a la primera idea, erróneamente se ha interpretado el hecho de que el objeto estimula en el sujeto estructuras perceptivas similares a las estructuras del objeto mismo, como si objeto y signo tuvieran las mismas propiedades. [*Ibid.*, pp. 328-329] En cuanto a la segunda, sólo en un sentido geométrico se habla con precisión de «semejanza»: cuando dos figuras tienen ángulos iguales, aunque varíen en tamaño. [*Ibid.*, pp. 330-336] La idea de analogía entre «signo icónico» y objeto es aplicada generalmente con la misma vaguedad que la de semejanza, salvo cuando se calcula la proporcionalidad entre dos magnitudes perfectamente cuantificadas. [*Ibid.*, pp. 337-338] Por último, ante las nociones de «motivación» y «arbitrariedad» como cualidades intrínsecas de las imágenes, Eco refiere —respectivamente— el caso de representaciones artísticas que en su tiempo fueron consideradas como idénticas a la

realidad (y que ahora no nos parecen así), y el caso en que dentro de una cultura se determina con rigidez los códigos de representación visual, de modo que un dibujante no puede representar las cosas como a él se le dé la gana. Y recurre al ejemplo célebre que diera Gombrich en los años 40 del siglo XX: «El niño elige el palo como *Ersatz* [sustituto] del caballo, no porque se asemeje a él, sino porque puede usarse del mismo modo. [*Ibid.*, pp. 349-352]

¿Qué resulta de lo anterior? Con estos ejemplos contrapuestos se demuestra que la noción de 'iconicidad' es demasiado abierta, de ahí las confusiones que provoca y, por ende, su poca o nula utilidad. Si el término «iconicidad» tiene tantos usos sería mejor no utilizarlo para explicar la esencia de la representación visual. Se comprende bien el argumento, pero no me parece del todo convincente. El hecho de que 'ícono' o 'iconocidad' sean términos tan «abiertos» no es suficiente como para proponer que se los tire al cesto de los cacharros inservibles. Más bien, lo que se requiere es *tener claro* que ambos conceptos *se usan* con diversas acepciones, tal como sucede, por cierto, con una gran cantidad de palabras en cualquier lengua viva. Lo que sí se puede concluir es que no hay —y tal vez no puede haber— una definición de la iconicidad única, definitiva y correcta que permita excluir a todas las concepciones incorrectas.

A partir de la lingüística saussuriana, donde se establece que el signo lingüístico es «arbitrario», se ha considerado que el signo visual, por el contrario, es «motivado» o «natural». Sin embargo, hay que ver con cuidado esta aplicación de las ideas saussurianas, porque conduce con facilidad a identificar 'arbitrario' con 'convencional' y ambos con 'no icónico', y por lo tanto 'icónico' con 'no arbitrario' o 'motivado'. Al mismo tiempo, se opone entre sí 'icónico' y 'convencional'. Esto es lo que nos advierte Margaret Deuchar.<sup>54</sup> Hace ver que este encade-

<sup>53</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, pp. 353-354.

<sup>54</sup> Margaret Deuchar, "¿Son arbitrarios los signos lingüísticos?", en Horace Barlow, Colin Blakemore, Miranda

namiento de ideas lleva a la consecuencia de que los sistemas lingüísticos carecen en absoluto de una dimensión icónica, y que, peor aun, si en algún sistema de lenguaje verbal hay rasgos de iconocidad, se considera que no es un lenguaje «auténtico» o «legítimo». La cuestión que más interesa a Deuchar es ésta: que en los lenguajes para sordos, que se supone son íntegramente visuales, la iconocidad real es de aproximadamente un 34% de los signos utilizados, y que tiende a disminuir conforme alguno de estos lenguajes especiales es utilizado en situaciones reales: es decir, el sistema se va volviendo *convencional* y también menos icónico. Pero, además, ni siquiera «las formas de los signos icónicos [visuales] están predeterminadas». [*Ibid.*, p. 144] Todo eso significa que tanto los signos visuales como los lingüísticos son *convencionales*, es decir, obedecen a un tipo de acuerdo entre los usuarios, que convienen en relacionar tal significado con tal significante. Por lo tanto, la unión entre ambos elementos del signo visual o verbal no debe considerarse como «arbitraria». En suma, no se debe identificar 'arbitrariedad' con 'convencionalidad'. Esta identificación surgió porque durante el siglo XVII se tradujo el término griego *nomos* (convención) como 'arbitrariedad'. [*Ibid.*, p. 146]

Aquí se imponen varias conclusiones. La primera y tal vez la más sorprendente es que la iconocidad no distingue de modo definitivo o absoluto a las imágenes de las palabras. Es decir, las palabras pueden ser, a su manera, *imágenes*. Imágenes materiales y al mismo tiempo no visuales. Quizá sea demasiado pronto para hablar de las palabras como imágenes, pero éste es ya un resultado. Otra conclusión es que no sólo las palabras y las imágenes tienen rasgos icónicos, sino que en ambas hay también un importante grado de convencionalismo. Una imagen, por muy mimética que sea, sigue ciertas convenciones representativas, de modo que

sus creadores y sus usuarios coincidan en que representa adecuadamente determinada realidad. La iconocidad no es un rasgo llanamente «objetivo», sino que obedece a criterios compartidos entre los usuarios de los íconos: *si no hay acuerdo no hay iconocidad*. Hacia el final de la Sección 2.3<sup>55</sup> abordaré la *intersubjetividad*, a propósito de las imágenes no materiales. Pero ya desde ahora se ve que *el carácter icónico de una imagen material es también intersubjetivo*. Este concepto, de hondas raíces fenomenológicas, brota con fuerza a propósito de la semejanza entre una imagen y el objeto representado por ella.

Como puede verse, *las nociones de 'semejanza' o de 'iconocidad' no dan para más en el desarrollo de una filosofía de la imagen*. Es necesario pasar a otro nivel conceptual, para no seguir dando vueltas en el mismo plano teórico. *La crítica de la iconocidad debe dar paso a la teoría de la representación visual, que a su vez forma parte de toda filosofía de la imagen*. El avance que propongo es, pues, hacia la noción de 'representación', de muchísima más riqueza filosófica que la de 'semejanza'. Y cuando se trate de esto habrá que entrar a terrenos de las teorías del signo, primero, y de las teorías del símbolo, después. Así, la semiótica y la filosofía del simbolismo serán usadas en el siguiente Capítulo como relevos en el camino de la representación, hasta llegar a los límites mismos de ésta, donde ya no hay ni copias ni signos ni símbolos: donde imperan el silencio y la oscuridad (o la claridad total). Tal vez ésa sea la *meta* de la representación, o quizá no sea más que el final de su camino, un final en donde no hay nada.

La conclusión por ahora es que, si el aspecto imitativo o naturalista es irrelevante para la lectura significativa y para el uso de una imagen, entonces *la semejanza no es una cualidad intrínseca de la imagen en relación con su referente*, sino el *resultado* de una serie de convenciones compartidas entre el autor de la imagen

---

Weston-Smith (Eds), *Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo interpretamos*, 1990.

---

<sup>55</sup> En § 54.

y sus espectadores supuestos. La semejanza existe, pero no como una especie de «cualidad inherente» a las imágenes, sino como una convención ligada a las prácticas sociales de significación y simbolización (artísticas, religiosas, informativas, científicas...). En todo caso, como pretendo aclarar en el siguiente Capítulo, *la semejanza visual es un caso particular de la representación visual*. Todo esto quiere decir, simple y llanamente, que *no se trata de negar la existencia de la semejanza visual entre una imagen y su referente*. En realidad, un triángulo se parece más a una montaña que al mar, y *por ello es mejor usarlo en ciertos casos para representar a una montaña*. Pero *de lo que sí se trata es de desbancar a la semejanza del lugar de honor que usurpó durante tanto tiempo, anulando cualquier otra posibilidad de representación*.

Me gustaría incluir también otras conclusiones de todo lo visto hasta aquí:

- a) El atomismo aplicado tanto al lenguaje como a la imagen es fructífero únicamente como método de fragmentación y análisis, pero es limitante como método de *comprensión* de la misma. Particularmente en el caso de las imágenes, resulta como una camisa de fuerza: en éstas casi nunca es relevante iniciar con la identificación de «unidades mínimas»; en éstas es preferible adoptar un método holístico: las partes y el todo se presuponen mutuamente. Por lo demás, el atomismo tiene una falla de base: cualquier conjunto (una imagen, un texto, un grupo de objetos) puede ser dividido de manera diferente según el criterio que se adopte: no hay un criterio universal que permita identificar con absoluta precisión los «elementos mínimos». En cambio, el holismo nos permite entender tanto un texto cuanto una imagen como *sistemas de valores*.
- b) La imagen *no* tiene una organización discursiva: no es eminentemente temporal, como la palabra, sino espacial y temporal. Es un *organismo*: cada imagen o conjunto de imágenes opera como un campo de fuerzas en constante interacción; al ser espacio-temporales, se combinan en ellas la *simultaneidad* y la *sucesión*. De modo que la imagen (y la visión) pueden captar y  *sintetizar*  grandes cantidades de información, mientras que la palabra puede  *analizar*  esas informaciones.
- c) Otra camisa de fuerza que se impone a la imagen, aun más restrictiva, es considerar que el lenguaje verbal es el «lenguaje primario», «fundamental», «básico» o «rector»: de ahí resulta que toda forma de expresión, comunicación o representación no verbal (visual, gestual, táctil, sonora, etc.) es un «derivado» o una «traducción» de las palabras. Pero esta postura reduccionista genera más problemas que soluciones.
- d) Es importante desarrollar las nociones de 'alfabetidad visual' o, mejor aun, de 'inteligencia visual': se dará así un paso más en la superación del logocentrismo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 2.3 IMÁGENES NO VISUALES (INMATERIALES)

Hay imaginaciones, no «la imaginación»

William James

### 2.3.1 Subjetividad de las imágenes no visuales

#### § 42. El estatus de la imagen imaginaria

Quando se habla de las imágenes visuales, sea para clasificarlas, para decir cuáles son sus componentes o sus cualidades plásticas y artísticas, o bien para compararlas con otros modos de representar, puede haber discrepancias más o menos profundas entre los especialistas; puede generarse grandes polémicas respecto a tales o cuales tópicos. Mas, por encima de todas las diferencias, hay una certeza común: esas imágenes *existen, están ahí*, frente a nuestros sentidos. Podemos *sentirlas* de diversas maneras: tienen una dimensión, una textura, una ubicación determinada, un colorido, un tamaño, un soporte... Están *hechas de ciertos materiales*, tienen una durabilidad específica (pueden «vivir» poco o mucho tiempo), e incluso pueden funcionar como mercancías con todos sus valores económicos: de uso, de cambio y de signo. En suma, *las imágenes visuales son objetos*.

Pero junto a esas imágenes tangibles hay otras. O tal vez no estén «junto» a ellas, sino «detrás», o «por debajo». No puedo decir «*en dónde*» están, pero supongo en primera instancia que están *en alguna parte de mí*. Aunque no me atrevo a decir sin más que esas imágenes están *en* mi cerebro. Tampoco puedo ya darles el nombre de «imágenes mentales», que tan cómodo sería. Sea como sea, no puedo negar su existencia. Prefiero llamarlas, por tanto, *imágenes imaginarias*. Aunque, para no provocar extrañeza en el lector, me referiré a ellas también como *imágenes inmateriales* o *imágenes*

*no visuales*. Después de todo, no es tan difícil denominarlas...<sup>1</sup>

¿Cómo operan las imágenes inmateriales en los procesos de pensamiento? ¿Cómo se sirven de ellas los filósofos, los científicos, los artistas o los poetas? ¿Las usan de la misma manera? ¿Cómo las utiliza cualquier persona en su vida cotidiana? ¿Hay recuerdos «visuales»? ¿Es posible describirlos? ¿No son desvirtuados desde el momento en que los «traducimos» a palabras? ¿No se incurre en un error al decir que *toda* imagen (tangible o no) puede ser descrita, y que, mientras esto no suceda, esa imagen simplemente no existe? ¿El lenguaje le *da* existencia a toda imagen imaginaria, o ésta puede existir con independencia de su descripción? ¿Cómo se relacionan entre sí las imágenes materiales y las inmateriales? ¿Qué papel desempeñan unas y otras en la comunicación humana (verbal y no verbal)?

Se puede iniciar esta exploración entendiendo simplemente que la imaginación se realiza cuando son *pensadas* imágenes no tangibles. Pero no sucede sólo eso: además de pensarlas, imaginar es pensar *con* ellas. También se debe tener presente que hay una importante diferencia entre *ver* e *imaginar*. El primero es un acto relacionado con las imágenes visuales; el segundo está relacionado con las imágenes imaginarias, *que no son visuales*. Ahora bien, es fundamental enfatizar que eso no significa postular la existencia de «imágenes mentales», o sea, de representaciones (naturalistas o simbólicas, semejantes o no a sus referentes) que se encuentren «*en el interior*» de la cabeza (y en el cerebro), como una especie de acervo visual

<sup>1</sup> Descarto la expresión «imagen fantástica», debido a las connotaciones del concepto de 'fantasía', que nos remiten *usualmente* a lo fantasmal, lo ilusorio, lo irreal o incluso lo falso, por oposición a lo real y verdadero. También se debe tomar en cuenta, por supuesto, que etimológicamente la *phantasia* griega se relaciona con *fenómeno*, esto es, lo que se manifiesta o aparece visualmente. Considero que la imagen fantástica es *una modalidad* de la imagen no visual o imaginaria, y este último término me parece más genérico. La fantasía es una forma específica de la imaginación.

disponible en todo momento y utilizado de manera asociativa según las necesidades o estímulos «externos».<sup>2</sup> En realidad, buscar la «ubicación» exacta de las imágenes imaginarias nos conduciría a pocos resultados firmes. Lo indicado es evitar enredarse en ese tipo de indagación, y orientarse hacia el estudio de las condiciones o las circunstancias en las cuales son *utilizadas* dichas imágenes. Entonces, deja de ser importante averiguar «en dónde» están, y adquiere relevancia averiguar *qué usos tienen, en qué sistemas de signos se recurre a ellas o cuál es su relación con el lenguaje de las palabras*, así como con las imágenes tangibles. En otras palabras, lo importante es llegar al estudio de *su carácter intersubjetivo*,<sup>3</sup> y no únicamente *subjetivo*. Y con ello me veo obligado a incorporar el método fenomenológico a estas indagaciones.

En su sugerente artículo sobre la capacidad humana de pensar *mediante* imágenes, Hans Jonas dice que la «libertad eidética» de la imaginación y de la imagen son privilegios del *homo pictor* (que se distingue por ello del *zoon logon ejon* tradicional: el aristotélico «animal dotado de lenguaje»):

La imagen se libera del objeto, i. e., la presencia del *Eidos* se vuelve independiente de la presencia de la cosa [...]. Esta disposición libre se alcanza en el ejercicio interno de la capacidad de formación de imágenes [*Einbildungskraft*], la imaginación [...]. La forma interna recordada puede ser traducida a imágenes externas, que de nuevo son objeto de la percepción, pero no una percepción del objeto original, sino su representación [...] La *adaequatio imaginis ad rem*, que toma la delantera a la *adaequatio intellectus ad rem*, es la primera forma de la verdad teórica —la precursora de la verdad descrita verbalmente, que a su vez precede a la verdad científica.<sup>4</sup>

Con estas palabras se entiende que la imagen inmaterial tiene un estatus propio, y no es una mera derivación de las imágenes físicas. Sin

<sup>2</sup> En § 53 se expondrán algunas críticas a la noción de 'imagen mental'.

<sup>3</sup> En el sentido fenomenológico, que se explicará en § 54.

<sup>4</sup> Hans Jonas, *op. cit.*, pp. 119-121.

hacer caso a las afirmaciones de Jonas sobre la «interioridad» de lo imaginario y su traducción a imágenes «externas», me importa destacar su carácter libre, esto es, su *independencia* de lo visual y de cualquier tipo de materialidad. Al mismo tiempo, queda claro que la imagen no visual, aunque es independiente de la visual, interactúa con ésta. Jonas afirma con fuerza que toda teorización se basa en la imagen imaginaria, de lo cual se infiere la legitimidad de la imagen como pensamiento independiente de la palabra.

Ya enfrascado en este orden de ideas, voy a la fenomenología. Merleau-Ponty<sup>5</sup> enfoca la imagen imaginaria como una realidad auténtica, tan real como la imagen material, aunque subjetiva (o mejor, intersubjetiva), y no como «ficción» o «fantasía» en cualquier sentido peyorativo. A propósito de las alucinaciones, se opone a las explicaciones empiristas e intelectualistas clásicas que la consideran un mero efecto de causas fisiológicas, debido al encadenamiento de estímulos o un desajuste de la conciencia: en este tipo de abordajes, las experiencias de quien alucina son falsas en el sentido más llano. Pero no basta con *explicar* lo que le sucede a este sujeto: más bien «hay que comprenderlo, entenderlo». ¿Cómo? Ante todo, no tomando a la conciencia «sana» como el único parámetro y aceptando que «el fenómeno alucinatorio nos vuelve a los fundamentos prelógicos de nuestro conocimiento». Así, en vez de proceder como el empirismo y el intelectualismo, que «construyen el fenómeno en lugar de vivirlo», Merleau-Ponty propone otro enfoque: «Al interior de mi propia situación se me aparece la del enfermo al que interrogo y, en este fenómeno bipolar, aprendo a conocerme tanto como a conocer al otro». [*Ibid.*, pp. 347-350]

A mí me parece que la cuestión radica en cómo el sujeto alucinatorio se mantiene en un mundo subjetivo, y *no* accede a la intersubjetividad. En el sujeto normal, en cambio, hay un tránsito de la subjetivo a lo intersubjetivo, pero

<sup>5</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

eso no implica que él esté libre de las mismas ilusiones del sujeto enfermo. Así entiendo estas observaciones de Merleau-Ponty:

«Vaya —dice un enfermo—, mientras estamos hablando, me dicen tal y cual, y ¿de dónde podría venir eso?» Si la alucinación no tiene lugar en el mundo estable e intersubjetivo, será que le falta la plenitud, la articulación interna, que hacen que la cosa verdadera se apoye «en sí», actúe y exista por sí misma.

En cuanto posee unos campos sensoriales y un cuerpo, el individuo normal lleva, también él, esta herida abierta por donde puede introducirse la ilusión [...] Si creemos en lo que vemos, lo hacemos antes de toda verificación. [*Ibid.*, p. 353 y pp. 355-356]

En suma, *las imágenes imaginarias del alucinador, como las del soñador sano, tienen el mismo estatus de realidad que las imágenes materiales, sólo que hunden sus raíces en un ámbito anterior al pensamiento lógico: «Tener alucinaciones, y en general imaginar, es sacar partido de esta tolerancia del mundo antepredicativo y de nuestra proximidad vertiginosa con todo el ser en la experiencia sincrética».* [*Ibid.*, pp. 354-355] Concluyo que *las imágenes de la imaginación existen, pero no son visuales; son reales, pero no físicas; son alógicas, pero no son meras ficciones o extravíos de la razón; son subjetivas, pero no son «reflejos» de las imágenes objetivas.*

Aron Gurwitsch, por su parte, luego de un profundo examen de la fenomenología husserliana y de aplicarla a la percepción visual, se refiere a los «órdenes autónomos de la existencia», como aquellas formas de realidad producidas por la imaginación y que, sin tener una existencia física, operan en la vida efectiva de los sujetos. Por ejemplo, en la novela, el drama o la épica se construyen mundos autónomos, fantásticos e independientes: «*Ningún mundo de la fantasía es un suborden de la realidad* [...] Se sigue que es menester considerar a *todo mundo de la fantasía en cuanto orden de la*

*existencia por derecho propio*».<sup>6</sup> Incluso, estos mundos tienen una estructura temporal propia, que se desarrolla en un cuasi-tiempo (a diferencia de las ideas sobre esencias, o *eidé*, que son por completo atemporales).

### § 43. Tipologías de la imagen imaginaria

Ha habido diversos intentos de clasificar las imágenes no visuales. El interés teórico de esta cuestión no radica en la exactitud o en el rigor de las tipologías que se han ensayado, sino en las concepciones sobre el tema que se revelan cuando se hacen tales intentos.

Los estudios psicológicos han aportado interesantes y bien fundamentadas clasificaciones de la imagen no visual. En los inicios de esta disciplina no había mucha claridad sobre el asunto, y tal vez por ello se trataba de avanzar cautelosamente, con base en estudios empíricos. William James afirmaba a fines del siglo XIX que «hay imaginaciones, no “la imaginación”, y este punto debemos estudiarlo detalladamente».<sup>7</sup> Es decir, entendía que los productos no visuales de la imaginación adoptan distintas formas y tienen una gama muy variada de manifestaciones. Algo como lo que decía Wittgenstein sobre el concepto de ‘pensar’, al que consideraba «terriblemente ramificado». James, por su parte, se refería a que la capacidad de imaginar es muy variable, pues abarca desde al sujeto incapaz de recrear imaginariamente la situación en que se encontraba cuando desayunó ese día, hasta al que recuerda con lujo de detalles situaciones de un pasado lejano. Le llamaba la atención que la mayoría de los hombres de ciencia no sólo eran incapaces de reconstruir imaginariamente sus recuerdos, sino que negaban la existencia de cualquier tipo de imágenes «mentales». En cambio, las personas ordinarias tenían una gran disposición a visualizar: «*Muchos hombres, y un número todavía mayor de mujeres y muchos niños y niñas, de-*

<sup>6</sup> Aron Gurwitsch, *El campo de la conciencia. Un análisis fenomenológico*, 1962, p. 454.

<sup>7</sup> William James, *Principios de psicología*, 1890, p. 680.

*clararon que ellos veían imágenes mentales y que se les presentaban distintas y llenas de color [...]* Describían sus imágenes con minucioso detalle», decía Galton. [Citado en *ibid.*, pp. 682-683] La interpretación que hacía el propio Galton es casi obvia:

el científico [...] tiene débil poder de representación visual. Mi conclusión es que una real percepción de pinturas mentales definidas es antagónico de la adquisición de hábitos de alta generalización y de pensamiento abstracto, especialmente cuando los pasos del raciocinio son conducidos hacia las palabras [...] Si la facultad de ver imágenes fuera poseída por los hombres que piensan mucho, muy fácilmente se perdería por desuso. [*Ibidem*]

Por lo pronto, tenemos aquí una respuesta a la cuestión arriba planteada sobre la relación de las imágenes imaginarias con el lenguaje verbal. Impacta cómo *la verbalización y la visualización se excluyen entre sí al grado de que la presencia de una implica la ausencia de la otra*. Tal vez eso explique por qué tendemos a separarnos los «verbalistas» y los «visualistas», y por qué nos parecen extraordinarios y «geniales» los casos en que una fuerte imaginación va unida a un fuerte raciocinio abstracto. La filosofía, por su parte, sacaría mucho beneficio si tomara conciencia de esto...

Otro aspecto interesante en las observaciones de Galton es que resulta haber una imaginación más poderosa en las mujeres que en los hombres, y en los niños que en los adultos:

El poder de visualizar es más elevado en el sexo femenino que en el masculino, y algo superior, aunque no mucho, en la juventud escolar que en el hombre [...] La facultad indudablemente se debilita [...] El lenguaje y el aprendizaje de los libros tienden ciertamente a nublarla. [Citado en *ibid.*, p. 685]

¿Quiere decir esto que en las mujeres y en los niños hay una tendencia innata a lo imaginario más fuerte que en los hombres y en los adultos? Hoy en día, el simple planteamiento de esta pregunta puede molestar profundamente a algunas personas, pues pueden interpretarlo como un sexismo o como un menosprecio segregacionista hacia la mujer (y hacia el niño) frente

al hombre (y el adulto). No es ésa mi intención, debo subrayarlo. Y bien podría decirse, con base en las palabras de Galton, que no se trata de ninguna facultad innata, pues está claro que en la época de este investigador (siglo XIX) los hombres recibían una formación verbalista más intensa que las mujeres, y que los niños varones, al convertirse en adultos, eran orientados hacia la abstracción y la palabra. Esa sería la «causa» de que en los adultos varones hubiera menos propensión a la imaginación que en las mujeres y en los niños. Es de tomarse en cuenta este razonamiento. Pero también es válido invertir la explicación: *debido a* su menor propensión a la imaginación, los hombres y los adultos tienden más a la verbalización y a la abstracción que las mujeres y los niños.

Ahora bien, lo importante no es enfrascarse en polémicas, sino aceptar que, como dice James, no existe «la» imaginación, sino «las» imaginaciones. Esto es, hay que *enriquecer* los conceptos, en vez de *empobrecerlos* buscando a toda costa que se apliquen de la misma manera en todos los casos. Por tanto, *encuentro mucho más interesante la idea de que entre hombres y mujeres, entre niños y adultos, entre científicos y gente común hay distintas modalidades de lo imaginario, que la idea de que hay una sola*. Lo importante, en todo caso, es no hacer de las diferencias (como si solían hacer los racionalistas y los empiristas<sup>8</sup>) el argumento para desprestigiar o para ensalzar a nadie.

Siguiendo con James, encontramos ahí la descripción de distintos casos registrados: un mineralogista capaz de imaginar «todos los lados» de un cristal; personas que pueden «ver los objetos como si fueran transparentes»; personas que «ven mentalmente impresa cada palabra que pronuncian y atienden al equivalente visual y no al sonido de las palabras»; visualizadores de poca potencia incapaces de formarse cualquier imagen «mental»; un sujeto que por un padecimiento afásico perdió la gran memoria visual que lo caracterizaba, al grado de no

<sup>8</sup> Ver § 45 y 46.

reconocer ni siquiera a su esposa o a sí mismo...<sup>9</sup>

Considero útil hacer aquí una breve referencia a lo que dice Herbert Read,<sup>10</sup> ese ardiente defensor de la imagen como pensamiento legítimo. Presenta una sencilla tipología: alucinaciones, ilusiones, postimágenes, imágenes oníricas, imágenes mnémicas e imágenes eidéticas, y se refiere sobre todo a las últimas, observando que «son excepcionalmente vividas en los niños de corta edad», así como en los artistas, los poetas y los músicos (ejemplifica con Shelley, Hogarth, Goethe y Blake). También remitiéndose a Galton, subraya que los científicos son quienes tienen menor capacidad de formar imágenes eidéticas. Pero difiere un poco de éste en un aspecto: no considera que la vividez de la imagen eidética sea un don excepcional o que necesariamente se pierda con la llegada de la edad adulta. De hecho, a lo largo de ésta y de sus demás obras dedicadas al arte y a la educación, Herbert Read defiende la imagen como una forma de pensamiento a la que *todos* podemos tener acceso, pero que hemos perdido por exceso de «civilización». [*Ibid.*, pp. 60-74]

Michel Denis presenta una tipología de las imágenes inmateriales muy interesante y útil por su claridad.<sup>11</sup> Las divide en dos grandes rubros: a) *imágenes alucinatorias* y b) *imágenes relacionadas con la percepción*. Las primeras se caracterizan porque «no están sometidas a la voluntad del individuo», y las segundas porque están «estrechamente relacionadas con una actividad perceptiva». Veamos cada uno:

a) *Imágenes alucinatorias*

—*Hipnagógicas*. «Aparecen en estados de semi-consciencia, entre la vigilia y el sueño». Se dividen en propiamente *hipnagógicas* (las que apare-

cen durante el adormecimiento) e *hipnapómpicas* (las que aparecen al despertar). Ambas «aparecen y se transforman sin control alguno».

—*Hípnicas*. «aparecen en el sueño» y «constituyen la experiencia onírica»; son muy autónomas y variadas.

—*Alucinatorias*. «Aparecen, sobre todo, en sujetos patológicos, que las toman por perceptos y les atribuyen una realidad objetiva». También pueden ser provocadas artificialmente.

—*De aislamiento perceptivo*. Son «sensaciones visuales» que «aparecen en condiciones de privación sensorial prolongada».

—*De estimulación rítmica*. «Aparecen durante una estimulación visual rítmica».

b) *Imágenes relacionadas con la percepción*.

—*Imágenes consecutivas*. Consisten en la «persistencia momentánea de un estado sensorial inducido por un estímulo breve e intenso cuando éste ya ha desaparecido».<sup>12</sup>

—*Imágenes consecutivas de memoria*. Cuando al sujeto se le presenta con mucha rapidez un estímulo visual (visión taquistoscópica), se almacena en su memoria un «ícono» «que tiene la apariencia de un fenómeno sensorial».

—*Imágenes eidéticas*. Tienen tal vivacidad que, sin confundirse con un percepto, tienen las mismas características que éste. «El sujeto describe la imagen del objeto ya desaparecido como provista de una nitidez y riqueza de detalles, incluso en los colores, semejantes a las del objeto mismo».

Además, aunque el sujeto realice movimientos oculares, la imagen no cambia su posición. Puede durar varios minutos. En las sociedades urbanizadas y occidentalizadas se ha ido extinguiendo la capacidad de tener este tipo de imágenes. Se ha encontrado una frecuencia alta de sujetos eidéticos en sociedades rurales no alfabetizadas, así como en niños con retraso mental. Eso no implica una identificación de los «primitivos» y los «débiles mentales», sino algo mucho más interesante: la «hipótesis de que la imagen eidética constituye la supervivencia de una forma de cognición relativamente "primitiva", fundada sobre todo en las modalidades no verbales, eminentemente concretas, de representación mental, que en el curso del desarrollo normal del individuo son "sustituidas" por modalidades cognitivas más abstractas».

<sup>9</sup> El propio James dice: «mis imágenes ópticas son en general muy oscuras, confusas, fugitivas y contraídas». [*Ibid.*, pp. 685-696] Creo que mi caso personal es similar a éste, aunque no lo sé muy bien, pues no he tenido la disciplina de atender a este aspecto de mi pensamiento.

<sup>10</sup> Herbert Read, *Educación por el arte*, 1942.

<sup>11</sup> Michel Denis, *Las imágenes mentales*, 1979, pp. 33-39.

<sup>12</sup> También se las conoce como «postimágenes».



Es tan claro lo que dice Denis al final de esta clasificación, que la conclusión resulta casi obvia: *la presencia de la imagen eidética evidencia las limitaciones del lenguaje verbal, y las consecuencias de haber perdido la capacidad de pensar visualmente.*

La tipología que propone Mario Gennari<sup>13</sup> tiene el defecto de incurrir en algunas denominaciones innecesarias y en algunos importantes errores de concepción. Sin embargo, la incluyo para demostrar que, en este terreno de la teoría de la imagen, no contamos con clasificaciones seguras, y que podemos caer fácilmente en confusiones:

- a) *Imagen mental.* Cuando escuchamos una palabra o cuando hacemos un dibujo, evocamos imágenes «en la mente». También podemos pensar en objetos inexistentes, como una jirafa de dos colas.
- b) *Imagen subjetiva.* «En la filosofía de Husserl [...] la *imagen eidética* se convierte en una imagen perceptiva, totalmente subjetiva, que el individuo representa independientemente de la presencia de los objetos».
- c) *Imagen creada.* La *póiesis* «engloba la productividad de la obra»; «la *imagen poética* depende, por tanto, de la creatividad de quien genera y/o de quien la interpreta».
- d) *Imagen coinémica.* El *coinema* es la «unidad de significación afectiva más pequeña» (Fornari). Por lo tanto, la *imagen coinémica* es el producto de la experiencia estética y de una experiencia afectiva».
- e) *Imagen fantástica.* Son las imágenes *hipnagógicas*.
- f) *Imagen en el vacío.* Son las *imágenes fosfénicas*, que aparecen cuando presionamos el bulbo ocular y provocamos sensaciones luminosas por estimulación.
- g) *Imagen póstuma.* Igual a las *imágenes consecutivas* en Denis.
- h) *Imagen no visible.* Cuando los estímulos son tan débiles que no resultan perceptibles o son poco perceptibles, dejan de cualquier modo una huella en la mente como *imágenes subliminales*.
- i) *Imagen virtual.* La que «aumenta los efectos de la visión estereoscópica»; «tiende a reproducir la realidad superando sin rodeos la fenomenología de la imagen».

j) *Imagen poética.* «Las imaginaciones poéticas [...] pertenecen a la parte más íntima de nuestro ser, y sólo a partir de ella podemos analizarlas. Constituyen un ejemplo las imágenes de las personas queridas, ya que residen en nuestro interior hasta la muerte [...] Las imágenes de nuestra infancia [...] poseen a menudo una poesía íntima y desbordante. Son imágenes personales, incomunicables iconográficamente».

Me llevaría demasiado espacio demostrar los errores y las confusiones de Gennari. Sólo señalo su definición trivial de la «imagen mental» o su denominación imprecisa de la «imagen subjetiva». O bien la injustificada denominación de las imágenes hipnagógicas como «fantásticas». O el uso tan vago de las nociones de «imagen no visible» y de «imagen poética». ¿Acaso las imágenes «mentales» no son también «subjetivas»? ¿Las imágenes «creadas» no son también «poéticas»? ¿Acaso no son todas por igual «no visibles»? Lo único rescatable es la categoría de las «imágenes fosfénicas».

El mayor peligro de proponer clasificaciones de la imagen inmaterial con *pretensiones de exhaustividad* es que se incurre en repeticiones, confusiones o faltas de rigor. Creo que la clasificación de Denis es la más útil y esclarecedora. Por mi parte, no puedo lanzar sin más una tipología. Pero me atrevo a proponer, tomando algunas ideas de James, Read, Denis y Gennari, las siguientes diferenciaciones, que pueden ser útiles:

- a) *Imágenes que surgen a partir de percepciones o sensaciones*
  - eidéticas
  - post-imágenes
  - fosfénicas
- b) *Imágenes que surgen a partir de las palabras*
  - imágenes literarias: metáforas, sinécdoques, metonimias, prosopopeyas, etc.
  - imágenes generadas por descripciones y narraciones verbales
- c) *Imágenes recreativas, que se orientan hacia el pasado*
  - recuerdos

<sup>13</sup> Mario Gennari, *La educación estética. Arte y literatura*, 1994, pp. 42-47.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

d) *Imágenes creativas, que se orientan hacia el futuro*  
—proyectos/modelos imaginarios (intelectuales: astronómicos, atómicos, físicos, filosóficos; prácticos: croquis, mapas, esquemas...)

e) *Imágenes que se apoderan del sujeto*  
—fantasías-ensañaciones: alucinaciones  
—sueños: hipnagógicas, hípnicas  
—deseos, temores  
—visiones  
—premoniciones

Las categorías (b), (c) y (d), así como los tres últimos rubros de la categoría (e), no han sido considerados en la literatura científica. Esto es totalmente comprensible tratándose sobre todo de las visiones y las premoniciones. Sin embargo, la historia está llena de imágenes visionarias y premonitorias. Por desgracia, la filosofía tampoco se ha ocupado de ellas con seriedad. Pero *hay mucho que pensar por parte de los filósofos en cuanto a las imágenes no visuales*, y espero que esta clasificación sirva de estímulo, así sea para hacerla a un lado y proponer alguna más rigurosa o interesante, o bien para mejorarla. Al mismo tiempo, estoy consciente de que *no es posible en absoluto presentar un listado «completo» de las imágenes imaginarias*. No hay un criterio único que rija el establecimiento de alguna tipología «universal». Si cambia el criterio cambia la tipología.

### 2.3.2 Concepciones clásicas de la imaginación

En los párrafos que restan de esta sección presentaré algunos enfoques filosóficos representativos de cómo en Occidente se ha establecido la dicotomía entre imágenes y palabras, entre imaginación y pensamiento, e incluso entre fantasía y conocimiento (por mencionar tres pares conceptuales importantes). Por supuesto, es mucho más lo que dejo fuera que lo que abordo. Pero tal vez un trabajo colectivo pueda ir subsanando estas grandes lagunas. Y no me refiero sólo al estudio sistemático de la imaginación en sí, sino a su estudio *en confrontación*

con el pensamiento discursivo, así como al *tema central de la representación y sus formas de operar mediante la palabra y mediante la imagen*.

### § 44. Aristóteles

En el tratado *Sobre el alma* Aristóteles<sup>14</sup> define la imaginación (*phantasia*) en términos *negativos* al diferenciarla del pensamiento o intelecto (*nous*). Pero éste es sólo un asunto marginal de su escrito; su tema central es el pensamiento como actividad suprema del alma (*psyché*). Primeramente, plantea la triple cuestión de:

- a) si el alma es divisible en partes o no,
- b) si su esencia consiste en moverse por sí misma y
- c) su relación con el cuerpo. [*Ibid.*, Libro I, 1]

Su respuesta a las tres cuestiones es que, *debido a su unión intrínseca con el cuerpo, el alma se ve sujeta a diversas pasiones, y que justo por ello no es capaz de moverse por sí misma* [*Ibid.*, Libro I, 3]: la diversidad de pasiones indica su falta de unidad (su divisibilidad), estas pasiones indican que no tiene movimiento autónomo (sino que es movida), y todo esto indica su inseparabilidad del cuerpo [*Ibid.*, Libro I, 1]

Una pregunta más importante es si el alma *piensa* o no, y la respuesta es por supuesto *negativa*. La explicación es que, al estar el alma «*intrínsecamente unida al cuerpo (inextricably bound up with the body)*» [407b] no piensa, pues la esencia del pensamiento hace imposible que éste se una al cuerpo. El alma no se apasiona ni aprende ni piensa; en contraste, el pensamiento «*parece ser una substancia independiente implantada dentro del alma y que no puede ser destruido [...]* El pensamiento es, sin duda, algo más divino e impasible». [*Ibid.*, 408b] ¿Cómo no reflexionar aquí en el desarrollo que estas concepciones tendrían después, tanto en el

<sup>14</sup> Aristóteles, *De Anima (On the Soul), The Basic Works of Aristotle*, Random House.

pensamiento gnóstico como en el cristiano, y que por esas vías divergentes llegarían hasta nosotros? El pensamiento (*nous*) está dentro del alma (*psyché*) y el alma está dentro del cuerpo (*soma*) según Aristóteles.<sup>15</sup>

Siguiendo con la relación entre cuerpo y alma, Aristóteles recurre a su distinción metafísica entre potencia y acto. De acuerdo con ésta, el cuerpo (al ser materia) es potencia y el alma (al ser forma) es acto. [*Ibid.*, Libro II, 1] Eso significa que el primero está lastrado por cierta pasividad mientras que la segunda es intrínsecamente activa. Y de esta manera se da paso a una cuestión de gran importancia: la unión de ambos implica la *organización* de las sensaciones y la existencia de un ser vivo [*Ibid.*, II, 1] En otros términos, *la vida es materia organizada por la presencia del alma en la materia*. Y con esto nos vamos acercando al asunto de la imaginación:

cuando se retira la vista, el ojo deja de ser un ojo [...] es un ojo tanto como el ojo de una estatua [...] El alma es actualidad [...] el cuerpo corresponde a lo que existe potencialmente. Así como el ojo está constituido por la pupila más el poder de ver, el alma más el cuerpo constituye al animal. De esto se sigue sin duda que el alma es inseparable del cuerpo. [*Ibid.*, 412b-413a]

Y más adelante: «el alma es la actualidad o esencia formulable de algo que tienen la potencialidad de ser insuflado por ella» [*Ibid.*, 414a]

Estas bellas definiciones de la vida nos permiten entender que *no es el ojo lo que mira, sino la actividad del alma encarnada en un cuerpo: la mirada no se realiza ni sólo por el alma ni sólo por el cuerpo, sino por la unión de ambos*. La visión, la mirada, la observación son posibles por esta y sólo por esta unión. ¿Y la imagen? Tal vez se pueda decir que es un obje-

<sup>15</sup> Según los gnósticos el espíritu (*pneuma*) está encerrado dentro del alma (*psyché*) y el cuerpo (*soma*). (Ver Hans Jonas, *La religión gnóstica*, pp. 65-129.) Y para el cristianismo, por ejemplo en San Pablo, el ser humano es una conjunción de espíritu, alma y cuerpo. Ver *Segunda Carta a los Tesalonicenses*, 5, 23.

to material pasivo dentro del cual se implanta la actividad de una forma significativa. Pero no sé si estoy utilizando con demasiada libertad a Aristóteles. Con respecto a la imaginación, Aristóteles dice escuetamente que es un «caso oscuro», [*Ibid.*, 414b] pareciendo despachar de un plumazo este asunto. Pero no es así. Mucho más adelante lo aborda de frente: entonces aparece la que Cornelius Castoriadis llama «*imaginación segunda*».<sup>16</sup>

Aristóteles establece que la imaginación se distingue tanto de la percepción como del pensamiento discursivo. Ahora bien, tanto el pensamiento como la imaginación dependen de las sensaciones; pero la segunda lleva con éstas una relación más compleja:

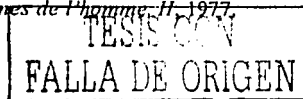
La imaginación no es un sentido [...] Un sentido es una facultad o una actividad, i.e. vista o visión: la imaginación tiene lugar en ausencia de ambos, como por ejemplo en los sueños [...] el sentido está siempre presente, la imaginación no. Si la imaginación efectiva y la sensación efectiva fueran lo mismo, la imaginación se encontraría en todas las bestias [...] las sensaciones son siempre verdaderas, las imaginaciones son en su mayoría falsas [...] Imaginamos que el sol tiene un diámetro de un pie, aunque estamos convencidos de que es más grande que la parte habitada de la tierra. [*Ibid.*, 428a-428b]

Es decir, las percepciones son fuente de un conocimiento cierto, en tanto que la imaginación es fuente de errores, y *ello se debe a que se aparta de las sensaciones*. Y de aquí pasa Aristóteles a esta definición:

La imaginación debe ser un movimiento resultante del ejercicio efectivo de una capacidad o sentido. Al ser la vista el sentido más desarrollado, el nombre imaginación (*phantasia*) se forma de «phaos» (luz), pues no es posible ver sin luz. [*Ibid.*, 429a]

También esta exaltación aristotélica de la visión tendrá repercusiones posteriores: se entenderá que la *phantasia* es posible gracias a la luz física que ilumina las cosas y las vuelve

<sup>16</sup> Cfr. Cornelius Castoriadis, «La découverte de l'imagination», en *Domaines de l'homme II 1977*.



objeto de la mirada. Además, esta idea de la imaginación la hace depender de los sentidos por la define como una tendencia a alejarse de ellos. En la medida en que sucede esto último, conduce al error, a la *fantasia* en un sentido contemporáneo: como la construcción de mundos «irreales». Ésta puede ser considerada como una *definición negativa de la imaginación*.

Pero la cuestión no es tan simple. Después de haber explicado a la *phantasia* de esa manera, Aristóteles continúa con su tema principal: el pensamiento. Señala entonces que «la parte pensante del alma [es] capaz de recibir la forma [eidos] de un objeto», pero esa parte pensante no sólo piensa [*noein*] el objeto, sino que es «idéntica en carácter a su objeto sin ser el objeto». ¿Qué clase de «identidad» es ésta? La mente, es decir, «aquello por medio de lo cual el alma piensa y juzga, [no es] una cosa real. Por esta razón no puede razonablemente ser vista como mezclada con el cuerpo [...] Mientras las facultades sensibles dependen del cuerpo, la mente se separa de éste». No se ha respondido con ello a la pregunta sobre la «identidad». Al contrario, parece que se está llegando a una especie de aporía: *por un lado se dice que la mente se funde con el objeto material y por otro se dice que la mente se separa de lo corporal*. Así, Aristóteles se pregunta: «si la mente es simple e impasible y no tiene nada en común con nada más [...] cómo es que piensa?» [*Ibid.*, 429a 14-429b 25] La respuesta a esta gran duda llevará al estagirita hacia la definición positiva de la *phantasia* o imaginación. Pero la exposición de la «imaginación primera» se hará, con ayuda de Castoriadis, más adelante.<sup>17</sup>

Por ahora, conviene citar un poco el agudo análisis de este filósofo. Castoriadis señala que, mientras Platón consideró a la *phantasia* como una manifestación del *eikon*, como una mera *imitación (mimesis)* que provoca falsas creencias, Aristóteles la considera como una capacidad de juzgar y conocer. En éste se tiene, pues, una valoración mucho más favorable de lo

imaginario que en aquél. Pero, pese a tal valoración, Aristóteles no dejó de ubicar a lo imaginario en un rango inferior al pensamiento, dando así pie a la «doctrina convencional de la imaginación». Castoriadis observa que la diferenciación que se hace en *Sobre el alma* entre la sensación, el pensamiento y la imaginación significa que ésta se distingue tanto del *nous* (pensamiento, mente, intelecto o entendimiento) y de la *episteme* (conocimiento), que siempre son verdaderos, como de la *doxa* (opinión), que puede ser falsa o verdadera. Por tanto, «podemos producirla a voluntad, como aquellos que fabrican efigies (*eidolopoiuntes*)».<sup>18</sup> Y, en lo referente a la concepción negativa de lo imaginario, afirma: «la imaginación aparece como dependiente por completo de la sensación, como causada por ésta y homogénea a ella [...] Parece no poseer más una sola función, muy extraña: multiplicar considerablemente las posibilidades de error» [*Ibid.*, p. 341] Castoriadis ha identificado las contradicciones del tratado *Sobre el alma* a que me referí más arriba, describiéndolas detalladamente en su análisis, y llega a explicar la raíz de donde surgen:

Esas oscilaciones y contradicciones se explican si comprendemos que Aristóteles piensa aquí simultánea o alternativamente en *dos* manifestaciones o realizaciones de la imaginación *segunda* [...] Por una parte [...] en un duplicado generalmente deforme de la sensación o el *aura* que la rodea [...] «determinada» por la sensibilidad. Por otra parte, en la capacidad de evocar tales imágenes con independencia de toda sensación presente, incluyendo cierto poder de recombinarlas. [*Ibid.*, 343]

## § 45. Empirismo

Veamos ahora cómo se formuló la concepción moderna típica de lo imaginario. El empirismo y el racionalismo coincidieron en su actitud depreciativa hacia los fenómenos imaginarios, particularmente hacia aquellos que, como las alucinaciones, el sueño y las visiones místicas,

<sup>17</sup> En § 50.

<sup>18</sup> Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 340.

ponían en duda los poderes de la razón discursiva. En esos siglos (XVII Y XVIII) los sueños de la razón todavía no producían muchos monstruos, y por ello era lo más adecuado despreciar ese universo oscuro e incomprensible, con la idea de eliminarlo para siempre y abrir la puerta al conocimiento científico claro y racional.

Según el enfoque empirista clásico,

Todas las ideas vienen de la sensación o de la reflexión [...] En primer lugar, nuestros sentidos, que tienen trato con objetos sensibles particulares, transmiten respectivas y distintas percepciones de cosas a la mente [*mind*] [...] A esta gran fuente que origina el mayor número de las ideas que tenemos [...] la llamo sensación [...] Pero, en segundo lugar, la otra fuente de donde la experiencia provee de ideas al entendimiento es la percepción de las operaciones interiores de nuestra propia mente al estar ocupada en las ideas que tiene. Las cuales operaciones, cuando el alma [*soul*] reflexiona sobre ellas y las considera, proveen al entendimiento [*understanding*] de otra serie de ideas que no podrían haberse derivado de cosas externas. Esta fuente de origen de ideas la tiene todo hombre en sí mismo [...] puede llamársele con propiedad sentido interno. Pero, así como a la otra la llamé sensación, a ésta la llamo reflexión.<sup>19</sup> • •

Esta concepción, de fuertes implicaciones asociacionistas, ve la inteligencia como un depósito de informaciones provenientes del «exterior», que se acumulan «internamente» sin perder su correspondencia con los objetos «exteriores». Locke enfatiza las raíces materiales, empíricas y concretas de «lo que hay» en la «mente»: aun las ideas reflexivas, que son generadas a partir de «operaciones interiores de nuestra propia mente al estar ocupada en las ideas que tiene», derivan de la sensación, es decir, de la *experiencia*. El nombre que da a la reflexión como «sentido interno» es sintomático: las ideas sobre las que se reflexiona *están en la mente* [*mind*]; el «alma» (*the soul*) reflexiona sobre ellas y entonces «provee al entendimiento [*understanding*] de otra serie de ideas que no podrían haberse derivado de cosas externas». De modo que «la mente» es como un depósito

interno de ideas, «el alma» es lo que reflexiona sobre esas ideas, y «el entendimiento» es lo que recibe estas ideas de reflexión. En suma, *internamente sucede lo mismo que externamente: hay un objeto que se percibe y por esta percepción se producen las ideas*. Aquí cabría preguntarse cómo se guardan esas ideas de reflexión en el «entendimiento», y si éstas a su vez deben ser percibidas por un alma más interna, que las transmitirá a otro entendimiento más interno, y así *ad infinitum*. Por lo demás, parece que «alma» y «mente» son lo mismo, a la vez que ambas (o la misma) se distinguen del «entendimiento». Sea como sea, se mantiene esa separación aristotélica entre una parte conectada con los sentidos (al alma o mente) y una parte más intelectual (el entendimiento).

¿Qué lugar tiene aquí la imaginación? Si ocupa alguno, es completamente subordinado:

...no está en el más elevado ingenio o en el entendimiento más amplio, cualquiera que sea la agilidad o variedad de su pensamiento, inventar o idear en la mente una sola idea simple, que no proceda de las vías antes mencionadas; ni tampoco le es dable a ninguna fuerza del entendimiento destruir las que ya están allí. [*Ibid.*, Cap. II, 2]

Para Locke, ni en las especulaciones más abstractas ni en las ideas más cotidianas desempeña papel alguno la imaginación como productora de conceptos o imágenes: no hay *invención* de ideas. La imaginación, si existe, depende de los sentidos: más allá de ellos es imposible imaginar nada. Aun ideas abstractas como las de infinito, eternidad o Dios proceden de la sensación:

las ideas más abstrusas, por más alejadas que puedan parecer de la sensación o de cualquiera operación de nuestra propia mente no son, sin embargo, sino ideas que el entendimiento forma para sí mismo, repitiendo y uniendo ideas que ha recibido, ya de los objetos sensibles, ya de sus propias operaciones acerca de esas ideas. [*Ibid.*, Cap. XII, 8]

En Berkeley encontramos la misma valoración de lo imaginativo, si bien expresada de

<sup>19</sup> J. Locke, *op. cit.*, Libro II, Cap. I, 2-4.

manera más radical. Para este filósofo nuestro poder imaginativo no puede existir por sí mismo, sino sólo como un derivado de lo que «realmente» existe, o bien como producto de la percepción:

En verdad, puedo dividir en mi pensamiento [...] las cosas que tal vez nunca he percibido con mis sentidos así divididas. Así, imagino el tronco de un cuerpo humano sin sus miembros [...] Pero el poder de concebir o de imaginar no va más allá de la posibilidad de una existencia real, o percepción [...] En una palabra, todos esos cuerpos que componen el amplio marco del mundo no subsisten sin una mente, pues su ser (*esse*) es ser percibidos o conocidos.<sup>20</sup>

Lo imaginario no se forma según sus propias leyes o asociaciones, no es independiente ni menos aun arbitrario: tiene bases sensoriales, perceptuales. Y de aquí extrae Berkeley su conclusión de que, aun habiendo «ideas» imaginarias, son más «débiles» que las sensoriales:

Las ideas de los sentidos son más fuertes, vivaces y distintas que las de la imaginación. Tienen igualmente estabilidad, orden y coherencia, y no surgen al azar, como sí sucede con aquellas que son producidas por la voluntad humana. [*Ibid.*, XXX]

Se infiere del razonamiento de Berkeley que son poco confiables los productos de la imaginación, mientras que los de la experiencia sí lo son.

Hume confirma casi todas estas valoraciones de lo imaginario hechas por Locke y por Berkeley. Él distingue entre *impresiones* (derivadas de la percepción sensible) y *pensamientos* o *ideas* (conectados con la memoria y la imaginación). Por supuesto, las primeras son más fuertes, vivaces y confiables que las segundas, además de que les dan origen. Así, los productos de la imaginación son «inferiores»:

Todos los colores de la poesía, por muy espléndidos que sean, no pueden describir los objetos naturales de manera que tal descripción sea tomada como un obje-

to real. Los pensamientos más vivaces siguen siendo inferiores a la sensación más débil.<sup>21</sup>

De manera que aun la imaginación más desatada y los pensamientos más sublimes, aun la idea de Dios, tienen sus raíces en los estrechos límites de las impresiones:

Formar monstruos y unir formas y apariencias incongruentes, no es más difícil para la imaginación que concebir los objetos más naturales y familiares [...] Pero aunque nuestro pensamiento parece tener esta libertad sin límites, encontraremos, si lo examinamos con cuidado, que está confinado dentro de límites muy estrechos y que todo este poder creativo de la mente conduce nada menos que a la facultad de componer, transponer, aumentar o disminuir los materiales que nos proporcionan los sentidos y la experiencia [...] O, para expresarme en un lenguaje filosófico, todas nuestras ideas (o nuestras más débiles percepciones) son copias de nuestras impresiones (que son más vivaces). [*Ibid.*, I, 13-15]

Tenemos básicamente dos argumentos, ya proporcionados antes por Locke: a) aun las ideas abstractas se forman sobre la base de ideas que a su vez derivan de percepciones concretas; b) los sentidos son los que proporcionan el material a la imaginación. Y tenemos también un mayor énfasis en que las imágenes producidas por la imaginación no son más que agregados de ideas proporcionadas por los sentidos.

#### § 46. Racionalismo

Las profundas diferencias epistemológicas entre racionalistas y empiristas pasaban a segundo plano cuando se trataba de enfrentarse con la imaginación y de acabar con su influencia, considerada por ambos como nefasta. Ya vimos más atrás<sup>22</sup> cómo para Merleau Ponty todos ellos se han negado a ponerse en el lugar del otro, y esgrimen sus concepciones del ser hu-

<sup>20</sup> G. Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, V, VI.

<sup>21</sup> D. Hume, *An Enquiry Concerning Human Understanding*, I, 11-12.

<sup>22</sup> En § 42.

mano como verdades absolutas. Entre los racionalistas, nadie mejor que Nicolas Malebranche representa dicha postura intolerante y represiva. Ni Descartes antes ni (menos aún) Leibniz después manifiestan tanta violencia contra la imaginación. Pero antes de pasar a él haré algunas breves referencias a Descartes, su principal surtidor de ideas.

Buscando el «lugar» en que se asienta el alma, este filósofo la localiza en un lugar preciso:

Pero al examinar con cuidado esta cuestión, me parece haber reconocido con evidencia que la parte del cuerpo en donde el alma ejerce inmediatamente sus funciones no es en absoluto el corazón ni tampoco todo el cerebro, sino sólo la más interna de sus partes, que es cierta glándula muy pequeña, situada dentro de aquél.<sup>23</sup>

Aquí no dice cuál es esa glándula, pero en otros lugares señala que es la glándula *pineal* o *conarion*.<sup>24</sup> El razonamiento de Descartes es éste: casi todas las «partes de nuestro cerebro» son dobles, como los ojos, las manos, las orejas y en general «todos los órganos de nuestros sentidos exteriores». Sin embargo, esta glándula no puede ser doble, y por tanto se debe localizar en *un solo lugar*. Pues si fuera doble los datos de los sentidos que llegan a ella serían percibidos e incluso pensados por duplicado [*Ibid.*, Arts. 32 y 35]

Está claro cómo entiende Descartes la formación de imágenes, y sus coincidencias con los empiristas (sobre todo con Locke). Pero aquí surge un problema que en los términos racionalistas y empiristas no tiene solución: si se forman imágenes «en» el cerebro, sea en la glándula pineal o en cualquier otro espacio de éste, ¿cómo son «vistas» tales imágenes? De la explicación cartesiana resulta que las «imágenes cerebrales», «mentales» o «interiores» son

*visuales*. Por tanto, deberíamos tener algún tipo de «ojos internos» para verlas; tendría que haber un hombrecillo (un homúnculo) en nuestro interior, que realizara este proceso de «visión interna».

Humberto Maturana y Francisco Varela,<sup>25</sup> neurofisiólogos contemporáneos a nosotros, problematizan esta cuestión a partir de sus estudios sobre las bases biológicas del conocimiento, y llaman a este modelo explicativo del conocimiento «metáfora representacionista». Con la siguiente imagen ilustran esta concepción, que consiste en «suponer que el sistema nervioso opera con *representaciones* del mundo». [*Ibid.*, p. 113] [Figura 6]

Podemos ver, pues, que el problema no es hablar de «representaciones», sino implicar que son representaciones «internas», especies de imágenes «interiores», espejos o reflejos del mundo «externo».<sup>26</sup>

Vayamos a Malebranche.<sup>27</sup> En su sistema se amalgaman conceptos morales, epistemológicos y ontológicos. Aquí sólo destacaré los aspectos de su pensamiento relevantes para la presente investigación. Me referiré a tres temas: a) *el cuerpo como fuente de pecado y errores*; b) *el método para evitar los errores causados por el cuerpo* y c) *la explicación mecanicista de la imaginación*.

<sup>25</sup> Maturana, Humberto y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, 1990.

<sup>26</sup> Colin Blakemore por su parte, aplica a este modelo cartesiano la expresión «falacia homuncular» (Kenny), pues supone que «la imagen de la glándula pineal [...] se comunica directamente con el alma, que, en la práctica, es ese par de ojos internos: un perceptor, pensador, selector y conocedor interno. Ésta es, claro, la esencia del dualismo cartesiano». Colin Blakemore, «La comprensión de las imágenes en el cerebro», en Horace Barlow *et. al.*, *op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>27</sup> Nicolas Malebranche, *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, 1674, 1712.

<sup>23</sup> René Descartes, *Les passions de l'âme*, 1649, Art. 31.

<sup>24</sup> Según el *Diccionario Enciclopédico Olímpia* corresponde a la llamada hoy *epífisis*, «una glándula situada entre los hemisferios cerebrales y el cerebelo; se supone que su secreción regula el crecimiento».

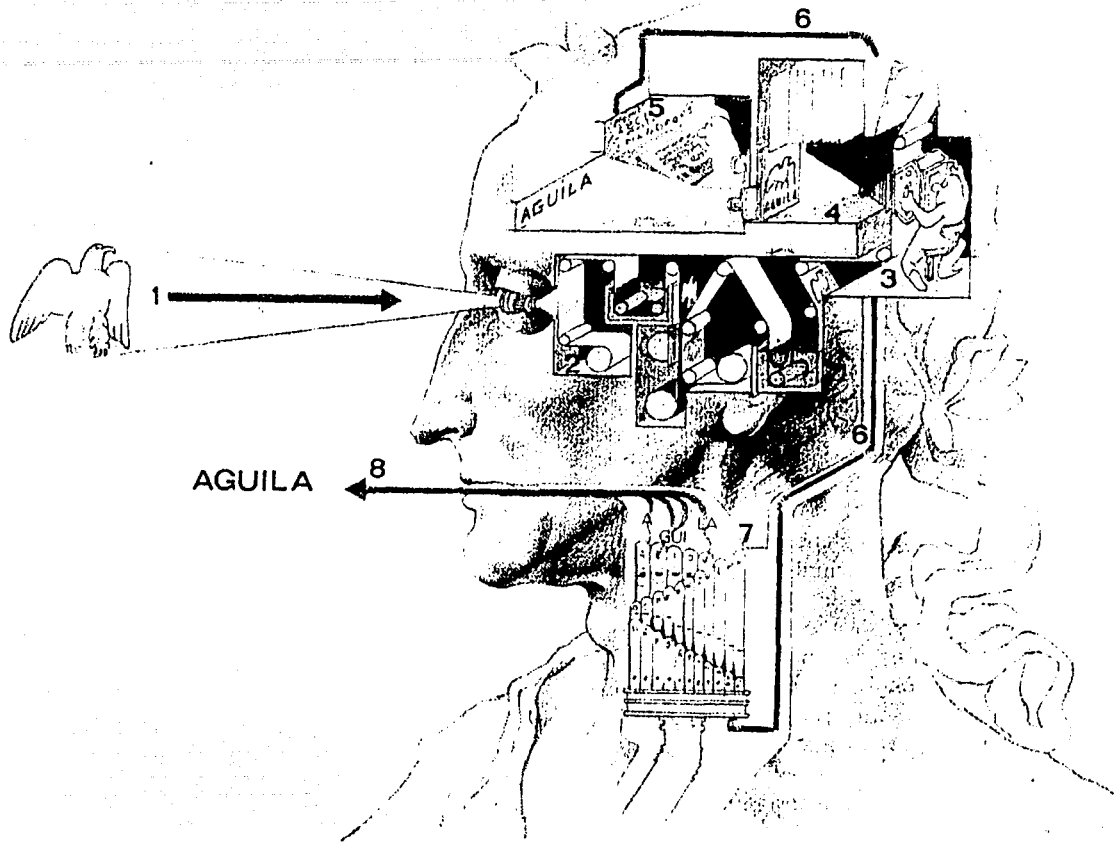


Figura 6. Modelo fotográfico-pictórico del conocimiento. Maturana y Varela llevan al absurdo la concepción de racionalistas y empiristas. Desde el paso 1 (percepción del águila) hasta el paso 8 (emisión del sonido «águila»), más los pasos intermedios (impresión de la imagen en el cerebro, formación de las palabras, etc.), se supone que en el «interior» está la mente, y que ésta almacena pequeñas imágenes visuales de las cosas «externas», así como los nombres de éstas. Sólo unos homúnculos localizados en nuestra cabeza, con ojos y capacidad de verbalización, pueden hacer estas tareas. Pero el problema es que ellos también tendrían un cerebro en cuyo interior se desarrollaría el mismo proceso.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



a) *El cuerpo como fuente de pecados y de errores.*

Para Malebranche, la especie humana está marcada por la «caída» original, debida al pecado que cometió el «primer hombre». A partir de esta falta, los descendientes de éste han padecido la atracción de las cosas sensibles. Por ello es que «la unión del espíritu con el cuerpo rebaja al hombre infinitamente, y es [...] la principal causa de todos sus errores y de todas sus miserias». [*Ibid.*, p. 3] Esa caída volvió a los humanos dependientes de sus débiles sentidos. A la vez, tanto la vista como la imaginación se revelan incapaces de ir más allá de lo sensible. [*Ibid.*, pp. 54-55] Y aquí viene una conclusión muy importante para Malebranche: «es claro que no debemos fiarnos en lo que nos informan nuestros ojos para juzgar [los objetos]». [*Ibid.*, pp. 57-59] Sus ejemplos de lo engañoso que son los sentidos se ubican en la línea cartesiana: la refracción de un objeto que se introduce en el agua o la visión en escorzo de los lados de un cubo, demuestran que no nos guiamos por nuestros ojos, sino por nuestro entendimiento. Ahora bien, esta relación del alma con el cuerpo, que implica un peligro permanente de caer en el error, no es algo intrínseco al alma, sino que es producto de aquel pecado original, que la obligó a relacionarse con él. Por eso, a medida que tiende hacia las cosas sensibles, el alma se aleja de las cosas inteligibles.

En esta parte, Malebranche se define claramente en torno a la cuestión de cómo pensamos: dada la tendencia humana a confiar en los sentidos, se recurre a éstos para formar pensamientos, incluso cuando se trata de objetos del pensamiento que no tienen una forma sensible, como la naturaleza del alma o las sensaciones. En otras palabras:

Lo que [el alma] percibe por los sentidos, la conmueve y la afecta de manera extrema; lo que conoce por la imaginación la conmueve mucho menos; pero lo que le es representado por el entendimiento [...] no la atrae casi nada. [*Ibid.*, p. 131]

Por supuesto, Malebranche lamenta que el alma se interese menos por lo no sensible que por lo sensible, y agrega que el conocimiento de esto último es útil únicamente para la conservación del cuerpo, mas completamente inútil para conocer la verdad, lo que son las cosas:

Hay que [...] juzgar según nuestras sensaciones y nuestra imaginación las relaciones que los cuerpos externos tienen con el nuestro [...] Y hay que servirnos de las ideas puras del espíritu para descubrir las verdades, sin servirnos de éstas para juzgar las relaciones que los cuerpos externos tienen con el nuestro. [*Ibid.*, p. 384]

b) *El método para evitar los errores causados por el cuerpo.*

Es un método moral. Para Malebranche hay una gradación entre el conocimiento por medio del «entendimiento puro», el que se da por medio de la imaginación y el proporcionado por los sentidos. En el primer caso se conocen «las cosas espirituales, las universales, las nociones comunes, la idea de perfección, la de un ser infinitamente perfecto» (son «*intelecciones puras*», «*percepciones puras*»). En el segundo, se conocen solamente los «seres materiales» que, ausentes, se hacen presentes para el alma, «formándose, por así decirlo, imágenes en el cerebro» (son «*imaginaciones*»). Pero, además, «uno no puede formarse imágenes de las cosas espirituales». En el tercer caso, sólo se conocen «los objetos sensibles y groseros» que están presentes y que causan impresiones a los sentidos, las cuales «se comunican al cerebro» (son «*sentimientos*» o «*sensaciones*»). [*Ibid.*, p. 44] Ahora bien, la operación por la cual el entendimiento se acerca a la verdad tiene una dimensión auténticamente moral:

Y así como todos los movimientos se realizan en línea recta, si no encuentran algunas causas extrañas y particulares que los determinen cambiándolos en líneas curvas [...] así todas las inclinaciones que tenemos hacia Dios son rectas, y no podrían tener otra finalidad que la posesión del bien y de la verdad, si no

hubiese una causa extraña que determinase la inclinación de la naturaleza hacia fines malvados. [*Ibid.*, p. 26]

Es asombroso cómo Malebranche establece una liga tan fuerte entre la mecánica (cuando habla de los movimientos en línea recta), la búsqueda del bien y la búsqueda del conocimiento (cuando habla de «la posesión del bien y de la verdad»).

En el *Quattrocento* italiano la perspectiva artificial no sólo tenía un valor «científico» y representativo, sino también —y tal vez sobre todo— moral. Como decía Pedro Limoges, sólo mediante los rayos directos desde la vista hasta el objeto es posible conocer sus cualidades, y de modo semejante «podemos reconocer un pecado y comprender su cantidad relativa, por medio de un hombre que vea el pecado directamente y con el ojo de la razón. Un doctor de la iglesia u otro hombre ilustrado mira directamente al pecado. El pecador [...] no lo mira con visión directa sino con una línea oblicua y quebrada».<sup>28</sup> *La percepción visual, la visión en línea recta y el comportamiento recto son parte de una misma «Verdad», que sólo es accesible mediante el «ojo de la razón».* Desde Pedro Limoges (en las fronteras del Medioevo y el Renacimiento) hasta Malebranche (en el siglo XVII, ya bien entrada la estética clasicista en Francia) persiste el concepto de una visión física regida por una visión moral: la «rectitud» ante todo. Y por si queda una duda de esta correspondencia entre visión, verdad y moral, véase estas «Reglas generales para evitar el error»:

He aquí la primera, en relación con las ciencias. *No se debe dar jamás dar un consentimiento completo más que a aquellas proposiciones que parezcan tan evidentemente verdaderas, que no se podría rehusarlas sin sentir una pena interior y algunos reproches secretos de la razón [...]* La segunda, para la moral,

*es: no se debe jamás amar absolutamente un bien, si se puede dejar de amarlo sin remordimiento.*<sup>29</sup>

Así, el criterio último de certeza parece ser la falta de remordimiento. El ojo que mira y el entendimiento que juzga deben, ante todo, estar atentos a no incurrir en el pecado.

### c) La mecánica de la imaginación.

Malebranche se aproxima a los empiristas cuando explica la manera en que se forman las imágenes del alma: los órganos sensibles están compuestos de fibras huecas, que son como canales que los conectan con el cerebro. Estos canales están llenos de «espíritus animales» y, «cuando el extremo [sensible] de estas fibras se sacude, los espíritus que están ahí contenidos transmiten hasta el cerebro las mismas vibraciones que reciben del exterior». [*Ibid.*, p. 91] ¿Qué son esos espíritus animales o «animáculos»? «Son las partes más sutiles y más agitadas de la sangre, que se hace sutil y se agita principalmente por la fermentación y por el movimiento violento de los músculos que componen el corazón». [*Ibid.*, p. 147] Pero hay que ir a Descartes para tener una idea más precisa:

Son como un viento muy sutil, o más bien como una llama muy pura y muy viva, que subiendo de continuo en gran abundancia del corazón al cerebro se comunica a los músculos por los nervios y da movimiento a todos los miembros [...] según las reglas de la mecánica, que son las mismas que las de la naturaleza.<sup>30</sup>

Y con esto es fácil entender cómo concibe Malebranche la imaginación:

Si la agitación comienza por la impresión de los objetos sobre la superficie exterior de las fibras de nuestros nervios, y de ahí se comunica al cerebro, entonces el alma juzga que lo que siente está fuera [...] Pero si son sacudidas por los espíritus animales las fibras internas [...] el alma imagina y juzga que lo que

<sup>28</sup> Pedro Limoges, citado por Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, 1972, p. 134.

<sup>29</sup> Nicolas Malebranche, *op. cit.*, p. 35.

<sup>30</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, 1637, Quinta Parte.

imagina no está fuera, sino dentro del cerebro, es decir, que considera un objeto como ausente. He aquí la diferencia entre sentir e imaginar.<sup>31</sup>

Sentir e imaginar difieren, pues, en lo cualitativo, pues el primero se forma de fuera hacia dentro y el segundo, de dentro hacia fuera (aunque Malebranche prefiere decir que sus diferencias son sobre todo cuantitativas). Y a partir de esta concepción mecanicista se explican las diferentes manifestaciones de la imaginación. Por ejemplo, cuando el sujeto ha ayunado o velado demasiado, o tiene fiebre, o está muy apasionado, sus espíritus animales están muy agitados y entonces «siente lo que debería imaginar, y cree ver ante sus ojos objetos que no están más que en su imaginación. Esto muestra muy bien que [...] los sentidos y la imaginación no difieren más que en la cantidad». [*Ibid.*, pp. 143-144] Aquí se invierte la explicación empirista de la imaginación. Ya no se trata de que ésta sea una versión «debilitada» de las sensaciones, sino que es de algún modo lo contrario: la fuerza de las sensaciones genera imágenes imaginarias tan intensas que *parecen sensaciones* (sin serlo). Se nos está hablando, en suma, de las experiencias alucinatorias. Y, confirmando la explicación mecanicista, se agrega que «la profundidad y la nitidez de los vestigios de la imaginación dependen de la fuerza de los espíritus animales y de la constitución de las fibras del cerebro». [*Ibid.*, p. 146]

Siguiendo con las formas de la imaginación, se explica cómo las madres «imprimen en sus hijos todos los sentimientos que las afectan y todas las pasiones que las agitan». [*Ibid.*, p. 174] Hay varios casos que lo demuestran: el de un hombre que nació loco y con el cuerpo fracturado en los mismos lugares que el criminal al que su madre vio ejecutar cuando aún estaba embarazada; el de un niño que nació con un gran parecido a un santo representado en un cuadro al que su madre vio con demasiada atención cuando estaba embarazada: ese niño nació «con muy poca frente, pues la imagen del

santo estaba elevada hacia la bóveda de la iglesia, como si mirara al cielo». [*Ibid.*, pp. 178 y 179] Esto es, ¡el escorzo de la imagen hacía que se viera reducida la frente del santo, y esto se plasmó en la escasa frente del niño! De aquí pasa el autor a sus ataques a *la imaginación: ésta es una fuente de errores, una forma de locura y de corrupción*. Pero este punto es mejor tratarlo después, cuando se trate de cómo lo imaginario ha sido reprimido y reivindicado en Occidente.<sup>32</sup>

Para complementar este recorrido por el racionalismo, me refiero rápidamente a Leibniz. Para éste, aunque en nuestras ideas hay «un orden y una relación», a veces surgen «pensamientos involuntarios [...] imágenes que acuden a nosotros [...] sin ser llamadas [...] en las que se dan a veces grandes absurdos que ponen escrúpulos en los hombres de bien». Sin embargo, la razón les pone dique: «al advertir nuestro espíritu alguna de estas imágenes, puede decir: “¡Alto ahí”, y detenerla, por decirlo así». <sup>33</sup> ¿De qué imágenes se trata, que el mismo Leibniz no se atreve a describirlas, pero sí las sugiere con fuerza?

### 2.3.3 La imaginación kantiana

#### § 47. *La imaginación en la Crítica de la razón pura*

En el concepto kantiano de la imaginación se conjugan y a la vez se ven superadas las concepciones racionalistas y empiristas sobre este mismo tema (como sucede en toda la epistemología kantiana).

Está justificado separar dos momentos o abordajes sobre la imaginación en el fundador de la filosofía crítica. En el primero de ellos, que veremos ahora, se encuentra una concepción de lo imaginario que está bien encuadrada dentro del método crítico y que supedita la imaginación al entendimiento.

<sup>31</sup> Nicolas Malebranche, *op. cit.*, p. 143.

<sup>32</sup> En la Sección 2.4.

<sup>33</sup> Leibniz, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXI.

Al iniciar la segunda parte de la *Crítica de la razón pura* (la «Analítica trascendental»), Kant señala que el conocimiento humano consta de dos vertientes, ninguna de las cuales es más importante que la otra. La primera, que ya fue estudiada en la «Estética trascendental», es la intuición, entendida como la «facultad de recibir representaciones». La segunda son los conceptos, o facultad de pensar los objetos que son dados por las representaciones. La facultad de recibir representaciones es llamada «sensibilidad»; la facultad de pensar los objetos es llamada «entendimiento». Ninguna tiene primacía:

Sin sensibilidad, no nos sería dado objeto alguno; y sin entendimiento ninguno sería pensado. Pensamientos sin contenidos son vanos, intuiciones sin conceptos son ciegas. Por eso es tan necesario hacerse sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto de la intuición), como hacerse comprensibles las intuiciones, (es decir traerlas bajo concepto) [...] El entendimiento no puede intuir nada y los sentidos no pueden pensar nada. Sólo de su unión puede originarse conocimiento.<sup>34</sup>

En la sección dedicada a los «conceptos puros del entendimiento» o «categorías», Kant inicia con la definición de la *síntesis*, subrayando que la intuición espacio-temporal *a priori* proporciona la materia de esos conceptos puros del entendimiento. Dicha materia es múltiple, y corresponde al pensar sintetizarla, *comprendiendo la multiplicidad en un contenido*. En otros términos, la intuición proporciona la materia múltiple de la que se nutren los conceptos puros del entendimiento; éste la sintetiza, organiza las diferentes representaciones y comprende su multiplicidad en un contenido: por ello ningún concepto surge analíticamente en cuanto a su contenido se refiere:

Entiendo [...] por síntesis, en el sentido más general, la acción de añadir diferentes representaciones unas a otras y comprender su multiplicidad en un conocimiento. Semejante síntesis es pura cuando lo múltiple

no es dado empíricamente, sino *a priori* como lo múltiple en el espacio y en el tiempo. [*Ibid.*, B 103]

Ahora bien, la síntesis por sí misma no crea los conceptos; ésa es labor del entendimiento, que así genera el conocimiento: «reducir esa síntesis a conceptos, ésta es una función que corresponde al entendimiento y por la cual, y sólo entonces, éste nos proporciona el conocimiento en la propia significación de esta palabra». [*Ibidem*]

Kant describe tres estadios en el proceso del conocimiento *a priori*: a) la intuición pura de lo múltiple, b) la síntesis de lo múltiple y c) la reducción de esa síntesis a conceptos. La primera «etapa» es realizada por la *intuición espacio-temporal*; la segunda, por la *imaginación* y la tercera, por el *entendimiento*. Esta última, que es igual a la reducción de las diferentes representaciones en un juicio, conduce a la formación de lo que Kant llama «conceptos puros del entendimiento». Como puede verse, la imaginación interviene de manera determinante en el proceso cognoscitivo: permite que los múltiples datos aportados por los sentidos se unifiquen para posteriormente adquirir un sentido mediante los conceptos. Pero llama la atención la manera en que Kant se ha referido a la imaginación:

La síntesis en general es, como veremos más adelante, el mero efecto de la imaginación, una *función ciega aunque indispensable del alma*, sin la cual no tendríamos ningún conocimiento, pero de la que rara vez llegamos a ser conscientes. [*Ibid.*, B 103]

La imaginación es «ciega». ¿Qué significa este calificativo? Con él separa Kant el pensamiento de la imaginación, pues según su enfoque se piensa únicamente cuando se han formado los conceptos (labor del entendimiento), por medio —y sólo por medio— de la formación de juicios.<sup>35</sup> *Imaginar no es pensar para Kant; es un paso previo al pensar*. Más adelante llamará a la imaginación «síntesis figurada»:

<sup>34</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, B 75-76.

<sup>35</sup> Ver § 7.

Esta *synthesis* de lo múltiple de la intuición sensible, que es *a priori* posible y necesaria, puede llamarse figurada (*synthesis speciosa*), a diferencia de aquella que con respecto a lo múltiple de una intuición en general sería pensada en la mera categoría y se llama enlace del entendimiento (*synthesis intellectualis*); ambas son trascendentales, no sólo porque actúan *a priori*, sino también porque fundan la posibilidad de otro conocimiento *a priori*.

Mas la síntesis figurada, cuando se refiere simplemente a la unidad originariamente sintética de la apercepción, es decir, a la unidad trascendental pensada en las categorías, debe llamarse *synthesis transcendental de la imaginación*, a diferencia del enlace meramente intelectual. *Imaginación* es la facultad de representar en la intuición un objeto aun *sin que esté presente*. Mas como toda nuestra intuición es sensible, pertenece la imaginación a la *sensibilidad* [...] Sin embargo [...] es la imaginación en este respecto una facultad de determinar *a priori* la sensibilidad, y su síntesis de las intuiciones, *conforme a las categorías*, debe ser la síntesis trascendental de la *imaginación* [...] Como síntesis figurada, distínguese de la intelectual (que se hace sin la imaginación, sólo por el entendimiento). En cuanto la imaginación empero es espontaneidad, la llamo también a veces *imaginación productiva*, distinguiéndola así de la *reproductiva*, cuya síntesis está exclusivamente sometida a leyes empíricas. [*Ibid.*, B 149-151]

La imaginación, entonces, se distingue de la síntesis intelectual en categorías debido a que por ella se puede dar la representación intuitiva del objeto, «aun sin que esté presente». Un concepto sin intuición sería pura forma carente de una referencia: sería pensamiento, más no conocimiento. *La síntesis figurada realiza la síntesis de lo múltiple de la intuición sensible recurriendo a la facultad representativa o sensibilidad*. En cambio, las categorías actúan en el campo del entendimiento puro. La función de esta síntesis figurada es precisamente servir de puente entre los objetos y las categorías. Ahora bien, *aunque las categorías preceden a la intuición y son independientes de ella, el acto de conocer ocurre por la conjunción de ambas*. Pero para que los conceptos se relacionen con los objetos no basta con la imaginación como mediadora: es necesaria la intervención de otro instrumento cognoscitivo por el cual las catego-

rias dejen de ser formas vacuas y adquieran significación. Se trata de los «esquemas puros del entendimiento», o *esquemas trascendentales* los cuales NO son imágenes. ¿Cómo debe entenderse esto? Kant dice que mientras la imagen es un producto empírico de la imaginación productiva, el esquema no puede ser puesto en imágenes, pues es «como un monograma de la imaginación pura a priori». [*Ibid.*, B 181]

También hay que señalar que en este sentido la imaginación recibe una valoración más positiva: ya no se trata de una función «ciega pero indispensable», una especie de mal necesario, sino que se le reconoce su carácter *productivo*, al ser ella la que permite dar contenido a los conceptos.

Como vemos, en Kant se encuentra el germen de una valoración positiva de la imaginación.

El estudio de María-Noel Lapoujade<sup>36</sup> sobre la imaginación va en este sentido. La autora destaca el importante papel desempeñado por la filosofía kantiana en la rehabilitación de la imaginación. Para esta filósofa, hay un «desgarramiento esencial» de la filosofía kantiana entre el *nóumeno* y el yo puro trascendental:

Kant, en su regreso genealógico a las fuentes de que proceden las sucesivas síntesis, alcanza primero el yo empírico, psicológico, temporal [...] Pero Kant, en un intento regresivo más, descubre en su seno una estructura formal originaria, sintética, pura, que es la actividad del yo puro, trascendental [...] Kant llega al umbral de la ontología sin erigir ninguna [...] Así, el sistema kantiano flota entre abismos insondables, hacia la exterioridad y hacia la interioridad. [*Ibid.*, p. 65]

Ante esa doble tendencia, la imaginación funciona como mediadora y conciliadora de las funciones racionales del sujeto: éste recibe datos del exterior y los unifica en conceptos mediante las categorías. Por tanto, «sin imaginación no es posible el conocimiento». [*Ibid.*, p. 72] Ahora bien, hay un interesantísimo aspecto

<sup>36</sup> María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, 1988.

de la noción kantiana de la imaginación destacado por Lapoujade: la relación entre ésta y la formación del sujeto:

El término para nombrar imaginación es de por sí significativo: «*Einbildungskraft*». «*Kraft*» indica fuerza, potencia, vigor. Es un término que connota dinamismo, movimiento, energía. «*Einbildung*» literalmente significa imaginación. Pero algo más detenidamente, indica un sentido más preciso: «*Bildung*» significa formación, cultura; «*bilden*»: formar, civilizar, constituir, integrar; y «*Bild*» es imagen, pero también cuadro, pintura. [*Ibid.*, p. 74]

Queda claro para mí que la imaginación kantiana tiene entonces valores que van mucho más allá de lo epistemológico, y se remontan hasta niveles éticos y, tal vez, ontológicos. Si no aceptamos esto, pensemos en la profunda relación que había en el entorno germánico (tanto en el Medioevo como en la Ilustración) entre las nociones de *Bild*, *Bildung* y *Urbild*.<sup>37</sup> Desde luego, yo no me arriesgo a hablar de una ontología kantiana (Lapoujade ha dicho que Kant no construye una), pero sí me interesa destacar que la imaginación en Kant tiene otra dimensión más allá de la cognoscitiva. Según Lapoujade, la imaginación kantiana actúa primero en un nivel perceptivo; luego viene la imaginación productiva, sintética, es decir, la «síntesis trascendental de la imaginación» o unión a priori de la diversidad; y hay un estadio más, donde se llega a la «unidad originaria» y se constituye el yo trascendental, todo gracias a la *Einbildungskraft*. Aquí se llega —me atrevo a decir— a la *formación del sujeto mediante la imagen no visual*. Dice Lapoujade: «Si no hubiera esta fuerza de síntesis, actividad enlazante, no habría unidad del yo pienso [...] La síntesis trascendental de la imaginación es en última instancia la que hace posible la experiencia». [*Ibid.*, pp. 79-80]

La lectura heideggeriana<sup>38</sup> de la *Crítica de la razón pura* se distingue por su heterodoxia. No se circunscribe a la tradicional interpretación epistemológica de Kant, sino que ve la obra de éste «como una fundamentación de la metafísica» centrada en la «ontología fundamental» y por tanto en la pregunta concreta «¿Qué es el hombre?». [*Ibid.*, p. 1] Así, *el Kant de Heidegger ofrece una ontología, y no una teoría del conocimiento*:

La *Crítica de la razón pura* no tiene nada que ver con la «teoría del conocimiento» [...] No es, de ningún modo, una teoría del conocimiento óptico (experiencia), sino del conocimiento ontológico. [*Ibid.*, p. 24]

En cuanto a la imaginación, Heidegger destaca las palabras de Kant en que ésta funge como enlace entre la sensibilidad (las intuiciones) y el entendimiento (los conceptos): «...hay dos ramas del conocimiento humano, que quizá se originen en una raíz común, pero desconocida para nosotros, y son, a saber, la sensibilidad y el entendimiento. Por medio de la primera nos son dados los objetos; por medio de la segunda son los objetos pensados». [B 29] Y subraya Heidegger: «esta raíz, Kant, lejos de ocuparse de ella, la califica aun de “desconocida para nosotros”». [*Ibid.*, p. 40] En este punto se da paso a la cuestión decisiva, que según Heidegger planteó por vez primera Kant de esta forma: «Y aquí, es necesario llegar a un acuerdo sobre lo que se entiende bajo la expresión de un objeto de las representaciones» [A 104]. [Citado en *ibid.*, p. 69] ¿Por qué es central esta cuestión? Porque al responderla se entiende cómo el ser finito (el *Dasein*, el ser-ahí, el ser humano) se enfrenta a los objetos, y cómo estos se le enfrentan (se le objetan); cómo su entendimiento realiza la objetivación. Llega, por fin, la imaginación; ella permite la unión entre entendimiento e intuición:

...toda síntesis es producida por la imaginación. Por lo tanto, la apercepción trascendental está relacionada

<sup>37</sup> Ver § 33.

<sup>38</sup> Martin Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*, 1929.

esencialmente con la imaginación pura. Siendo pura, no puede re-presentar algo dado previa y empíricamente [...] como imaginación pura es necesariamente creadora *a priori*, es decir, productiva pura. Kant llama también a la imaginación productiva pura «trascendental»

... todo tiende a hacer resaltar la imaginación trascendental como mediadora. [*Ibid.*, pp. 75 y 78]

(En este lugar de su argumentación, Heidegger hace un detallado estudio de la imaginación pura y el esquematismo de los conceptos. Pero me referiré a tal estudio más adelante.<sup>39</sup>)

En la Parte Tercera de su libro, Heidegger abandona toda ortodoxia kantiana y se interna en el problema del Ser tal como él lo encuentra en el Kant de la primera *Crítica*: «Se trata de preguntar al mismo Kant, a su propio descender hasta la dimensión de los orígenes (de las raíces) [...] por la idea previa que le dirige». [*Ibid.*, p. 112] Refiere cómo para Kant la imaginación es una «función indispensable del alma»: media entre sensibilidad y entendimiento, y así posibilita toda experiencia. Debido a eso es una «imaginación trascendental». Sin embargo, observa Heidegger (y con ello se acerca al núcleo de su argumentación), esta imaginación que es reconocida como «una facultad fundamental» por su carácter mediador que posibilita la síntesis, «no tiene patria» dentro de la filosofía kantiana: no aparece en donde debería estar (la «Estética trascendental») y sí es un tema dentro de la «Lógica trascendental», «donde [...] no debería estar en rigor». [*Ibid.*, p. 119]

Aquí Heidegger utiliza a Kant para ir más allá de Kant (al menos del «oficial»): recalca que la imaginación es factor de unión entre intuiciones y conceptos, y pregunta con intención: «¿Y si este centro originariamente formativo fuera aquella “desconocida raíz común” de las dos ramas?» [*Ibid.*, p. 121]. Y después de un rodeo por el asunto de la representación, va a la cuestión de por qué Kant «retrocedió» ante el atisbo de esa «raíz», y prefirió hacer un cambio crucial: en la segunda edición de la *Crítica de*

la razón pura marginó a la imaginación y puso en su lugar al entendimiento. ¿A qué tuvo miedo? *Tal vez a la profunda dimensión ontológica de sus resultados*. Heidegger pretende, por tanto, «hacer visible el contenido decisivo de esta obra, tratando de exponer lo que Kant “ha querido decir”», aunque haya tenido que «recurrir a la fuerza». [*Ibid.*, pp. 171 y 172]

#### § 48. La imaginación en la *Crítica de la capacidad de juzgar*

El segundo momento de la teoría kantiana de la imaginación se encuentra en la *Crítica de la capacidad de juzgar*.<sup>40</sup> Es de lamentarse que Heidegger no haya abordado esta obra, pues seguramente habría señalado que aquí el filósofo de Königsberg tuvo menos miedo de acercarse a lo que está más allá del conocimiento posible, más allá de la representación, del lenguaje e incluso de la imaginación. Pero Kant nunca perdió del todo ese temor, o quizá sería mejor decir esa «prudencia crítica» frente a lo que rebasa nuestros sentidos tanto como nuestro entendimiento: *la presencia*. El hecho es que, sin abandonar el terreno más firme de su filosofía crítica, solamente quiso vislumbrar desde lejos aquel otro terreno de *lo que no se puede representar, imaginar o decir*.

Para referirse a eso que rebasa los límites de lo representable, lo pensable o lo imaginable, Kant recurre a la separación —que ya la naciente teoría estética había establecido— entre la experiencia de lo *bello* y la experiencia de lo *sublime*.

En un opúsculo anterior a sus obras de madurez,<sup>41</sup> Kant se interesa en este asunto, aplicando un enfoque psicológico a las diferencias entre los caracteres individuales en relación con lo bello o lo sublime:

<sup>40</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, 1790.

<sup>41</sup> Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, 1764.

<sup>39</sup> En la Sección 4.2, § 96.

La vista de una montaña, cuyas nevadas cimas se alzan sobre las nubes; la descripción de una tempestad furiosa o la pintura del infierno por Milton producen agrado, pero unido a terror; en cambio, la contemplación de campiñas floridas, valles con arroyos serpenteantes, cubiertos de rebaños pastando [...] produce una sensación agradable, pero alegre y sonriente. Para que aquella primera impresión ocurra en nosotros con fuerza apropiada debemos tener un *sentimiento de lo sublime*; para disfrutar bien la segunda es preciso el *sentimiento de lo bello*. [*Ibid.*, Cap. I]

Luego da diferentes ejemplos de uno y otro tipo de objeto, así como de sus efectos sobre el sujeto:

La noche es *sublime*, el día es *bello* [...] Lo sublime *conmueve*, lo bello *encanta* [...] Una gran altura es tan sublime como una profundidad [...] Un largo espacio de tiempo es sublime. Si corresponde al pasado resulta noble; si se le considera en un porvenir incalculable contiene algo de terrorífico. [*Ibidem*]

Tan sólo leyendo este pequeño tratado, nos percatamos de que Kant no era *en absoluto* un espíritu insensible y seco, como suele afirmarse a la ligera. Había en él una vena poética genuina. Ese desgarramiento interno, muy profundo, que se percibe en su pensamiento y en su actitud ante la vida, es quizá producto del choque entre una auténtica inclinación místico-poética y una poderosa actitud crítico-racional: ambas facetas convivían en este gran personaje, a veces caminando por rutas paralelas, a veces llegando a compromisos, a veces estorbándose.

Casi treinta años después de estas reflexiones, Kant volvió a la distinción entre lo bello y lo sublime. Pero ahora ya habían pasado muchas cosas. Sobre todo, había ya construido el imponente edificio de la filosofía crítica y se había sumado a la Ilustración. Esto nos hace advertir que el filósofo siguió siendo presa de los mismos desgarramientos, aunque tal vez ahora con más violencia. Además, nos ayuda a entender la evolución y los callejones sin salida de su pensamiento, particularmente en lo que se refiere al papel de la imaginación frente al conocimiento posible y frente al conocimiento no posible. Veamos cómo.

En la tercera *Crítica*, Kant expone las cualidades de la imaginación «libre»:

En su libertad, hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación, sino como productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas de posibles intuiciones) [...] Pero que la *imaginación sea libre* y, sin embargo, por sí misma, conforme a una ley, es decir, que lleve consigo una autonomía, es una contradicción. [*Ibid.*, Nota posterior al § 22]

Consciente de tan fuerte contradicción, la plantea de nuevo en estos términos: «Uno de los dos, debe ser, pues, falso: o aquel juicio de los críticos de atribuir belleza a figuras pensadas, o el nuestro, que encuentra necesaria para la belleza la finalidad sin concepto». [*Ibidem*] Él ha desarrollado antes la segunda concepción, según la cual lo bello place sin necesidad de recurrir a conceptos: es desinteresado y sin una finalidad externa. Y aquí pasamos a los grandes desgarramientos de la estética kantiana.

Encuentro en Kant una tremenda tensión entre una *estética positiva* y una *estética negativa*. En este párrafo me referiré más a la primera. Sobre la segunda sólo puedo apuntar ahora que, en una vena afin a la teología negativa del Pseudo Dionisio, pinta con su potente palabra filosófica un fascinante cuadro de *lo que no puede pensarse, decirse* ni siquiera *imaginarse*: en suma, *representarse*. Y, también como el místico medieval, Kant se refiere al placer doloroso que provoca la experiencia con lo sublime y que distingue a ésta de la experiencia con lo bello.<sup>42</sup> Asimismo, ahora en una línea iconoclasta, elogia la prohibición judía de las imágenes, sobre todo cuando se pretende representar máximas morales.<sup>43</sup>

Pero centrémonos en la vertiente positiva de su estética. Kant plantea este problema: «se trata de saber si en el juicio estético de esta clase puede pedirse, además de la exposición de lo que en él se piensa, una deducción de su pretensión a un principio (subjetivo) *a priori*».

<sup>42</sup> Ver § 97.

<sup>43</sup> *Ibid.*, Nota posterior al § 29.



[*Ibid.*, § 30] Es decir, ¿hasta qué punto es posible *compartir* una experiencia estética? ¿Cómo, y sobre qué bases, la vivencia individual e íntima con los objetos se puede *comunicar* a los demás? La respuesta es que sí se puede, aunque no de una forma «razonada» o basada en conceptos (que es como sucede en la lógica). Esta comunicabilidad de la vivencia íntima es posible porque en todos los seres humanos existen *a priori* las mismas condiciones subjetivas: «tenemos derecho a suponer universalmente en todo hombre las mismas condiciones subjetivas del juicio que encontramos en nosotros». [*Ibid.*, Nota posterior al § 38] He aquí la solución trascendentalista que da Kant: *se trata de una subjetividad universal*, a la que identifica con el *sensus communis*. Aquí entra la imaginación: *para lograr una verdadera comunicación humana, se debe dar una relación entre la imaginación y el entendimiento, entre intuiciones y conceptos*: «Sólo cuando la imaginación, en su libertad, despierta al entendimiento, y éste, sin concepto, pone la imaginación en un juego regular, entonces se comunica la representación...». [*Ibid.*, § 40] La experiencia de lo bello se convierte, al ser comunicada, en un factor de sociabilidad. En ésta se funda también la relevancia ética de la experiencia estética: quien goza en la contemplación de un objeto *natural* bello, da muestras de que en él se unen el sentido de lo bello y el de lo bueno: en ambos hay una preferencia por el bien general.

En cuanto a la imagen, Kant reivindica aquí su poder representativo, y exalta la capacidad del genio creador para crear imágenes sensibles de lo no sensible. Esto lo hace gracias a que puede unir imaginación y entendimiento y con ello hace comunicable lo inefable. El genio reúne varias características:

- a) logra exponer *ideas estéticas* («representaciones de la imaginación [que] ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible»);
- b) en él la imaginación («facultad de conocer productiva») «sensibiliza ideas de la razón de seres invisibles» («el infierno [...] la muerte [...] el amor...»);

- c) mediante imágenes visuales o poéticas estimula la imaginación de los receptores llevándolos a pensar más de lo que ellos mismos pueden explicar;
- d) es capaz de unir representaciones de la imaginación a conceptos, haciendo «que en un concepto pensemos muchas cosas inefables».

En suma, *el genio puede unir lo visible y lo invisible de una manera positiva*, es decir, utilizando lo primero como *símbolo* que conduce a lo segundo. Por ello puede «expresar lo inefable [...] y hacerlo universalmente comunicable, consista esa expresión en el lenguaje, en la pintura o en la plástica». [*Ibid.*, § 49]

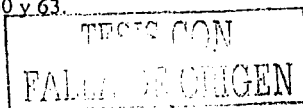
Aquí tenemos, pues, a un Kant más abierto que en la primera *Crítica*, un Kant que quiere ir más allá de los límites del logocentrismo al reconocer a la imaginación como una modalidad importante de lo humano.

### 2.3.4 La imaginación como pensamiento legítimo

#### § 49. En contra y a favor de la imaginación como pensamiento

Cuando se decía que la Tierra es plana, se recurría con ello a la imaginación. Ésa era una manera de hacer comprensible al sentido común lo que la vista le informaba espontáneamente. Sobre la base de percepciones efectivas se construían imágenes no tangibles que permitían explicar lo que no se podía —ni se puede— percibir, sino sólo imaginar: la forma esférica del planeta.<sup>44</sup> Este mismo procedimiento se ha usado para explicar muchas cosas. En diversas culturas se tiene un conjunto de *imágenes* relativas a la creación del universo y de los seres vivos, todas ellas generadas a partir de imágenes visuales. Por ejemplo, para la cultura Maya-Quiché los primeros hombres fueron forma-

<sup>44</sup> En § 54 me referiré un poco a cómo por nuestras limitaciones sensoriales no podemos captar sensorialmente todos los lados de un objeto, sino que coordinamos distintas percepciones, y así constituimos la percepción de una totalidad. Ver también § 60 y 63.



dos con maíz, con barro, con madera, etc. Otro ejemplo es la manera en que se concibe el «más allá»: como un lugar lleno de placeres o bien de castigos semejantes a los que se conocen. En este caso también se forman imágenes imaginarias basadas en percepciones efectivas.

Así, en un primer paso las imágenes no tangibles (por ejemplo la imagen explicativa de Dios como un padre mayor de edad y con una gran barba, etc., *pero invisible*) se han formado a partir de percepciones reales o incluso de imágenes visuales que sirven inicialmente como modelo inspirador para aquéllas. Pero, en un segundo paso, la idea abstracta de Dios como un ser todopoderoso, sabio, sereno, etc., acaba por funcionar como el significado o el contenido «verdadero» de la imagen (visible o invisible) en la que aparece (a los sentidos o a la imaginación) como un hombre fuerte, maduro, majestuoso, etc. De algún modo se ha invertido la relación entre los términos, llegándose incluso al curioso hecho de que las descripciones verbales de las imágenes sirven, ya como nexo entre éstas (es decir, entre imágenes visuales e imágenes no visuales), ya como traducciones de una a la otra (de la visual a la no visual o viceversa). Y a veces tales verbalizaciones pasan a ocupar una función meramente ancilar. De cualquier modo, esto demuestra que la imagen ocupa un lugar central en el pensamiento, *con independencia de la palabra articulada*, que pasa a ser en ocasiones su servidora.

Es muy fácil caer en la idea de que ese modo de pensar o explicar es privativo de niños, «primitivos» o locos. Según esto, el «pensar racional» no recurre a ningún tipo de imaginación, y menos aun tratándose de la que produce imágenes poco o nada compatibles con la percepción visual. O bien, se relega la imaginación a los terrenos de la poesía, manteniéndola lo más alejada posible de la explicación científica y de la exposición filosófica rigurosa. Éstas, de acuerdo con tal concepción, son básicamente «lenguajes bien hechos», propios, no figurativos, depurados de tentaciones literarias. Pero,

como dice Wittgenstein a propósito de la pureza lógica, dicha pureza conceptual es más una exigencia que un resultado.<sup>45</sup> En realidad, en la investigación científica y filosófica se recurre a las imágenes (visuales o imaginarias) con más frecuencia de lo que se está dispuesto a reconocer. En ambas se las utiliza constantemente debido a dos cualidades suyas:

- a) ayudan a explicar o exponer ideas,
- b) ayudan a organizar, aclarar o formar ideas.

Científicos y filósofos se auxilian tanto de esquemas, diagramas y dibujos como de imágenes no visuales para ambas facetas de su trabajo: investigar y pensar, por un lado, y exponer sus pensamientos, por otro lado.<sup>46</sup> Antes de tratar estos puntos, conviene hacer dos aclaraciones:

- a) No planteo que los «pensamientos» existan independientemente de las imágenes: por el contrario, entiendo que existen en la medida en que son formadas las imágenes que les corresponden;
- b) La afirmación de que hay un pensamiento en imágenes no implica la negación de un pensamiento en palabras: ambos son formas genuinas de pensar, aunque ninguno «precede» siempre al otro ni se «deriva» esencialmente del otro. Cabe asimismo hablar de otras formas de pensamiento (por ejemplo, el musical).

C. M. Turbayne señala que las metáforas y los modelos han sido de enorme utilidad no sólo para los artistas, los escritores y hasta los teólogos, sino también para los filósofos y los científicos:

El modelo o metáfora es extraordinariamente apto cuando se lo usa, como sucede frecuentemente, para esclarecer áreas que de otro modo podrían permanecer oscuras [...] Hobbes pretendía que el Estado era un monstruo o Leviatán de muchos miembros [...] Descartes pretendía que la mente en su correspondiente cuerpo era el piloto de un barco; Locke, que era una habitación vacía [...] y Hume, que era un teatro. Los teólogos han pretendido que la relación entre

<sup>45</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, § 107.

<sup>46</sup> Ver más abajo § 39 y Apéndice 1, § 51 y 52.

Dios y el hombre es la del padre con el hijo [...] mientras que los físicos sostienen, a veces, que la luz se mueve por ondas, y otras veces, que está constituida por corpúsculos.<sup>47</sup>

Éstas y otras *imágenes*, como también la leibniziana de la mente como una caja con pliegues, han sido construidas con los dos pasos arriba señalados: *a*) primero, a partir de la imagen visual se llega a la imagen no visual, y luego *b*) a la inversa, a partir de ésta se produce una imagen tangible, sirviendo lo no visual como «contenido» de lo visual, todo ello con la intermediación de las palabras. Sucede también que esas «ideas», amorfas antes de su unión a imágenes visuales (como la ideas de «mente» o de «Trinidad»), van adquiriendo gracias a esa unión una estabilidad que acaba por volverlas inamovibles, fijas. La «idea» vaga, indefinida, o el sentimiento que dio pie a la búsqueda de una imagen que permitiera explicarlas y darles forma sensible, termina siendo la que explica a la imagen o a las imágenes visuales mismas. Los ejemplos abundan. Piénsese en la imagen de la «mente» como un depósito, acervo o procesador de imágenes o ideas [ver **Figura 6**]. O bien en los intentos por «visualizar» a la Trinidad cristiana. [**Figuras 7 y 8**]

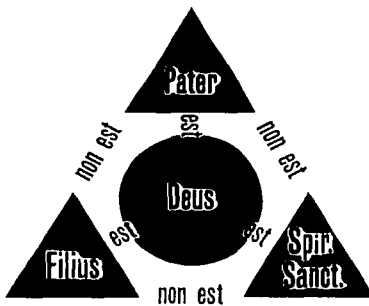


Figura 7. Así representa Bertrand Russell la Santísima Trinidad, «perenne problema escolástico».<sup>48</sup>

<sup>47</sup> C. M. Turbayne, *op. cit.*, p. 15.

<sup>48</sup> Bertrand Russell, *Sabiduría de Occidente*, 1960, p. 169.



Figura 8. En el siglo XIV, Andrei Roublev dio una de las representaciones de la Trinidad que más aceptación han tenido entre los cristianos, pues combina la figuración con la abstracción simbólica.

En la historia del pensamiento ha habido, sin embargo, momentos en que se ha dado una fuerte oposición al uso de las imágenes en la reflexión filosófica. Cuando Aristóteles<sup>49</sup> se opone al mito porque antropomorfiza a los dioses y con ello plantea la disyuntiva entre el discurso retórico y el discurso filosófico (o «científico») está rechazando la posibilidad de que el primero evoque o provoque en el filósofo (tanto el que escribe como el que lee, el que habla como el que oye) algún tipo de imágenes. Ingemar Düring apunta que «Aristóteles era de opinión que un lenguaje florido no viene bien a la argumentación científica; al investigador que busca la verdad le es más apropiada la fría objetividad. Por ello evita palabras inusitadas y poéticas y toma su terminología, en la mayor

<sup>49</sup> *Metafísica*, 1000<sup>a</sup>.

parte, del lenguaje cotidiano».<sup>50</sup> Esta negativa a pensar con base en imágenes tiene gran relevancia, pues implica una posición —que pocas veces se hace explícita— sobre lo que es pensar, sobre la posibilidad o imposibilidad de pensar con imágenes, sobre la relación entre pensamiento y lenguaje, y otros temas afines.

Entre los empiristas y los racionalistas hay una profunda coincidencia en cuanto a su rechazo enfático de la retórica filosófica, por considerarla ajena a la pureza conceptual requerida. Pese a que, como muestran las imágenes filosóficas arriba citadas (del Leviatán, de la habitación vacía, etc.), para ellos tampoco era tan fácil —por no decir que era y es imposible— *pensar* sin ningún tipo de imágenes, rechazan su uso:

Debido a que el ingenio y la fantasía encuentran una aceptación en el mundo mayor que la seca verdad y el conocimiento real, los discursos figurativos y las alusiones en el lenguaje serán difícilmente reconocidos como una imperfección o un abuso de éste [...] Pero si queremos hablar de las cosas como son, debemos aceptar que todo el arte de la retórica, que rebasa el orden y la claridad; todas las aplicaciones artificiales y figurativas de las palabras que ha inventado la elocuencia, no sirven más que para insinuar ideas erróneas, mover las pasiones y por tanto extraviar el juicio [...] La elocuencia, como el bello sexo, posee bellezas tan predominantes que no admite que se hable mal de ella.<sup>51</sup>

Llama la atención cómo resulta ser completamente «natural» la identificación entre los placeres (sean generados por el uso retórico del lenguaje, sea por las mujeres) y el error. Por tanto, y como consecuencia de ello, se da una identificación entre el lenguaje seco, carente de toda dimensión retórica, y el buen juicio que lleva a la verdad (alejando del error).

Pasemos al racionalista Malebranche. Fiel a sus principios de que todo lo relacionado con el cuerpo es fuente de errores, insiste en que como humanos no podemos ir muy lejos en la búsqueda de la Verdad, pues dependemos dema-

siado del cuerpo: el conjunto de nuestras limitaciones naturales nos mantiene casi siempre cerca de lo material y lo finito, y lejos de lo espiritual y lo infinito. Como se vio atrás,<sup>52</sup> para Malebranche una consecuencia de esto es que el alma tienda a representarse mediante imágenes sensibles (o corporales) aquellos objetos de pensamiento puramente inteligibles, que en sí no tiene forma visual. Ésa es para él una de las peores formas del error, derivada justamente de «la limitación de nuestro espíritu». Resulta, pues, que debemos ser conscientes de tal limitación (para no caer más hondo en el error) y reconocer que en la adquisición de conocimientos no nos queda más que seguir un orden secuencial:

El espíritu no puede aplicarse a varias cosas a la vez, y más porque no puede penetrar el infinito. Sin embargo, hay personas que, no ignorando esto, por algún capricho se ocupan con fuerza en meditar sobre objetos infinitos, y sobre cuestiones que requieren una capacidad espiritual infinita.<sup>53</sup>

Entonces, no sólo es falta de método, sino también soberbia querer ir más allá de los límites humanos...

En consecuencia, Malebranche reserva todo su coraje para descalificar a tres autores: Tertuliano, Séneca y Montaigne. Antes de referirse a ellos, ha dicho (con los mismos argumentos contra la retórica que los usados por Locke) que cuando un orador habla con facilidad y agrada a sus oyentes, aparece como un hombre razonable; en cambio, cuando no tiene esta facilidad de dar una forma atractiva a sus ideas, «aunque sea demostrativo, no probará nada nunca». [*Ibid.*, p. 134] Pues bien, esos tres autores son como el primer tipo de persona, puesto que «sus palabras [...] tienen más vigor que la razón de algunos otros. Entran, penetran, dominan el alma de un modo tan imperioso, que se hacen obedecer sin hacerse entender». [*Ibid.*, p. 260] A quien dirige mayores ataques Malebranche es a Montaigne. Le reprocha que se ocupe tanto de

<sup>50</sup> Ingemar Düring, *Aristóteles*, 1966, pp. 45-46.

<sup>51</sup> John Locke, *op. cit.*, Libro III, Cap. X, 34.

<sup>52</sup> En § 46.

<sup>53</sup> Nicolas Malebranche, *op. cit.*, pp. 301-302.

las particularidades, de los ejemplos individuales... y de sí mismo:

No sólo es peligroso leer a Montaigne para divertirse, pues el placer que produce lo lleva a uno sin darse cuenta a compartir sus sentimientos [...] Ese placer es más *criminal* de lo que uno cree. Pues sin duda nace de la *concupiscencia* [...] Y este gusto, que encontramos en los *delicados discursos afeminados*, no tiene otra fuente más que una secreta inclinación por la molición y por la *voluptuosidad*. [*Ibid.*, p. 276. Cursivas de F.Z.]

Otra cosa que irrita particularmente a Malebranche es el irreductible escepticismo de Montaigne, quien «está visiblemente afectado por esa enfermedad del espíritu». [*Ibid.*, p. 282] En estas palabras se resumen de manera inmejorable algunas profundas constantes en el pensamiento de la época: a) el placer es *concupiscencia*, crimen y afeminamiento, es falta de reconocimiento de que hay una Verdad; b) el placer es afín al pensamiento visual y ajeno al pensamiento discursivo, el único correcto.

Es significativo que el enfoque moral del campeón del empirismo (Locke) se encuentre también en Malebranche. En ambos el rechazo hacia las imágenes o la prevención frente a sus peligros se aplican para prevenir contra los peligros que, según piensan, se derivan de las mujeres, o se relacionan con el placer que se obtiene de ellas. ¿Pero de qué es significativo todo esto? De que en esos momentos de la cultura europea (del siglo XVII en adelante) empezó a ser coherente con el pensamiento filosófico «oficial» marginar a la tetrada niños-primitivos-locos-mujeres, en nombre de la tetrada hombres-adultos-civilizados-rationales. A veces se descalificaba a los «salvajes» o a los «niños», a veces a los «locos» o a las mujeres. A veces se los descalificaba en bloques de dos, o de tres, o de plano a todos juntos. Véase, como corroboración de esto, lo que dice Foucault sobre el lugar de la imagen en este período:

Entre el verbo y la imagen, entre aquello que pinta el lenguaje y lo que dice la plástica, la bella unidad empieza a separarse [...] Y si es verdad que la Imagen

tiene aún la vocación de *decir*, de transmitir algo que es consustancial al lenguaje, es preciso reconocer que ya no dice las mismas cosas, y que gracias a sus valores plásticos propios, la pintura se adentra en una experiencia que se apartará cada vez más del lenguaje [...] La palabra y la imagen [...] siguen ya dos direcciones diferentes, que indican [...] lo que se convertirá en la gran línea de separación en la experiencia occidental de la locura [...] Liberada de la sabiduría y del texto que la ordenaba, la imagen comienza a gravitar alrededor de su propia locura.<sup>54</sup>

Pero hay que puntualizar algo: el punto principal no es la relación entre la imagen y la palabra, sino entre la razón imaginal y la razón discursiva. Una vez iniciado el movimiento de la cultura europea hacia la modernidad, las imágenes (pictóricas, oníricas, verbales) dejan de pertenecer al mismo ámbito que las palabras. Ahora lo imaginario va a ser identificado o al menos asociado con lo no racional: con la locura, la infancia o lo primitivo (incluso con lo femenino). Mientras que lo verbal-discursivo será entronizado como el signo y a la vez el instrumento principal de la razón. Foucault señala que todavía un pensador como Montaigne (a quien, como acabamos de ver, tanto despreciaba Malebranche por su utilización de imágenes filosóficas) no reconocía en la locura un terreno del pensamiento ajeno a la razón:

Entre todas las otras formas de la ilusión, la locura sigue uno de los caminos de la duda más frecuentados aún en el siglo XVI. No siempre se está seguro de no soñar, nunca se está cierto de no estar loco: «¿No recordamos cuántas contradicciones hemos sentido en nuestro juicio?» (Montaigne) [*Ibid.*, p. 77]

En cambio, al darse el cambio de paradigmas filosóficos con la emergencia de la filosofía moderna será imposible referirse al pensamiento en esos términos:

Descartes destierra la locura en nombre del que duda, y que ya no puede desvariar, como no puede dejar de pensar y dejar de ser [...] En adelante, la locura está

<sup>54</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, 1964, p. 34.

exiliada [...] Entre Montaigne y Descartes ha ocurrido un acontecimiento: algo que concierne al advenimiento de una *ratio*. [*Ibid.*, pp. 77-78]

## § 50. Imágenes filosóficas

¿Es posible una *reflexión filosófica* apoyada únicamente en las palabras? ¿En caso de que sea así, éste es el mejor modelo de una reflexión filosófica «pura»? ¿Es posible una *exposición filosófica* «pura», en el sentido de que esté apoyada únicamente por conceptos verbales? Me inclino a dar respuestas negativas. ¿Cómo piensa un filósofo? ¿Piensa siempre discursivamente? ¿La exposición discursiva de sus pensamientos es siempre la más adecuada? ¿Es lo mismo exponer el pensamiento filosófico por escrito —a solas y en silencio— que ante un auditorio y con el auxilio de gis y pizarrón? Me parece que está por escribirse la historia de la filosofía desde el punto de vista de las técnicas reflexivas y expositivas de los pensadores. Sería sin duda de enorme utilidad la realización sistemática de este tipo de investigaciones. Cuestiones como la radical diferencia entre los estilos expositivos y las técnicas argumentativas de, por ejemplo, Kant y Hegel son de una relevancia incuestionable. ¿Su manera de pensar era diferente, o solamente su manera de exponer su pensamiento? Creo más bien en lo primero. Otra apasionante cuestión es por qué se operó en Wittgenstein un cambio tan radical en su manera de exponer. Por momentos resulta asombroso que la misma persona haya escrito el *Tractatus* y las *Investigaciones filosóficas*. ¿Por qué se dio ese cambio en su técnica expositiva? ¿Es esto mera cuestión de «estilo»? No lo creo así. El propio Wittgenstein afirma que, por más que lo intentaba, en su último libro «lo mejor que [...] podría escribir se quedaría sólo en anotaciones filosóficas [...] y esto estaba conectado, ciertamente, con la naturaleza misma de la investigación».<sup>55</sup> Se está refiriendo,

<sup>55</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Prólogo. Cursivas de F.Z.

creo, a las estrategias indagatorias, a las técnicas de pensamiento, en suma, al *método* de investigación filosófica que él siguió. Por desgracia, no dice nada explícito al respecto, y nos deja la tarea interesante de inferir —a partir de la lectura de sus reflexiones escritas— en qué consiste dicho método.

En la filosofía se recurre frecuentemente a las imágenes, tanto en la reflexión como en la exposición. Precisamente Wittgenstein es uno de los mejores ejemplos de tal método. Otro es Platón. Estos dos pensadores se encuentran entre los más poderosos forjadores de imágenes para uso filosófico. Ambos tienen una marcada tendencia al estilo figurado o metafórico, y en ambos la *imaginación* forma parte del método de indagación conceptual y de la técnica de exposición.<sup>56</sup> Sería útil estudiar con detenimiento los diversos puntos de contacto entre ellos, no sólo en relación con sus estrategias expositivas, sino conceptualmente hablando. Aquí sólo me limitaré a señalar un importante punto de contacto: el papel que otorgan a la visión.

En *La República* Platón afirma que la visión, el ojo y las imágenes sensoriales no nos ofrecen más que el conocimiento de lo percedero; en cambio, el alma y las «ideas puras» nos dan acceso a las esencias. Lo importante no es *ver*, sino *contemplar*, y la diferencia entre ambos consiste en que lo primero es un acto sensible, mientras lo segundo es una captación intelectual de las formas puras. En otros términos, se trata de ver con los «ojos del alma», no con los ojos del cuerpo. Aquí cabe preguntarse: ¿por qué, entonces, Platón recurre tanto a las imágenes en el desarrollo de sus argumentaciones? Una respuesta es que lo hace justamente para demostrar lo insuficientes que son. Casi siempre, una vez que ha creado alguna de sus metáforas —por ejemplo, la de la caverna—, afirma que esta imagen es incapaz de hacernos com-

<sup>56</sup> También es interesante que ambos recurren a la forma dialogada como técnica de investigación y de exposición. Tal vez el interlocutor ideal de Wittgenstein sería el Sócrates platónico...

prender lo que es el conocimiento «directo» de la realidad. Las imágenes son, en todo caso, sólo un escalón inferior en el ascenso hacia el conocimiento de la realidad, es decir, hacia su *contemplación*. Otra respuesta sería que no se da cuenta de que las utiliza con tanta frecuencia —y con tanta maestría. Yo creo que las dos respuestas nos dan la solución.

Si ahora pasamos al joven Wittgenstein, es del todo punto indiscutible la filiación platónica de su pensamiento en el *Tractatus*, texto totalizador, poético, místico y paradójico. La concepción del mundo y del lenguaje que ahí se exponen sugiere una *imagen*: la de un universo cerrado, completo y autónomo, como una esfera en cuyo interior todo está donde tiene que estar. En conjunto, el *Tractatus* es un texto pletrónico de imágenes no visuales. Entender su poderoso lenguaje requiere —entre otras cosas— de una buena dosis de *capacidad imaginativa* en el lector, esto es, de *visualizar las imágenes* que Wittgenstein sugiere, o bien de elaborar visualmente esquemas o imágenes para comprender el texto. Hacia el final llega a la conclusión de que todo lo antes dicho puede ser prescindible. Y es entonces cuando se refiere a «lo inexpresable, lo que se *muestra* a sí mismo»,<sup>57</sup> y cuando utiliza la imagen de la escalera: «Mis proposiciones son esclarecedoras de este modo: que quien me comprende acaba por reconocer que carecen de sentido, siempre que el que comprenda haya salido a través de ellas fuera de ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido)». [*Ibid.*, 6.54] En un libro como éste, donde prácticamente no hay palabras inútiles, el uso de esta imagen en un lugar tan importante es altamente significativo: aquí *imaginamos* que el recorrido por las proposiciones del *Tractatus* nos permitió despojarnos de lastres y nos ayudó a *ascender*. Pero lo más importante no es haber ascendido, sino mantenerse arriba. De ahí la importancia de «tirar la escalera». ¿De qué está constituida dicha escalera? Como en Platón, es

una escalera construida con palabras e imágenes, y que a fin de cuentas resulta insuficiente. Lo importante es abandonarla por completo, y la única forma de lograrlo es deshacerse de ella arrojándola lejos.

En las *Investigaciones filosóficas* la tendencia de Wittgenstein a utilizar imágenes no se aminora; más bien, por momentos parece intensificarse. He aquí algunas de las más célebres: *el lenguaje como juego de ajedrez, los juegos de lenguaje, las semejanzas de familia, la gramática superficial y la gramática profunda, la terapia filosófica, la caja con un escarabajo, la mosca en la botella*. Citando la proposición 4.5 del *Tractatus* («La forma de la proposición es: las cosas suceden de tal y tal manera»), comenta: «Una *imagen* nos tuvo atrapados. Y no podíamos salir de ella, pues está arraigada en nuestro lenguaje, y éste parece repetírnosla sin que podamos evitarlo».<sup>58</sup> Páginas atrás ha dicho que «la filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio del lenguaje». [*Ibid.*, § 109] Es decir, Wittgenstein detecta la extraña capacidad que tiene el lenguaje de sugerirnos imágenes, y cómo nosotros podemos quedar cautivos de ellas. De hecho, en estas dos citas hay cuatro imágenes: «una imagen *nos* tuvo atrapados», «está *arraigada* en nuestro lenguaje», «la filosofía es *una* lucha contra el *embrujo* de nuestro entendimiento». ¿Qué sucede entonces? Al parecer, para Wittgenstein el problema no es que el lenguaje esté «infestado» de imágenes, *sino que seamos víctimas de las imágenes equivocadas*. Y, en realidad, él no abandona su tendencia a servirse de imágenes. Por ejemplo, de la imagen del lenguaje como un juego de ajedrez. De modo que se debe tomar precauciones contra tal tendencia de las palabras a asociarse con imágenes (tangibles o no) que a su vez nos lleven demasiado lejos en nuestros razonamientos. Por ejemplo, en el caso del lenguaje sobre las máquinas se presenta dicho fenómeno cuando decimos que «una máquina tiene ya en sí sus movimientos posibles

<sup>57</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus* 6.522.

<sup>58</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* §114-115.

de un modo misterioso». Se está afirmando en el fondo que «la posibilidad de movimiento debe ser más bien como una sombra del movimiento mismo [...] ¡Mira qué altas van aquí las olas del lenguaje!» [*Ibid.*, § 194] De nuevo con una imagen, nos dice que es el lenguaje —particularmente el lenguaje *filosófico*—, el que nos lleva a configurar *imágenes* erróneas. En este caso, la imagen de que «dentro» de la máquina está potencialmente su propio movimiento.

Ahora iré hacia Aristóteles. Como ya se indicó,<sup>59</sup> hay en el tratado *Sobre el alma* una valoración negativa y una valoración positiva de la imaginación (*phantasia*). La primera ya fue expuesta. La segunda plantea dificultades no fáciles de resolver, pues se relaciona con nociones aristotélicas de gran profundidad epistemológica y metafísica, como *nous* (pensamiento), *eidos* (idea, forma) y *aisthesis* (sensación).<sup>60</sup> Inicialmente, el *nous* es considerado aquí como superior a cualquier otra forma de conocimiento. Sin embargo, hacia la parte final de este tratado, se da un giro y se abandona el concepto anterior de lo imaginario como fuente de errores y como inferior al pensamiento:

Las imágenes del alma sirven al pensamiento como si fueran los contenidos de la percepción [...] Por eso es que *el alma nunca piensa sin una imagen*. El proceso es semejante a aquel por el cual el aire modifica la pupila de una o de otra manera y ésta transmite la modificación a una tercera cosa (y lo mismo pasa en el oído) [...] *La facultad de pensar, entonces, piensa las formas en las imágenes*. [*Ibid.*, 431a 16 y 431b 3. Cursivas de F.Z.]

Es decir, las imágenes de las cosas que llegan al pensamiento actúan «como si» fueran contenidos perceptivos reales. Éste es el modo en que el pensamiento se puede relacionar con las cosas que están fuera de él, incluso en la ausencia de sensaciones reales; y es también el modo en que el pensamiento puede «pensar las formas

(*eidé*)»: «el alma nunca piensa sin imágenes». Esta afirmación contrasta fuertemente con las anteriores del propio Aristóteles sobre el lugar secundario de la imagen con respecto al pensar. Y más adelante se agrega una interesante puntualización:

*No es la piedra lo que está presente en el alma, sino su forma*. Se sigue que el alma es análoga a la mano; pues así como la mano es la herramienta de herramientas, la mente es la forma de formas y los sentidos son la forma de las cosas sensibles [...] Entonces, (1) nadie puede aprender o comprender nada en ausencia de los sentidos, y (2) cuando la mente está activamente consciente de alguna cosa, está necesariamente consciente de ésta mediante una imagen; pues las imágenes son como contenidos sensibles, excepto que no contienen ninguna materia. [*Ibid.*, 431b 30-432a 9. Cursivas de F.Z.]

Con lo cual se tiene ya un auténtico concepto aristotélico del pensamiento visual, que nos obliga a matizar las tradicionales concepciones según las cuales este filósofo rechazaba cualquier tipo de pensamiento basado en figuración. Aquí es muy claro al decir que los objetos están de algún modo presentes en el alma, pero de manera formal o *eidética*; al mismo tiempo, el alma es un conglomerado de formas (*eidé*). Por tanto, *la imaginación es la condición indispensable del aprendizaje, del entendimiento y de la conciencia de las cosas*.

Castoriadis señaló con gran acierto la doble concepción aristotélica de la imaginación: el estagirita se refiere tanto a las *imágenes imaginarias* dependientes de la sensación, como a las que se pueden independizar de ella; pero las confundió entre sí. Eso lo llevó a su enfoque aporético de la imaginación: primeramente señaló que los seres son, o bien sensibles o bien inteligibles, y por ello es necesario definir la relación entre lo sensible (los *aistheta*) y lo inteligible (los *noeta*), lo cual hizo desde el segundo libro de su tratado; pero entonces llegó al resultado de que «todo pensamiento (*theorein*) es necesariamente y al mismo tiempo contemplación (*theorein*) de una imagen (*phantasme*) [...] Los primeros pensamientos (*noe-*

<sup>59</sup> En § 44.

<sup>60</sup> Cfr. Aristóteles, *On the soul*, Lib. I, 4 y Lib. III, 5.



mas) no podrían *existir sin imágenes*». <sup>61</sup> De modo que se viene abajo la tradicional definición negativa de la imaginación que la considera como fuente de errores y ausencia de sensaciones. Ahora es menos radical la separación entre lo sensible y lo inteligible, y la imagen «puede “ser como” (funcionar como) lo sensible aun cuando éste se halle ausente». [*Ibid.*, p. 335] Para Castoriadis ha habido un brutal rompimiento en el interior del tratado *Sobre el alma*, pues a partir del Capítulo 7 del Libro III reaparece el tema de la imaginación, pero con un enfoque completamente distinto al anterior. Este cambio implica un rompimiento con la noción platónica de la imaginación, que la relegaba al nivel más bajo de la *mimesis*. Ahora bien, si «el alma nunca piensa sin imágenes», eso significa que *no puede pensar sin ellas*. Entonces, «*siempre* hay fantasmas, *siempre* imaginamos». [*Ibid.*, p. 344] Y también se implica algo aun más interesante para las presentes indagaciones: si lo que está en el alma no es el objeto mismo, sino su *forma*, y las imágenes son *como* sensaciones pero inmateriales, entonces «el fantasma, imagen *in absentia* del objeto sensible, funciona como sustituto o representante de éste. En lenguaje moderno, el pensamiento implica la *re-presentación* (*Vertretung*) del objeto pensado por su representación (*Vorstellung*)». [*Ibid.*, pp. 344-345]

¿Quiere decir esto que en Aristóteles hay una auténtica teoría de la representación? No lo creo así; la interpretación de Castoriadis no debe llevarnos tan lejos. Pero sí es legítimo extraer de ella elementos que nos permitan fundamentar una teoría de la representación, que es justamente lo que haré en el Capítulo 3. Castoriadis explica que la imagen (el *fantasma*) y la imaginación posibilitan dos movimientos complementarios: la separación y la composición de los datos sensibles e intelectuales. Por ejemplo, cuando pensamos una curva *como* curva no sólo necesitamos desprendernos de las curvas materiales que conocemos, sino que al mismo

tiempo requerimos *sentirlas*, aunque *in absentia*, es decir, por medio de la representación imaginante: «no se puede pensar la curva sin “sentir” la curva, sin presencia o presentación de la curva [y esto] se realiza en y por el *phantasma*». [*Ibid.*, pp. 345-346]

Sigamos con la exploración sobre el papel de lo imaginario en el trabajo filosófico. Iré ahora a las interpretaciones de Wilhelm Szilasi <sup>62</sup> (pensador formado en la fenomenología), a propósito de la relación entre fantasía y conocimiento en Aristóteles.

Este autor aborda directamente la cuestión del papel que desempeña la imagen en la filosofía. <sup>63</sup> Su tesis es que la actividad pensante de los filósofos hunde sus raíces en esquemas o formas *arcaicas*, de las que se alimenta siempre. A estas imágenes arcaicas, viejas, las llama *Urbilder* (término que en la versión española está vertido como ‘arquetipos’). <sup>64</sup> ¿Qué es una *Urbild* o arquetipo? Anteriormente, <sup>65</sup> Szilasi se refirió (con base en Aristóteles) a que el conocimiento científico se apoya en principios o *arjai*. Y ahora afirma que tales principios no tienen en sí un carácter «científico», sino que *son imágenes primigenias, originarias y comunes a todos los seres vivos*; son especies de tipos, moldes o, más bien prototipos y, mejor aun, *arquetipos*. Szilasi muestra cómo tanto los seres «superiores» (por ejemplo, los filósofos) como los «inferiores» (por ejemplo, los pichones) guían sus pensamientos por diversas imágenes arquetípicas (*Urbilder*). El pichón recién nacido reconoce a su madre-alimentadora por una mancha roja bajo el pico; la avispa construye sus nidos siguiendo esquemas típicos o *Urbilder*. ¿Y los filósofos? Sus asuntos son otros (el problema del ser, la esencia de las cosas, el ser del humano, etc.), pero sus estrate-

<sup>62</sup> Wilhelm Szilasi, *Fantasia y conocimiento*, 1969.

<sup>63</sup> W. Szilasi, «Los arquetipos en el pensamiento filosófico», en *ibid.*

<sup>64</sup> Ver § 33 y Sección 4.6.

<sup>65</sup> W. Szilasi, «Experiencia y ontología fundamental», en *ibid.*, p. 38

<sup>61</sup> Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 334.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

gias no son en el fondo diferentes: «Si queremos rastrear los arquetipos en el pensamiento filosófico [...] somos remitidos al mundo de imágenes del mito». Buenos ejemplos de ello son Platón y Plotino.<sup>66</sup> Desde luego, no son los únicos casos, y por ello se puede afirmar que «para el pensamiento filosófico, los arquetipos [...] son imágenes que [...] contienen la materia representativa del organismo; en cierto modo, son *pre-representaciones* desde las cuales la afectación despierta la representación. En este sentido, son prepresentaciones pre-pensantes». [*Ibid.*, p. 60]

*Estas imágenes corpóreas, necesarias para la vida, comunes al pichón y al filósofo, se ubican en una situación anterior a la representación. Hay, entonces, un estadio que se ubica más acá de la representación, en lo pre-representativo o arcaico. Por eso los arquetipos no son, estrictamente hablando, imágenes (entendidas como representaciones), sino pre-imágenes (tal vez podríamos considerarlas como presentaciones).*

¿Cómo se relacionan el pensar y la imagen, y ambos con el cuerpo? La liga entre todos ellos son los arquetipos:

Alumbran el camino las palabras originarias, aquellas que perduran, silenciosas, bajo la estratificación de los usos del lenguaje. El carácter figural es, en este sentido, el despertar del recuerdo. La forma en que la imagen actúa en el pensar es el preverse del hombre. [*Ibid.*, p. 66]

Creo necesario precisar que *estas formas arcaicas tienen un contenido figural profundo, pero que no es visual*, y que consta de contenidos originarios subyacentes al lenguaje que se usa cotidianamente. Pensar, por ello, es un proceso imaginal:

La historia del devenir del pensar marcha unida con arquetipos. Pensar se dice en griego νοεῖν [*noein*]. Significa un ver que percibe y obliga. *Pensar es ver; por eso está indisolublemente ligado a imágenes, a configuraciones [...]* El ver se dirige hacia lo presente

[...] hacia todo lo que determina nuestro presente. [*Ibid.*, p. 67. Cursivas de F.Z.]

Y no se trata, aclara Szilasi, de un presente entendido como el *aquí y ahora*, sino de algo que apunta mucho más adentro: el pensar arquetípico «no piensa lo inicial; piensa desde ello, desde los arquetipos soterrados [...] *El pensar mira hacia atrás y hacia delante. No visión de lo que se ofrece en el instante*». [*Ibid.*, pp. 67-68] Pensar es, pues, *noein*, en el sentido de ver: *se piensa en y con imágenes*.

Pensar arquetípicamente es quedarse en el *más acá* de la representación o ir al *más allá* de ésta, a una *presencia eterna*, tan plena de tiempo que fusiona el pasado y el futuro en un presente intemporal que no consiste en el instante, sino en la eternidad.

Siguiendo con su lectura de Aristóteles, en otro artículo<sup>67</sup> insiste Szilasi en que para aquel filósofo la φαντασία (*phantasia*) consiste en una formación de imágenes que permiten orientarse en el mundo y que conforman un legítimo pensamiento perceptual con imágenes. Ahora bien, no es privativa de los humanos: es constitutiva de la experiencia en *todo* ser vivo; es la «capacidad de hacer visible, de traer al alcance de la vista y de mantener lo visible en la imagen». [*Ibid.*, p. 70] Sin tener que pasar por la representación (por el entendimiento), se realiza directamente en la percepción, pues ésta opera en todo ser vivo. Desde las funciones simples en animales (como la alimentación) hasta los niveles elevados de pensamiento, los elementos mnésicos y los elementos fantásticos (imágenes) están presentes, complementándose. [*Ibid.*, p. 72]

¿Qué es pensar?, ¿cómo se piensa? En Aristóteles, nos dice Szilasi, el *nous* es la aprehensión sintética de los aspectos o *fantasmas* del objeto. El *nous* construye a partir de estos aspectos diversos la *unidad eidética del objeto*, su *eidos*. Apunta Szilasi que a partir de Hegel se tradujo *nous* como «espíritu», pero que etimo-

<sup>66</sup> W. Szilasi, «Los arquetipos en...», pp. 57-58.

<sup>67</sup> W. Szilasi, «Acerca de la capacidad de imaginar», en *ibid.*

lógicamente significa «oler», y se puede aplicar a «ver». Aristóteles, por su parte, lo relacionaba con «tocar». O sea, que originalmente el *nous* tiene una dimensión sensorial muy importante, que se ejerce como una capacidad de *fantasear* en el sentido de poder formarse imágenes. Si el pensar es la organización del *eidos*, éste a su vez «significa imagen, aspecto, figura», y *eidenai* es «saber» entendido como «ver figuras, aprehensión sapiente de configuraciones». También, el *eidos* de un objeto no se refiere a tal o cual objeto particular, sino a «la imagen unitaria que contiene la regla de todos los cambios de aspecto»; y «esa particular facultad de visión que es el *nous* ve el *eidos*; lo posee como aspecto en la variación de aspectos». [*Ibid.*, pp. 73-74] De todo esto deriva Szilasi tres importantes conclusiones:

- a) el *nous* no pasa por lo lógico;
- b) el creador de imágenes (el artista visual) es un verdadero *sofí* (sabio) o «filósofo»;
- c) el *logos* (la lógica) no es necesaria y originariamente pensamiento racional que excluye lo no racional.

En la misma línea de este autor, el filósofo Ernesto Grassi<sup>68</sup> hace una apasionada defensa del pensamiento filosófico visual y de la retórica como procedimiento aplicable en la investigación filosófica. Se interesa en la reivindicación del humanismo italiano como una corriente alternativa al racionalismo francés, enfatizando la utilización en aquél y el rechazo en éste de la figuración. Con respecto a los antiguos pensadores griegos, indica que en Platón era fundamental el patetismo en la actividad filosófica, y no sólo el pensamiento racional. Por ello, la *dianoia* (de *día* y *nous*) «es la capacidad que, por medio del *nous* y con base en la inspección (*Einsicht*) de los *arjai*, nos habilita para tener un discernimiento fundamentado». [*Ibid.*, p.

166] Esto la distingue de la *episteme*. El verdadero arte del discurso es pues una *psicagogía* (conducción de las almas) que, mediante el *nous* y las imágenes originarias (*eidé*), distingue ilusión de verdad. Y hay dos formas de develamiento (*Unverborgenheiten*) de las esencias: la originaria y noética (mediante la experiencia de *imágenes místicas*, esto es, relacionadas con las musas), y la que surge de la *episteme* (inferencial, racional), pero que no conmueve. La principal tesis de Grassi a lo largo de todo su libro es que este dualismo entre los dos modos de develamiento debe y puede ser superado: *pathos* y *logos* no tienen que ser ajenos entre sí.

Grassi afirma que en el conocimiento metafísico los *arjai* son lo más seguro, lo determinante de todo conocimiento posible: en ellos radican los principios del conocer, que *carecen de un carácter racional*. ¿Por qué aceptamos una *de-mostración*? La aceptamos porque *muestra* algo, es decir, lo hace «visible». Así, «en la *Analítica posteriora* define Aristóteles el saber y el convencimiento, *i. e.* la creencia racional (*pistis*) que surge de ellos de esta manera: «Creemos y sabemos algo, cuando realizamos una derivación, a la que llamamos 'prueba' ». [*Ibid.*, p. 100] Por ejemplo, el principio «lógico» de contradicción, que es indemostrable racionalmente, pero se asume como necesario y universal. Los principios son objeto de creencia o de fe (*pistis*), no producto de procesos deductivos lógicos.

Para Grassi el concepto de '*theoria*' se relaciona con el de *thaumázein* (el maravillarse), que tiene un significado sagrado y deriva a su vez de *théastei* (ver, percibir, observar con atención)<sup>69</sup>: «de lo cual resulta la relación entre el maravillarse y la teoría como visión de lo originario». [*Ibid.*, p. 114] *Por tanto, la imaginación está en el origen de la filosofía, y la imagen es una herramienta básica del trabajo filosófico. «Theoria» es un término referido a la acción de lanzar una mirada (Einsicht, en ale-*

<sup>68</sup> Ernesto Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen* [Poder de la imagen, debilidad del lenguaje racional. Hacia una rehabilitación de lo retórico], 1970.

<sup>69</sup> Cuestión tratada en § 38.

mán) hacia lo arcaico; *theorós* es quien hace preguntas al oráculo, y en latín el verbo *theorêin* es traducido como *contemplare*: mirar en sentido religioso el *templum* que es el mundo. Ésta y otras metáforas tienen un valor filosófico porque «se basan en el “descubrimiento” de significados semejantes»: *muestran*, hacen ver algo común entre objetos, no observable racionalmente. [*Ibid.*, p. 170] Ahora bien, este *Einsicht* que permite ver semejanzas no tiene ninguna relación con la *ratio* o con el *logos*. Los griegos llamaban a esa capacidad *noêin*, y Grassi la traduce al alemán como *Einsehen* (considerar, inspeccionar). Luego indica algunas derivaciones de este concepto griego. En el mundo latino se virtió como *ingenium*, que significa una actividad espiritual de inspiración divina, así como la capacidad poética:

El ser humano es partícipe de lo divino; en su alma se hallan los gérmenes de elevadas capacidades espirituales que tienen el carácter del '*ingeneratum*'. A eso se debe que sea posible conocer el orden y las leyes del Universo, pues son la expresión de la divinidad. El *ingenium* capacita al ser humano para interpretar la realidad [...] se manifiesta como un poder arcaico, esclarecedor e inspirador. [*Ibid.*, p. 177]

De ahí deriva, asimismo, el que en la Edad Media el ingenio fuera visto como un don de Dios a los hombres (en San Agustín).

Esta interesante investigación de Grassi me lleva a ver la relación entre el *genio*, el *ingenio* y la *inspiración*: en los tres la imagen desempeña un papel central. Por ejemplo, en el trabajo del *ingeniero* y en el del *genio artístico*: en ambos, la inspiración y la visión de imágenes van de la mano. ¿Acaso el poder del genio creador kantiano se puede explicar en estos términos? Creo que sí. Su capacidad de conjuntar imaginación y entendimiento, y de dar forma sensible a los conceptos más abstractos revela un gran *ingenio*, esto es, una gran capacidad de *generar* objetos sensibles. Grassi se refiere al humanista español Juan Huarte de San Juan (siglo XVI), para quien, por un lado, los conceptos son proyectos en imágenes debi-

dos a nuestro impulso por saber, y por otro, el ingenio es un trabajo a base de «figuras» y «retratos». De este modo, «*ingenerare*» significa «engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera». <sup>70</sup> Y agrega que estas «imágenes originarias» son «el origen del arte y de la ciencia». [*Ibidem*] Así, esto me confirma que no es descabellado relacionar la explicación kantiana de la creación genial con estas explicaciones del pensamiento visual.

Grassi quiere demostrar que el racionalismo acabó con el uso de imágenes originarias («*urprünghliche Bilder*») como fuente del pensamiento filosófico. Descartes rompió con la tradición humanística y sus disciplinas, al considerarlas como ajenas a la formación de juicios claros sobre las cosas: él único método para llegar a la Verdad era el rigor de la demostración lógica. Rompió con la *formación humanística* basada en la literatura, convirtiendo a la filosofía en una disciplina con su propio lenguaje técnico y un interés exclusivo en el problema del saber y el conocimiento. Su desprecio de la retórica es bien conocido; por ejemplo, cuando dice: «Quienes tienen el razonamiento más fuerte y digieren mejor sus pensamientos a fin de hacerlos claros e inteligibles, pueden persuadir mejor de lo que proponen, aunque no hablen más que bajo bretón y no hayan aprendido jamás la retórica». <sup>71</sup> A esta postura cartesiana opone Grassi la de Giambattista Vico, quien reconoce el papel de la imagen y la fantasía en la actividad humana a la vez que postula una «filosofía tópica». Ésta se basa en la «*invención*» (antes que en la demostración) de los argumentos en un discurso, sea racional, sea retórico. [*Ibid.*, p. 204]

Este recorrido por distintos autores debió de dejar en claro que la razón discursiva no es la única herramienta del trabajo filosófico. Ante todo, no hay que olvidar por ningún motivo una

<sup>70</sup> Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, citado en *Ibid.*, p. 179.

<sup>71</sup> René Descartes, *Discours de la méthode*, I, 9, citado en *ibid.*, p. 195. Ver § 49.

obviedad: que el filósofo tiene cuerpo, y que éste es una fuente de emociones, recuerdos, deseos y diversas necesidades. Por tanto, el pensamiento filosófico no puede desenvolverse en un reino artificialmente desconectado de la vitalidad. Y eso significa que, además del lenguaje articulado, el pensamiento filosófico utiliza la imagen (visual o no visual), sin contar otros recursos que ya no puede examinar esta investigación (sensaciones, dolores, placeres...). El hacer filosofía (hablando, escribiendo o únicamente pensando) es, ante todo, una actividad que se realiza —como las otras— *con todo el cuerpo*, y no en el recinto secreto de la «mente». Paralelamente, se ha llegado también a otro resultado: el pensador es capaz de acceder también a ámbitos en donde no bastan las imágenes visuales ni siquiera las no visuales. Es entonces cuando se asoma a un terreno en donde ya ningún tipo de representación (verbal, visual) sirve; se acerca al silencio y a la oscuridad que están *antes o después* de la representación: vislumbra la pura presencia.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> Ver § 93 y 94.

144

**TESIS COM  
FALLA DE ORIGEN**

## APÉNDICE I. IMÁGENES EN LA CIENCIA Y EN EL DISEÑO

### § 51. Imágenes científicas

¿Qué papel desempeñan las imágenes en la investigación científica? ¿Son únicamente traducciones de conceptos abstractos, o son herramientas indispensables para la formulación de proyectos y de conceptos? ¿Cómo se relacionan imágenes (visuales o no visuales) y palabras (escritas, habladas o sólo pensadas) en el proceso de investigación científica? Pretendo apuntar algunas ideas al respecto, sobre todo con la finalidad de dar más fuerza al tema de las relaciones entre la actividad filosófica y la imagen.

Desde una posición adversa a la aceptación de que hay un pensamiento visual legítimo, se podría suponer que la ciencia cuenta con el antídoto más eficaz contra la seducción de la imagen: las matemáticas. Pero el uso de éstas no es ninguna «garantía» de que no se piense con imágenes. Toda explicación en términos matemáticos adquiere su sentido cuando es «traducida» a proposiciones comprensibles, tanto por los legos en la materia como por los especialistas. Y ello implica que, desde el momento en que un conjunto de formulaciones matemáticas debe ser explicado en términos lingüísticos, pierde su aparente «pureza» original. Pero sucede otra cosa, que me interesa más aun: esas formulaciones matemáticas *se transforman inevitablemente en un conjunto de imágenes*. Por ejemplo, cuando a dichas explicaciones lingüísticas se las llama «teoría corpuscular de la luz» o «teoría ondulatoria de la luz», o «teoría cuántica de la materia», es imposible que no broten en el hablante o en el oyente determinadas imágenes. Se ha dado con ello un paso de la *conceptualización* más pura —la matemática— a la *visualización* —aun cuando no se recurra a imágenes visuales. El siguiente paso sería tomar una hoja de papel y elaborar un esquema o un dibujo que represente físicamente la naturaleza de la luz, de la energía, etc.

En § 50 vimos cómo la reflexión teórica implica el recurso a imágenes arcaicas, a esquemas visualizables que han sido llamados *arjai* (principios). La acción de dirigir el intelecto y la imaginación hacia estos esquemas o patrones profundos fue llamada *noëin*, *ingenium* o *Ein-sicht*. En lengua inglesa existe el término *insight*, que expresa esta misma idea. En el diccionario *Webster* se define así: «visión o discernimiento mental penetrante; facultad de ver los rasgos internos o las realidades subyacentes». <sup>1</sup> De este modo, una persona con *insight* es aquella capaz de ver «más allá», de no limitarse a lo que sus ojos le ofrecen, y de involucrarse con las profundidades de su objeto —aunque no necesariamente en un sentido místico, sino racional o científico. En una compleja investigación que se titula precisamente *Insight*, Bernard Lonergan <sup>2</sup> señala:

La imagen es necesaria para el acto de intelección. [...] Al acercarnos a la definición de la circunferencia, ocurrió cierta aprehensión de una necesidad y de una imposibilidad [...] Si todos los radios son iguales, la curva tiene que ser perfectamente redonda; y si algunos radios son desiguales, la curva no puede carecer de protuberancias y abolladuras [...] Eliminemos la imagen del centro, los radios, la curva, y de inmediato se desvanecerá toda aprehensión de una redondez necesaria o imposible [...] La ocurrencia de esta aprehensión es lo que hace la diferencia entre repetir como un perico la definición de una circunferencia y recitarla inteligentemente. <sup>3</sup> [*Ibid.*, pp. 43-44]

Es decir, la inteligencia científica tiene fuertes bases imaginales, y por eso la emisión de enunciados científicos correctos es auténtica *sólo cuando* está respaldada por imágenes.

Esto tiene que ver con el asunto de las relaciones entre conceptualización y visualización en el pensamiento científico. Una forma de tratar el problema es decir que conceptos e

<sup>1</sup> *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*.

<sup>2</sup> Bernard Lonergan, *Insight. Estudio sobre la comprensión humana*, 1957.

<sup>3</sup> Véase en § el ejemplo similar que da Castoriadis a propósito del pensamiento con imágenes en Aristóteles. Ver C. Castoriadis, *op. cit.*,

imágenes mantienen una relación de oposición, en el sentido de que cuanto más se conceptualiza menos se visualiza, y viceversa. Y, como veremos después,<sup>4</sup> también en la filosofía se puede encontrar enunciada esta exclusión operativa entre imagen y palabra: o se usa una o se usa la otra, y mientras la primera tiende a lo concreto la segunda tiende a lo abstracto. Pero de esto más bien extraigo la tesis de que palabra e imagen se complementan en la reflexión, debido precisamente a que cada una procede de modo diferente: *lo que se puede pensar con palabras no se puede pensar con imágenes, y viceversa.*

N. R. Hanson<sup>5</sup> ha observado esa distancia entre conceptualización y visualización en el pensamiento científico. Alejarse de una es acercarse a la otra:

...los estudiosos siguen siendo incapaces de visualizar los átomos, de la misma manera que lo habían sido los contemporáneos de Demócrito [...] Cuando hablaban rigurosamente, renunciaban al átomo pictóricamente representable; pero ¿por qué hablar tan rigurosamente? [...] Los físicos pueden pensar en los átomos *únicamente mediante su visualización*. ¿Por qué no? Ello ayuda a conseguir las explicaciones. Así, los casi invisibles diagramas de la geometría se deslizan subrepticamente en el pensamiento físico sobre los átomos. Rutherford pensaba así cuando en 1911 aceptó la idea de Nagaoka «de un átomo "saturniano" que estaba compuesto de una masa central atractiva rodeada por anillos de electrones giratorios». Los átomos debieran haber sido tan indibujables como las entidades de la geometría, pero ningún físico toma este camino hasta el punto de paralizar su pensamiento. [*Ibid.*, pp. 234-235. Cursivas de F.Z.]

Es claro entonces que hay una tensión excluyente entre un pensar «abstracto» o «conceptualizante» y un pensar «concreto» o «visualizante». Pero al parecer hay una tendencia irrefrenable hacia el segundo. ¿Por qué? Hanson dice que «ello ayuda a conseguir explicaciones». O sea: *si no se tradujera a cualquier tipo de imágenes*

*visuales lo que se sabe sobre el átomo sería muy difícil, si no imposible, dar explicaciones sobre él.* No se podría hablar del átomo si no se metafORIZARA su explicación —en este caso imaginándolo como una especie de sistema solar en miniatura—, y el no recurrir a la visualización puede conducir a una «parálisis del pensamiento». Lo mismo puede decirse respecto a otros conceptos científicos fundamentales, como los de 'cuanta', 'luz', 'molécula' o 'fuerza'. La utilización de imágenes permite dar explicaciones sobre estas entidades. Por tanto, es correcto afirmar que los conceptos científicos pueden ser realmente comunicados y comprendidos *sólo si son visualizados*. Pero queda por elucidar una cuestión, más profunda y difícil: si las imágenes intervienen también *en la formación* de estos conceptos, *antes de su explicación*.

La imaginación no es ajena a los procedimientos de investigación científica. Por el contrario, interviene en ellos. Jean Chateau indica que «hay toda una gama de intermediarios entre la ficción y la hipótesis científica».<sup>6</sup> Por ejemplo, en el «descubrimiento» de la gravitación universal por Newton intervino la imaginación, de la misma manera que interviene en la creación de un relato ficticio. [Cfr. *ibid.*, p. 279] Aunque ambas actividades (la científica y la literaria) se distinguen en sus resultados, tienen algo muy importante en común: *la libertad de asociaciones que puede conducir a resultados inesperados*. Chateau enfatiza que la imaginación es una herramienta básica en la formación de conceptos científicos, en tanto abre las puertas de la invención, de la suposición y de la creatividad, así como de la capacidad de detectar o plantear problemas. En este sentido, destaca la valencia afectiva de la imagen, gracias a la cual es posible detectar problemas e imaginar soluciones: eso se debe a que el pensar y el conocer *no* son puros actos intelectuales, sino que son, primero que nada, asunto de supervivencia. [Cfr. *ibid.*, 288-289].

<sup>4</sup> Sección 4.2.

<sup>5</sup> Norwood Russell Hanson, *Patrones de descubrimiento*, 1971.

<sup>6</sup> J. Chateau, *op. cit.*, p. 278.



¿Significa esta última afirmación que se piensa *con* imágenes? ¿que las imágenes son «indispensables» para pensar? Sería riesgoso extraer una conclusión tan apresurada. Pero sí puede adelantarse la idea de que los procedimientos de explicación científica no se encuentran tan lejos de la imaginación como parece. Veamos cómo desarrolla Chateau su argumentación:

Es indudable que hay toda una gama de intermedios entre la ficción verdadera y la hipótesis científica [...] Cuando Newton descubre la gravitación universal, eso es también imaginación. Bacon hablaba bellamente de la etapa del «*intellectus sibi permissus*» que, en la investigación, debe seguir a la recopilación de los documentos. Hoy día se habla, con el mismo sentido, de *Brainstorming*, lo cual es también imaginación. Y todo plan de trabajo, por bien concertado que esté, es imaginación. [*Ibid.*, pp. 278-279]

Considera que de la imagen ficticia a la suposición como procedimiento científico no hay solución de continuidad: las dos son modos de imaginar, aunque estén ubicadas en extremos opuestos. En un caso se producen ficciones, en el otro explicaciones sobre la realidad, pero en ambos hay un pensamiento que se mueve libremente. Ahora bien, parece haber un punto en que la imagen y el concepto se complementan:

La imaginación mental es una nebulosa que se precisa poco a poco sacrificando una parte de su colorido, poniéndose al servicio de la representación [...] Por este proceso las imágenes pueden conceptualizarse e intervenir en los procesos de invención, e incluso en el matemático [...] La imagen se hace entonces esquema o gráfica.

Esto nos conduce desde ahora a relacionar la imagen con el concepto y a tender un puente entre los dos con ayuda de lo que hemos llamado imagen conceptual [...] Es totalmente imposible separar completamente la imagen del concepto y ver en ella una simple ilustración secundaria, como querían creer Binet y los psicólogos de Wursburg. [*Ibid.*, pp. 288 y 293]

De modo que imágenes y conceptos son realmente inseparables, y las primeras no son

una derivación o ilustración de los segundos. También puede colegirse de esto que las imágenes *no* son una etapa «primitiva» del pensamiento, que *después* se vuelve conceptual. Más bien, se trata de «imágenes conceptuales». La imaginación interviene también cuando se detecta o se plantea un problema:

Para plantear problemas es preciso sobrepasar la simple curiosidad animal, pues, en sentido estricto, un problema es un proyecto, un rebasamiento del instante presente [...] La pura emoción no llevaría muy lejos si no utilizara el instrumento representativo, lo imaginario. Es, en efecto, en lo imaginario donde se plantean los problemas y en lo imaginario, sobre el plano verbal y mágico, donde se resuelven las más de las veces. [*Ibid.*, pp. 301-302]

Para plantear problemas o para descubrirlos *no basta con saber observar: es necesaria además la capacidad de imaginarse hechos no inmediatos* y no circunscritos a las situaciones presentes, pues detectar un problema implica vislumbrar su solución. Y destaca Chateau el valor afectivo de toda imagen:

Por otra parte, la imagen conserva siempre de su pasado una calor afectivo, e incluso la imagen del círculo tiene componentes de ese tipo [...] Esta inherencia en la imagen de actitudes motoras y afectivas es un fenómeno capital que no han podido ignorar ni los psicoanalistas ni los sociólogos, ni aquellos que, con Bachelard, se han interesado por la valencia afectiva de las imágenes. [*Ibid.*, p. 289]

En un pensamiento de corte positivista esta emotividad inherente a las imágenes sería un lastre para su utilización cognoscitiva. Mas para el enfoque defendido en la presente tesis no es así en absoluto, sino en cierto modo al contrario: la carga emotiva de la imaginación favorece la detección de problemas, el planteamiento de soluciones, la realización de comparaciones y de todos aquellos procesos intelectuales en los que se involucra el propio sujeto como organismo que requiere seguir viviendo. El pensar y el conocer no son puros actos intelectuales; son también un asunto de supervivencia. En cuanto a la relación de la imagen

con estratos profundos (arcaicos u olvidados) de la psique, se tratará hacia el final de esta investigación.<sup>7</sup>

Considero haber dejado en claro que hay todo un pensamiento en imágenes *legítimo*, tan complejo y elaborado como el pensamiento verbal, que permite llegar a la formación de conceptos no apoyados en palabras. Cuando se elaboran explicaciones verbales de dichos conceptos basados en imágenes, lo que sucede es que<sup>8</sup> se adscriben *a posteriori* descripciones o discursos a las imágenes originarias. Quiero decir con todo esto que *las imágenes imaginarias no pueden ser explicadas satisfactoriamente como una etapa «primitiva» del pensamiento: son pensamiento genuino, tanto como el pensamiento puramente verbal.*

En años recientes algunos estudiosos han considerado pertinente diferenciar entre una utilización ordenada, instructiva y racional de las imágenes y un flujo incontrolado o sin finalidad de las mismas. A la primera se la llama *imagería*, dejándose para el segundo el apelativo de *imaginación*. La imagería es según esto un proceso planeado de representación de conceptos o informaciones mediante imágenes, con fines prácticos, educativos, etc., en tanto que la imaginación es un proceso espontáneo, incontrolable y no orientado que suele darse en el sueño y en el ensueño.<sup>9</sup> Esta distinción puede resultar útil si nos interesa separar el papel de la imagen en la ciencia del que cumple en otros campos en donde es menos «controlada», como en el arte o en el sueño. De este modo, en la labor científica se recurre a la imagería, mientras en la creación artística se da la imaginación. ¿Y en la filosofía? Aquí es difícil establecer una separación tan precisa. El pensador no es absolutamente dueño de sus imágenes; a

veces incluso es más bien asediado por ellas. Pero tampoco podemos decir que ellas lo dominan; pues él trata de hacerlas seguir una ruta trazada previamente por él. Sea como sea, mediante la imagería o mediante la imaginación, el filósofo no puede pensar sin imágenes (tanto visuales como no visuales), como tampoco puede pensar sin palabras.

## § 52. Imaginación e invención: el diseño como pensamiento visual

Por último, me referiré brevemente a un campo en donde hay un equilibrio —quizás perfecto— entre la imagería y la imaginación. No es en el arte, no es en la ciencia ni en la filosofía; es en el campo de la imagen aplicada: el *diseño*. Diseñar suele ser entendido como una actividad manual, como un manejo técnico de elementos visuales con vías a producir un efecto determinado en el receptor (comprador, lector, educando...). Sin embargo, cuando vemos diseñar a un diseñador, caemos en cuenta de que su actividad es fundamentalmente intelectual e imaginativa. Es decir, la acción de diseñar se realiza *antes* de la ejecución de los objetos diseñados: se diseña «en la cabeza» y se ejecuta el resultado de ese proceso de diseño sobre distintos soportes (arquitectónicos, gráficos, objetuales). Esto es justo lo que me interesa: *el proceso inmaterial por el que se genera una imagen o un objeto material: el proceso de diseñar.* ¿Qué papel desempeñan aquí tanto las imágenes materiales como las inmateriales? ¿Qué papel desempeñan la palabra y el pensamiento abstracto? *El proceso de diseño es fundamentalmente imaginal, y en él la razón discursiva está más bien supeditada a la razón visual. Diseñar es sobre todo un rejuego entre imágenes imaginarias e imágenes materiales.* Basta con ver cómo se desarrolla el trabajo de un diseñador para comprobar esto. Para éste es indispensable realizar un proceso de bocetaje, en el cual se plasman sobre el papel las diversas ocurrencias que se presentan. En la producción de estas imáge-

<sup>7</sup> En la Sección 4.6.

<sup>8</sup> Como se señaló en § 49.

<sup>9</sup> Miguel López O. y Sandra Castañeda F., «Inducción y empleo de la imagen como recurso instruccional», en A.A. V.V. *Imágenes*. Puede ser también pertinente consultar el libro de Alain Paivio, *Imagery and Verbal Processes*, 1971.

nes provisionales se está realizando de modo permanente una proyección de imágenes inmatriciales, no visuales, hacia el soporte físico que permite convertirlas en materiales y visuales. A partir de éstas, el diseñador genera nuevas imágenes no visuales, que en su momento serán de nuevo materializadas y después nuevamente producirán otras imágenes no visuales que se dibujarán; etc. *¿Qué es primero: la imagen visual o la no visual? Ninguna, ciertamente.* Aunque un diseñador bocete nada más en su intelecto y en su imaginación, sin duda éstos se han alimentado de las imágenes físicas que ha visto antes. Y, paralelamente, toda imagen que plasma sobre algún soporte no pudo surgir si no de alguna imagen no visual de su memoria. Esto tal vez baste para demostrar que el diseñador es, *ante todo*, un pensador que genera formas, objetos y conceptos visuales, a diferencia de otros pensadores que generan palabras y conceptos discursivos. Sólo después de ser eso, un diseñador es un *ejecutor* de esas formas, objetos y conceptos.

El concepto de 'diseño' tiene hondas raíces. Se relaciona con 'signo', 'significar', 'designar', 'señalar', e incluso con 'designio' (en el sentido de tener una intención) y 'dibujo'.<sup>10</sup> Actualmente se han realizado interesantes estudios que aplican la semiótica a esta disciplina emergente, que en el siglo XX se desarrolló como nunca antes. Pero creo que hace falta aplicarle también enfoques filosóficos.

Históricamente, la noción de 'diseño' se remonta hasta la Italia de siglo XVI. Valeriano Bozal<sup>11</sup> nos hace un excelente repaso de cómo se entendía este concepto por algunos creadores renacentistas y postrenacentistas, para quienes el *disegno* era ante todo una *idea*, un *desarrollo intelectual* que llevaba una impronta divina. Miguel Ángel, por ejemplo, discrepando de Leonardo da Vinci, consideraba que la imagen «interior y espiritual» es superior, y la imagen física es «vil e indigna de estima»; por eso

mismo, en la realización de una obra, la mano es la que obedece y el intelecto el que dirige. [Citado en *ibid.*, p. 123] La belleza y el conocimiento no se daban para él en el terreno de la sensibilidad, sino en el del intelecto y las ideas. En cuanto a la *mimesis*, precisa Bozal, en este artista «no pasa por la representación de la realidad empírica, es la representación de la idea». [*Ibid.*, p. 124] Se aprecia fácilmente el platonismo en estas concepciones de la imagen y de la creación visual: la *idea* rige al producto visual físico, y no se trata sólo de una idea intelectual, sino de una idea que contiene algo de lo divino.

En Vasari el *disegno* es dual: tiene como punto de partida la experiencia sensible y la observación de lo natural, pero lo que plasma en el cuadro es «la idea o forma del objeto representado». [*Ibid.*, p. 128] Dicha idea se forma intelectualmente a partir de observar los objetos singulares. En suma, la mano tiene una importancia subsidiaria.

Por fin, en Zuccaro se ve cómo ya no hay ninguna confianza en la representación matemática de la naturaleza y se confía únicamente en el ojo. La pintura debe obedecer al *disegno*, entendido como «*forza, idea, ordine, regola, termine è oggetto dell'intelletto [...] è questo si trova in tutte le cose esterne tanto divine quanto humanes*». [Citado en *ibid.*, p. 132] Ahora bien, el cuadro es una materialización visual, un espejo «que refleja la esencia, idea o forma de la cosa, que en el pensamiento está y tiene su mejor "representación"». [*Ibid.*, p. 133] Bozal destaca cómo para Zuccaro la etimología de la palabra *disegno* nos remite al fundamento último: la divinidad. De modo que «el *disegno* es el signo de Dios en nosotros». [*Ibid.*, p. 141]

Posteriormente, con el avance de la modernidad, se pasó del *disegno* al *dessein* (en francés, dibujo, o bien *designio* en el sentido de *intención*), del mismo modo en que se pasó del humanismo al cartesianismo. Esto implicó racionalizar la representación, aplicando un auténtico cartesianismo visual: «el centro de interés se traslada desde el *disegno* al dibujo, a la

<sup>10</sup> Cfr. Ives Zimmermann, «¿Qué es diseño», en *Del diseño*, 1998.

<sup>11</sup> V. Bozal, *op. cit.*

linealidad rafaelesca y romana en general»; y un ejemplo de esto fue Poussin. [*Ibid.*, p. 146] El cuadro se convirtió en «un discurso que nos envía a otro reino, el de las emociones interiores, la personalidad, el estado de ánimo, que tienen una resonancia exterior»; se volvió un verdadero sistema de signos «externos» que remitían a sus significados «internos», así como, según el dualismo cartesiano, cuerpo y alma se corresponden como en un sistema en donde lo exterior «refleja» lo interior. [*Ibid.*, p. 147]

En este breve repaso por algunas concepciones del diseño podemos constatar que el pensamiento no se circunscribe a la verbalización, sino que muchas veces opera con medios no verbales. *Los diseñadores* (sean dibujantes, arquitectos, diseñadores industriales o gráficos) *contribuyen tanto como los filósofos y los poetas al pensamiento de su época.*

### 2.3.5 Intersubjetividad de la imagen imaginaria

Después del recorrido hecho hasta aquí, ya se tiene suficientes elementos para referirse de nuevo al estatus de la imagen no visual y dar de ello una explicación más sustentada. Al inicio de esta sección señalé las diferencias cualitativas entre imágenes materiales e imágenes in-materiales, indicando que las primeras son *objetivas* y las segundas, *subjetivas*. Sin embargo, ya desde ese momento surgieron algunas dificultades sobre estas últimas: ¿cuál es su ubicación?, ¿qué tipo de existencia tienen?, ¿cómo se relacionan con las palabras?, ¿cómo se relacionan con las imágenes visuales? Y se apuntó una respuesta que podía servir de orientación en todo este complejo panorama: más que el *dónde* de su ubicación, importa el *cómo* de su uso; más que la *subjetividad* de la imagen no visual, importa su *intersubjetividad*. Éste concepto ('intersubjetividad'), al que yo creí ser el primero en llegar (hace unos cuantos años), es en realidad un «viejo» hallazgo del venerable Edmund Husserl. Y cuando lo encontré en las *Ideas para una fenomenología pura*, me pareció idóneo para explicar el «lugar» de la imagen no material. Por supuesto, complicó enormemente la ruta de investigación que yo me había trazado, pues me obligó a involucrarme en la fenomenología. Pero creo que valió la pena. Como resultado parcial de este encuentro con el método inaugurado por Husserl, discutí en los dos párrafos que componen el presente apartado (con ayuda de diversos pensadores no exclusivamente fenomenólogos), la cuestión de la «imagen mental», así como las relaciones entre lo visible y lo invisible de la imagen.

#### § 53. Críticas a la noción de 'imagen mental'

La noción de 'imagen mental' es una más de las que se gestaron durante la «época clásica» del pensamiento moderno (siglos XVII y XVIII). Racionalistas y empiristas —por mencionar

sólo a los filósofos— legaron diversos conceptos que han pasado a formar parte del acervo ideológico occidental, y que son utilizados por todos, desde el experto hasta el hombre de la calle: 'civilización', 'razón', 'representación', 'salvajismo', 'locura', 'salud', 'mente'... Este último es el que ahora me interesa. ¿Qué es la mente dentro de este universo conceptual? Remito al lector a los párrafos anteriores,<sup>1</sup> en donde se expone la concepción de «la mente», o del «alma» como un ámbito «interior» que se relaciona con el cuerpo pero que es distinto de éste. Ahora veremos las críticas contemporáneas a esta noción tan importante y tan difícil de desarraigar.

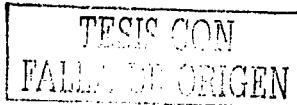
Richard Rorty nos cuenta una fábula muy ilustrativa:

Muy lejos, en el otro extremo de nuestra galaxia, había un planeta en que vivían seres como nosotros [...] Estos seres no sabían que tenían mente. Tenían ideas como «querer» o «intentar» y «creer que» y «encontrarse fatal» y «encontrarse muy bien». Pero no tenían la menor idea de que éstas significaran estados mentales [...] totalmente diferentes de «sentarse», «tener un catarro» y «estar excitado sexualmente» [...] No explicaban la diferencia entre personas y no-personas recurriendo a nociones como «mente», «conciencia», «espíritu» ni nada semejante. No la explicaban de ninguna manera...<sup>2</sup>

La difícil moraleja de esta historia es que dicha entidad «autónoma» con respecto al cuerpo (y que, según nos han enseñado, se encuentra *dentro* de nosotros), tal vez sea sólo un postulado filosófico, un constructo teórico útil para explicar los procesos intelectuales, imaginarios, sentimentales o de cualquier otro tipo, que ocurren en la subjetividad de cada uno de nosotros. ¿Pero acaso no es obvio para todo mundo que tenemos una mente, distinta al cuerpo, y que se encuentra «en el interior de éste»? Probablemente es obvio, pero eso no implica que sea así *siempre*, en cualquier circunstancia. Pues, ¿cuántas veces no nos ha sucedido que nuestro sentimientos o incluso nuestros pensamientos

<sup>1</sup> § 27, 45 y 46.

<sup>2</sup> Richard Rorty, *La filosofía...*, p. 73.



se «transparentan» en nuestro rostro, en nuestras palabras o en nuestros movimientos corporales? ¿Cuántas veces no «vemos» las intenciones del otro y acertamos? Muchas, sin duda. A veces, por supuesto, no podemos «ver» esas intenciones o sentimientos, que permanecen ocultos. Pero la vida social es un constante aprendizaje de los signos, o de las imágenes que ofrecen nuestros interlocutores. Muchas veces leemos correctamente esas imágenes. Eso demuestra que *hablar de «lo interior» y «lo exterior» son metáforas útiles, mas no necesariamente descripciones de hechos*. Con esto quiero decir que, casi siempre, *lo de adentro es lo de afuera y lo de afuera es lo de adentro*. El alma o la mente de alguien no se encuentra «encerrada» en un ámbito secreto, inaccesible: *está adentro y, al mismo tiempo, está en los signos físicos, en las imágenes materiales que la muestran*.

Rorty hace un demoleedor estudio sobre los orígenes y las consecuencias de la noción de 'mente', y de sus lazos con la noción de 'representación':

La idea de una «teoría del conocimiento» basada en una comprensión de los «procesos mentales» es producto del siglo XVII, y sobre todo de Locke. La idea de «la mente» en cuanto entidad en la que ocurren los «procesos» aparece en ese mismo periodo especialmente en las obras de Descartes. [*Ibid.*, pp. 13-14]

La crítica a la noción de 'mente' lleva al rechazo crítico de la noción de 'imagen mental'. Jean-Paul Sartre, reconociendo la estrecha relación que existe entre las imágenes, por un lado, y los movimientos y las sensaciones del sujeto, por el otro, planteaba la siguiente pregunta: «¿Cómo es que las sensaciones kinestésicas pueden servir como materia para una conciencia imaginante que apunta hacia el objeto que ofrecen las percepciones visuales?»<sup>3</sup> Para responderla se apoyó en las nociones husserlianas de 'retención' y de 'protención', que le permitían explicar cómo, a partir del presente en que se encuentra el sujeto y de sus impresiones pre-

sentes, éste se orienta hacia el recuerdo de experiencias pasadas o hacia la expectativa de experiencias futuras. Y de aquí pasó a explicar de qué modo se generan imágenes en el sujeto:

Son, sin duda alguna, el soporte de retenciones y de protenciones [...] La conciencia, a cada instante y a partir del contenido sensible presente, espera una sensación visual [...] La impresión concreta [...] es por naturaleza cinestésica; no podría pues darse como visual [...] Es el resultado, el último eslabón de un pasado que se da como visual. [*Ibid.*, pp. 149-154]

El uso de nociones y explicaciones fenomenológicas convierte al factor sensorial de la imaginación en algo muy distinto de lo que era para el empirismo inglés. Ya no se trata de un mero surtidor de datos que serán comunicados al cerebro para que ahí se almacenen las ideas correspondientes. Las impresiones sensoriales (kinestésicas, cutáneas, musculares...) subyacen a las impresiones visuales del sujeto. Por ejemplo, en el acto de trazar con el dedo una figura en el aire intervienen la protención (en tanto el sujeto sabe lo que va a hacer) y la retención (en tanto es consciente de lo que hizo): como resultado, el sujeto visualiza en el presente la forma como tal. Antes del movimiento hay un saber, y después hay una memoria. *Como resultado, se da la imagen*:

El análogo cinestésico, producido por algunos movimientos fáciles de retener, es un excelente medio menotécnico [...] Nuestra conciencia se acompaña siempre, o casi siempre, de una multitud de representaciones mal diferenciadas, de las cuales el sujeto no podría decir si son aprehensiones cinestésicas o imágenes [...] Así, antes de la conciencia clara de la imagen, existe una zona de penumbra en donde se deslizan rápidamente estados casi inaprehensibles, saberes imaginantes vacíos que son casi imágenes, aprehensiones simbólicas de movimientos. Cuando uno de esos saberes se fija por un instante sobre uno de esos movimientos, entonces nace la conciencia imaginante. [*Ibid.*, pp. 162-164]

Hay un encadenamiento de impresiones que va desde lo sensorial-kinestésico hasta lo visual, y *no hay separación entre sensaciones e imágenes*

<sup>3</sup> J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 148.

nes. De hecho, Sartre se refiere al *análogo kinestésico* como un «excelente medio mnemotécnico». Esto es, que lo considerado o llamado 'recuerdo visual' está profundamente arraigado en recuerdos más concretos, más sensoriales o materiales; o, dicho de otra manera, *no está separado de ellos*.

¿Qué significa todo lo anterior? Dicho llanamente, que las imágenes «mentales» *NO ESTÁN EN LA MENTE O EN EL CEREBRO*, o, en otras palabras: que las imágenes pensadas no se encuentran *sólo* en la cabeza. ¿En *dónde* están, entonces? Están dentro y fuera, están *en* el sujeto y también *entre* los sujetos. Su existencia es social, común: son *intersubjetivas*.

Sartre llamó «ilusión de immanencia» a la concepción de que las cosas se encuentran «en imagen» dentro de la conciencia, y por eso afirmó: «A decir verdad, la expresión de "imagen mental" se presta a confusión. Valdría más decir "conciencia de Pedro-en-imagen" o "conciencia imaginante de Pedro"». Tal ilusión se encuentra claramente en Hume y en el sentido común. [*Ibid.*, pp. 15-20]

Aquí se debe observar algo muy importante: la imagen que se tiene en la conciencia de un objeto o de una persona *no es visual*. Esta conclusión es difícil no sólo de aceptar, sino de comprender. ¿Cómo es que mi recuerdo de un rostro *no es visualmente parecido* a ese rostro? La respuesta es que las imágenes de nuestra conciencia no tienen que ser visuales. Por lo cual es más adecuado hablar de ellas como «representaciones imaginarias», y no como «imágenes mentales».

En el Capítulo 1<sup>4</sup> se expuso cómo Wittgenstein sostuvo, desde sus primeros hasta sus últimos escritos, que pensar no es una actividad «interna» o «secreta», que el pensamiento sucede tanto «dentro» como «fuera» del sujeto, en sus acciones y sus comportamientos. Así, los pensamientos toman forma *en* las proposiciones, *en* las imágenes, *en* los objetos producidos o *en* cualquier otro soporte *físico*. Ahora, invoque estas posturas filosóficas como una crítica a

la noción de «imagen mental». Ésta es una de las cuestiones más recurrentes en el último período de Wittgenstein. La postulación de que hay lenguajes «privados», sensaciones que «sólo uno conoce» o significados «mentales», es atacada por él insistentemente. Y lo mismo hace cuando se cuestiona sobre las «imágenes mentales», pues se trata de la misma concepción: «¿Puede fijarse la comprensión de un significado como una figura mental? Si de repente se me ocurre un significado de la palabra, ¿puede quedáreme parado ante la mente?»<sup>5</sup>

Es decir, ¿los significados adquieren *forma visual* y se ubican *en* el cerebro?

¿Qué hace que mi representación de él sea una representación de *él*?

No el parecido de la imagen.

A la expresión «Ahora lo veo vivamente ante mí» se le aplica la misma pregunta que en el caso de la representación. ¿Qué hace que esa expresión sea una expresión sobre *él*? —Nada que esté en ella o que sea simultáneo con ella (que "esté detrás de ella"). Si quieres saber a quién se refería, ¡pregúntale!

Pero supón que alguien dibujara al imaginar, o dibujara en vez de imaginar; aunque sólo fuera con el dedo en el aire. (A esto se le podría llamar «imagen motora».) En tal caso se podría preguntar «¿A quién representa esto?» Y su respuesta sería lo que decidiría la cuestión. —Es justamente como si hubiera dado una descripción en palabras, y ésta puede darse precisamente *en vez de* la imagen. [*Ibid.*, p. 414]

La relación de una imagen con lo que es representado por ella no radica en algún tipo de semejanza visual entre ambos, sino en la descripción de ella que se haga. No se trata de una cuestión de parecido, sino de *criterio*. Es decir, quien describe una imagen no tangible a los demás está dando, a medida que la describe, el criterio para que sus oyentes sepan que esa imagen es una representación de tal o cual cosa. En otros términos, *no importa si nuestras representaciones imaginarias son imágenes visuales (aunque de hecho nunca lo son); lo importante es que las describamos ante los demás siguiendo criterios reconocibles por todos*.

<sup>4</sup> § 31.

<sup>5</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 412.

En cuanto a la ubicación de las imágenes, el localizarlas en la cabeza deriva más bien de un uso lingüístico-gramatical que de una certeza empírica. Si alguien dice que entendió algo «en su corazón» está utilizando una expresión legítima, no una simple figura retórica; lo dice en serio, y su interlocutor comprende. Desde luego, se puede descubrir la metáfora en esta expresión, pero no por ello el hablante habló retóricamente, sino que lo hizo de modo sincero. [*Ibid.*, p. 416] Por ello, «el concepto de “imagen interna” es engañoso, pues el modelo para este concepto es la “imagen externa”». [*Ibid.*, p. 450]

No es fácil asimilar la devastadora crítica realizada por Sartre y sobre todo por Wittgenstein en contra de una de las nociones más arraigadas en la filosofía tradicional y en el sentido común. ¿Qué hay entonces en nuestra cabeza? ¿Acaso nuestra memoria no guarda ideas o recuerdos de algún tipo? Con la nueva manera de plantear las cosas que propone Wittgenstein, pasa a ser irrelevante «lo que hay» en nuestro cerebro. Ciertamente, hay algo, pero con seguridad no hay pequeñas imágenes visuales de las cosas. Es mucho más útil explicar la imaginación no como un acervo visual, sino como una capacidad de utilizar sistemas de símbolos y signos de una manera creativa y novedosa. Por tanto, puede concluirse que *la imaginación no radica en algún lugar misterioso de la corteza cerebral que algún día habrán de descubrir los científicos para mostrarlo al mundo*. La imaginación *no radica en ningún lado*, sino que toma forma o se manifiesta en el uso del lenguaje verbal o visual y de cualquier otro sistema de signos por parte de los usuarios. *Ahi es donde está la imaginación: en el uso de los signos, en la intersubjetividad.*

En suma:

- a) Las imágenes imaginarias NO son visuales ni «internas». La imaginación no consiste en tener especies de fotografías de las cosas en la cabeza. Pues en ese caso los ciegos no tendrían imaginación. Las imágenes imaginarias son más bien representaciones esquemáticas que traducimos a

términos visuales, táctiles, olfativos, etc. Hay imaginación olfativa, y ello no significa que tengamos olores en el cerebro. Si abrieran mi cerebro, no percibirían los olores de las frutas que he olido.

- b) La imaginación NO es una facultad «interna» u «oculta» de nuestra «mente»: es un juego social que aprendemos a jugar. Todo acto imaginario implica la relación entre más de un sujeto que imagina, así se realice en la soledad. La imaginación opera como los «*Sprachspiele*» [juegos de lenguaje] a lo Wittgenstein, aunque NO es un derivado del lenguaje verbal.
- c) Las nociones de 'imagen' e 'imaginar' no tienen que ir unidas necesariamente a las de 'semejanza visual' y de 'visualidad' ni a la de 'ver'. 'Imagen' significa en primera instancia *representación*, no reproducción visual. Las imágenes visuales y las imágenes imaginarias son formas simbólicas convencionales. Eventualmente, y de manera derivada, son imitaciones de la apariencia visual de las cosas, las personas, etc.

Para cerrar este párrafo, presentaré con algunos breves comentarios las conclusiones a que han llegado diversos autores que (sobre todo desde la psicología) coinciden en negar la existencia de imágenes visuales mentales.

*Michel Denis*. Para Brainerd, Pylyshyn, Anderson y Bower, la imagen «mental» no es «un cuadro visual que el individuo podría explorar como lo haría con una fotografía o un dibujo [...] las estructuras mentales abstractas son de naturaleza conceptual y proposicional más que sensorial o perceptiva». <sup>6</sup> Para Allan Paivio (quizá el más importante investigador de la imaginación), «la imagen no es un calco pasivo de la realidad, sino el resultado de procesos dinámicos». [*Ibid.*, p. 30]

*Richard Gregory*. «Una de las dificultades que obstaculizan la comprensión de la función del cerebro es su aspecto totalmente inespecífico»; «el cerebro plantea problemas [...] difíciles porque la disposición física de sus partes y su forma no guarda prácticamente relación alguna con la función». <sup>7</sup> Aquí el punto importante es que la organización física del cerebro no ofrece ninguna guía confiable para estudiar las operaciones que realiza; por ejemplo, para el estudio de la visión. De ello se desprende que «el concepto de imagen cerebral es

<sup>6</sup> Michel Denis, *op. cit.*, p. 29.

<sup>7</sup> Richard Gregory, *Ojo y cerebro*, 1965, p. 67.



peligroso, pues permite pensar que estas supuestas imágenes son observadas por una especie de ojo interno, que da otra imagen a otro ojo...» [*Ibid.*, p. 70]

Recordemos la teoría del homúnculo interno, mencionada más atrás.<sup>8</sup>

Horace Barlow. «los anatomistas y los fisiólogos [...] hablan de imágenes cerebrales casi igual que hablan de una buena comida que acaban de consumir». «Al ver un cerebro humano, no puede evitarse una cierta desilusión, ya que por su aspecto apenas puede deducirse lo que hace o cómo funciona». Hay cuatro posiciones sobre cómo funciona la corteza cerebral: a) por *acumulación*: «el córtex es como la sala de archivos de un despacho gubernamental, donde se guardan todos los registros»; b) por *creación de modelos*: «la corteza cerebral construye un modelo operativo del entorno en el que vive el animal»; c) por *reconstrucción*: «la corteza lleva a cabo una óptica invertida, ya que *reconstruye* los objetos que generan imágenes a partir de las propias imágenes»; d) por *comprensión*: «la *comprensión* es la función más fundamental de la corteza, y depende de la detección de las relaciones entre las partes de la imagen y entre la imagen y el entorno». <sup>9</sup> Ésta última es la propuesta de Barlow.

Las posiciones (a) y (c) me recuerdan la manera en que Locke y el empirismo entendían el funcionamiento de la «mente». La (b) se podría considerar afin al enfoque racionalista y, quizá, al kantiano. La (d) se puede relacionar con la psicología *Gestalt* y con la hermenéutica.

Nelson Goodman. Fiel a su filiación dentro de la filosofía analítica, fiel a Wittgenstein, este autor resuelve la cuestión apelando a la intervención del lenguaje verbal y subrayando el carácter *intersubjetivo* de éste. Primeramente distingue entre imágenes «mentales» e imágenes «materiales» (de un modo similar a como lo hago yo en este trabajo) y precisa que las primeras no son necesariamente visuales, pues pueden ser musicales, verbales o de otro tipo (lo cual es muy interesante para la presente investigación). Pero su principal tesis consiste en que la experiencia de las imágenes «mentales» es compartible debido a la intervención del discurso sobre ellas, el cual «apenas es menos intersubjetivo, en este sentido, que el discurso sobre los objetos». Luego plantea el problema de la «falacia homuncular». Finalmente, vuelve sobre su tesis principal: aunque no existen ni los centauros

ni don Quijote, si hay descripciones, relatos y representaciones de ellos. Y esas descripciones y representaciones las clasificamos en función de «cómo se aplican los predicados en cuestión». Por tanto, las imágenes «mentales» existen realmente, si por eso se entiende que cada quien puede describirlas o representarlas, o bien comprender las descripciones que se hacen de ellas. Esto significa que «el tener una imagen no supone poseer una imagen inmaterial dentro de algo llamado la mente», sino «poseer la capacidad de realizar determinadas actividades: por ejemplo [...] describir o dibujar un caballo, seleccionar entre una serie de descripciones y representaciones las que son de caballos y las que no, criticar o revisar descripciones y representaciones defectuosas de caballos».<sup>10</sup>

Estas observaciones filosóficas de Goodman nos llevan a reafirmar la noción de *intersubjetividad*, pero ya no sólo del lenguaje que se aplica a las imágenes inmateriales, sino también de éstas mismas: ellas existen, sin duda alguna, mas no en un *reducto secreto, absolutamente privado y misterioso, sino en la praxis social, en su uso compartido*. En eso consiste su carácter intersubjetivo, más que subjetivo.

Roger Shepard. Este autor propone una explicación de las imágenes no materiales en términos de la psicología cognitiva. Por ello habla de «imaginaria mental» y no de «imaginación».<sup>11</sup> «Cuando un individuo nos informa que se imagina la catedral de San Pablo, de Londres [...] suponemos que dentro del cerebro de ese individuo se produce una serie de descargas entre determinadas neuronas»; «ocurre así porque la actividad nerviosa que se produce en su cerebro coincide lo bastante con la actividad nerviosa que provocó en ese mismo cerebro la presencia física de la catedral de San Pablo o una imagen de la misma [...] El imaginarse algo no es más misterioso que el percibirlo». Shepard afirma con especial énfasis que no hay misterio alguno en los procesos imaginarios. Véase, si se tiene alguna duda sobre sus intenciones «científicas», esta afirmación contundente: «la *imageria mental* es del todo real y susceptible de ser investigada de forma científica y cuantitativa».

<sup>8</sup> En § 46.

<sup>9</sup> Horace Barlow, «Qué ve el cerebro y cómo lo entiende», en Horace Barlow *et. al.*, *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>10</sup> Nelson Goodman, «¿Hay imágenes en la mente?», en *ibid.*, pp. 103-108.

<sup>11</sup> Roger Shepard, «Sobre la comprensión de las imágenes mentales», en *ibid.*, pp. 246-252.

Yo no comparto este optimismo, sobre todo cuando habla afirma que se ha de llegar a la cuantificación de la imagen imaginaria. Pero esto es imposible, por la razón de que ésta no es un objeto mensurable.

Creo que lo dicho es suficiente. Sólo queda abordar un último aspecto del tema, de mayor relevancia filosófica: la relación entre las imágenes como objetos físicos y las imágenes como objetos no físicos.

#### § 54. Relaciones entre imágenes materiales e imágenes imaginarias

Pido disculpas al lector por haberlo llevado a tantos lugares, a tantos recovecos y sinuosidades. Mi única justificación es que ha sido necesario hacerlo así, dado lo complejo del tema y la enorme diversidad de enfoques que se le han aplicado. Aún falta un buen trecho por recorrer, y debo advertir que entraremos a terrenos igual de complicados o más. Sin embargo, aviso que estamos avanzando hacia la meta prevista. No estamos dando vueltas: estamos siguiendo un camino en espiral. Por ello es que se repiten las cuestiones, pero en cada momento a un nivel distinto, que resulta de los anteriores niveles y es presupuesto por los posteriores.

Cuando Filón de Alejandría (siglo I) decía que «la Ley tiene la letra por cuerpo y su alma está en el sentido invisible subyacente en las palabras [...] El alma [...] puede contemplar por eso lo invisible a través de lo visible».<sup>12</sup> Cuando el Pseudo Dionisio (siglo V) afirmaba: «Tratándose de imágenes sensibles, el artista mantiene siempre la vista fija en el original y no deja que le distraiga ni comparta su atención ningún objeto visible [...] Los pintores divinos no dejan de ajustar el poder de su mente con el modelo de una Virtud intelectual supraesencial, perfu-

mante».<sup>13</sup> Cuando los invasores españoles (siglo XVI) destruían las imágenes sagradas de los indios americanos por considerarlas «ídolos» o «falsas». Cuando Emmanuel Swedenborg (siglo XVIII) escribía que «el rostro humano puede hacer ver qué es la correspondencia [...] Por ello el rostro es llamado el indicio del alma».<sup>14</sup> Cuando Philippe Quéau (finales del siglo XX) dice: «No se puede comparar la belleza de un modelo con la belleza de las imágenes. Aquella es inteligible y ésta es sensible».<sup>15</sup> En fin, siempre que se aplica un criterio determinado para valorar la *adecuación*, la *corrección*, la *conveniencia*, el *significado* o el *simbolismo* de un objeto visual, *se está estableciendo alguna relación entre la materialidad y la inmaterialidad de la imagen*. De hecho, siempre que se mira una imagen visual se la confronta de algún modo con una imagen no visual; y, viceversa, siempre que se imagina una imagen hay relaciones (de recuerdo, de percepción presente, de proyección al futuro) con alguna imagen física. *Lo invisible y lo visible de la imagen van siempre juntos*. Pensar en Dios o en el infinito, pensar el pensamiento o imaginar cómo es la imaginación son actividades que requieren de un apoyo físico: recurrimos a imágenes físicas para pensar o imaginar esas realidades no físicas. A la inversa, ver, mirar u observar imágenes materiales nos lleva inevitablemente a su trasfondo inmaterial, sea divino, cósmico o sólo humano.

Todo esto lo hacemos de manera cotidiana, casi siempre sin darnos cuenta. Aprendemos a hacerlo conforme vamos viviendo, desde nuestros primeros días de existencia social. Y por lo general lo hacemos *muy bien* todos nosotros. En eso no hay problema alguno. El verdadero problema es *explicarlo*, pues eso implica hacer un *esfuerzo sobrehumano*. Sí, sobrehumano en el sentido de que, para explicar lo que sucede cuando vemos e imaginamos, tenemos que sa-

<sup>12</sup> Citado en la Nota 5, p. 124 de la edición *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Biblioteca de Autores Cristianos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 221 y 226.

<sup>14</sup> Emanuel Swedenborg, *Heaven and Hell*, 1758, XII, 91.

<sup>15</sup> Philippe Quéau, *Lo virtual*, 1993, pp. 6-137.

limos de nosotros mismos —de nuestros límites— y vemos *desde fuera*. Tenemos que dejar de ser lo que somos mientras nos consideramos a nosotros mismos como el objeto a investigar; tenemos que *suspender* nuestra relación cotidiana o «natural» con nuestro mundo. ¿Es posible llevar a cabo una tarea tan difícil? Sí lo es. Lo logramos, por ejemplo, cuando nos desconectamos de nuestro entorno mediante la meditación; o cuando nos abismamos contemplativamente en un objeto hecho por nosotros; o cuando nos fundimos vitalmente con un objeto natural, o incluso cuando nos fundimos con alguno de nuestros semejantes... Otro caso de esta suspensión lo encontramos en la filosofía de Edmund Husserl, quien propuso justamente un método para «poner entre paréntesis» el mundo y quedarse con una certeza absoluta, la certeza del Yo autoconsciente. Todos éstos son distintos caminos para llegar tal vez a la misma meta. Exploraré un poco el último mencionado, teniendo como tema de reflexión los nexos entre imágenes materiales e imágenes inmateriales.

Antes de entrar a Husserl y a la fenomenología haré un pequeño rodeo. En su tratado *Sobre el alma*, Aristóteles decía que «alcanzar un conocimiento seguro sobre el alma es una de las labores más difíciles en el mundo».<sup>16</sup> Asimismo, afirmaba que «parece no haber ningún caso en que el alma actúe o reciba acciones sin estar involucrada con el cuerpo, i.e. cólera, coraje, apetito y en general las sensaciones. El pensar parece ser la excepción más probable; pero [...] también requiere un cuerpo para existir» [*Ibid.*, 403a] ¿Qué relevancia tiene esto para mi tema? Primeramente, la constatación de que *es imposible* acercarnos a nuestros procesos imaginativos e intelectuales del mismo modo en que nos acercamos a cualquier otro objeto de conocimiento «externo». En segundo lugar, la de que *tampoco es posible* separar ni la imaginación ni el intelecto de nuestro modo de estar en el mundo, es decir, de nuestro cuerpo. De

ahí la «extraordinaria dificultad» de que habla Aristóteles.

William James plantea un interesante problema: la dificultad de distinguir con seguridad entre una imagen imaginaria y una percepción. Afirma que, cuando hay un estímulo sensible muy débil, es difícil saber si se trata de un dato físico real o de un producto imaginario:

Ciertos violinistas [...] después que han alcanzado el *pianísimo*, continúan fingiendo que tocan, pero cuidan bien de no rozar las cuerdas. El auditorio percibe en la imaginación un grado de sonido más débil todavía que el precedente *pianísimo*. El fenómeno no está circunscrito al oído [...] Tomados en conjunto estos hechos, nos obligan a admitir que la diferencia subjetiva entre los objetos imaginados y los sentidos, es menos absoluta de lo que se ha dicho.<sup>17</sup>

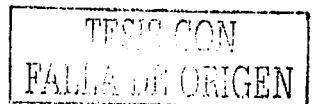
Estas sutiles observaciones son de enorme relevancia. Tal capacidad de «complementar» los datos sensibles con datos no sensibles y aportados por la imaginación (visual, auditiva, táctil) ha sido estudiada a fondo por la psicología *Gestalt*, y tiene importantes implicaciones fenomenológicas. Pero se comprenderá mejor todo esto cuando se aborde la percepción.<sup>18</sup> Por lo pronto, me interesa lo que dice James sobre la continuidad que puede haber entre imaginación y sensación: «[si] el paciente apresurado cree sentir el bisturí del cirujano cuando está todavía a cierta distancia» (Lotze), se confirma que «los procesos de la imaginación *pueden* convertirse en procesos de sensación». [*Ibid.*, p. 701] En suma, *imaginación y percepción no son procesos ajenos, o separados*. La alucinación, la ilusión y el sueño lo comprueban.

Michel Denis, por su parte, refiere diversos estudios experimentales en los que se ha identificado un *isomorfismo* entre juicios formados a partir de percepciones efectivas y juicios formados a partir de imágenes «internas». Otros casos son las *interferencias* entre la formación de imágenes y la percepción efectiva: a veces hay incompatibilidad entre la imagen «interna»

<sup>16</sup> Aristóteles, *On the soul*, 402a.

<sup>17</sup> W. James, *op. cit.*, p. 670.

<sup>18</sup> En los apartados 3.1.1 a 3.1.3.



y la percepción que se da en el mismo momento. Por ejemplo:

Cuando tenemos que hacer un esfuerzo de imaginación visual, hay una tendencia espontánea a cerrar los ojos o a desviar nuestra mirada [...] la rememoración de una melodía es muy difícil cuando nuestra audición se ve requerida por otros mensajes sonoros.<sup>19</sup>

Finalmente, insiste Denis en la influencia de las imágenes «internas» sobre la actividad perceptiva:

La imagen [...] también puede interferir en los procesos perceptivos; [hay un] conflicto entre el contenido de las actividades de formación de imágenes que el sujeto lleva a cabo en sus sucesivas hipótesis sobre el contenido de la escena y el contenido efectivo del estímulo. [*Ibid.*, p. 153]

Dicho en otros términos: *la percepción no opera independientemente de la imaginación, e incluso de la fantasía*, que es una de las formas de imaginar más extremas. O bien: *la visión de imágenes materiales está teñida (casi) siempre por la experiencia con imágenes inmateriales.*

En otro ámbito teórico, ya no científico sino estético, María Rosa Palazón<sup>20</sup> nos hace notar estos mismos aspectos de la relación entre imágenes visuales e imágenes no visuales. Refiere cómo Teresa de Ávila veía ornado de piedras preciosas su crucifijo de madera; cómo vemos figuras en las nubes; cómo Leonardo hacía a sus alumnos fantasear con las manchas en las paredes, y cómo Rorschach aprovechaba este tipo de proyecciones para hacer diagnósticos psicológicos. [*Ibid.*, p. 117] Así, la imaginación fantásica, al hundirse en el inconsciente, actúa como un «iceberg psíquico» (Breton) que tiene un hálito misterioso no racionalizable; y por ello mismo escapa al control grupal, social. [*Ibid.*, p. 120] Con esto Palazón nos ayuda a salir del cerrado ámbito psicológico-científico y nos remite a una problemática filosófica: ¿cómo se realiza la *proyección* de lo visual sobre

lo no visual, y viceversa?, ¿sólo en la imagen fantásica ocurre con fuerza dicha proyección?, ¿qué papel desempeñan las imágenes inconscientes, e incluso «arcaicas» en este rejuego entre imagen no visual y perceptos? A esto se tratará de responder en el presente parágrafo apoyándose en el método fenomenológico.

Recurrir a la fenomenología para explicar los nexos entre lo visible y lo invisible de la imagen implica ingresar a un universo filosófico de enorme complejidad. Es riesgoso hacerlo, sin duda; pero, si se tiene cautela, es posible avanzar por terreno firme, sin extraviarse en el camino.

Edmund Husserl<sup>21</sup> plantea que, comúnmente, se concibe que el «mundo» está constituido por objetos que se encuentran en él y de los que se tiene una experiencia; de este modo, «el mundo es el conjunto total de los objetos de la experiencia y del conocimiento empírico posible». [*Ibid.*, § 1 y 2] Es decir, las cosas están fuera del sujeto, y éste se acerca a ellas para conocerlas. Ésa es la «actitud natural». Ahora bien, los objetos de la experiencia empírica se nos presentan necesariamente de manera fragmentada; y a esos fragmentos los llama Husserl «escorzos» o «matices» (*Abschattungen*: sombreados). Esto sucede con la percepción empírica de los objetos. En cambio, hay un tipo de acercamiento a ellos que va más allá de los «matices». Gracias a él se accede a la «esencia» o «eidos», que «es un objeto de nueva índole. Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura». [*Ibid.*, § 3] Es decir, se da con ello una especie de internamiento en el objeto, gracias a lo cual no se permanece en los datos contingentes del mismo. Pero hay algo más, muy importante para la cuestión de los nexos entre materialidad e inmaterialidad de la imagen:

<sup>19</sup> Michel Denis, *op. cit.*, pp. 82-96.

<sup>20</sup> María Rosa Palazón, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, 1986.

<sup>21</sup> Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, 1913.

El *eidos*, la *esencia pura*, puede ejemplificarse intuitivamente en datos empíricos, en datos de la percepción, del recuerdo, etc., pero igualmente bien en *meros datos de la fantasía*. Por ende, podemos, para aprehender una esencia en sí misma y *originariamente*, partir de las correspondientes intuiciones empíricas, pero igualmente de intuiciones no experimentativas, no aprehensivas de algo existente, antes bien «meramente imaginativas». [*Ibid.*, § 4]

Eso significa que el «mundo» no está constituido únicamente por objetos empíricos. También hay realidades que no son susceptibles de una investigación científico-experimental: son las que ofrecen y producen la imaginación e incluso la fantasía.

La «actitud natural» se puede enunciar, pues, diciendo que el mundo o

la «realidad» la encuentro [...] *como estando ahí delante y la tomo tal como se me da, también como estando ahí*. Ningún dudar de datos del mundo natural, ni ningún rechazarlos, altera en nada la *tesis general de la actitud natural*. «El» mundo está siempre ahí como realidad. [*Ibid.*, § 30]

Pero a esto Husserl opone uno de los conceptos más ricos que han salido de su poderoso pensamiento: la *intersubjetividad*, al que explica así:

Todo lo que es aplicable a mí mismo, sé que es aplicable también a todos los demás hombres que encuentro ahí delante en mi mundo circundante [...] Los comprendo y los tomo como sujetos-yos de los que yo mismo soy uno [...] Concibo su mundo circundante y el mío como siendo objetivamente un mismo mundo [...] Cada uno tiene su lugar desde donde ve las cosas que están ahí delante, y por eso se le presentan a cada uno las cosas de diversa manera. También son para cada uno diversos los campos de percepción, de recuerdo, etc. [...] Nos entendemos con los prójimos, poniendo en común una realidad especial y temporal objetiva como el *mundo circundante de todos nosotros, que está ahí y al que pertenecemos nosotros mismos*. [*Ibid.*, § 29]

Quiere decir que el «mundo» en que vivimos no es ése al que se considera, a partir de la «actitud natural», como existente fuera de noso-

tros, como algo «objetivo» e independiente que está esperando a ser conocido. Más bien, ese mundo es «nuestro mundo», en el sentido de que es constituido en común *por todos nosotros, y a partir de las distintas perspectivas individuales*.

Con base en estas importantes aseveraciones de Husserl, podemos afirmar que ese mundo común *no es subjetivo ni objetivo en el sentido estrecho de estos términos, sino precisamente inter-subjetivo*: no está «dentro» de cada uno de nosotros, ni «fuera» de nosotros, sino que está «entre» nosotros, es decir, *dentro y al mismo tiempo fuera*.

Una vez que Husserl identifica las limitaciones de la «actitud natural» y le opone la intersubjetividad, sigue así: «*en lugar de permanecer en esta actitud, vamos a cambiarla radicalmente*». ¿En qué sentido? En el sentido de «poner entre paréntesis» la realidad, para de esta manera poder acercarse a la «visión de las esencias»; en otros términos, se trata de poner *metodológicamente* «fuera de juego» la tesis de que la realidad está ahí afuera, de que existe de modo independiente y «objetivo». Esta «puesta entre paréntesis», a la que llama *epojé* (suspensión), no consiste en negar la existencia de la realidad, sino en suspender todo juicio sobre ella, para concentrarse en las esencias. [*Ibid.*, § 31 y 32]

Habiendo ya «suspendido» la tesis de la realidad del mundo, la fenomenología se ocupa del acto por el cual se tiene la vivencia del mundo (a la que Husserl llama *noésis*) y del resultado de esa vivencia (el *noema*). Es decir, lo importante ya no es aquello que se conoce, sino *el acto de conocerlo o de tener una vivencia* y el resultado de ese acto. El *noema* no es el objeto como tal, sino «*lo percibido como tal*», o «*lo recordado como tal*». [*Ibid.*, § 88] Al ponerse entre paréntesis la realidad tética (o la tesis de realidad), no se juzga sobre si el objeto de la vivencia existe o no empíricamente; más bien, se describe su aspecto noemático. Pondré un ejemplo: cuando me enfrento a una imagen —digamos la *Coatlicue*—, como fenomenólo-

go no me intereso por la imagen física que está ubicada en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México. Ésta pertenece a la realidad tética, empírica. Lo que me interesa es la actividad intencional de acercamiento a ella (la *nóesis*) y la «Coatlicue» tal como es recordada, percibida, imaginada, etc. (el *nóema*). Es como si me viera yo a mí mismo en el acto noético de ver hacia la Coatlicue y enfocara mi atención a la «imagen», al «percepto» o al «recuerdo» de la escultura: ésa es la «Coatlicue» noemática. Esta separación del objeto empírico y este concentrarse en el objeto «tal como es percibido» se llama en Husserl «*reducción*». Así, afirma:

«En» la percepción reducida (en la vivencia fenomenológicamente pura) encontramos, como imborrablemente inherente a su esencia, lo percibido en cuanto tal, expresable como «cosa material», «planta», «árbol», «en flor», etc. Las *comillas* son patentemente importantes: expresan aquel cambio de signo, la radical modificación respectiva del significado de las palabras. [*Ibid.*, § 89]

Las comillas sobre cualquier nombre hacen referencia a que se trata del objeto noemático, no del objeto empírico. Así, la «Coatlicue» es la que percibo, recuerdo, imagino, sueño, etc.; y la Coatlicue es la que se encuentra físicamente en el Museo. Otro ejemplo:

El árbol pura y simplemente puede arder, descomponerse en sus elementos químicos, etc. Pero el sentido —el sentido de *esta percepción*, algo necesariamente inherente a su esencia— no puede arder, no tiene elementos químicos, ni fuerzas, ni propiedades reales en sentido estricto. [*Ibidem*]

Los *nóemas* no arden, los objetos sí.

Husserl establece con firmeza que se debe distinguir entre «objeto» y «representación». Para ello se remite a las distinciones medievales escolásticas entre, por un lado, el objeto «mental», «intencional» o «inmanente» y, por otro, el objeto «real». Prefiere la expresión de «objeto intencional», en tanto que le parecen inadecuadas las expresiones de «objeto inmanente» y «objeto mental». Para él resulta pues

muy peligroso hablar de «imágenes mentales» o «internas», pues con eso se supone que no tienen ningún carácter noemático y tienen el mismo nivel de realidad que los objetos empíricos: para verlas se requeriría de algún tipo de «ojos internos», lo cual implica la formación de nuevas «imágenes internas», y así *ad infinitum*. [*Ibid.*, § 90] (Es decir, se les consideraría con ello como imágenes visuales, incurriéndose en la «falacia homuncular», ya mencionada.)<sup>22</sup>

Posteriormente, señala Husserl que los objetos «en cuanto tales» se pueden dar a la conciencia de distintos modos: a) «originariamente», b) «en el recuerdo», c) «en una “imagen”» o d) por medio de signos. Todas éstas son *modificaciones* de las percepciones. Entre tales modificaciones, las hay de segundo, tercero o cualquier grado. Por ejemplo, *cuando recordamos un recuerdo* se da una de segundo grado. Otro caso es cuando tenemos, *«junto a representaciones de percepciones, representaciones de recuerdos, de expectativas, de fantasías, etc.»*. [*Ibid.*, § 100] Y un caso más complicado es éste:

Un nombre nos recuerda nominativamente el Museo de Dresde y nuestra última visita a él: recorriendo las salas, nos detenemos ante un cuadro de Teniers que representa una sala de cuadros. Supongamos que los cuadros de esta última representan a su vez cuadros, que por su parte contuviesen inscripciones legibles, etc. Así podemos medir qué serie de representaciones pueden encajarse unas en otras... [*Ibidem*]

Este ejemplo es particularmente útil para el tema del presente parágrafo. Tenemos aquí un complejo juego entre: el recuerdo de la imagen material que fue efectivamente mirada, las imágenes que están representadas dentro de ella (y que físicamente estaban en otro lado), las que supuestamente estaban también representadas dentro de estas últimas; la «imagen» del Museo de Dresde, la «imagen» de la primera imagen, la «imagen» de las segundas, la «imagen» de las terceras; la «imagen» de nosotros mismos viendo esas imágenes, etc. En síntesis, *el rejuego entre las imágenes materiales y las*

<sup>22</sup> Ver § 46.

*imágenes inmatrimales implica una correlación muy compleja entre los distintos nóemas y las distintas nóesis. Por eso apunta Husserl que*

se constituyen patentemente nóemas *de una complicación gradual paralela*. En la conciencia cuyo núcleo es una «imagen» de segundo grado hay una «imagen» que se caracteriza de suyo como «imagen» de segundo grado, como «imagen de una imagen». [*Ibid.*, § 101]

Por ejemplo, en el caso del Museo,

la mirada puede permanecer en el grado Museo de Dresde: «en el recuerdo» nos paseamos por Dresde y el Museo. Podemos luego, y siempre dentro del recuerdo, vivir en la contemplación de los cuadros y encontrarnos en los mundos de éstos. Vueltos, un poco más tarde, hacia la sala de cuadros pintada, en una conciencia centrada en torno a una «imagen» de segundo orden, contemplamos los cuadros pintados en la sala; o bien reflexionamos gradualmente sobre las nóesis, etcétera. [*Ibidem*]

Si ahora pasamos a Maurice Merleau-Ponty, este filósofo nos confirma lo que acabamos de ver en Husserl:

La tarea que se impone a nosotros es comprender si lo que no es naturaleza forma un «mundo» —y en qué sentido lo hace—; primero que nada qué es un «mundo» y finalmente, si es que hay un mundo, cuáles pueden ser las relaciones del mundo visible con el mundo invisible.<sup>23</sup>

Asimismo, plantea la tarea de investigar la manera en que nuestro cuerpo actúa como un «lazo viviente con la naturaleza». [*Ibidem*]

¿Qué es un mundo? *Es un conglomerado de subjetividades organizadas, es un producto cultural, no natural*. Un mundo es, de este modo, *el producto intersubjetivo de un conjunto de concepciones del mundo: una imagen del mundo*. Y una imagen del mundo, como sabemos, es colectiva, no puede ser más que colectiva. Cada sujeto individual participa de ella, aportándole su parte y tomando de ella para alimen-

<sup>23</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964, p. 47.

tar sus imágenes particulares. Una imagen del mundo (un «mundo») está compuesta de diversos territorios parciales, de los que el «mundo de la imagen» es uno.<sup>24</sup> A esto me ha dado pie la reflexión de Merleau-Ponty, proveniente a su vez de Husserl. Pero hay más. El filósofo francés se refiere a los nexos entre el mundo visible y el mundo invisible apuntando así a una cuestión muy cara para la fenomenología husserliana: el logro de la visión o intuición de las esencias (de las *eidé*), *pero rebasándola de algún modo*. ¿Cómo? Husserl asume que hay un paso más allá de esa visión filosófica, y que consiste en el contacto silencioso y presencial con el Ser. Entonces, y sólo entonces, *se ha pasado de la imagen visual a la imagen no visual, de lo visible a lo invisible*.

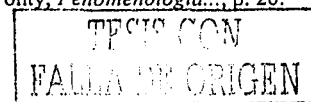
En otro lado, Merleau-Ponty dice que hay una «racionalidad» fenomenológica, que consiste en conciliar los subjetivismos y los objetivismos extremos:

La racionalidad no es un *problema*, no hay detrás de la misma una incógnita que tengamos que determinar deductivamente o demostrar inductivamente a partir de aquélla: asistimos en cada instante a este prodigio de la conexión de las experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros cómo se efectúa por ser, nosotros, este nudo de conexiones.<sup>25</sup>

Para mí, en estas palabras se encuentra el sentido de la intersubjetividad, es decir, el equilibrio entre lo objetivo colectivo y lo subjetivo individual: las experiencias comunes se ligan de ese modo y generan el «mundo». Consecuencia de esto es que no existe ningún Yo trascendental kantiano inmutable y general, encerrado en su recinto «puro», sino que el Yo de cada sujeto es parte de un mundo construido conjuntamente por todos los Yoes. Por tanto, en lo que se refiere a la imagen, queda claro que *la imagen no visual, por muy subjetiva que sea, no existe de ningún modo en estado «puro» y dentro de un recinto estrictamente privado, sino que necesariamente entra en combinación*

<sup>24</sup> Ver § 34.

<sup>25</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, p. 20.



con una o más imágenes visuales, materiales. Y esa relación con lo material objetivo es parte fundamental de su dimensión intersubjetiva. Pero también entra en relación con las imágenes imaginarias de los demás sujetos. Cuando yo le cuento a alguien mis sueños, o lo hago participe de mis proyectos, estoy poniendo en juego la intersubjetividad de mi imaginación. A su vez, la persona que me escucha comparte conmigo dicha intersubjetividad, e introyecta lo que yo le digo hacia su propia subjetividad.

En Aron Gurvitsch se encuentra un desarrollo riguroso y a la vez aportativo de la fenomenología en relación con el tema de este Capítulo. Este autor nos ayuda a comprender el método fenomenológico. Indica que la «reducción fenomenológica» consiste en no tomar como asunto filosófico la existencia empírica de los objetos, sino su existencia como *fenómenos para la conciencia, para la subjetividad*.<sup>26</sup> En cuanto al nóema, es decir, el objeto tal como aparece a la conciencia, Gurvitsch hace una importante precisión. Dado que Husserl distingue con toda claridad entre el nóema perceptivo y el objeto empírico de la percepción, se entiende que el primero no es un objeto psicológico ni, menos aun, un objeto empírico; no es una «cosa» ni un «hecho objetivo real» ni un «acto de la conciencia»: es el *sentido*, la *significación* o el *significado* del acto perceptivo. El objeto empírico puede ser idéntico (p. ej. Napoleón), pero tener distintos sentidos («el vencedor de Jena», «el derrotado de Waterloo»). De esta precisión de Gurvitsch extraigo que entre la imagen material y la imagen imaginaria hay una importante diferencia cualitativa.

Ahora bien, Husserl hace una distinción más profunda, en donde aflora su «idealismo»: distingue, dentro del nóema perceptivo, entre el carácter perceptivo de éste y su *núcleo noemático*. Así lo dice él mismo: «En ningún nóema puede faltar, ni puede faltar su necesario centro, el punto de unidad, la pura x determinable. No

hay “sentido” sin el “algo”». <sup>27</sup> Y Gurvitsch comenta al respecto que

el núcleo noemático central puede permanecer idéntico en diversas modalidades de la presentación [...] Se establece así la *invariabilidad del núcleo noemático central por contraste con las variaciones que sufren los caracteres noemáticos*.<sup>28</sup>

Está muy claro con esto que en el nóema hay dos dimensiones: una perceptual y otra no perceptual, una que tiende hacia lo visible (sin llegar a serlo) y otra que se ubica de lleno en lo invisible. La primera es el *nóema perceptivo* y la segunda es el *núcleo noemático*; la primera está sujeta a variantes, la segunda es invariable. Los nóemas perceptivos, como ya se ha señalado, están sujetos a diversos «escorzos» o «sombreados», mientras que el núcleo noemático no sufre ningún tipo de matización. Gurvitsch señala que como sinónimos de la primera Husserl utiliza las nociones de *Erscheinung* (fenómeno, aparición, fantasma) o *Bild* (imagen), y él mismo propone la de ‘apariencia perceptiva’. [*Ibid.*, p. 215] Y así se confirma lo que acabo de señalar: *la vertiente perceptual del nóema se relaciona con la imagen visual, mientras que su vertiente eidética se relaciona con la imagen no visual. Lo visible y lo invisible son así como las dos caras de la misma moneda.*

¿Qué más debo agregar? Siento que he llegado al final de una etapa importante en este intrincado camino. He encontrado muchas cosas, algunas esperadas y otras no. Como colofón de esta Sección, repito algunos resultados que me parecen especialmente importantes.

- a) Tanto las imágenes materiales como las imágenes imaginarias son reales; ambas tienen una existencia en la realidad. Casi podríamos decir que ambas son objetivas en tanto pueden ser objeto de nuestra observación o nuestro conocimiento. Pero, sin duda, las imágenes imaginarias están más cargadas de subjetivismo, en tanto no tienen nunca

<sup>26</sup> Aron Gurvitsch, *op. cit.*, pp. 197 y 198.

<sup>27</sup> Edmund Husserl, *op. cit.*, § 131.

<sup>28</sup> Aron Gurvitsch, *op. cit.*, pp. 210-211.



- una existencia independiente del sujeto o de los sujetos que las producen.
- b) Imágenes materiales e imágenes imaginarias mantienen relaciones complejas y cambiantes: a veces se pasa de una imagen material a una imaginaria (p. ej. cuando se habla de la forma del planeta tierra se parte siempre de percepciones efectivas: nunca vemos de hecho la forma completa del planeta, como tampoco vemos de hecho la forma completa de una pelota, por muy pequeña que sea: se transpone a lo imaginario la percepción de lo concreto); a veces se pasa de una imaginaria a una material (p. ej. en las representaciones visuales de la luz como corpúsculos o como ondas se partió de una concepción intelectual, a veces puramente matemática; en las representaciones visuales de la forma del universo; en las representaciones visuales del átomo; en los intentos surrealistas de crear *iconos del sueño*); a veces se va de una a otra y se retorna a la primera (vemos una imagen material, luego la recordamos, luego la plasmamos de nuevo en un soporte material).
- c) Las imágenes materiales y las imágenes imaginarias desempeñan un papel fundamental en el conocimiento científico, teórico y filosófico: no son exclusivas de las artes visuales ni mucho menos del pensamiento llamado «primitivo», «infantil» o «enfermo»; tampoco es correcto relegar la imaginación a los terrenos de la «poesía». En la filosofía, en la ciencia, en las teorías se recurre tanto a imágenes materiales (esquemas, diagramas, simulaciones, modelos...) como a imágenes imaginarias (metáforas, comparaciones, símiles). Lo más importante tal vez sea reconocer que las imágenes NO pertenecen a una etapa «rudimentaria» del pensamiento que daría paso a una etapa más «sofisticada».
- d) En el pensamiento religioso hay un re juego entre imágenes imaginarias e imágenes materiales, y entre ambas y el lenguaje verbal: se habla de Dios, de la eternidad, de la Trinidad, del Infierno, de los ángeles, etc. y con ello se *conceptualiza*. Pero hay la tentación, o la necesidad, de transformar estas nociones abstractas en formas visuales: entonces se forman las imágenes imaginarias, y finalmente se pasa de éstas a imágenes materiales. Se puede recurrir a imágenes materiales abstractas (el círculo, la esfera, el triángulo, el centro luminoso, etc.) o se pasa directamente a imágenes materiales figurativas (Dios como un hombre maduro, barbado, poderoso; Satanás como un «diablo», rojo y peludo; el Infierno como una serie de ca-
- vernas, etc.). Pero hay límites: la Trinidad, o el infinito, son más pensables que visualizables.
- e) Las nociones de 'imagen mental' y de 'mente' son en sí mismas proyecciones imaginarias de imágenes materiales: la mente es entendida como una especie de recipiente, como un lugar «en donde» se almacenan las ideas, las imágenes, etc. Ésta es la concepción clásica de la mente. Pero las imágenes no se encuentran «en» la cabeza, como tampoco se piensa «en» o «con» la cabeza, sino que se piensa y se imagina «en» y «con» todo el cuerpo (lo mismo puede decirse para el habla: se habla con todo el cuerpo, no sólo con la boca). No importa tanto lo que «hay» en nuestro cerebro, sino lo que sale de ahí, lo que se comparte con otros cerebros y con otras mentes e imaginaciones. Por ello adquiere tanta importancia lo que *decimos* sobre las imágenes imaginarias.
- f) La imaginación es un proceso *intersubjetivo*: las imágenes imaginarias no *yacen* en la cabeza, sino que tienen una existencia social. Ahí es donde está la imaginación: en el uso de los signos que manejamos todos. Las imágenes imaginarias son *intersubjetivas*; son, en un sentido amplio, *formas simbólicas*. Así, los unicornios y los fantasmas y Don Quijote existen *intersubjetivamente*. Sabemos que alguien piensa en un unicornio por lo que *dice*: no necesitamos abrirle el cerebro para comprobarlo.

## 2.4 REPRESIÓN Y REIVINDICACIÓN DE LO IMAGINARIO

Queremos siempre que la imaginación sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes [...] Hay que revisar todos los deseos de abandonar lo que se ve y lo que se dice a favor de lo que se imagina. Así tendremos la oportunidad de devolver a la imaginación su papel de seductora. Con ella abandonamos el curso ordinario de las cosas.

Gaston Bachelard<sup>1</sup>

### § 55. La cultura occidental: entre la iconoclastia y la iconofilia

La nuestra ha sido una cultura de la palabra y de la imagen. Sobre estos dos cimientos combinados se ha levantado y sostenido el edificio de la civilización occidental moderna. La verbalización y la visualización se han complementado, constituyendo una poderosísima combinación que ha permitido desarrollar en Occidente las ciencias físico-matemáticas y humanísticas, la filosofía discursiva, la imagen representativa (utilitaria o «artística») y las instituciones políticas: cuatro portentosas formas culturales que, por las buenas o por las malas, se impusieron en el planeta entero sobre otras formas culturales. La escritura alfabética es quizá la quintesencia de esta combinación: gracias a ella la cultura de matriz europea es lo que es, con sus científicos y humanistas, con sus filósofos y artistas, con sus líderes sociales. A diferencia de otros sistemas de escritura, el alfabeto equilibra lo visual y lo verbal, pues aprender a leer y escribir implica *ver* los sonidos de las palabras y *escuchar* la representación visual de éstas. Es el más abstracto, versátil y democrático sistema de escritura; el más intelectual y el menos estético. La reflexión en profundidad sobre

el poder del discurso hecho escritura —así como sobre sus serias limitaciones— incumbe también a la filosofía de la imagen.

Sin embargo, también ha habido una lucha entre lo verbal y lo visual. En realidad, Occidente ha oscilado entre la imagen y la palabra: a veces el poder de la imagen se ha visto como una fuerza contraria a la palabra, y a veces ha sucedido a la inversa. Imágenes y palabras se han convertido en especies de «enemigos», de manera que el cultivo de las unas ha sido considerado como un peligro para las otras. Algunos ven en la imagen la libertad, la emoción, el placer genuino, y la palabra es el enemigo de todo esto. Otros ven en la palabra la razón, el intelecto, el control sobre la bestialidad, y la imagen es el enemigo a vencer si se quiere preservar estos valores supremos. En realidad, ha habido una profunda y permanente confusión entre ambas posturas. En relación con la imagen, se han dado dos actitudes básicas, dos posturas extremas que han tenido sus militantes, y a las que se ha llamado respectivamente *iconofilia* e *iconoclastia*. El siglo XX, por ejemplo, fue tan iconoclasta como iconófilo: fue el «siglo del giro lingüístico» en la filosofía, pero también fue el «siglo de la imagen» en la cultura de masas: proliferaron tanto grandes reflexiones sobre el lenguaje como grandes creaciones en el terreno de la imagen. Y ambas manifestaciones de lo occidental se expandieron por el mundo entero, confundidas entre sí, luchando y complementándose muy bien. En este párrafo señalaré algunos aspectos de esa historia ya conocida (que se remonta a los orígenes de Occidente), a fin de contextualizar las consideraciones filosóficas de los tres párrafos siguientes.

Las dos principales raíces de la cultura occidental son la hebrea y la griega. Y en éstas se encuentran dos posturas en cierto modo antitéticas frente a la imagen y la palabra.<sup>2</sup> De la primera heredamos una actitud represiva ante los productos de la imaginación, así como una

<sup>1</sup> G. Bachelard, *El aire y los sueños*, pp. 9-12.

<sup>2</sup> Ver § 33.

tendencia a dar forma exclusivamente discursiva, y sobre todo escrita, a nuestros pensamientos. De la segunda, en cambio, recibimos la actitud hedonista ante lo imaginario y lo visual, a la vez que una predisposición favorable hacia la discusión dialogada de nuestras ideas. Con estas generalizaciones pretendo indicar que en Occidente existe, muy arraigada, *una dualidad esencial con respecto a la palabra y la imagen*. Un ejemplo de tal dualidad son los interminables concilios del mundo católico en donde, ora se toma partido por la imagen (y se desplaza a la palabra), ora se acuerda eliminarla de la liturgia (dando el lugar principal a la palabra). El último concilio ecuménico (años 60 del siglo XX) fue un *aggiornamento* en favor de la imagen.

Las posturas hebreas con respecto a la imagen plasmadas en el Viejo Testamento son la autoridad más fuerte en materia de iconoclastia. Veámoslas, con ayuda de Alain Besançon.<sup>3</sup> En *Éxodo* (XX, 4-6 y 25; XXXIV, 12-14) se prohíbe hacer imágenes, así como pasar el cincel sobre las piedras para usarlas como altar; también se ordena destruir los altares y las imágenes de otros pueblos. En *Levítico* (XXVI, 1) se prohíbe hacer ídolos o arrodillarse ante ellos. En *Deuteronomio* (IV, 19-20), se prohíbe adorar el sol, la luna y las estrellas. Pero es interesante que en este mismo entorno se afirma que hay imágenes de Dios, tales como la zarza ardiente o la nube de humo que guía al pueblo. Podemos ver que la aniconicidad hebrea no era monolítica.

Del otro lado, en el mundo griego, también había variantes al interior de la actitud generalizada frente a la representación visual. Respecto a la aceptación y utilización de la imagen (material o inmaterial), Luis Villoro<sup>4</sup> señala que la filosofía griega es eminentemente visual y que el filósofo típico es alguien que desea verlo todo. De modo correspondiente, la intelección es una *visión de lo inteligible* y la *theoria* signifi-

ca «visión». En cuanto a los conceptos filosóficos, en muchos de ellos se trasluce esa preferencia por lo visual: *A-letheia* significa «descubrimiento», «develación», y lo verdadero es lo que se hace patente y sale a la luz; *A-pofansis* (juicio) significa «mostrar», «dar a la luz»; *Eidos* significa «forma inteligible», «estructura permanente en que un ente se muestra». Esta preferencia por la visualización es parte del horror griego a lo infinito, a lo indeterminado e informe. Por ello, se evita pensar lo que no tienen límites: «De ahí, el rango supremo del *logos*, a la vez "razón" y "palabra" [...] La palabra determina, marca límites entre los entes, define"». [*Ibid.*, pp. 98-99] Ahora bien, tampoco aquí se tiene una concepción sin fisuras. Tanto en Platón como en Aristóteles, como ya vimos más atrás, hay también un rechazo a la representación sensible y a la utilización indiscriminada de lo imaginario como procedimiento de trabajo filosófico.<sup>5</sup>

Pues bien, si en las propias raíces de Occidente había una dualidad sobre el lugar de la imagen, no era imposible que en el desarrollo y maduración de esta cultura se manifestara la misma dualidad, y que ésta desembocara en un verdadero dualismo. Tal dualismo ha recorrido la historia entera de Occidente, y ha conducido al movimiento pendular que lo ha caracterizado, entre dos extremos: la palabra (el *logos*) y la imagen (el *eidos*); el entendimiento y la imaginación; la razón discursiva y el pensamiento visual. Veamos rápidamente algunos momentos de este movimiento pendular.

La historia de la «querrela de las imágenes» está bien documentada y ha sido ampliamente estudiada. Basándome en Alain Besançon referiré algunos momentos de esta «querrela» que aún no termina.

Plotino era *iconófilo*. Pensaba que la salvación no está ni en un bien supracósmico ni en un estado de gracia perdido, sino en las profundidades de nosotros mismos; para alcanzarla hay que dejar de ver con los ojos carnales, ce-

<sup>3</sup> Alain Besançon, *op. cit.*

<sup>4</sup> Luis Villoro, «Una filosofía del silencio: la filosofía de la india», 1959, en *Páginas filosóficas*, 1962.

<sup>5</sup> Ver § 38, 44 y 49.



rarlos y «ver» con los ojos espirituales. En el éxtasis, el alma no es «imagen» de Dios, sino que Dios está presente en ella y ella está presente a Dios: la luz interior y la luz exterior se funden en una «visión» mística. El artista, por su parte, es como un sacerdote de esa especie de religión: «toda obra de arte hace que lo divino penetre en la imagen. Más aun que Platón, Plotino estimula e incluso embriaga al iconófilo. Pero de inmediato lo desanima, pues su empresa es vana. [Por ello] puede ser invocado por los iconoclastas».<sup>6</sup>

Ya en el mundo cristiano, se consideraba que, si el icono es incapaz de representar lo divino, es en cambio apto para representar lo terrenal. Paralelamente, el mundo era visto como un templo (Dion Crisóstomo), y de ello derivaba la idea de que toda representación de las cosas lleva en sí a lo divino. En el Imperio Romano, la estatua del Emperador no sólo representaba al César, sino que lo «presentaba»: se imponía la *proskinesis* (genuflexión, inclinación) ante ella. Aunque el cristianismo (Juan, Pablo, Agustín) se adhirió a la noción judía de la invisibilidad de Dios, recuperó la noción griega de «imagen de Dios»: el hombre fue creado a imagen de Dios, Cristo es la imagen de Dios... Por su parte, el judío Filón de Alejandría «reunió la trascendencia del dios helénico y la del dios bíblico». [*Ibid.*, p. 117] Como consecuencia de ello, el ser humano fue considerado como la imagen de Dios, pero por mediación del *logos*. Veamos al respecto el caso de tres teólogos importantes.

a) Para Ireneo, «el mundo es una imagen y el hombre es una imagen». [*Ibid.*, p. 126] El verdadero artista es Dios, y el humano es su obra. Éste a su vez es imagen de Dios, porque no es sólo carne, sino también alma, espíritu.

b) Para Orígenes, el hecho de que el hombre esté hecho «a imagen y semejanza de Dios» no significa que Dios tenga un cuerpo como el nuestro; se trata de una semejanza en cuanto a la inteligencia, al *logos*. Si Cristo es la manifestación del Verbo, del *Logos*, una representación de Cristo es una ima-

gen de una imagen de la Imagen. [*Ibid.*, pp. 129-134]

c) Para Gregorio de Niza, la imagen es, como en Filón, participación, comunidad de naturaleza. El cuerpo es un microcosmos que está conectado con el alma, que a su vez se relaciona con Dios: es el espejo de un espejo. Pero sólo el alma virtuosa, *apáthica*, puede conectarse realmente con Dios, mediante el paso de la *apatheia* a la *theoria* (contemplación intelectual). Por ello es imposible hacer un icono de Dios. [*Ibid.*, pp. 135-139]

Besançon considera también otros temas: la concepción de la imagen en Agustín (quien sigue una línea origenista y reivindica la creación de imágenes visuales) y en Eusebio (iconoclasta que considera el cuerpo de Jesucristo como un mero recurso pedagógico del *Logos*); la concepción de Juan Damasceno, Nicéforo y Teodoro Estudita (los tres a favor de la imagen), del papa Gregorio el Grande (también a favor), del Pseudo Dionisio y San Buenaventura (quien define la diferencia entre *dulia*, *hiperdulia* y *latria*), de Gregorio de Niza (quien hace la importante distinción entre naturaleza e *hipóstasis*). Y no deja de lado las posturas iconoclastas de Kant y Hegel, así como las contradicciones de los poetas del siglo XIX (como Baudelaire) respecto a la imagen. Finalmente, estudia la actitud ante la imagen implícita en los movimientos pictóricos del siglo XIX y principios del XX, a los que divide en dos grandes vertientes: los que se orientan hacia la *representación óptica de la realidad visual fenoménica* (principalmente los franceses, del impresionismo al cubismo) y los que se orientan hacia la *representación simbólica de la realidad invisible nouménica* (principalmente los románticos y simbolistas alemanes; los abstraccionistas rusos del momento revolucionario y los minimalistas de la Bauhaus). Estos últimos no pretenden meramente «representar» lo divino: quieren convocarlo mediante imágenes, y éstas son parte de una mistagogía, o de una teurgia.

Si nos remontamos hasta el siglo V, cuando el Pseudo Dionisio exponía su teología del símbolo, vemos que en ésta se aprecian las mismas oscilaciones entre la valoración positiva y la valoración negativa de la imagen. Con

<sup>6</sup> Alain Besançon, *op. cit.*, p. 76.

respecto a la segunda, para él «la concupiscencia [...] es una búsqueda ilimitada de bienes materiales a impulsos del instinto o costumbre de aficionarse a lo percedero».<sup>7</sup> Al desarrollar sus concepciones sobre el bien y el mal, se pregunta: «Si en el Bien-Hermosura están todas las cosas, ¿cómo es posible que la caterva de demonios no lo apetezcan? [...] Qué es lo que los ha depravado? ¿Qué es realmente el mal?». [*Ibid.*, p. 309] Insiste en la cuestión de los demonios, y plantea varias preguntas cuyas respuestas son paradigmáticas:

Pero ¿qué hay de malo, además, en los demonios? El furor irracional, concupiscencia loca, imaginación perturbadora.

El mal consiste en la incapacidad que tienen las cosas para alcanzar el más alto grado de perfección a que están llamadas.

Los demonios son malos por la fragilidad de haberse apartado de aquel estado permanente de perfección y virtudes propias de los ángeles.

En suma, el mal [...] es debilidad, impotencia, falta de conocimiento, ignorancia de lo que no se puede menos de saber. [*Ibid.*, pp. 317-322]

Reuniendo así estas afirmaciones se percibe la relación establecida por el Pseudo Dionisio entre imaginación, locura, concupiscencia, apetito, depravación, maldad, fragilidad, debilidad, impotencia e ignorancia.

A continuación presentaré los resultados a que han llegado varios autores con respecto a la iconoclastia y a la iconofilia. En los años 60 del siglo XX, Gilbert Durand hizo una defensa y una fundamentación de lo imaginario como una forma legítima de pensamiento. Su obra principal sobre este tema,<sup>8</sup> tiene como objetivo desarrollar una «teoría general de lo imaginario concebido como una función general del equi-

librio antropológico». En otro trabajo suyo<sup>9</sup> distingue dos formas básicas de iconoclastia: *por omisión* y *por exceso*. La primera es ejemplificada por las posturas bizantina, judía y musulmana. Su característica principal es la búsqueda de una pureza simbólica y el rechazo del antropomorfismo. La segunda, consistente en la «evaporación del sentido, fue el rasgo constitutivo y sin cesar agravado de la cultura occidental». [*Ibid.*, p. 25] ¿Qué quiere decir Durand con esta «evaporación del sentido»? Se refiere a que la «presencia epifánica de la trascendencia» mediante imágenes fue contrarrestada por las iglesias mediante la institución de dogmas, de conceptos intelectualizantes y, también, mediante explicaciones semiológicas e incluso positivistas. Esa «desvalorización de los símbolos» operada por la segunda forma de iconoclastia, fue iniciada con fuerza por el cartesianismo, el cual «asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del "signo" sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores». [*Ibid.*, pp. 26 y 27. Cursivas de F.Z.]

Luego de señalar que en el ambiente universitario francés «la imaginación es violentamente anatémizada» (por ejemplo por Alain, Brunschvicg y Sartre), [*Ibid.*, p. 28] concluye Durand que tales enfoques «han eliminado en el significante todo lo que era sentido figurado, toda reconducción hacia la profundidad vital del llamado ontológico», con las inevitables consecuencias negativas respecto a la producción de objetos visuales (pinturas, esculturas) y al papel de la imagen visual en general. [*Ibid.*, pp. 29 y 30]

¿Es así realmente? ¿La institución universitaria es en verdad tan soberbia frente a la imagen en cualquiera de sus formas? ¿Nosotros que formamos parte de esta institución tenemos tal actitud de desprecio hacia el pensamiento visual? Yo no sabría decir si es así realmente en todos los casos. Pero he observado que el pensamiento visual y la fantasía suelen ser vistos como «enemigos» a vencer más que como alia-

<sup>7</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *op. cit.*, p. 128.

<sup>8</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1969.

<sup>9</sup> Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, 1964.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

dos de la razón y de la lógica. Yo pertenezco a dos instituciones universitarias que, en cierto modo son antitéticas: la Facultad de Filosofía y Letras y la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Y he notado que, ciertamente, cada una de ellas pertenece a un mundo diferente, cuando no ajeno, a la otra.

A fines del siglo XX empiezan a proliferar los trabajos histórico-filosóficos sobre la imaginación, como el ya citado de Richard Kearney.<sup>10</sup> Este autor apunta que en la onto-teología medieval (suma de la noción judeo-cristina de un creador divino y de una metafísica del Ser platónico-aristotélica), la imaginación es rechazada como una transgresión del orden divino de la creación y como una falsificación de la Verdad del Ser. [*Ibid.*, pp. 115-117] Para Ricardo de Saint Victor la imaginación no puede crear nada verdadero u original; es apenas una reproducción, peligrosa para la meditación contemplativa, pues la contamina con sensaciones corporales. [*Ibid.*, p. 121] En San Buenaventura, por otro lado, la imaginación es como un reflejo especular, y la experiencia contemplativa procede avanzando de la imaginación hacia el intelecto racional, que puede discriminar las imágenes legítimas de las que llevan a la concupiscencia y la idolatría. Kearney se refiere también al menosprecio hacia la imaginación por parte de Descartes, Spinoza, Leibniz, Malebranche, John Smith y John Locke. Por ejemplo: «el idealista de Cambridge John Smith denunció a la imaginación como una “lente deformante; Gravina la llamó “bruja” y Muratori, “borracha”». También cita el calificativo de «loca de la casa» para la imaginación, que Kearney como otros atribuye equivocadamente a Malebranche.<sup>11</sup> [*Ibid.*, pp. 161-164]

Una obra notable sobre la «querrela de las imágenes» es la ya también citada de David Freedberg.<sup>12</sup> Como ya se señaló antes,<sup>13</sup> este

autor se interesa por la respuesta preintelectual que suele tenerse ante las imágenes, y que en Occidente ha sido sistemáticamente reprimida, quizás debido a que revela nuestros nexos con lo primitivo. Refiere como ejemplo el caso en que Giovanni Dominici sugiere evitar las imágenes en las alcobas, pues promueven la identificación con lo representado y la adoración de la materia de esas imágenes. O el caso de la *Venus de Urbino*, obra ante la que normalmente se prefiere hablar de composición, color, forma, etc. y no sobre la respuesta erótica que genera. Pues bien, detrás de esto se encuentra la vieja concepción (platónica) de que lo bello físico es peligroso (pues excita los sentidos y mancilla lo espiritual), y que es de sabios mantenerlo bajo control. Además, la creación de imágenes rivaliza con la creación divina. Por eso, después del Concilio de Trento se censuró (es decir, se sometió a control) las imágenes, para evitar que fueran «lascivas». [Cfr. *Ibid.*, pp. 1-26 y 369]

En suma, Freedberg subraya que *la iconoclastia es esencialmente paradójica*, pues quien destruye una imagen la ama en secreto; al mismo tiempo, quien la adora también le teme, teme a sus reacciones. Ejemplo de ello son los impulsos mesiánicos, las represiones sexuales y los resentimientos sociales de quienes atacan obras de arte en museos o imágenes públicas; en todos estos casos se funden la imagen y el prototipo: se otorga vida a la imagen. Muchas veces se dice que sólo «niños, locos, mujeres y personas iletradas» realizan estas acciones. Pero Freedberg no acepta, por supuesto, ese tipo de explicación. A fin de cuentas, las posiciones iconoclasta e iconódula son inseparables: «ambas predicán la fusión, ambas se basan en una adoración que se vuelve temor». Éste es el punto interesante: la complementariedad entre el amor y el odio a la imagen que se ha dado en el «mundo civilizado». [Cfr. *ibid.*, pp. 408-428]

Yo creo que estas actitudes son, en efecto, dos caras de una misma moneda, y que cada una de éstas a su vez se puede manifestar, respectivamente, de una manera distinta: el amor a

<sup>10</sup> Richard Kearney, *The Wake of Imagination*, 1988.

<sup>11</sup> Como veremos en § 57, no lo dijo así.

<sup>12</sup> Freedberg, David, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, 1989.

<sup>13</sup> En § 35.

la imagen puede manifestarse también como un rechazo del lenguaje articulado y el odio a la imagen se manifiesta muchísimas veces como una exaltación a veces fanática de la palabra lógica. *Ésta es una razón de fondo que obliga a que la filosofía de la imagen se ocupe del lenguaje articulado y de sus relaciones —sus complejas y contradictorias relaciones— con lo imaginario (visual o no visual).*

En este mismo sentido, Régis Debray presenta, al final de su libro sobre la imagen,<sup>14</sup> una «dialéctica de la televisión pura». Afirma, al inicio de esta obvia referencia a la «dialéctica trascendental» kantiana: *«Cada tesis tiene su antítesis y ninguna puede refutar a la otra, de manera que el iconóforo y el iconódulo están condenados a vivir juntos, y a veces en el mismo individuo».* [Ibid., p. 277] Y nos presenta entonces cuatro «antinomias» de la televisión:

- a) «la televisión sirve a la democracia»; «la televisión pervierte la democracia». «Los profesionales de la imagen, que viven de ella, se atienen más bien a la tesis; los especialistas de las ideas, que aquí pierden, a la antítesis.»
- b) «La segunda antinomia se referiría al espacio: “la televisión abre al mundo”, “la televisión escamotea el mundo”.» La imagen televisiva «internacionaliza los comportamientos», construye una Europa unificada. Pero también el pueblo más televisivo (los estadounidenses) es el más provinciano, y este fenómeno se extiende a todo el mundo.
- c) «La tercera antinomia se referiría al tiempo: “La televisión es una formidable memoria, la televisión es un funesto filtro”.» Por un lado se desmiente el inmemorial proverbio «las palabras vuelan, lo escrito permanece», y se «nos libera de la irreversibilidad del tiempo que fluye». Pero, a la vez, lo repetitivo de la información, lo manipulado, sugiere «una nauseabunda eternidad».
- d) «La cuarta antinomia concierne al valor de realidad. “La televisión es un operador de verdad, la televisión es una fábrica de señuelos”.» Por un lado se ayuda a que salga a flote la verdad (p. ej. el caso Rodney King). Mas, por otro lado, «se acerca el día en que la técnica de traducir el mundo en imágenes hará una imagen del mundo [...] El efecto de realidad termina por desrealizar la actualidad.»

Concluye Debray considerando que con la televisión sucede

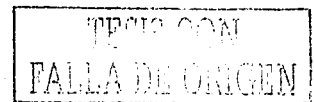
como si los Padres bizantinos del segundo Concilio de Nicea continuaran su disputa delante de la pequeña pantalla balanceándonos de un extremo a otro *ad vitam aeternam*, entre la tesis *homo* de los iconódulos y la tesis *pseudo* de los iconoclastas. [Ibid., pp. 277-298]

### § 56. Las paradojas de lo imaginario en Platón

Los usos educativos, políticos y estéticos de las imágenes no son ajenos a sus usos filosóficos y científicos. La manera en que piensa un filósofo no es tan diferente como se cree, de la manera en que lo hacen sus congéneres. El modo en que investiga un científico tampoco se separa absolutamente del modo en que enfrenta la realidad un detective, un abogado o un artesano. Y me estoy refiriendo tanto al pensamiento racional-discursivo, basado en el lenguaje, como a la imaginación. El filósofo y el hombre común, el científico y el técnico, proceden por ensayos, recurren al pensamiento «en voz alta» (es decir, con palabras), hacen esquemas para precisar sus ideas, visualizan problemas y soluciones, se forman imágenes a partir de palabras, asocian libremente imágenes como parte de sus reflexiones, dan forma visual a conceptos abstractos, memorizan, fantasean y conceptualizan. Desde luego, los *resultados* de todo este proceso intelectual y práctico son diferentes en el caso de filósofos y científicos y en el de los demás. Pero ésto es un asunto aparte.

Platón ejemplifica muy bien una especie de «doble moral» ante la imaginación y sus productos: por un lado la consideraba peligrosa y preconizaba su eliminación, y por otro se valía de imágenes muy pregnantes, que utilizaba magistralmente como una herramienta bastante efectiva para transmitir a los demás su pensamiento. En *La República* afirma que «la vejez es un estado de reposo y de libertad en lo que atañe a los sentidos», pues el viejo se encuentra

<sup>14</sup> Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, 1992.



ya libre de «tiranos furiosos», como son los deseos y los placeres eróticos.<sup>15</sup> A diferencia del amor sensual, el amor «conforme a la razón» es sensato y mesurado, al no estar sujeto a la voluptuosidad; «por ende, la voluptuosidad sensual no debe ser admitida en él, y aquellos que se amen con amor juicioso deberán desterrarla en absoluto de su trato». [*Ibid.*, Libro III, 403 a-b] Todo esto suena muy familiar a quienes hemos sido formados bajo la idiosincrasia judeocristiana: el desear y el placer son un fuste para el espíritu; ser razonable consiste en liberarse de esas cargas y elevarse hacia lo eterno, lo bello y perfecto; las imágenes (en cualquiera de sus formas) son afines a los placeres físicos, en tanto que las palabras (sobre todo las palabras filosóficas, y muy poco o nada las poéticas) son afines a la elevación espiritual. En este mismo tenor, agrega Platón que las fábulas y las alegorías son dañinas para los infantes, pues generalmente consisten en un «tejido de mentiras» y contienen historias inconvenientes. [*Ibid.*, Libro II, 377a] En cuanto a los poemas, cuanto más agradables son más peligrosos: invitan a emular a mujeres, a criminales, a cobardes y a locos. [*Ibid.*, Libro III, 395 d-396a]

Vemos aquí como aparecen, tal vez por primera ocasión, algunos elementos de la «tétrada negativa»: mujeres y locos son puestos en el mismo saco, ahora junto con los criminales y los cobardes; y todos ellos son la antítesis de los «buenos ciudadanos». En cuanto a los niños, se trata de sustraerlos a la influencia de las mujeres. (La conexión con Malebranche, a quien encontraremos de nuevo en el próximo párrafo, es inmediata.) En el mismo sentido, agrega Platón que un varón es dueño de sí mismo cuando en él la parte superior (la razón) domina a la inferior (el cuerpo), de modo igual a como en un Estado la parte superior (la minoría educada) regula y controla los deseos y pasiones de la parte inferior (la mayoría no educada). [Cfr. *ibid.*, Libro IV]

Como vemos, en esta sociedad totalitaria, en esta «Calipolis» (una polis o ciudad regida por la belleza —*kallias*), el gobierno de los seres más racionales implica el control absoluto sobre mujeres y niños (no olvidemos que los niños forman parte de la «tétrada negativa») por parte de los varones adultos. Y siguiendo por este camino hacia la metafísica plantea una cuestión sobre el ser del filósofo, sobre el ser filósofo, a la cual da una respuesta paradigmática:

He aquí, pues, en qué distingo a esas gentes que están ávidas de ver, que tienen la manía de las artes y se limitan a la práctica, en qué las distingo, digo, de los contempladores de la verdad, a los cuales conviene exclusivamente el nombre de filósofos [...] Los primeros, cuya curiosidad está por entero en los ojos y en las orejas, se complacen en oír hermosas voces, en ver hermosos colores, bellas figuras, y todas las obras de arte o de la naturaleza en que entra algo de hermosura; pero su alma es incapaz de elevarse hasta la esencia de lo bello, de conocerla y de adherirse a ella [...] Contrariamente [...] aquel que no confunde lo bello y las cosas bellas por lo bello, ¿vive en sueños, o en realidad? —Vive en realidad. [*Ibid.*, Libro V, 476 a-d]

Lo principal aquí es la distinción radical que hace Platón entre el «filósofo» y aquellos que están «ávidos de ver» y «tienen la manía de las artes»: los primeros pueden «contemplar» la verdad, no solo verla, y liberarse de las apariencias; los segundos son presa de la concupiscencia (o avidez) y por ello se limitan a los datos sensibles, manteniéndose en las apariencias, y no pueden elevarse a la belleza esencial.

¡Cuánto se ha originado aquí! ¡Cuántas incomprendiones mutuas entre artistas y teóricos se han basado —casi siempre sin saberlo— en esta separación que pone de un lado a los que imaginan y de otro a los que teorizan! En efecto, estas posturas platónicas han llevado a pensar que los que imaginan y los que teorizan *no pueden ser los mismos*, de que hacer arte y filosofar son actividades ajenas, tal vez antitéticas. (Debo decir que yo mismo, hace un par de dé-

<sup>15</sup> Platón, *La República*, Libro I, 392 c-d.



cadás, estaba dominado en cierto modo por esta concepción dualista.)

Sigamos con Platón. Como medida para garantizar que el Estado propuesto se mantenga dentro de los límites de la razón, propone dar gran importancia a la educación. Considera que «las almas mejor nacidas se truecan en las peores con una mala educación», postulado con el cual es difícil estar en desacuerdo. En cuanto a los contenidos específicos de la educación ideal, excluye el ejercicio de las artes visuales y verbales (pintura, escultura, poesía), prefiriendo a la más abstracta, a las menos representativa de todas las artes (la música), junto con el ejercicio corporal, que propicia la disciplina. [*Ibid.*, Libro VI, 491e y 498 b-c]

Después, Platón utiliza el famoso símil de la caverna para argumentar que en la contemplación filosófica de las esencias no interviene la visión en sentido sensorial: no es ver con los ojos, sino *contemplar* con el espíritu: el hombre liberado, el que ya no ve las apariencias, llega a poder ver el sol, no sólo reflejado en el agua, sino directamente. Así, quien ya no se limita a las apariencias, a la opinión, ha apartado su alma «de la visión de lo que nace hacia la contemplación de lo que es»; es capaz de contemplar «lo que hay de más luminoso en el ser [...] el bien» [*Ibid.*, Libro VII, 518 c]

En términos afines a las metáforas platónicas, podemos decir que aquí se trata de un ver con los ojos del alma, no con los ojos del cuerpo, los cuales atan el intelecto a los sentidos y a lo terrenal.

Entonces, la vista en tanto percepción, así como las imágenes materiales, pueden ser un auxiliar para el conocimiento, *pero sólo en un nivel bajo*. Cuando se busca el conocimiento de las esencias, por lo tanto, las imágenes y la imaginación de formas visuales son un obstáculo que hay que salvar. *Éstas son las razones epistemológicas y ontológicas de que Platón rechace la imagen*. Y sus razones políticas o educativas les son afines: las imágenes inconstruibles impiden al individuo tener dominio sobre sus pensamientos y lo pueden llevar a

desobedecer los mandatos del Estado; la imaginación desatada puede llevar al sujeto hacia actitudes demasiado individualistas y hedonistas, lo cual no es provechoso para la mayoría.

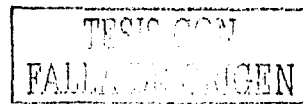
También hay una fuerte prevención contra las imágenes que se producen espontáneamente durante el sueño:

Entre los deseos y placeres superfluos hay algunos ilegítimos que nacen en el alma de todos los hombres [...] Se despiertan durante el sueño, cuando la parte racional del alma, pacífica y hecha para el mando, está como dormida, y la parte animal y feroz, excitada por el vino y por la buena comida, se rebela [...] Pero cuando un hombre lleva vida sobria y ordenada, cuando, antes de entregarse al sueño, reanima la antorcha de la razón, la alimenta de saludables reflexiones y dialoga consigo mismo; cuando, sin saciar la parte animal, le concede aquello que no puede negarle [...] cuando todo duerme en él, salvo su razón, que conserva despierta, entonces el espíritu ve más de cerca la verdad, únese a ella de manera más íntima, y ya no le surcan fantasmas impuros ni sueños criminales. [*Ibid.*, Libro IX, 571b-572b]

Más arriba<sup>16</sup> fue comentado el rechazo moral de los racionalistas a esas «imágenes [...] que ponen escrúpulos en los hombres de bien» y a las que pone dique la razón (Leibniz). Yo preguntaba: ¿De qué imágenes se trata, que el mismo Leibniz no se atreve a describirlas, pero sí las sugiere con fuerza? Pues bien, lo visto ahora en Platón nos permite responder: son las imágenes que el cuerpo deseante produce para obtener placer, imágenes que desafían el control ejercido por el orden discursivo: *son imágenes de libertad*. Aquí podemos también hallar un antecedente de la explicación moral-mecanicista de un Malebranche cuando éste habla de los «animáculos» que se liberan durante el sueño, o por obra del vino. Platón escribió, sin duda, el otro Viejo Testamento de la moral judeocristiana.

Puede concluirse que Platón habría preferido la abstracción sobre la figuración; que la imagen es peligrosa no sólo para el Estado, sino para el alma individual de cada quien; que no

<sup>16</sup> En § 46.



es posible remitirse a lo invisible mediante lo visible, sino que se debe cortar con éste para llegar a aquél; que la palabra sí sería un medio confiable para lograr la elevación metafísico-religiosa que preconiza... Es radical no sólo su desprecio hacia la mimesis («todo imitador no tiene sino conciencia superficialísima de lo que imita [...] su arte no tiene nada de serio y es no más que un juego de niños» [*Ibid.*, Libro X, 602b]), sino hacia toda imagen visual, como se acaba de explicar.

Sin embargo, las cosas no son tan simples. Platón, tal vez el primer gran iconoclasta teórico, era también, como ya señalé antes,<sup>17</sup> un gran forjador de imágenes. La vena poética que anima todos sus escritos es innegable. En *La República*, por ejemplo, se encuentran las comparaciones entre el conocimiento y la luz, que tanta influencia tendrían en toda la filosofía occidental, particularmente en la del Medioevo. Y, relacionado con esta metáfora filosófica, está el símil de la caverna, que aun hoy sigue citándose para explicar diversas modalidades de la imagen: por ejemplo, la experiencia de ver cine o televisión. Esto nos confirma que Platón utiliza la imagen (lo mismo que otros autores que se han opuesto conscientemente a la retórica filosófica y en general a la imagen). Y hay más ejemplos de esta preferencia platónica por lo imaginario, una preferencia tal vez vergonzante.

Como sabemos, el *Timeo* fue un gran surtidor de imágenes para muchas generaciones posteriores. Por ejemplo, los gnósticos se apoyaron en este libro para concebir y realizar sus diagramas sapienciales. En la Edad Media, quizá debido a que fue el único texto del filósofo griego que se conoció directamente, ejerció una fuerte influencia.<sup>18</sup> Szilasi encuentra una poderosa creatividad imaginante en el *Timeo*, diálogo al que considera «una enciclopedia de imágenes y motivos cosmogónicos [...] entretreídos con las exposiciones ontológicas del filósofo».

<sup>17</sup> En § 50.

<sup>18</sup> Ver César González, *A lo invisible por lo visible. Imágenes del occidente medieval*, 1995, p. 39.

Mas las imágenes que interesan a Szilasi, como ya se indicó atrás,<sup>19</sup> son las *arquetípicas* (las *Urbilder*). Considera que Platón se remite a ellas, pues le sirven de herramienta para abordar filosóficamente las grandes cuestiones, como «el ser de Dios, del cosmos y del alma».<sup>20</sup> Así, Platón dice: «Este cosmos es un ser vivo al cual desde siempre son inherentes el alma y la orientación inteligente». [Citado en *ibid.*, p. 62] Y a lo largo de este diálogo se van construyendo varios mitologemas, que funcionan como traducciones imaginarias de diversos arquetipos, los cuales a su vez expresan la unidad del ser humano con la naturaleza. En referencia a las imágenes arquetípicas del alma, la conclusión de Szilasi es que «en la grandiosa exposición de Platón [...] esas series de imágenes maravillosas, vívidas, pero también irritantes, dramatizan las peripecias del alma. Es una visión inquietante que nos conmueve». [*Ibid.*, p. 64]

### § 57. El rechazo de lo imaginario en la filosofía moderna

Ya se vio<sup>21</sup> cómo los filósofos modernos de la «época clásica» marginaron a la imaginación y a la imagen en la misma medida en que dieron al entendimiento racional y al lenguaje verbal el lugar de honor en la investigación filosófica. John Locke y Nicolas Malebranche son tal vez quienes con más virulencia se manifiestan en este sentido.

Locke, aunque concede a la imaginación un papel en la adquisición de ideas, le otorga un valor muy reducido. Para él la «asociación de ideas» (o sea, la imaginación) es «un grado de demencia» y «una fuente de errores». Ya vimos<sup>22</sup> cómo relaciona a la imagen y a la imaginación con «el bello sexo», y de este modo las

<sup>19</sup> En § 50.

<sup>20</sup> Wilhelm Szilasi, «Los arquetipos en el pensamiento filosófico», en *op. cit.*, p. 61.

<sup>21</sup> En § 45-49.

<sup>22</sup> En § 49.

descalifica. También las relaciona con la demencia:

[La asociación de ideas] es un grado de demencia. Se me excusará que emplee un nombre tan severo como el de demencia [...] La oposición a la razón merece ese nombre, y realmente es demencia [...] Y si en efecto se trata de una flaqueza que afecta a todos los hombres, si se trata de una corrupción que tan universalmente infecta al género humano, entonces mayor esmero deberá ponerse en descubrirla con su verdadero nombre, a fin de provocar así el mayor cuidado en prevenirla y remediarla.<sup>23</sup>

No olvidemos que los locos son integrantes de la «étrada negativa», y ésta vez se establece una relación entre demencia e imaginación. La asociación de ideas se origina, pues, en una «equivocada conexión de ideas», mas corresponde a la razón corregir tales errores y establecer las conexiones correctas. Pero la tarea no es fácil, debido a que «siempre se acompañan, y no bien una de ellas entra en cualquier momento en el entendimiento cuando su asociada aparece con ella; y si son más de dos las que así están unidas, toda la cuadrilla se muestra junta». [*Ibidem*, 5] Lo anterior explica que sea «gran causa de errores», y no sólo de errores epistemológicos, sino también de *errores morales*:

Semejantes conexiones indebidas, en nuestra mente, de ideas que de suyo son sueltas e independientes las unas de las otras, tienen tal influencia y tienen tan gran fuerza para descarriarnos en nuestros actos, tanto morales como naturales, y en nuestras pasiones, razonamientos y en nuestras nociones mismas, que quizá no haya ninguna otra cosa, tomada aislada, que tanto merezca cuidarse. [*Ibidem*, 9]

El énfasis está puesto claramente sobre el aspecto moral. Por ejemplo, cuando una sirvienta inculca al niño que la oscuridad es el medio propicio para la aparición de trasgos, éste ya no puede separar la idea de la oscuridad y la idea de esos monstruos. Obsérvese que ahora los niños y las mujeres sirven como un buen ejem-

plo de lo que sucede cuando se abandona la razón, o cuando no se ha entrado a ella.

Todas estas concepciones sobre lo imaginario aparecen más desarrolladas y con un tono aun más radical en Malebranche. Algunas ya fueron comentadas.<sup>24</sup> Veamos otros puntos de contacto entre el empirista y el racionalista, algunos de ellos contundentes.

Para el autor de *La búsqueda de la verdad* la imaginación no sólo es fuente de errores y sinrazón. Es también una forma de locura, o sea una enfermedad (de la razón), que además es hereditaria y contagiosa. A partir de su explicación mecanicista afirma que la imaginación en particular, y en general la inclinación a la concupiscencia y el pecado se transmiten *física-mente*. Y dicha transmisión física tiene al menos dos modalidades: la herencia y el contagio. Un caso de la primera —el principal— es la transmisión del pecado original, desde «nuestros primeros padres» (Adán y Eva) hasta nosotros, pasando por nuestro padres biológicos:

Así, nuestros primeros padres, después de su pecado recibieron en su cerebro vestigios tan fuertes, huellas tan profundas por la impresión de los objetos sensibles, que bien podrían haberlas comunicado a sus hijos [...] Se podría decir que desde que nos formamos en el vientre de nuestras madres vivimos en el pecado y estamos infectados por la corrupción de nuestros padres [...] El reino de la concupiscencia o la victoria de la concupiscencia, es lo que se llama pecado original en los niños y pecado actual en los hombres libres [...] Es por el cuerpo, por la generación, que se transmite el pecado original.<sup>25</sup>

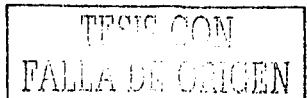
Un caso de la segunda es la influencia que suelen tener las nodrizas, y las madres mismas, sobre el alma infantil; ellas casi siempre carecen de educación, y por tanto «acaban de perderlos y de corromper completamente su espíritu»;

Esas mujeres les hablan sólo de tonterías y de historias ridículas o capaces de atemorizarlos. No les hablan más que de cosas sensibles [...] Y eso provoca

<sup>23</sup> John Locke, *op. cit.*, Libro II, Cap. XXXIII, 4.

<sup>24</sup> En § 46.

<sup>25</sup> N. Malebranche, *op. cit.*, pp. 185-186.



que, al no estar acostumbrados a buscar la verdad ni a gustar de ella, se vuelvan finalmente incapaces de discernirla y de hacer algún uso de su razón. [*Ibid.*, pp. 194-195]

La coincidencia entre Locke y Malebranche es completa: sea por herencia o por contagio (o sea, por *contacto*), las mujeres son el primer transmisor de esas enfermedades que afectan a la razón: la imaginación, la concupiscencia y el pecado. ¿Por qué ellas? Porque tienen una relación más profunda con la corporalidad, me atrevo a decir. Y yo pienso que, en efecto, tienen un contacto más profundo con la corporalidad, aunque no comparto el enfoque reprobatorio de Malebranche.

Veamos cómo define a las personas que tienen inclinación por el lado placentero de la vida:

La mayoría [...] al no estudiar más que el arte de complacer mediante todo aquello que halaga la concupiscencia de los sentidos [...] son más bien espíritus afeminados que espíritus finos (como lo pretenden).

No pueden reconocer la falla en un razonamiento, pero sienten perfectamente bien una falsa medida y un mal gesto [...] Cuando un hombre habla con un aire libre y ligero [...] cuando se sirve de figuras que halagan los sentidos y excitan las pasiones [...] aunque sólo diga tonterías [...] es para la opinión común un espíritu bello y fino [...] Pero es solamente un espíritu muelle y afeminado. [*Ibid.*, pp. 234 y 235]

Por lo tanto, la virilidad consistiría en sujetarse de modo estricto a las exigencias del intelecto, en reprimir cualquier impulso corporal y en anular por completo la imaginación. *Un espíritu viril sería aquel que sabe resistirse a los encantos del placer y que no se deja llevar por la retórica.*

En el mismo orden de ideas, esa enfermedad adquiere sus rasgos más peligrosos cuando se manifiesta no a nivel del cuerpo (como voluptuosidad o como concupiscencia), sino a nivel

del espíritu (como *locura*). Se ha atribuido<sup>26</sup> a Malebranche la afirmación de que «la imaginación es la “loca de la casa”». Sin embargo no es suya esta frase,<sup>27</sup> aunque *si es suya la intensa identificación entre locura, feminidad e imaginación, como hemos estado viendo*. Para él, «casi todos nosotros estamos sujetos a algún tipo de locura, aunque no lo pensemos». [*Ibid.*, p. 194] Con lo cual parece por momentos acercarse a su detestado Montaigne, quien veía la locura como parte de la condición humana.<sup>28</sup> Pero no quiere ir hacia allá. Por eso afirma sin dudar que es en las mujeres (y en los niños) donde se da con más fuerza esta tendencia:

Esa delicadeza de las fibras se encuentra comúnmente en las mujeres, y esto les da esa gran inteligencia para todo aquello que afecta los sentidos [...] Todo lo abstracto les es incomprensible [...] No consideran más que la superficie de las cosas [...] Hay mujeres sabias, mujeres valerosas [...] y al contrario es posible encontrar hombre muelles y afeminados, incapaces de penetrar en nada y de ejecutar nada. [*Ibid.*, pp. 200-201]

Reconoce (un poco a regañadientes) que hay mujeres «sabias» y «valerosas», pero vuelve atrás cuanto afirma que los hombre incapaces de discernir y actuar son «afeminados». Con ello, las mujeres pueden ser «sabias» sólo hasta donde su propia virilidad alcance... Y esto se confirma cuando agrega enseguida, refiriéndose exclusivamente al sexo masculino, que sólo el varón, o el espíritu viril, es capaz de acceder a «la verdad» mediante una resistencia continua ante los ataques de la carne (femenina, por supuesto). [*Ibid.*, p. 204]

<sup>26</sup> Por ejemplo J. Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, p. 226.

<sup>27</sup> Ver la Nota 1 de la p. 247 en la edición *Pléiade*. Geneviève Rodis-Lewis, la editora, escribe: «A veces se atribuye a Malebranche la designación de la imaginación como “la loca de la casa” (no Littré, que evoca la expresión sin referencia, sino Robert, en su *Diccionario alfabético y analógico de la lengua francesa*, Arts. “Loco” e “Imaginación”). Pero es una cita errónea de *La búsqueda de la verdad*».

<sup>28</sup> Ver § 49.

Malebranche define la «imaginación fuerte» como una fuerza dañina y muy contagiosa, capaz de dejar huellas «extremadamente profundas» en el cerebro de cada sujeto; además, «los desórdenes de la imaginación son extremadamente contagiosos [...] Hay pocas causas tan generalizadas de nuestro errores, como la comunicación contagiosa de los desórdenes y las enfermedades de la imaginación». [*Ibid.*, pp. 244 y 251] Hay personas con una imaginación «fuerte» que están sujetas al movimiento desordenado de sus propios «espíritus animales» y que «se ven obligadas, por la unión natural que hay entre sus ideas y estas huellas, a pensar cosas en las que los demás no piensan»: tales personas están «completamente locas». [*Ibid.*, p. 246] Lo sano es que el alma tenga bajo control a la imaginación y «que esas imágenes se impriman siguiendo sus órdenes [...] Pero cuando la imaginación domina sobre el alma [...] es evidente que se trata de una mala cualidad y de una especie de locura». [*Ibid.*, p. 247]

Cornelius Castoriadis se refiere a cómo la imaginación ha sido reprimida por unos y rehabilitada por otros, si bien esto último apenas se ha empezado a realizar. En cuanto a lo primero, dice que «aquello que no proviene de la Razón y del Ser determinado ha sido remitido siempre [...] a lo infra-pensable»,<sup>29</sup> y que por eso se ha ocultado sistemáticamente la dimensión socio-histórica de lo imaginario radical. En cuanto a la reivindicación filosófica de lo imaginario, ve que ha habido tres momentos importantes: en Aristóteles, en Kant y en Heidegger, mas en ninguno se ha dado una reivindicación completa. [Cfr. *ibid.*, pp. 327-331]

En Kant, por ejemplo, se da cierta iconoclasia filosófica. Para él, al contacto con lo sublime la imaginación pierde sus relaciones con lo sensible visual y se representa de manera abstracta lo infinito. Esto demuestra la insuficiencia de la imágenes, y por ello alaba la prohibi-

ción judía de la figuración como muy propicia al contacto con lo sublime:

Quizá no haya en el libro de la ley de los judíos ningún pasaje más sublime que el mandamiento «No debes hacerte ninguna imagen tallada ni alegoría alguna...» [...] Lo mismo, exactamente ocurre con la representación de la ley moral [...] Pues allí donde los sentidos no ven ya nada más delante de sí, sin embargo, permanece imborrable la idea de la moralidad, que no se puede desconocer, más bien sería necesario moderar el impetu de una imaginación ilimitada para no dejarla subir hasta el entusiasmo, que, por temor a la falta de fuerzas de esas ideas, busca para ellas una ayuda en imágenes y en un pueril aparato.<sup>30</sup>

¿Era Kant realmente un iconoclasta filosófico? No me atrevo a responder que sí de modo contundente. Su exaltación del genio artístico me hace dudar...

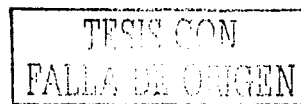
Martin Heidegger, por desgracia, se limita a la *Crítica de la razón pura* en su estudio sobre el imaginario kantiano, y no aborda la *Crítica de la capacidad de juzgar*. Pero ahora son pertinentes sus análisis de la primera obra, pues ahí afirma que Kant «retrocedió» ante sus propios resultados con respecto a la *imaginación trascendental*: «En la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* la imaginación trascendental [...] es apartada y transformada —a favor del entendimiento».<sup>31</sup> Y, luego de señalar los pasajes precisos en que Kant realizó tal retroceso, señala:

El primer pasaje es reemplazado por una exposición crítica del análisis del entendimiento de Locke y Hume [...] El segundo pasaje, en cambio, desaparece al reelaborar el conjunto de la deducción trascendental [...] Aun el pasaje donde Kant introduce por primera vez la imaginación en la *Crítica de la razón pura*, como una «función indispensable del alma», ha sido modificado [...] en el ejemplar que él usaba. En vez de «función del alma», escribe ahora «función del entendimiento» [...] se descarta la posibilidad de que [la imaginación pura] pueda ser el fundamento esencial del conocimiento ontológico. [*Ibid.*, p. 140]

<sup>29</sup> Cornelius Castoriadis, *op. cit.*, p. 327.

<sup>30</sup> Immanuel Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, Nota posterior al § 29.

<sup>31</sup> Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 139.



Así, mientras en la primera edición la imaginación era un factor fundamental en la síntesis, en la segunda este papel lo cumple sólo en entendimiento.

Y entonces Heidegger hace una pregunta de crucial importancia: «¿por qué retrocedió Kant ante la imaginación trascendental?» [Ibid., p. 142] Yo preguntaría de este modo: ¿a qué tuvo miedo Kant? La respuesta de Heidegger, enunciada en forma de preguntas, es muy útil para mi propia investigación:

¿Cómo sería posible que una facultad inferior de la sensibilidad constituyese la esencia de la razón? [...] ¿qué será de la venerable tradición, según la cual la *ratio* y el *logos* ocupan funciones centrales en la historia de la metafísica? ¿Puede destruirse el primado de la lógica? [Ibid., p. 144]

Desde luego, Heidegger está llevando agua a su molino: él ha hecho una lectura ontologizante de Kant, y extrae los resultados que le convienen. Yo a mi vez aprovecho esta lectura: *la imagen se revela, incluso en Kant, como una poderosa adversaria de la razón discursiva en la búsqueda de los conocimientos últimos, de lo que no tiene nombre ni figura discernible, de lo que está más allá de la representación. Y la imaginación trascendental que encontró Kant es el mecanismo para hacer aflorar esa imagen, una imagen no visual, por cierto.* Heidegger sigue así:

¿Acaso la *Crítica de la razón pura* no se priva a sí misma de su tema, si la razón pura se convierte en imaginación trascendental? ¿No nos conduce esta fundamentación a un abismo? Kant [...] llevó la «posibilidad» de la metafísica al borde de este abismo. Vio lo desconocido y tuvo que retroceder [...] La imaginación trascendental [...] le produjo temor [...] La razón pura como tal lo había atraído con mayor fuerza. [Ibidem]

Kant, en su vejez, miró hacia el abismo de lo innombrable y lo irrepresentable, se asomó por la grieta que él mismo abrió, y prefirió volver la vista atrás, hacia el terreno firme de la razón discursiva: «la segunda edición se decidió a

favor del entendimiento puro y contra la imaginación pura, para salvar la supremacía de la razón». [Ibid., p. 146] En otros términos, podemos afirmar que Kant, el filósofo de la representación, se asomó a la presencia y retrocedió, tal vez horrorizado.

## § 58. Imaginación y libertad

Las valoraciones positivas de la imaginación han tenido el sentido de ser críticas a la racionalidad occidental. En nuestro tiempo se ha descubierto que la imaginación posee un gran potencial subversivo, por lo cual las instituciones establecidas (o quienes están interesados en fortalecerlas) procuran reprimir o controlar sus efectos. Tal sería el caso ejemplar de Platón, que justamente en su libro sobre el Estado dedica amplias secciones a señalar los peligros de la imaginación descontrolada. En el otro polo, pensadores como Nietzsche, Marcuse o Castoriadis, o bien Freud y Mircea Eliade han sacado a la luz la riqueza creadora, intelectual y psicológica de lo imaginario. Puede encontrarse en estos enfoques contemporáneos una alternativa crítica a la «tétrada negativa» clásica: ahora los locos, los primitivos y los niños no son considerados como entes «marginales» o «carentes» de razón.

Ya Rousseau superó el enfoque imperante en su época cuando supo ver que la imaginación propició los sentimientos de piedad y afecto, o el interés por lo que le pasa al otro. Debido a eso —dijo—, mientras cada individuo no sea capaz de ponerse en el lugar de otro individuo, de imaginarse en su lugar, no hay solidaridad humana posible: «El que no imagina nada, sólo se siente a sí mismo; se encuentra sólo en medio del género humano».<sup>32</sup>

También en el polo opuesto a la valoración lockeana o leibniziana de la imaginación, tenemos estas palabras de Eliade:

<sup>32</sup> J.-J. Rousseau, *Ensayo ...*, pp. 40-41.

Mil veces la sabiduría popular ha significado la importancia de la imaginación incluso para la salud del individuo, para el equilibrio y la riqueza de su vida interior [...] «Tener imaginación» es disfrutar de una riqueza interior, de un flujo de imágenes ininterrumpido y espontáneo.<sup>33</sup>

Por tanto, quien no es imaginativo carece de salud. *Ahora la imaginación es signo de riqueza intelectual, no de locura.* Al mismo tiempo, se la reivindica como medio representativo, quedando atrás la idea de que es una tendencia a asociar ideas en desorden y a inventar cosas sin ton ni son.

A continuación reseñaré algunos estudios, coincidentes en que ayudan a superar la vieja concepción de la «tétrada negativa». En conjunto, se trata de investigaciones que oponen a la tradicional postura represiva ante la imaginación una rehabilitación de ésta como libertad.

Herbert Marcuse<sup>34</sup> hizo un estudio crítico, con bases psicoanalíticas principalmente, sobre la *dialéctica de la civilización*. Con tal concepto se refiere a que en Occidente se ha perfeccionado el control sobre los impulsos eróticos, a fin de canalizarlos hacia el aumento de la productividad y el cuidado de la organización racional de la sociedad. Explica esto como un predominio del freudiano *principio de realidad*. Así, el trabajo es racionalizado al máximo y las energías individuales se ponen al servicio del funcionamiento social. Marcuse describe cómo se manifiesta esta situación en la cotidianidad:

A cambio de las comodidades que enriquecen su vida, los individuos venden no sólo su trabajo, sino también su tiempo libre. La vida mejor es compensada por el control total sobre la vida. La gente habita en edificios de apartamentos y tiene automóviles [...] Tienen [...] innumerables aparatos que son todos del mismo tipo y los mantienen ocupados y distraen su atención del verdadero problema [...] El individuo paga sacrificando su tiempo, su conciencia, sus sueños; la civilización paga sacrificando sus propias

promesas de libertad, justicia y paz para todos. [*Ibid.*, pp. 112-113]

Marcuse retrotrae sus propuestas hasta confrontarlas con el pensamiento platónico y con el imperio del *Logos* que se inició en la Grecia clásica, culminando con Hegel:

La lucha empieza con la perpetua conquista interna de las facultades «inferiores» del individuo: sus facultades sensuales y las pertenecientes al apetito. Su subyugación es, al menos desde Platón, considerada un elemento constitutivo de la razón humana, que es así, en sus mismas funciones, represiva. [*Ibid.*, p. 121]

Se trata, ciertamente, de un *Logos de la enajenación*, que ha predominado desde entonces, aplastando al *Logos de la gratificación*; esto llevó a un desgarramiento interno del individuo y de la sociedad. Un buen ejemplo de tal postura es Platón, en cuyo pensamiento «*Eros* es absorbido por *Logos* y *Logos* es la razón que subyuga a los instintos». [*Ibid.*, p. 137] El *logos* de la enajenación es *productivo*, y el de la gratificación es *receptivo*:

Cualesquiera que sean las implicaciones de la concepción griega original del *Logos* como la esencia del ser, desde la canonización de la lógica aristotélica, el término se identifica con la idea de ordenar, clasificar, dominar a la razón. Y la idea de la razón llega a ser cada vez más antagónica de aquellas facultades y actitudes que son más receptivas que productivas. [*Ibid.*, p. 122]

En un capítulo de su libro titulado precisamente «Fantasía y utopía», Marcuse empieza a desarrollar su propia utopía. Explica cómo la imaginación fantástica apunta hacia dos extremos: el pasado más arcaico y el futuro más utópico. En los estratos arcaicos de la personalidad yacen procesos inconscientes profundamente relacionados con el placer, no controlados por el principio de realidad. Originalmente, tales procesos eran manifiestos, pero el predominio del principio de realidad los fue relegando, hasta que quedaron establecidos como fan-

<sup>33</sup> M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, 1955, pp. 19-20.

<sup>34</sup> Herbert Marcuse, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, 1953.

tasías. Así, la imaginación fantaseante ha sido confinada al mundo del niño y a los sueños de los adultos. Pero no por ello se ha desligado de sus raíces arcaicas ni tampoco ha dejado de estar en la base de las proyecciones hacia el futuro: «la fantasía (la imaginación) conserva la estructura y las tendencias de la psique anteriores a su organización por la realidad [...] La imaginación sostiene las protestas del individuo total, en unión con el género y con el pasado "arcaico"». Esta posibilidad de ir hacia atrás y hacia delante da su carácter utópico a los productos de la imaginación que fantasea: «La imaginación visualiza la reconciliación del individuo con la totalidad, del deseo con la realización, de la felicidad con la razón». [*Ibid.*, pp. 154-155]

Podemos decir, pues, que las propuestas de Marcuse apuntan hacia una reconciliación del adulto civilizado con el niño (aún no civilizado), del adulto racional con el adulto fantaseante, del adulto moderno con el ser humano «primitivo» (o arcaico), del adulto que controla su sexualidad con el que la ejerce libremente. El máximo ejemplo de esta reunión, de esta defragmentación del individuo y de la sociedad son para Marcuse la actividad artística y sus productos: «El arte es quizá el más visible "retorno de lo reprimido" [...] La imaginación artística da forma a la "memoria inconsciente" de la liberación que fracasó, de la promesa que fue traicionada». [*Ibid.*, p. 155] Ahora bien, a este filósofo le repugna el énfasis de Jung en el valor de lo arcaico. Lo considera un autor oscurantista y reaccionario,<sup>35</sup> y prefiere las propuestas más «revolucionarias» de un Breton, quien afirmaba: «Sólo la imaginación me dice lo que puede ser».<sup>36</sup> Con todo ello, apunta que «las aspiraciones utópicas de la imaginación han llegado a estar saturadas de realidad histórica», [*Ibid.*, p. 167] es decir, que la utopía puede de-

jar de serlo para convertirse en un proyecto realizable.

Vamos ahora a Gilbert Durant. Su tratamiento sobre lo imaginario toma distancia de los enfoques sociológicos que lo relacionan directamente con la «liberación» (como el de Marcuse, en esto un buen representante de la Escuela de Frankfurt). Pero también se separa de los abordajes que se orientan hacia las profundidades psicológicas, llevando hacia concepciones demasiado amplias del simbolismo imaginario (como los de Jung). Esto le parece excesivo. Su postura se relaciona más bien con Gaston Bachelard, quien supera la iconoclastia occidental y nos propone una especie de recuperación de la infancia. Durand no se interesa en el símbolo en sí, sino en la *imagen simbólica*, en la *imaginación simbólica*. ¿Qué la caracteriza? Ante todo, el que no es reductible a un sentido, sino que se abre constantemente a diversas asociaciones y usos. Esto significa que la imagen simbólica no puede ser sometida al «sentido común» del racionalismo aristotélico o cartesiano. Ésta era la postura de la *Gnosis*,<sup>37</sup> y también la de muchos cristianos: «en el proceso simbólico puro, el mediador, Angel o Espíritu Santo, es personal [...] escapa a toda formulación dogmática impuesta desde afuera», [*Ibid.*, p. 40] lo cual significa que es sobre todo individualmente como se alcanza el *Pleroma* (la plenitud, la totalidad, concepto gnóstico también).

En otro orden de ideas, Durand desarrolla su crítica al enfoque psicoanalítico de la imagen imaginaria. Y lo hace en dos frentes: por un lado, ataca el «reduccionismo» freudiano, que pretende llevar la imagen hacia su *sentido oculto*; por otro, ataca el «ampliacionismo» (valga la expresión) junguiano, que reúne en un mismo saco la imaginación aplicada en la ciencia y el arte, y la que opera en el sueño y el delirio. Desde luego, reconoce que la psiquiatría psicoanalítica devolvió a las imágenes su importancia real en el psiquismo al considerarlas co-

<sup>35</sup> En el Capítulo 4 (Sección 4.6) de este trabajo yo recurriré a Jung, cuando trate con más detalle sobre la «imagen arcaica».

<sup>36</sup> André Breton, *Manifiestos surrealistas*, citado en *ibid.*, p. 160.

<sup>37</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 39.



mo símbolos de la «vida mental». [*Ibid.*, p. 49] Pero Durand se separa de Freud porque éste remite toda la simbología y todas las imágenes o fantasmas a un origen *causal*, que se inicia en los órganos sexuales, convirtiéndola por tanto en un sistema de signos. [*Ibid.*, p. 51] En el caso de Jung, existe el defecto contrario, según Durand. Aunque no lo califica de «oscurantista» y «reaccionario» (como sí hace Marcuse), tampoco acepta el modo en que relaciona los arquetipos, los símbolos y los complejos. En esa ampliación y liberación de lo imaginario, Jung va demasiado lejos: «confunde extrañamente en un optimismo de lo imaginario la conciencia simbólica, creadora del arte y la religión, con la conciencia simbólica creadora de simples fantasmas del delirio, del sueño, de la aberración mental». [*Ibid.*, p. 68]

Jung, al parecer, es un psicoanalista muy incómodo, aun para los teóricos que sostienen una actitud crítica ante la racionalidad occidental, como Marcuse y Durand.

En Bachelard encuentra Gilbert Durand una superación de la iconoclastia por la vía de recuperar la infancia. El método seguido por Bachelard es una «fenomenología de lo imaginario», con la cual se captan los símbolos tal como son, sin buscar reducirlos a su supuesto significado oculto. Y aquí la fenomenología se aplica de un modo distinto al seguido por Sartre en su estudio de lo imaginario. Sabemos que Bachelard dedicó sendos estudios a las imágenes poético-literarias del agua, la tierra, el fuego y el aire. Y Durand ve en ello el interés por una cosmología de tipo alquímico, en donde macrocosmos y microcosmos son imágenes uno del otro: «el símbolo nos devela el mundo». [*Ibid.*, p. 85] Mas lo principal es la *recuperación de la infancia*, lo cual resulta de gran significado, ante la descalificación sistemática del pensamiento y la imaginación infantiles en la cultura occidental moderna. La infancia aparece en Bachelard como el símbolo de los símbolos: «Verdadero arquetipo, el arquetipo de la felicidad simple»; «una teofanía en la que la *anamnesis* ya no es iluminada por un Soberano

Bien abstracto, sino por el cálido sol de la infancia, que huele a cocina tentadora». [*Ibid.*, pp. 88 y 91] Según Durand, aquí tenemos una «superación de la iconoclastia» en la que el imaginario infantil se yergue como modelo a seguir. ¡Qué lejos estamos de un Malebranche, para quien el niño es sólo un futuro adulto, un ser incapaz de discernir la diferencia entre verdad y mentira, entre fantasía y realidad! Antes, el niño era un ser inerte ante los aviesos ataques de la imaginación, ante la nefasta influencia de la mujer. Ahora es de algún modo el modelo a seguir.

De todo esto concluye Durand, como ya cité en el párrafo anterior, que es necesaria una teoría general de lo imaginario que lo explique como un factor esencial para el equilibrio antropológico. Para esta finalidad hay que romper con la separación entre la razón y lo imaginario. A la vez, hay que reivindicar a la imaginación, entendiendo que el mismo racionalismo «no es más que una estructura particular [...] entre muchas otras, del campo de las imágenes». [*Ibid.*, p. 95] Y aquí hace una afirmación que me interesa especialmente: «Se ha comprobado que los grandes sistemas de imágenes (*Weltbild*), de "representación del mundo", se suceden de manera intermitente en el curso de la evolución de las civilizaciones humanas». [*Ibid.*, p. 97] ¿A qué se refiere con esto? A que una concepción (*Weltanschauung*) o imagen del mundo (*Weltbild*) se construye realmente sobre auténticas imágenes, es decir, símbolos imaginables que operan como anclajes de esas concepciones.<sup>38</sup>

No es muy distinto el enfoque de Richard Kearney sobre el papel social de la imagina-

<sup>38</sup> Ver § 34. Sería oportuno remitirse al libro principal de Durand sobre esta temática, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Y también habría que revisar el importante trabajo de Cornelius Castoriadis *La institución imaginaria de la sociedad* (1975). Ahí desarrolla de modo exhaustivo conceptos como: la institución de lo imaginario, la imaginación como forma de superar la enajenación, la imaginación creadora y la imagen del mundo.

ción. Aunque con este autor ya se ha perdido el tono utopista de un Marcuse, o el tono ocultista de un Durand, no se ha perdido en absoluto la idea de que mediante la imaginación es posible *cambiar las cosas* que no nos gustan y crear a nivel social algo nuevo que sea *mejor*. Kearney escribe en un entorno ya francamente «posmodernista», y sin embargo no vemos que el optimismo en un gran cambio se haya abandonado. Aunque recomienda abandonar los ideales onto-teológicos del humanismo y de la modernidad, sí propone rescatar la ética, y darle más prioridad que a la epistemología: la posmodernidad debe rescatar la *imaginación ética* y, en correspondencia con ello,

el reto es usar la imagen mediática para complementar, más que para suplantar, a la civilización del libro y la tela con otra civilización de la comunicación en donde [...] cada quien tenga la oportunidad de convertirse en un artista.<sup>39</sup>

Esta idea de que «cada quien sea un artista» me remite a los surrealistas y a Marcuse, quienes subrayaban los poderes liberadores del arte. Para Kearney, la imaginación posmoderna debe ser poética, en el sentido de superar las categorías aristotélicas y aceptar la simultaneidad temporal y espacial. Así, en vez de una lógica del «esto o aquello», propone una lógica del «esto y aquello». El modo de lograr tal cosa es reivindicar el lenguaje del inconsciente, que permite pensar en términos no aristotélicos. [*Ibid.*, pp. 366-370] En suma, la imaginación poética de la posmodernidad no puede (éticamente hablando) mantenerse ajena a la búsqueda de proyectos sociales alternativos: *las cosas pueden cambiar; hay que imaginar el mundo de otro modo*. En vez de celebrar la cultura deshumanizadora de los *mass-media* que impera en la sociedad industrial, hay que verlas críticamente (a la manera de la Escuela de Frankfurt y de neo-marxistas como Fredrick Jameson). [*Ibid.*, pp. 370-375]

Pasemos ahora a los planteamientos de María Rosa Palazón. En su vasto estudio sobre la imaginación toma como referencia principal la estética surrealista francesa tal como fue postulada programáticamente por André Breton. La premisa principal de Palazón es que la creación (y la recepción) del objeto artístico no es privativa de algún «sector» de las facultades humanas, con exclusión de las demás: «intentaré rebatir que la creación y las recepciones de las obras artísticas se deben a una sola facultad o una sola de las regiones psíquicas: estoy convencida de que se imbrican en ambos casos».<sup>40</sup> ¿Cuáles son estas regiones o facultades? Básicamente, son dos: *la imaginación y el entendimiento*. No es posible seguir aquí la compleja argumentación que desarrolla la autora. Sólo enunciaré las seis acepciones de imaginación que localiza y da seguimiento.

1. *La imaginación ha sido vista como conocimiento inferior*. Esta concepción de Baumgarten «influyó profundamente en quienes atribuyeron la experiencia estética a la imaginación, esto es, a un conocimiento por imágenes que difiere del conceptual, que debemos al entendimiento». Locke, Berkeley y Hume consideran a las percepciones «conocimiento inferior». Palazón responde que «la experiencia estética es dinámica e inquisitiva» y «se debe a una compleja actividad de las facultades de un receptor que se ha adiestrado en qué, cómo y para qué es el estímulo artístico». [*Ibid.*, pp. 19-22]
2. *La imaginación es una facultad innovadora*. Está en el origen de la capacidad inventiva.
3. *La imaginación produce placer y satisfacciones emocionales*. En ello Palazón concuerda profundamente con los surrealistas, y por lo mismo se opone a la concepción kantiana de gusto.
4. *La imaginación se relaciona con las fantasías del inconsciente o procesos primarios*. Las artes figurativas son «actividades imaginarias o fantasiosas [...] que se deben indirectamente al sistema inconsciente del emisor». [*Ibid.*, p. 27] Los productos figurativos son simbolizaciones visuales de los mensajes latentes inconscientes, muchas veces reprimidos.
5. *La imaginación y el entendimiento se complementan en la producción y en la recepción de la obra*

<sup>39</sup> R. Kearney, *op. cit.*, p. 365.

<sup>40</sup> M. R. Palazón, *op. cit.*, p. 39.

*artística*. El artista «se atiene al principio de placer, y [...] en tanto [...] obtiene una estructura entendible, se atiene al principio de realidad». [*Ibid.*, p. 30] La obra que se produjera como expresión «directa» del inconsciente carecería totalmente de organización, sería un puro caos.

6. *La imaginación es hoy una forma de llamar a «los antiguos modos de operar del entendimiento y de las actividades que los recrean»*. Aquí Palazón se interesa en el pensamiento mítico y en cómo los surrealistas revaloraron las artes primitivas, así como en el enfoque de Cassirer sobre las formas simbólicas y el abordaje marxiano en torno a las relaciones entre los mitos, las artes y el pasado de la humanidad (o su «infancia»).

Me interesa ahora la acepción (3).<sup>41</sup> Para Palazón el proyecto surrealista de cambiar la vida desestigmatizando el erotismo y acercando el arte a la cotidianidad, encontró «una comprensión inteligente» en el autor de *Eros y civilización*. [*Ibid.*, p. 149] Relacionada con este reencuentro de Eros y vida cotidiana, está la reivindicación de lo imaginario como un terreno en donde florece la libertad. Los surrealistas fueron exponentes de esta rebelión contra la razón discursiva con las armas de lo imaginario: su poética y su ética consistieron en dejar libre a la imaginación durante el proceso creativo, para así liberar a las personas [*Ibid.*, p. 300] Aquí Palazón insiste en que ni siquiera la imaginación totalmente «libre» es garantía de que se produzca una obra artística valiosa, pues sin la intervención del entendimiento no es posible organizar formalmente ningún producto estético. Fiel a su poética, Bretón

se empeñó en poner en crisis aquello de que el trabajo artístico es un ejercicio minuciosamente planeado [...] Siempre que el emisor practica la asociación libre, su obra recoge imágenes cuyos fulgores son magníficos, desconocidos y dignos de alabanza. [*Ibid.*, p. 304]

Encuentro digna de la mayor atención esta forma de referirse a la aspiración surrealista. ¿No será que cuando sucede eso se está yendo más allá de la *representación*, para aventurarse a los

terrenos de la *presencia*? Habrá que recorrer todo el Capítulo 3 para poder responder con bases a estas preguntas, que cada vez son más incontenibles. El abordaje de Palazón sobre esta temática me hace pensar que ella no estaría en desacuerdo conmigo: esos «fulgores magníficos, desconocidos y dignos de alabanza», ¿no son los atisbos que tenemos siempre que vamos más allá de la representación y nos asomamos al mundo caótico de la presencia más pura? Pero veo que la autora da un enorme peso a la intervención del entendimiento (lo cual lleva a la solución kantiana, que equilibra entendimiento e imaginación). Por tanto, me parece más bien que Palazón prefiera no dar vuelo a las tentaciones de ir «más allá» de la representación. Como ejemplo de esto, veamos lo que concluye sobre la acepción (1), según la cual imaginar es una forma «inferior» de conocimiento. Considera que en la experiencia estética no se pone en juego sólo la intuición espontánea:

Las expresiones de gusto o placer (de disgusto o displacer) pueden traducirse a enunciados completos.

Si el receptor de una obra de arte no conoce qué, cómo y para qué es la obra de arte, no alcanzará la experiencia estética, y su juicio de gusto será inauténtico, o sea que con él fingirá un estado anímico que no tuvo. [*Ibid.*, pp. 438 y 440]

El lenguaje articulado se establece como criterio último de que se ha tenido una experiencia estética «auténtica». Si he interpretado bien las tesis de Palazón, no estamos de acuerdo en este punto preciso.

Finalmente, me referiré al estudio de María-Noel Lapoujade, ya citado antes.<sup>42</sup> Debo decir que lectura de este trabajo fue una de las que me hicieron abandonar mis anteriores posturas logocéntricas. Fue uno de los primeros que me hicieron considerar que la razón discursiva no es el único modo legítimo de pensar.

Según Lapoujade, la filosofía de Occidente se ha ocupado fundamentalmente del *logos* en su sentido de pensamiento, palabra, enuncia-

<sup>41</sup> La (4) será considerada en § 99; la (5), en § 103; la (6) en § 106.

<sup>42</sup> M. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*.

ción, ley, ciencia, ser y conocimiento, en suma: el *logos* como la razón discursiva. A partir de la filosofía crítica se abrió la puerta a la imaginación como otro camino para abordar la realidad, camino que no necesariamente niega al primero. Es decir, para la autora es el pensamiento kantiano el punto nodal en que se da el cambio de un pensamiento basado exclusivamente en el *logos* hacia un pensamiento más rico:

La crítica kantiana de la razón, que la obliga a permanecer en sus límites, a moderar su impulso, deja entreabierto la grieta por la que otra actividad pugnaría por salir a luz. Se trata de una función a la que si le es lícito, más precisamente, le es inherente transgredir todo límite: nos referimos a la actividad de la imaginación [...] No se trata de proponer el destierro de la razón ni su sustitución. Se trata de recordar que la filosofía también puede salir al mundo no sólo por la razón transparente, pura, sola, en su asepsia aislante, sino también por una razón imaginante, una razón fecundada por una imaginación compleja, multívoca, oscura, ambigua, avasallante, propulsora del conocimiento, acicate de la razón. [*Ibid.*, pp. 24-25]

Con Kant, la imaginación empezó a dejar de ser una facultad proscrita del pensamiento filosófico, y se inició así «el camino de la liberación del tutelaje de la razón», lo cual es «otro aspecto de la crisis de la conciencia en la filosofía moderna». [*Ibid.*, p. 44]

También Lapoujade se remite a Marcuse, para destacar que la imaginación como fantasía y como manifestación del principio de placer es en la sociedad civilizada un mecanismo liberador con respecto a los controles administrativos: «comienzan a traslucirse las huellas de una profunda relación: *Eros* e imaginación. Por otros caminos volvemos a Platón una vez más [...] La imaginación tiene una trama erótica y *Eros* una fisonomía imaginaria». [*Ibid.*, pp. 227-228]

Pero la propuesta principal de Lapoujade es de otro carácter: *se interesa por la fenomenología de la imaginación*. Entiende por ello una «descripción sincrónica de los fenómenos, lo que aparece, tal como aparece, a una mirada ingenua, pre-teórica, pre-crítica». [*Ibid.*, p. 109]

A partir de este método, considera que no hay dicotomía entre imaginación reproductora e imaginación creadora, pues la imaginación siempre modifica los perceptos, participa en la percepción e incluso la transgrede: «En este sentido ya la “imaginación reproductora” es “creadora” (lo que demuestra, en un caso, lo improcedente de la distinción)». [*Ibid.*, p. 112] Algunos otros señalamientos de Lapoujade sobre este tema serán utilizados en capítulos subsiguientes, como los nexos entre el pensamiento discursivo y el pensamiento imaginante, así como el poder antinómico de este último.<sup>43</sup>

En cuanto a los «rasgos de la imaginación», Lapoujade apunta los siguientes:

- a) es una función de figuración;
- b) es una función intencional;
- c) puede crear su propio orden;
- d) pone su objeto inmediatamente;
- e) no requiere un objeto presente, ni actual, ni existente, ni real;
- f) es una función de síntesis;
- g) potencializa la temporalidad humana;
- h) hace posible la identidad;
- i) es una función de liberación;
- j) implica necesariamente negación;
- k) implica la coexistencia de contrarios y opuestos;
- l) implica necesariamente negación: «En este sentido, la imaginación hace posible tomar distancia ante lo real, lo dado. Y este distanciamiento lleva la impronta de la negatividad». [Cfr. *ibid.*, pp. 230-253]

El rasgo central de la imaginación que subraya Lapoujade es *su ruptura con el pensamiento lineal de la razón discursiva*. Por ello insiste en su capacidad de pensar *simultáneamente* contenidos opuestos, e incluso contrarios:

El antagonismo marca la actividad de la imaginación. Ella transcurre entre lo consciente y lo inconsciente; el individuo y el género; lo interior y lo exterior; la realidad y la ficción; lo lógico y lo ilógico; lo concreto y lo abstracto; la inmediatez y la mediación; la negación y la afirmación; el tiempo y la utopía; la limitación y la transgresión [...] A nivel de los procesos

<sup>43</sup> En § 100-102.

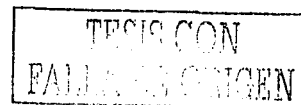
imaginarios es admisible la unificación por fusión, la amalgama de opuestos [...] En este sentido, la imagen opera como mediadora entre perceptos y conceptos, en cuanto su doble faz incluye en la imagen la concreción y la abstracción, la particularidad y la universalidad. [*Ibid.*, pp. 254-255]

La autora no lo dice, pero yo considero que esta especificidad del pensamiento imaginante es lo que permitirá a la filosofía transitar hacia su propia liberación con respecto al logocentrismo.

Me parece altamente significativo haber cerrado este Capítulo con dos pensadoras, y no con dos pensadores. No fue algo premeditado, y me pareció importante que así haya sucedido.

El recorrido hecho en esta sección debió de haber dejado en claro que la tétrada niños-primitivos-locos-mujeres ha empezado a dejar de ser el «reverso» de la tétrada adultos-civilizados-razonables-hombres. Ahora la primera tétrada ya no es el lado «negativo» de lo que es «correcto»; ahora es más bien una «tétrada alternativa». Al final de la modernidad, el pensamiento legítimo ya no es sólo el que ejercen los *adultos varones razonables y civilizados*. En las próximas décadas habrá cambios muy profundos. Los nuevos *sujetos del pensar* que han entrado ya en escena no son solamente las mujeres, los niños, los primitivos y los locos. Son más bien «lo» femenino, «lo» infantil, «lo» primitivo (o arcaico) y «lo» irracional (o «lo» ilógico). Ellos, junto con sus contrapartes («lo» masculino, «lo» adulto, «lo» racional y «lo» civilizado), dibujarán el rostro del siglo XXI.

Junto con este reconocimiento de que hay otros *sujetos del pensar*, también se ha dado el reconocimiento de que hay otros *modos de pensar*, por ejemplo, el pensar imaginal. Espero haber dejado perfectamente en claro esto último. Si no lo logré, fallé por completo. Si lo logré, invito al lector a seguir adelante.



**TESIS CON  
FALLA DE DEGEN**

## CAPÍTULO 3. VISIÓN, REPRESENTACIÓN Y PRESENCIA

**L**lego por fin al núcleo de estas indagaciones. El largo recorrido por los caminos del lenguaje verbal y de la imagen ha hecho que aflore un problema central: *cómo en palabras y en imágenes (a veces juntas, a veces por separado) se realiza la representación*. También ha surgido con fuerza el asunto de cómo las palabras y/o las imágenes son innecesarias, insuficientes, incluso incapaces o inútiles, cuando sus usuarios van más allá de la *representación* y acceden a la *presencia*. Este Capítulo hará el camino que va desde la representación hasta la no representación: del discurso y la escucha al silencio; de la imagen a la ausencia de toda imagen (la oscuridad, la blancura totales); de la figuración y la visión a la ceguera. El examen de estas cuestiones tendrá tres momentos:

- a) En el primero me referiré a la percepción visual, al acto de ver como *actividad interpretativa, intencionada e interesada*, y no como mera recepción pasiva de los datos sensibles (Sección 3.1).
- b) En el segundo problematizaré el concepto mismo de representación, y mostraré que en ella se dan dos pasos: uno de la copia al signo y otro del signo al símbolo (Sección 3.2).
- c) En el tercer momento abordaré el aspecto más delicado y paradójico (tal vez aporético) de la representación: el paso del símbolo al silencio, es decir, la superación del simbolismo, los límites de éste y lo que puede haber más allá de dichos límites (Sección 3.3).

Vayamos un poco hacia atrás. Las exploraciones del Capítulo 2 debieron de haber servido, por un lado, para evidenciar algunas consecuencias de lo que he venido llamando «logocentrismo»; y, al mismo tiempo, para dejar en claro qué uso se da aquí a tal término. Por otro lado, espero haber aportado suficientes

elementos en pro de las siguientes afirmaciones:

- a) Las imágenes visuales NO son compuestos atomísticos, SINO sistemas de valores (en este caso, valores visuales).
- b) Las imágenes visibles —al igual que las palabras— NO muestran las cosas «tal como son», SINO que las simbolizan de manera convencional.
- c) Ser una imagen de algo NO es necesariamente *parecerse visualmente* a algo; puede haber imágenes no visuales y no semejantes a sus referentes.
- d) Conocer o tener certeza NO está relacionado necesariamente con ver; puede relacionarse también con otros sentidos, o bien con ninguno.
- e) La noción de 'imágenes mentales' crea confusión en tanto se interpreta como reproducciones visuales de las cosas en el cerebro; en cambio, la noción de 'imágenes imaginarias' puede sustituirla, siempre y cuando se eliminen de ella todo tipo de residuos mentalistas: la imaginación no está «en» la cabeza, sino que es *intersubjetiva*.
- f) El pensamiento basado en imágenes NO es «primitivo» con relación al pensamiento basado en el lenguaje fonético-articulado; la imaginación NO es una «etapa inferior» o en todo caso «intermedia» en el camino hacia el conocimiento o hacia la formación de conceptos. Existe un pensamiento visual tan sofisticado y maduro como el verbal, y la imaginación es un modo de pensar legítimo que ejercen tanto los niños como los adultos, tanto los creadores visuales como los filósofos.
- g) La imaginación NO es una «facultad» meramente reproductiva dependiente por completo de los sentidos. Es un modo de pensar fuertemente asociado a la perspicacia intelectual, a la inventiva y a la creatividad;
- h) La imaginación NO es el reino del desorden, de la confusión y del «primitivismo». La imaginación NO es un extravío de la razón que nos acerque a la demencia. Es, en todo caso, un modo de pensar la realidad, de representarla y de entenderla, alternativo al modo logocéntrico.

Aunque he procurado dar una forma propositiva a estos resultados, creo que aquí destaca

más su carácter negativo. Mas espero que se acepte por el momento dicha formulación. Este trabajo no pretende ser «destructivo» en ningún sentido. Por el contrario, pretende construir, y será útil en la medida en que sus conclusiones finales contribuyan a ampliar nociones como 'lenguaje', 'pensamiento', 'imagen', 'imaginación' y 'representación'. ¿En qué sentido pueden ampliarse tales nociones centrales? En el sentido de que 'lenguaje' y 'pensamiento' no estén circunscritos a la verbalización y a la articulación lingüística, que 'imagen' se libere del compromiso de la semejanza visual y que 'imaginación' no sea entendida como una actividad «primaria», «ciega» o «primitiva», dependiente sólo de los sentidos.

En cuanto a la noción de 'representación', este capítulo pretende examinarla con respecto a temas ya estudiados anteriormente, como la semejanza, la copia y el simbolismo, pero sobre todo en relación con la imagen y el lenguaje fonético-articulado. También se busca aportar algunos elementos para responder a cuestiones como las siguientes, que serán resueltas a lo largo de éste y el último Capítulo: ¿las imágenes son representaciones de sus referentes iguales o distintas a las palabras?, ¿una imagen visual —por ejemplo, un dibujo de un paisaje— es representativa de su referente del mismo modo en que lo es una descripción del mismo paisaje —digamos, una buena descripción hecha por el mismo artista—?, ¿ambas son «equivalentes» en algún sentido?, ¿alguna de ellas es «la base» de la otra, o son completamente independientes entre sí?

### 3.1 DE LA VISIÓN A LA MIRADA

El mero ver una cosa no nos activa. Todo mirar se convierte en un contemplar, todo contemplar en un pensar, y todo pensar en un enlazar, de tal manera que con sólo echar una atenta mirada al mundo teorizamos ya.

Johann W. Goethe<sup>1</sup>

Para que una cosa sea interesante, basta con mirarla largamente.

Gustave Flaubert<sup>2</sup>

¿Qué es ver? ¿Cómo vemos? ¿En verdad la visión es superior a las otras funciones sensibles (la audición y el oído, el tacto, el olfato y el gusto), como han afirmado diversos pensadores occidentales (Platón y Aristóteles, Hegel)? ¿Por qué el ver es tan importante en la cultura occidental? Difícilmente puede llegarse a resultados sólidos en el estudio de la representación y de la imagen sin responder a preguntas como éstas. La imagen como objeto material se dirige al sentido de la vista; la palabra escrita —que es una imagen material— se aborda sólo mediante la visión (la lectura en voz alta perdió hace siglos su relevancia en Occidente), y en nuestro entorno cultural es muy común encontrar prohibiciones como «no tocar», que por tanto estimulan el ver. He aquí unos cuantos ejemplos de cómo la visión se ha impuesto durante siglos a otras formas de sensibilidad. En esta sección trataré críticamente tales concepciones, y consideraré a la visión como un componente —uno más— de un complejo en el que intervienen otros sentidos, y en el que la corporeidad va unida a la espiritualidad, la materia a la idea, lo físico a lo intelectual: mi tesis al respecto es que *existe una continuidad entre lo fisiológico y lo imaginario-conceptual*. Por

<sup>1</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Teoría del color*, Prólogo.

<sup>2</sup> Gustave Flaubert, *Carta a Alfred le Poittevin*, 1846.



tanto, me interesa explicar cómo *en nuestro mundo intersubjetivamente construido lo principal no es ver, sino mirar*, y que a partir del paso cualitativo que lleva de la mera visión hacia la mirada es como se puede entender el *observar* e incluso el *contemplar*. La teoría de la mirada me permitirá también explicar el papel que desempeña la visión en el conocimiento humano del mundo. A fin de cuentas, formular enunciados sobre el mundo, enunciados de carácter epistemológico, es dar forma verbal a nuestra manera de verlo; conocer el mundo es *verlo de alguna manera*. Éste es el tema filosófico del «ver como...», que tanto un Heidegger como un Wittgenstein pensaron (cada quien desde su perspectiva). Finalmente, me detendré un poco en una cuestión fascinante: cómo vemos un rostro (real o retratado). Sostengo que lo más complejo que podemos ver es precisamente un rostro y que ver rostros es una de las formas más intensas de *mirar* (tal vez la mayor).

Todas estas reflexiones tienen la finalidad de conducir al lector hacia los problemas de la representación. Pues entre las ideas que me guían se encuentra ésta: *la visión interpretativa, intencionada e interesada es mucho más que un proceso fisiológico: es una modalidad de la representación*.

### 3.1.1 Ver inocente y mirar intencionado

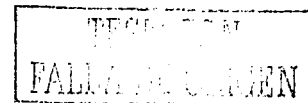
En este apartado me concentraré en la *percepción visual*, dejando de lado otras formas perceptivas, como la táctil o la auditiva. La percepción visual lo es de las imágenes materiales (que ya fueron examinadas en el capítulo anterior). Ver es percibir imágenes tangibles (visuales). Las imágenes inmateriales (no visuales) no son «vistas» o percibidas de ninguna manera, ni interna ni externamente. Se trata de imágenes que no son visuales pero que sí son *visualizables*, esto es, *traducibles a imágenes visuales* como: dibujos, pinturas, esculturas, modelos, etc. Como se ha señalado en el Capítulo ante-

rior,<sup>3</sup> la memoria no consiste en un acervo de imágenes, tan pequeñas que yacen en alguna región misteriosa del cerebro. El recuerdo de un rostro, de un lugar o de un cuadro no es una imagen visual que es «vista internamente». Es más coherente con todo lo que se ha venido revisando explicar el recuerdo de un rostro como un dato memorizado que *es relacionado con estimulaciones visuales*, y no como una pequeña imagen almacenada en el cerebro.<sup>4</sup> De modo que no importa realmente *qué* es lo que guardamos en la memoria, sino *cómo* utilizamos los recuerdos en situaciones reales. Los recuerdos pueden ser verbalizados, visualizados, musicalizados, gestualizados, etc., y esta transformación «exterior» es lo relevante, no su hipotético estado «interior». Así, cuando yo cierro los ojos y «veo mentalmente» la mesa sobre la que estoy trabajando en este momento, o bien la mesa en la que yo hacía mi tarea a los siete años de edad, lo que hago es una traducción de esquemas no visuales a estímulos visuales.

Por otro lado, tenemos que considerar una cuestión: si es verdad que toda mirada implica una interpretación, y que por tanto no es posible mirar sin interpretar, ¿se puede plantear la posibilidad de una *mirada inocente*? La respuesta es negativa. Pero eso no implica negar la posibilidad de una *visión inocente*. Es decir, sostengo que la *visión* es *anterior* a la mirada, y que en ese sentido sí se puede sostener la existencia de una *visión* no cargada con interpretaciones. Por tanto, la mirada implica una ganancia: la capacidad de hacer *interpretaciones*, de aplicar nuestros *intereses* y de proyectar nuestras *intenciones* sobre aquello que miramos.

<sup>3</sup> En § 42 y 54.

<sup>4</sup> Tal vez ayude a entender esto el ejemplo de un recuerdo que no sea visual. Por ejemplo, si alguien nos pide que nos acordemos del sabor de la piña, logramos recordar dicho sabor más bien como una estimulación gustativa, localizada precisamente en la lengua o el paladar. No es que en nuestra «mente» haya un acervo de sabores esperando a ser llamados al exterior. Tampoco hay un acervo de texturas ni de olores, y sin embargo podemos recordar texturas y olores.



Pero también, y en la misma medida, es producto de una pérdida: *la pérdida de la inocencia*. En la medida en que dejamos de ver, aprendemos a mirar. La mirada, por tanto, se ubica en la esfera de la *representación*; en tanto que la visión hunde sus raíces en la *presencia*. Ahora bien, también existe una visión *posterior* a la mirada: se trata de la visión mística, extática o contemplativa. Es, pues, una visión que se ha despojado de las cargas interpretativas, de los intereses y de las intenciones inherentes al mirar. Es una visión que en algunos casos ha abandonado la visualidad.

### § 59. La percepción visual como mimesis mental

De acuerdo con uno de los prejuicios más arraigados, la percepción visual opera como una especie de *copia figurativa* que reproduce «mentalmente» los datos captados por el sentido de la vista. Es como una *mimesis mental*, que se realiza de manera automática cuando vemos las cosas del mundo. Para Turbayne, esas teorías según las cuales la mente, ubicada en el cerebro, recibe las imágenes que le envían los sentidos y la percepción es una copia o reflejo de la realidad, «se originan en el “descubrimiento” [en el siglo XVII] de que el ojo es una cámara fotográfica, una máquina para hacer representaciones del mundo externo». <sup>5</sup> Dada la importancia que se concedió a la retina en el acto de ver, se llegó a afirmar que en ella hay «figuras» o registros visuales de los objetos, y *que la «mente» ve esas figuras*. Pero este tipo de soluciones creaba nuevos problemas: si la visión es tener figuras en la retina, es necesario tener otro par de ojos dentro de la cabeza que se encarguen de «verlas»; pero estos ojos deberían tener también algún tipo de retina que produci-

ría las mismas figuras para una «mente» más interna, y así indefinidamente. <sup>6</sup> Como ya se vio antes, <sup>7</sup> una explicación tan problemática —la cual implica también que en la cabeza hay figuras de las cosas— era común a Descartes y a los empiristas.

Sin embargo, es necesario matizar esta interpretación del pensamiento cartesiano. Si nos remitimos al propio Descartes, encontramos que para él la mente *sí* se encuentra en el cerebro, y *sí* contiene imágenes, mas éstas no son *idénticas* a las figuras retinianas, o mejor dicho a los objetos:

Hay que [...] cuidarse de no suponer que, para sentir, el alma necesita contemplar algunas imágenes que sean enviadas por los objetos hasta el cerebro, así como creen comúnmente nuestros filósofos [...] Al menos debemos señalar que no hay imágenes semejantes a los objetos que representan: pues de otro modo no habría ninguna distinción entre el objeto y su imagen. Más bien, basta con que ambos se asemejen un poco. <sup>8</sup>

Dos son las ideas a destacar aquí: *a)* las imágenes, sean del tipo que sean, no deben asemejarse punto por punto a sus objetos, pues de ese modo no serían *imágenes* y no se distinguirían de ellos; <sup>9</sup> *b)* como consecuencia de lo anterior, lo más relevante en las imágenes «mentales» no es su semejanza con los objetos correspondientes. Lo principal sería, más bien, su valor esquemático o representativo.

En las explicaciones de Locke <sup>10</sup> y Hume, en cambio, sí se afirma que las «ideas» simples son copias de las percepciones, y que son «semejantes» a los objetos. Por ejemplo, Hume afirma que, aunque las ideas complejas no son «iguales» a las impresiones y, por tanto, a las

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 200-201.

<sup>7</sup> En § 45 y 46.

<sup>8</sup> R. Descartes, *La dioptrique*, Cap. IV.

<sup>9</sup> Mismo argumento utilizado ya por Platón en el *Cratilo*, como veremos en § 83.

<sup>10</sup> Cf. J. Locke, *loc. cit.*, Libro II, Caps. I, 2-3 y VIII, 12; Cap. XI, 17, donde encontraremos la exposición clásica de la mente como un depósito de «ideas», que son a su vez el reflejo fiel de los objetos exteriores.

<sup>5</sup> C. M. Turbayne, *El mito de la metáfora*, pp. 177-190. Cf. también R. Rorty, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, *loc. cit.* Este punto fue expuesto en el Capítulo 2 a propósito de la identificación entre ver y conocer (§ 61).

cosas, ello sí ocurre en el caso de las ideas simples: «La ideas de rojo que formamos en la oscuridad y la impresión de éste que hiere nuestros ojos a la luz del Sol difieren tan sólo en grado, no en naturaleza».<sup>11</sup>

De lo anterior puedo extraer ya un resultado que conforme avance irá fortaleciéndose: *en la medida en que las imágenes son idénticas a las cosas, son poco representativas; en cambio, las imágenes son tanto más representativas cuanto menos idénticas sean a sus referentes*. En un extremo se encontraría el duplicado (es decir, la ausencia de representación); en el otro extremo, el símbolo abstracto (es decir, la representación total).<sup>12</sup>

### § 60. La percepción visual como actividad creadora

Para la teoría mimética de la percepción visual, ésta es un acto meramente mecánico y un simple registro físico. De hecho, la explicación empirista del conocimiento reduce el ver a la condición de mero proveedor de datos sensibles con los cuales la «mente» forma «ideas» complejas. Contra esta forma de concebir el acto visual como recepción pasiva y copia, me adhiero en cambio a aquella que la caracteriza como actividad y como *mirada*, como *representación*. Aquí me referiré a la «visión» no en un sentido místico o contemplativo, sino sólo en un sentido perceptual, como un proceso que implica una intervención activa del sujeto que ve.

En Aristóteles podemos encontrar rudimentos de una teoría de la mirada. Ya se indicó más

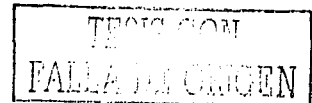
atrás<sup>13</sup> cómo para él la unión intrínseca entre alma y cuerpo impide que la visión sea un mero proceso receptivo, pasivo. La *visión como mirada* se realiza por la fusión de lo anímico y lo corporal, mientras que la visión como simple registro físico de datos visuales podría realizarse sin tal fusión. Pero al mismo tiempo resulta que para él la visión-mirada es superada por el pensamiento, debido a que éste no se encuentra atado a lo sensible y por tanto no está sujeto a los errores derivados de las sensaciones.<sup>14</sup> El alma está unida —o atada— al cuerpo, y por ello está sujeta a fallas, a fantasías y pasiones; el pensamiento, en cambio, es «algo más divino e impasible» [*loc. cit.*]. Es claro que estas consideraciones aristotélicas plantean más dudas que las que resuelven. ¿Cómo una sensación —visual o táctil— se convierte en un componente de la imaginación? ¿Cómo se transforma un dato físico en un dato conceptual? ¿Cómo o por qué imaginamos las cosas? ¿Cómo o por qué pensamos las cosas? Al estagirita le importaba demostrar que el alma está unida al cuerpo, y al mismo tiempo separada del pensamiento. A mí me interesa entender cómo *la visión humana suele llevar implícita la mirada, y por tanto implica la intervención de lo imaginario*; asimismo, me interesa mostrar cómo *ésta es una forma legítima y auténtica de pensar*. Por tanto, reacciono negativamente ante estas frases de Aristóteles: «Debe ser doloroso para el alma estar unida indisolublemente al cuerpo; tanto más cuanto que, como suele decirse y es ampliamente aceptado, si es mejor para el intelecto no estar encarnado, esta unión debe ser algo indeseable». [*Ibid.*, 407b] ¿Por qué separar el ánimo del pensamiento? ¿Acaso es posible pensar realmente sin ninguna experiencia pasional y corporal? No lo creo. No se piensa en un ámbito «interno», secreto, protegido del mundo exterior: se piensa «dentro» y «fuera», se piensa —y se imagina— con el cerebro, con las manos, con los pies y con el corazón. Por tanto, la visión-mirada hace intervenir todos esos es-

<sup>11</sup> D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, Parte I, Sección I.

<sup>12</sup> Desde luego, hay otros sentidos relevantes de 'representación'. Por ejemplo, cuando se dice que un diputado es el *representante* de los electores; cuando una persona suplanta a otra y se dice que la está *representando*, o cuando se *re-presenta* una obra teatral. Me ocuparé de las modalidades de la representación en el Apartado 3.2.1.

<sup>13</sup> En § 44.

<sup>14</sup> Cfr. Aristóteles, *Sobre el alma*, I, 3.



tratos de la persona. El mismo Aristóteles parece contradecir su concepto del pensamiento como una facultad incorpórea cuando afirma: «El pensar [...] también requiere como condición para existir un cuerpo» [*Ibid.*, 403a]. Esto es, aunque no se ve afectado por las pasiones y necesidades físicas —como sí sucede con el alma—, el pensamiento necesita un soporte físico para realizarse. Y, como ya se indicó antes, al formular su concepción alternativa de la imaginación y afirmar que «el alma nunca piensa sin imágenes», [*Ibid.*, 431a] Aristóteles está reconociendo la continuidad entre el cuerpo, el alma y el pensamiento. En otros términos, está reconociendo que el ver humano es casi siempre un mirar, que el mirar es una forma de imaginar y que el imaginar es un modo de pensar.

Cuando —en consonancia con la teoría mimética de la percepción— se establece una oposición entre *ver* y *pensar*, asistimos a veces a una verdadera descalificación de lo primero en tanto que lo segundo es elevado a la categoría de «facultad superior». Tal era lo que ocurría cuando el propio Rudolf Arnheim, en un escrito temprano acerca de la televisión, se proponía poner en guardia a sus lectores contra los «peligros» de la percepción directa y no mediada por el lenguaje articulado: la abundancia de imágenes cada vez más definidas y semejantes a las cosas podría significar una menor utilización del lenguaje y, por tanto, del pensamiento:

A medida que hacemos enormemente más completa y fiel que en el pasado la imagen que el hombre tiene de su mundo, restringimos también el campo de acción de la expresión oral y escrita, y por lo tanto el campo de acción del pensamiento. Mientras son más perfectos nuestros medios de experiencia directa, más fácilmente quedamos atrapados por la peligrosa ilusión de que percibir equivale a saber y comprender.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> R. Arnheim, «Pronóstico de la televisión», 1935, en *El cine como arte*, pp. 153-160.

Son de primerísima importancia para la presente investigación estas consideraciones.<sup>16</sup> Según esto, la llegada de una «cultura de la imagen», al volver cada vez más prioritaria la visión, implicaría dañar al discurso y por ende al pensamiento, lo cual era en sí lamentable. *Ver* y *pensar* son presentados aquí como acciones o funciones contrapuestas: el primero es inmediato, sensorial, mudo; el segundo, en cambio, es mediato, conceptual y verbal-discursivo. Asimismo, para Arnheim es del todo claro en esta primera etapa de su pensamiento que percibir visualmente no es saber ni comprender, o sea, *no* es pensar.

Veinte años después de sus análisis un tanto apocalípticos sobre las imágenes masivas, en Arnheim ya se había operado un verdadero corte epistemológico que lo llevaría a sostener posturas opuestas. A partir de sus estudios sobre la percepción visual basados en la psicología *Gestalt*, este autor llegó a la convicción de que el sentido de la vista no sólo es básico para la supervivencia, sino que se trata de una *actividad inteligente altamente selectiva en la cual se presentan desde niveles primitivos de percepción hasta complejos procesos de pensamiento abstracto*.<sup>17</sup> Esto implicaba que la visión debía ser reivindicada como una *actividad*, más que como un acto pasivo de recepción sensorial:

Al mirar un objeto, somos nosotros los que salimos hacia él. Con un dedo invisible recorremos el espacio que nos rodea, salimos a los lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorremos sus superficies, vamos siguiendo sus límites, exploramos su textura. *La percepción de formas es una ocupación eminentemente activa*.

La visión [es] una actividad creadora de la mente humana. *La percepción realiza a nivel sensorial lo*

<sup>16</sup> De hecho, fue en parte por encontrar «advertencias» como ésta que yo mismo me vi impulsado a emprender este trabajo, uno de cuyos objetivos originales era demostrar que la proliferación y predominio de imágenes implica un peligro para el «pensamiento racional».

<sup>17</sup> R. Arnheim, *Visual Thinking*, pp. 19-27.

que en el ámbito del raciocinio se entiende por comprensión [...] *Ver es comprender*.<sup>18</sup>

El mismo autor que había considerado «peligroso» identificar percepción visual y comprensión, ahora afirma que «ver es comprender». Pero, sobre todo, atendamos a que la visión es «reivindicada» no sólo como actividad, sino como una actividad *creadora*. Eso significa que se rescata el aspecto *intencional* de la visión, justo en la medida en que se supera la idea de que ver es un acto meramente receptivo.<sup>19</sup>

Como ya se ha dicho con insistencia en este trabajo, son muchas las dificultades filosóficas y psicológicas que implica aceptar la existencia de figuras visuales mentales. En realidad, *ignoramos cómo se pasa de la estimulación química de la retina a la formación de imágenes no visuales en el cerebro, o donde quiera que se encuentren*. Según señala Jacques Aumont, se tiende a aceptar que todo este proceso «está más cerca de los modelos informáticos o cibernéticos que de modelos mecánicos y ópticos».<sup>20</sup> Es decir, lo de menos es que en la retina se encuentren o no «figuras» de las cosas; lo importante es cómo dichas «figuras» se traducen a datos no figurales. Paralelamente, no importa si dichos datos se almacenan o no «en» algún lugar preciso del cerebro o en la intimidad «mental» del sujeto; lo relevante es cómo dichos datos son compartidos entre un sujeto y

los demás, cómo son utilizados *intersubjetivamente*.

Todo esto confirma la necesidad de distinguir entre una *visión fisiológica* y una *visión perceptual* o *intencionada*. En otras palabras, si se quiere *entender qué es la visión y cómo con ella llegamos a interpretar el mundo, hay que buscar más bien fuera del ojo, que dentro de él*. Cuando se habla de la visión como una *actividad*, y no como un proceso fisiológico, fotoquímico, biológico o meramente especular, entonces está siendo explicada como un fenómeno *significante, aprendido y determinado psicológica y culturalmente*. Para ello es de utilidad la noción de 'mirar'. El ver mecánico es un registro físico, más o menos fiel, tal como lo realiza una cámara fotográfica o de video. El mirar es ese ver mecánico *más un ver significativo*. El mismo objeto o la misma situación pueden ser *mirados* científicamente, estéticamente, religiosamente, por decir algunos modos de mirar. *En el mirar hay un ver que lleva adicionado un saber, un interpretar, un creer, un dudar, un desear, un temer, un comparar, un recordar, etc.* Por ello, la visión humana suele ser más que un registro físico de *inputs* visuales: es casi siempre un ver significativo, un *mirar*, un «ver como...».<sup>21</sup>

¿Cómo es que vemos un cuadro, digamos el *Guernica* de Picasso? ¿Nuestros ojos tienen la capacidad de «ver» globalmente la imagen? ¿Es cierto que la visión tiene la capacidad de abarcar una totalidad de elementos, a diferencia del discurso, que sólo puede ser lineal y sucesivo? La respuesta más comúnmente aceptada es que el ojo está capacitado para englobar conjuntos. Sin embargo, a esta afirmación se pueden oponer varias objeciones. En primer lugar, que no son los ojos quienes ven, sino las personas. O sea, la «comprensión global» es obra más bien de la mirada, de la intención del sujeto que ve, de la significación que éste da a los *inputs* visuales y de su capacidad de memorizarlos. En segundo lugar, no debe ignorarse un hecho: el

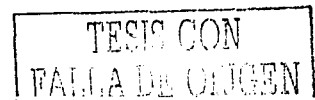
<sup>18</sup> R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, pp. 58 y 62.

Cursivas de F. Z.

<sup>19</sup> En Dondis se encuentra la misma defensa del ver como actividad inteligente. Por lo cual prefiere sustituir el término 'visión' por el de 'inteligencia visual'. Cf. también Caleb Gattegno, *Hacia una cultura visual*, p. 16, en donde se afirma: «La visión es rápida, perspicaz, simultáneamente analítica y sintética [...] permite a nuestra mente recibir y retener un número infinito de piezas de información en una fracción de segundo [...] En contraste con la velocidad de la luz, necesitamos *tiempo* para hablar y expresar lo que queremos decir». Es de notarse que aquí aparece la oposición entre la visión omniabarcante y el discurso limitado a la sucesión temporal. En el siguiente capítulo (§ 100 a 102) se tocará de nuevo este punto.

<sup>20</sup> Aumont, *op. cit.*, p. 22

<sup>21</sup> Más abajo, en 3.1.3, será explicada con cierto detalle esta noción wittgensteiniana y heideggeriana.



ojo, como instrumento físico, no puede enfocar nitidamente más que un área sumamente reducida: la zona de la *mirada foveal*. Para que el sujeto se forme una imagen completa del cuadro o el objeto en cuestión, debe fijar *sucesivamente* la vista en diversos puntos o zonas que para él sean relevantes y significativos.<sup>22</sup> Entonces, la imagen global del cuadro *es resultado del mirar intencionado*, de una búsqueda activa realizada por el observador. Ello explica que podamos decir «Vi el *Guernica*», «Vi la *Victoria de Samotracia*», «vi la *Coatlicue*», «vi una película», etc., y no que digamos haber visto un amasijo inconexo de datos visuales. Así, *la «visión global» es más bien el resultado de una compleja actividad, y no un hecho bruto.*

Hochberg hace una interesante y útil analogía entre el aprendizaje de la lectura y el aprendizaje de la visión. El sujeto que está aprendiendo a leer se detiene en cada letra para reconocerla y relacionarla con las demás, y va mecanizando poco a poco su reconocimiento de letras y palabras. Esto es precisamente lo que impide su lectura rápida y global. En cambio, el lector diestro no necesita detenerse en cada letra para reconocerla, sino que ve «de golpe» palabras completas, e incluso enunciados completos. Se forma expectativas (gramaticales, semánticas, estilísticas) y de este modo es capaz de *comprender* lo que lee, *a medida que lo lee*. Pues bien, lo mismo sucede en el proceso de mirar imágenes y objetos: la experiencia anterior, la familiaridad con el tema y el estilo, las expectativas del lector, le permiten formarse una idea global de la imagen casi al mismo tiempo en que la percibe visualmente, y *a pesar* de que la ve de manera sucesiva. [*Ibid.*, pp. 91-93] La explicación que da Hochberg es novedosa y acertada: enfatiza el lado activo de la visión. Lamentablemente, cuando formula sus resultados en términos entre platónicos y men-

talistas se interna en terrenos un tanto resbaladizos:

En cualquier momento, la mayor parte del cuadro tal y como lo percibimos no está localizado en la retina del ojo [...] sino *en el ojo situado en el cerebro*. Y es en este ámbito, hasta el momento misterioso, donde la escena representada se almacena de forma codificada, y no como reflejo mental de la escena. [*Ibid.*, p. 94. Cursivas de F.Z.]

Ni siquiera como metáfora puedo yo aceptar la frase del «ojo situado en el cerebro», después de lo que he concluido<sup>23</sup> respecto a las supuestas «imágenes mentales» o a la concepción de la mente como un depósito de ideas. Por otro lado, cuando Hochberg dice que «hasta el momento» es un misterio *dónde* se almacenan las escenas, supone que algún día se va a descubrir ese lugar dentro del cerebro. No obstante, haciendo a un lado estas desafortunadas interpretaciones, el examen de la mirada que ha realizado el autor es de gran utilidad: ver intencionadamente un objeto —mirarlo— implica un proceso activo y creativo, por el cual se va configurando una totalidad (una *Gestalt*, podría decirse, o un *holon*) en la que *el todo y las partes se presuponen*; en donde cada elemento individual adquiere su sentido en relación con el conjunto, y *el conjunto es mucho más que la suma aritmética de sus partes*; en que la visión realiza un recorrido lineal (discursivo) pero conduce a una percepción de la totalidad.

Ahora podemos entender mejor las limitaciones y los alcances de las explicaciones «científicas» sobre la visión. Por ejemplo, Horace Barlow<sup>24</sup> nos presenta un diagrama del sistema visual [**Figura 9**] en el que se muestra cómo los nervios ópticos transmiten las «imágenes» de los ojos al cerebro. Se ha avanzado mucho en el conocimiento cuantitativo del proceso de la visión, como nos los indican estos impresionantes datos: «En la retina humana hay alrededor de un millón de células ganglionares,

<sup>22</sup> Cf. J. Hochberg, «La representación de objetos y personas», 1972, en Gombrich *et. al.*, *Arte, percepción y realidad*, p. 90.

<sup>23</sup> Ver § 54.

<sup>24</sup> «Qué ve el cerebro y cómo lo entiende», en Horace Barlow *et. al.*, *op. cit.*

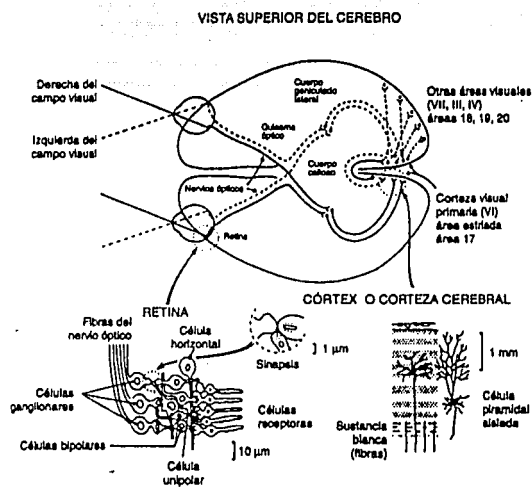


Figura 9. Diagrama del sistema visual humano, según Barlow.

y, por lo tanto, alrededor de un millón de axones por banda llega al cerebro»; en «la corteza cerebral [...] cada milímetro cuadrado contiene más de 100.000 células, ¡y hay 100.000 milímetros cuadrados de corteza en cada lado del cerebro!». [Ibid., pp. 20 y 26] Con estos datos sabemos mucho sobre el *cuánto* de la visión. Y también sabemos mucho sobre el *dónde*: «Partes distintas de la corteza se “encienden” cuando se estimula el ojo con barras que siguen orientaciones distintas». [Ibid., p. 22] Sin embargo, las preguntas más pertinentes desde un punto de vista filosófico son más bien el *qué* y el *cómo*. Y esto último es materia más bien de un estudio cualitativo. Según Barlow, «la psicoanatomía no nos dirá más que *dónde* se hace algo, y nos dirá bien poco sobre *qué* y *cómo* se hace». [Ibid., p. 18]

¿Cómo es que un estímulo visual se convierte en un dato importante o de nula importancia? ¿Por qué una información transmitida por el nervio óptico hasta el cerebro puede influir en las emociones, en las expectativas, en las ideas del sujeto? Una respuesta que ya puede darse es

que todo objeto visto, en la medida en que *interesa* al sujeto, se convierte en un objeto *mirado*. Es entonces cuando esos millones de paquetes visuales de que hablan las descripciones cuantitativas se pueden convertir en *un* objeto altamente significativo para el sujeto. Dicho en otros términos: la mirada es una visión intencionada, interesada; la visión, en cambio, es un registro neutral. *Un ojo humano mira, un ojo electrónico ve*.

Otro buen ejemplo de cómo los enfoques cuantitativos («científicos») de la visión sí pueden dar paso a enfoques cualitativos nos lo proporciona Richard Gregory en dos trabajos diferentes. En el primero de ellos, ya citado anteriormente,<sup>25</sup> hace descripciones como éstas:

La velocidad limitada de la luz y el período que necesitan los mensajes nerviosos para llegar al cerebro hacen que siempre veamos el pasado. Nuestra percepción del Sol tiene ocho minutos de retraso.

Somos casi ciegos [...] Sólo el 10 por 100 aproximadamente de la luz que llega al ojo alcanza los receptores, pues el resto se pierde por absorción y se dispersa dentro del ojo antes de llegar a la retina. [Ibid., pp. 15 y 18-19]

Me resulta interesante la cuestión de que «vemos el pasado», pues indica que entre el estímulo físico y la comprensión de dicho estímulo interviene un proceso: *la interpretación*. Ésta se da porque la visión-mirada no es un simple registro de datos, sino una asimilación *activa* que otorga un sentido a esos datos. Nuestro sistema visual no es, pues, automático. En cuanto al corto alcance de nuestra visión, resulta que no es una limitante, pues para *comprender* los datos visuales no es necesario tener «buena» vista, sino más bien *saber ver*, o sea, *mirar*. Para Gregory, no vemos simplemente las cosas, sino que las *interpretamos*; en otros términos, *aprendemos a verlas*. Y demuestra lo anterior mediante varios ejemplos muy ilustrativos. El primero es el de las «imágenes invertidas» que se forman en la retina. Es muy natu-

<sup>25</sup> R. Gregory, *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*.

ral preguntarse cómo es que no vemos las cosas de cabeza, si dichas «imágenes» están invertidas. Helmholtz (siglo XIX) consideraba irrelevante que la imagen retiniana estuviera o no invertida, pues lo decisivo era más bien que «mantuviera una relación sistemática con el mundo exterior». [*Ibid.*, p. 203] G. M. Stratton realizó posteriormente varios experimentos que demostraron concluyentemente que el ojo humano (esto es, *la mirada*) se adapta con relativa facilidad a cualquier tipo de inversión o deformación de los datos visuales. Utilizó unas lentes que invertían los datos visuales, de modo que en su retina las cosas aparecían «de pie», y no invertidas como sucede normalmente. Al principio, veía todo «al revés»; pero al cabo de unos cuantos días empezó a ver todo «correctamente», al grado de que podía salir a pasear y desenvolverse en el mundo como antes. Con esto demostraba que lo importante es la «relación sistemática» entre esas imágenes y el mundo en que se vive, y no su disposición interna. Cuando después de siete días se quitó las lentes inversoras, de nuevo todo le parecía estar al revés, y tuvo que adaptarse una vez más a su anterior forma de ver las cosas.

En otro trabajo,<sup>26</sup> Gregory clasifica las teorías de la percepción visual en «activistas» y «pasivistas». En el primer caso están las de Berkeley y James J. Gibson; en el segundo, las de Locke y sobre todo Helmholtz. Gregory, que por supuesto coincide con los activistas, considera que en las superficies ilusorias del triángulo de Kanizsa, las caras-vaso de Rubin<sup>27</sup> o la figura del oso detrás del árbol son todos ejemplos de imágenes «postuladas» por el sujeto que mira. Es decir, en todos esos casos «vemos» (miramos) conceptualmente, a partir de postulados previos: percibimos tal como lo explica el enfoque activista. [*Ibid.*, pp. 111-117]

Por su parte, Michel Denis señala que, mientras para el asociacionismo la imagen es una

«copia» o un «reflejo» del percepto —o incluso del objeto, podemos agregar—, actualmente se entiende de un modo más elaborado la relación entre imágenes y percepciones. En primer lugar, se considera a la «imagen mental» como una *representación analógica*, y no *mimética* (en el sentido de «copia fiel»).<sup>28</sup> En segundo lugar, la formación de imágenes se explica como un proceso de carácter *constructivo*: «La imagen, como hemos señalado, no se concibe ya como un calco psicológico pasivo de la realidad, ni como la simple reminiscencia de experiencias perceptivas pasadas. Es interpretada más bien como la reconstrucción activa de estas experiencias». [*Ibid.*, p. 116]

Estas conclusiones son para mí irrefutables en tanto se entienda que *la percepción se realiza dentro de los marcos de la representación*. Cuando nos movemos dentro de estos límites, sin duda es imposible la neutralidad, la falta de prejuicios, la naturalidad: en suma, la «inocencia».

Ahora bien, señalaré al final de este capítulo que tanto la percepción como la representación tienen un «antes» y un «después»: la presencia, ante la cual sí cabe hablar de una visión neutral o «inocente».

<sup>26</sup> R. Gregory, «¿Cómo interpretamos las imágenes?», en Horace Barlow *et. al.*, *op. cit.*

<sup>27</sup> Ver Figura 10, § 63.

<sup>28</sup> M. Denis, *op. cit.*, pp. 110-115.



## APÉNDICE 2. RELACIONES ENTRE EL OJO Y EL CUERPO

¿Por qué la vista, la visión y lo visual han sido tan exaltados en la cultura occidental, en detrimento de las otras formas de la sensibilidad? ¿Qué cualidades del tacto o del olfato son las que provocan un rechazo hacia éstas como sentidos «inferiores»? Al mismo tiempo, ¿cómo se combinan la visión y la audición, cómo se han combinado para reprimir o mantener bajo control al olfato, el tacto y el gusto? La visión y la audición son sentidos que operan a distancia. La visión es silenciosa, sintética y teórica, pero también puede ser furtiva e incluso secreta; su materia prima son lo visual y las imágenes visuales. La audición es atenta y analítica, y también puede ser una actividad oculta; su materia prima son lo auditivo y las imágenes auditivas: sonidos, ruidos y palabras; gritos, susurros, murmullos. Ambas tienen también como materia prima lo visual y lo auditivo en grado cero: la oscuridad o la claridad totales y el silencio absoluto. Palabras e imágenes, silencios y soportes en blanco, sonidos y colores han sido la infraestructura del edificio cultural de Occidente. Palabras e imágenes son *profundamente intelectuales*.

Hace unos veinte años se presentó en el Museo de Arte Moderno de México una exposición escultórica de Henry Moore. Se anunció que el público podría tocar las piezas. Desde que supe esto, me preparé para algo único: ver y tocar. Ya en la muestra, noté que sólo yo tocaba las esculturas; la gente me miraba con de extrañeza e incomodidad. Por mi parte, hice lo mejor que pude: pasé las manos sobre las superficies metálicas, les dí golpes con los nudillos para hacerlas sonar, las sentí con las yemas de los dedos, con las uñas... Me hubiera gustado tocarlas con mi cara, lamerlas, o incluso sentarme en alguna de ellas, pero obviamente no me atreví a más. No dejé de sentirme ridículo todo el tiempo, aunque fue una buena experiencia. Todavía hoy, mi recuerdo de la exposición es más táctil que visual: siento aún las

redondeces, los huecos, la frialdad y la tersura de esos objetos, su continuidad y su contundencia, su organicidad... Con esta pequeña anécdota quiero decir que el tacto no es un sentido intelectual como la visión y la audición. Es más *sensual*, mas *corporal* e inmediato que éstos, más cercano a la vida simple y a lo animal. ¿Y qué decir del olfato y del gusto? Puedo decir poco, pues mi entorno urbano ha hecho que casi los pierda. Pero cuando veo a mi gata o a mi perro orientarse por el olfato (o por otros sentidos que desconozco), siento que he perdido mucho —tal vez irremediablemente— de mi contacto con la naturaleza terrenal o corporal; siento que he quedado reducido a ser una cosa que ve, oye y piensa, protegida por una concha de ideas y representaciones (signos, símbolos) y que —como diría Descartes— «estoy encerrado en un cuerpo», como si ese cuerpo dentro del cual vivo fuera algo ajeno a mí, una especie de envoltura o incluso de cárcel de la que algún día me «liberaré». ¿Realmente es así? Sí lo es, en tanto he perdido la sensibilidad corporal con la que nací; no lo es, en tanto nací con esa sensibilidad, y recuperarla es como recuperarme a mí mismo. Me interesa lograr esta recuperación y re-integrarme, pues he vivido des-integrado: mis sentidos se han desconectado entre sí, y ellos a su vez se han desconectado de mi pensamiento (intelectual e imaginal). También pretendo re-unir lo que alguna vez estuvo unido: mi «interior» y mi «exterior», entender y sentir que *lo de adentro es lo de afuera*. Todo esto quiere decir, por ejemplo, que así como no hablo sólo con la boca, sino con todo el cuerpo, tampoco veo sólo con los ojos, ni escucho sólo con los oídos: veo con el cuerpo, escucho con el cuerpo, huelo y toco con el cuerpo; pienso e imagino con la cabeza y con todo el cuerpo. Toco con la piel y con los ojos; oigo con las manos; gusto con los oídos... Soy un organismo.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## § 61. El ojo sin cuerpo

Como ya sabemos,<sup>1</sup> el elogio de la vista o de lo visual que hace Platón no está exento de paradojas:

El sentido de la vista lleva, pues, una gran ventaja a los demás: la de estar unido a su objeto por vínculo de mucho mayor valor, a menos que se diga que la luz es cosa desdeñable [...] Lo que esparce sobre los objetos de las ciencias la luz de la verdad, lo que confiere al alma la facultad de conocer, es la idea del bien, y esa misma idea es el principio de la ciencia y de la verdad, en cuanto éstas pertenecen al dominio de la inteligencia [...] En el mundo inteligible puede considerarse a la ciencia y a la verdad como a imágenes del bien [...] Su belleza deber estar por encima de toda expresión, puesto que es la fuente de la ciencia y de la verdad, y aún más hermoso que ellas. Por consiguiente, no pensarás en decir que el bien sea el placer.<sup>2</sup>

Se amalgaman aquí la exaltación de la vista por encima de los otros sentidos, la metafísica de la luz como conocimiento de las esencias y el menosprecio del placer corporal. Esa «participación» en la luz solar que distingue al ojo es al mismo tiempo la negación de la vista corporal, pues el sol significa aquí la verdad y el bien. Y el bien, a su vez, es todo menos el placer de los sentidos.

Para Platón el sentido de la vista es una vía inferior de acceso al conocimiento de la verdad y de las esencias; pues el ojo se encuentra atado a las apariencias. Consecuencia de este enfoque es el típico rechazo de los placeres corporales considerándolos como «tiranos furiosos», como manifestaciones de la «parte animal». La contraparte deseable para Platón es el amor «conforme a razón», sensato y medido, sin voluptuosidad. [*Loc. cit.*, 392 c; 571b-572b] El hombre es dueño de sí cuando en él la parte superior (la razón) domina a la inferior (los instintos, los deseos carnales).<sup>3</sup> Todas estas concepciones sobre lo razonable y lo animal conducen a que

no se otorgue ningún valor a los sentidos en la conformación del conocimiento. La percepción, entonces, no sólo es incapaz de conducirnos al conocimiento, sino que incluso es un estorbo, pues nos ata a lo efímero; nos ata también a lo que es visible con los «ojos del cuerpo».

En el *Teeteto*, Platón desarrolla un argumento complementario: al no ser cada hombre la fuente de la verdad, la sensación no es un vehículo confiable para la ciencia y el conocimiento. Los sentidos son útiles, pero son limitados: por medio de ellos percibimos lo frío, lo caliente, lo duro, etc., pero no lo que hay de común entre los diversos objetos. Sólo la razón penetra la esencia de las cosas, y es prerrogativa del ser humano, entre todas las criaturas, no estar limitado a lo que proporcionan los órganos corporales.<sup>4</sup> Sin embargo, aunque el ojo o la visión resultan descalificados como vías de acceso a las esencias, son sin embargo un camino más confiable que cualquiera de los otros sentidos. Pues no están relacionados con los placeres (corporales) y sí con el intelecto, y además pueden ser una vía de acercamiento a la *contemplación*. En cambio, los demás sentidos nos mantienen atados al cuerpo y a la materia. *El ojo es finalmente un sentido desencarnado.*

En Aristóteles tampoco se encuentra una concepción simple de la visión. También en él hay algunas paradojas, aunque éstas no son tan marcadas como en Platón. Por ejemplo, en el tratado *Sobre el alma* afirma, como ya vimos, que alma y cuerpo son inseparables. Debido a esto, la mirada consiste en la suma cualitativa de las capacidades del ojo más las capacidades del alma: la visión humana es mucho más que una operación fisiológica: es un acto intencionado, es mirada.<sup>5</sup> Sin embargo, en el mismo libro hace este tipo de afirmaciones:

El sentido primario es el del tacto, que se encuentra en todos los animales [...] el tacto puede ser aislado de todas las demás formas de la sensibilidad [...] algunas clases de animales tienen todos los sentidos,

<sup>1</sup> Ver § 56.

<sup>2</sup> Platón, *La República*, Libro VI, 507e-509a.

<sup>3</sup> Ver § 56.

<sup>4</sup> Platón, *Teeteto*, 186c-e.

<sup>5</sup> Ver § 44.

algunas sólo ciertos de ellos, otras sólo el más indispensable, el tacto.<sup>6</sup>

Aquí el sentido aparentemente más relacionado con la corporalidad es el más «primitivo», y de ello puede inferirse que, conforme los demás sentidos se desligan de ésta, son más «evolucionados» o «espirituales». El tacto (como el gusto) requiere de una relación directa con las cosas: no hay tacto ni gusto a distancia. El olfato ya puede operar sin un contacto directo, aunque parece depender más de la presencia física de los objetos: oler es una manera de «tocar» o «probar» las cosas. Después seguiría el oído, un sentido que por contraste con los anteriores parece ser más sutil, debido a que puede realizarse furtivamente y sin tener que tocar al objeto escuchado. Por último estaría la vista. En apariencia ella no requiere de ningún contacto, y por ende no requiere del cuerpo para funcionar. [*Ibid.*, Libros II, 2 y III, 13]

En el conocido pasaje inicial de la *Metafísica* Aristóteles dice:

Todos los hombres desean por naturaleza saber. Así lo indica el amor a los sentidos; pues, al margen de su utilidad, son amados a causa de sí mismos, y el que más de todos, el de la vista. En efecto, no sólo para obrar, sino también cuando no pensamos hacer nada, preferimos la vista, por decirlo así, a todos los otros. Y la causa es que, de los sentidos, éste es el que nos hace conocer más, y nos muestra muchas diferencias.<sup>7</sup>

¡Cuántas veces se han leído y utilizado estas frases aristotélicas para afirmar la relación profunda y exclusiva entre *ver* y *saber*! La historia del pensamiento occidental ha sido marcada por esta concepción, que de paso excluye a los otros sentidos de las fuentes «elevadas» o «confiables» del conocimiento profundo y más completo: la vista es el «más amado» de los sentidos y el que «nos hace conocer más», así como el más sutil. Por tanto, los demás sentidos son implícitamente limitados y groseros. ¿Es

así realmente? ¿El tacto y el olfato son incapaces de proporcionarnos conocimiento? Evidentemente, la exaltación de un sentido en detrimento de los demás es una simplificación. Pero lo interesante no es sólo demostrar que todos los sentidos nos puede llevar a conocimientos complejos y profundos, sino mostrar que entre ellos cada uno mantiene relaciones con determinadas partes del organismo. Por ejemplo, mientras el tacto se relaciona con cualquier punto del cuerpo, la vista es el sentido más alejado de los genitales y el más cercano al cerebro. Estas circunstancias no pueden ser pasadas por alto.

La desconfianza o menosprecio de los sentidos —sobre todo de los no visuales— llegó hasta el pensamiento racionalista. Como siempre, Malebranche da forma paradigmática a la veta represiva de esta corriente intelectual, y por eso es muy interesante. Para empezar, establece de modo contundente que entre el alma y el cuerpo no hay ninguna relación intrínseca. Dios los unió fuertemente, pero sólo para garantizar con ello la supervivencia, pues así el cuerpo comunica al alma sus necesidades o los peligros que se presentan. Pero, en cuanto a descubrir la verdad y el bien supremo, «nuestros sentidos, nuestra imaginación y nuestras pasiones nos son completamente inútiles», puesto que «todos los conocimientos que el espíritu recibe por el cuerpo [...] son falsos y confusos [...] aunque sean muy útiles para la conservación del cuerpo».<sup>8</sup> *El conocimiento necesario para vivir resulta no ser un auténtico conocimiento*. La vida, con sus urgencias y sus placeres, con sus cargas físicas y emocionales, es para Malebranche un ámbito ajeno a «la» verdad: «hay que resistir sin descanso los esfuerzos del cuerpo contra el espíritu [...] porque no hay nada sensible [...] de lo cual debemos ocuparnos». [*Ibid.*, p.11] En una vena platónica, confirma estas ideas diciendo que el «primer hombre» era «dueño absoluto de los movimientos que excitaban su cuerpo y los detenía

<sup>6</sup> Aristóteles, *On the soul*, 413b 4-414a 2.

<sup>7</sup> Aristóteles, *Metafísica*, 980a.

<sup>8</sup> Nicolas Malebranche, *op. cit.*, p. 12.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

apenas notaba su presencia». Pero se dejó llevar por el placer, y por «una ternura natural hacia su mujer». [*Ibid.*, p. 51] Debido a esa desobediencia original, el resto de los humanos son dependientes del cuerpo. Por ello se hace necesario enunciar esta «regla para evitar el error en el uso de los sentidos»: «no juzgar nunca mediante los sentidos qué son las cosas en sí mismas, sino solamente cuál es la relación que guardan [...] con la conservación de nuestro cuerpo». [*Ibid.*, p. 53] Éstos son los postulados básicos de Malebranche. Con ellos como principal arma de ataque se ocupa de la visión.

Sobre este tema encontramos de nuevo el mismo enfoque paradójico que ya habían ofrecido Platón y Aristóteles. Primero, el filósofo francés hace el consabido elogio de la visión: «La vista es el primero, el más noble y el más extendido de todos los sentidos», pero enseguida agrega: «Así, basta con destruir la autoridad que los ojos tienen sobre la razón, para desengañarnos, y para conducirnos a una desconfianza general de todos nuestros sentidos [...] Nuestros ojos nos engañan generalmente en todo lo que nos representan». [*Ibid.*, p. 54] ¿Cómo se justifica que primero se señale la «nobleza» de un sentido y de inmediato se diga que es engañoso y se debe desconfiar de él? La única solución sería considerar que es el *menos* engañoso y peligroso de los sentidos (aunque sí engañe), el *más* espiritual (aunque dependa del cuerpo), el *más* digno de confianza moral (aunque haya que cuidarse de la seducción que ejerce y del placer que proporciona, como cuando ve hacia las mujeres).

Lo que más importa a Malebranche es demostrar la separación intrínseca entre el alma y el cuerpo. Y, en esa medida, pretende demostrar la separación entre el alma y el ojo, entre la mirada y la simple visión corporal. En cambio, a mí me interesa demostrar que *entre la mirada y la visión no hay una separación, sino una relación, que ambas forman parte de un mismo continuum (en el que se incluye a todos los demás sentidos, así como al pensamiento mismo)*. Malebranche, por su parte, llama «estúpi-

dos» y «groseros» a los filósofos que consideran al alma como «la parte del cuerpo más delicada y sutil». [*Ibid.*, p. 101] Yo no considero que «el alma» sea «parte» del cuerpo, sino que *ambos forman parte de un todo más vasto, en el que no hay esas fracturas que durante milenios se ha querido establecer*.

El alma, según Malebranche, *no debe ser considerada como unida al cuerpo de ninguna manera*. Por ello están en un error aquellos filósofos para quienes el cuerpo comunica al alma sus sensaciones mediante una especie de «traducción» o conversión:

No es concebible que el espíritu reciba algo del cuerpo, y que por ello se haga más preclaro de lo que es [...] Los filósofos [...] quieren que sea mediante la *conversión* en fantasmas, o huellas en el cerebro, *per conversionem ad phantasmata*, que el espíritu perciba las cosas. [*Ibid.*, p. 160]

Aquí está aludiendo indirectamente a Aristóteles, mediante una referencia a Tomás de Aquino. Como ya vimos antes,<sup>9</sup> el filósofo griego señala cómo «el alma nunca piensa sin imágenes» (*fantasmas*, en griego).<sup>10</sup>

Más tarde, también en el idealismo alemán se encuentran estas posiciones de Malebranche, aunque muy matizadas. En sus *Lecciones sobre estética*,<sup>11</sup> Hegel presenta clasificación de las artes, y el criterio que sigue es el de la mayor o menor «dependencia» de las obras con respecto a la materia, y por ende la mayor o menor cercanía con el espíritu. [*Ibid.*, pp. 61-66] En concordancia con estas afirmaciones, se ha referido antes a las relaciones entre la materia y el espíritu, señalando que entre ambos hay una dialéc-

<sup>9</sup> § 50.

<sup>10</sup> En cuanto al aquinate, éste consideraba, apoyándose en Aristóteles, que «nuestra inteligencia recurre al *fantasma* para comprender», o que «los objetos incorpóreos de los que no hay imágenes [Dios, las «sustancias inmateriales»] nos son conocidos sólo en relación con los cuerpos sensibles, que sí tienen una imagen». Ver Tomás de Aquino, *Suma Teológica* I, Q. 84, art. 7.

<sup>11</sup> Georg Wilhelm Hegel, *Lecciones sobre estética*, 1832-1845.

tica, de modo que «en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado». [*Ibid.*, p. 32] Afirmación de enorme relevancia y riqueza, pues viene a significar que entre materia y espíritu hay continuidad más que separación.

Aquí radica lo paradójico de su planteamiento. Pues también líneas antes ha dicho Hegel lo siguiente:

en la obra de arte lo sensible, en comparación con el ser-ahí inmediato de las cosas naturales, es elevado a la mera *aparencia*, y la obra de arte se halla a *medio camino* entre la sensibilidad inmediata y el pensamiento ideal. *Todavía* no es pensamiento puro, pero, a pesar de su sensibilidad, *tampoco ya* mero ser-ahí material, como las piedras, las plantas y la vida orgánica. [*Ibid.*, p. 32]

El arte en sentido hegeliano es, pues, una *superación* de lo material, una elevación de la materia hacia niveles espirituales: el arte apunta hacia el pensamiento «puro». Y aquí viene lo que más me interesa ahora:

Por ello lo sensible del arte sólo se refiere a los dos sentidos *teóricos* de la *vista* y el *oído*, mientras que el olfato, el gusto y el tacto quedan excluidos del goce artístico. Pues el olfato, gusto y tacto tienen que ver con lo material como tal y sus cualidades inmediatamente sensibles [...] Lo agradable para estos sentidos no es lo bello en el arte. [*Ibidem*]

Pocas veces se ha enunciado con tal franqueza el menosprecio hacia los sentidos del contacto y la exaltación de los sentidos de la distancia. La vista y el oído son abiertamente llamados sentidos «teóricos», con lo cual se excluye a los otros sentidos de entre las herramientas que llevan hacia el conocimiento.

¿Cómo se puede explicar que la visión haya sido «desprendida» de los demás sentidos y entronizada como la principal proveedora de datos para el conocimiento? ¿Por qué el tacto o el olfato no fueron establecidos como criterio de conocimiento? ¿No pudo haber sido que los termómetros fueran instrumentos basados en el tacto, y no en la vista, como lo son actualmen-

te? Para nosotros, la temperatura se *ve*, cuando tal vez sería más adecuado *tocarla*. Como ya se explicó antes,<sup>12</sup> la vista se convirtió en «el» criterio de la certeza epistemológica, y «ver» llegó a significar «conocer». La visión, el más racional, científico y filosófico de los sentidos, era, al mismo tiempo, el que mejor podía sustituir e incluso reprimir a los demás —incluyendo, por supuesto, a la *imaginación* misma.

## § 62. El ojo y el cuerpo

De la vista nace el deseo. Normalmente, el ver y el querer, el ver y el vislumbrar la satisfacción placentera de los deseos van unidos. Pero cuando la vista es emasculada se cortan sus ligas naturales con lo vital; se destruyen los hilos que la unen a lo genital y al cuerpo en su conjunto. La reducción de lo visual a lo intelectual-teórico propicia que los sentidos se atrofien debido a su hiperespecialización. El ver se convierte en un mirar racional, y éste en un observar «científico» desligado de las pasiones. El ojo racional se separa del ojo deseante: se vuelve «objetivo» y se niega a ser «subjetivo». Sin embargo, *no podemos ignorar permanentemente que el ojo es parte del cuerpo, y que no opera separado de éste; que está subordinado a lo que el cuerpo quiere y necesita.*

Herbert Marcuse hizo notar que el placer originado en el olfato o en el gusto es «mucho más corporal, físico, y por tanto, más análogo al placer sexual, de lo que es el más sublime placer provocado por el sonido y el menos corporal de todos los placeres, la contemplación de algo bello».<sup>13</sup> En conexión con ello, el placer ligado a los impulsos sexuales y a la correlación de todos los sentidos aparece como «peligroso» para el orden establecido. Cuando se sale de control se manifiesta como *fantasía* o como imaginación artística, de modo que bajo esta forma «liga las perversiones con las imá-

<sup>12</sup> En § 38.

<sup>13</sup> Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 53.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

genes integrales de libertad y gratificación». [*Ibid.*, p. 64] Esto nos ayuda a entender las raíces morales e ideológicas de aquella exaltación de la visión, la vista y lo visual, y el correspondiente rechazo de lo táctil y lo olfativo.

Respecto a la «doble moral» occidental con respecto a lo visual frente a los demás sentidos, resulta muy aleccionador lo que dice Leonardo da Vinci sobre el ojo y la visión, señalando cuán superiores son a los demás sentidos. Por ejemplo:

A distancias apropiadas y en adecuadas circunstancias, menos se engaña el ojo en su ejercicio que sentido alguno [...] Ve por líneas rectas que componen una pirámide cuya base descansa en el objeto y cuyo vértice apunta al ojo. Por el contrario, el oído mucho se engaña en lo tocante al lugar y distancia de sus objetos, porque los sonidos no le llegan por líneas rectas, como las del ojo, sino por líneas tortuosas y quebradas [...] El olfato localiza con mayor dificultad si cabe el lugar de donde un olor procede. Por su parte, el gusto y el tacto han, por conocerlo, de tocar su objeto.<sup>14</sup>

Aquí tenemos la misma exaltación de la vista que encontramos en otros autores occidentales, aunque esta vez sin ningún dejo represivo. ¿Por qué? Quizá porque quien así se expresaba no tenía pruritos morales en contra del cuerpo como surtidor y generador de conocimientos. Sin embargo, cuando preguntaba: «¿Quién no quisiera perder el oído, el olfato y el tacto más que la vista?», [*Ibid.*, 15a] coincidía —tal vez a su pesar— con los platónicos y los neoplatónicos en su separación de la vista con respecto al organismo en su conjunto. Pero, podemos preguntar: ¿Cómo sería la vida de una persona sorda, sin olfato, tacto ni gusto pero con visión «sana»? ¿Podría *ver*? He aquí de nuevo las paradojas a que conducen los conceptos occidentales sobre la visión.

Postular la *disociación* de los sentidos entre sí, o de uno de ellos —la vista— con respecto a los demás, conduce a postular que entre ellos

puede haber *asociación*, y que ésta compensa a aquélla. Quiero decir que cuando se concibe a los sentidos como intrínsecamente separados se hace necesaria una explicación que dé cuenta de cómo cooperan entre sí para poder percibir totalidades: esta explicación es una de las variantes del *asociacionismo*. Con el racionalismo y con el empirismo inglés clásico se desarrolló este enfoque de la percepción y del conocimiento.<sup>15</sup>

Al igual que en el caso del lenguaje fonético-articulado y de las imágenes visuales, también se ha intentado explicar la percepción como una suma de «elementos mínimos». Leibniz afirmaba que los componente mínimos de las cosas que percibimos no son captados *conscientemente* por nosotros, y sin embargo todos son necesarios e importantes para percibir los objetos:

FIL. Espero, pues, que convendrán conmigo en que hay ideas simples y compuestas [...] TEO. Podemos decir, creo yo, que estas ideas sensibles son aparentemente simples, porque, siendo confusas, no ofrecen medio al espíritu de distinguir lo que contienen [...] Así se echa de ver que hay percepciones que no percibimos. Pues las percepciones de las ideas aparentemente simples se componen de las percepciones de las partes de estas ideas, sin que el espíritu tenga conciencia de ello, pues aquellas ideas confusas le parecen simples.<sup>16</sup>

Esto implica que de hecho *hay* «componentes mínimos» no sólo de los objetos, sino de la percepción misma, y que dichos elementos son asociados por la mente.

Los empiristas, apoyados en su postulación de que el conocimiento se basa en la captación de *sense data* aislados, tenían que concluir que la percepción es una asociación de informaciones originalmente separadas y llevadas por los sentidos hasta «la mente». Quizá fue Berkeley quien más aprovechó esta concepción asociacionista de la percepción y del conocimiento. Su enfoque de la cognición se centra en el pos-

<sup>14</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, 14 (Urb. 4b).

<sup>15</sup> Ver § 27.

<sup>16</sup> Leibniz, *op. cit.*, Libro II, Cap. II.

tulado de que cada dato sensorial es conectado con otros datos provenientes de la misma fuente, y todos ellos a su vez son conectados con los datos aportados por los demás sentidos. Es de ese modo —aprendiendo a conectar informaciones aisladas— como llegamos a formar la «idea» de las cosas *como entidades unitarias*.<sup>17</sup>

Pero aquí hay algo muy importante: según el propio Berkeley, *por medio de la vista captamos datos no visuales, como la aspereza o la frialdad*. En cuanto a los nombres de las cosas, aprendemos a conectarlos con ellas, como si con una sola palabra se expresaran todas sus cualidades (peso, tamaño, color, textura...). [*Ibid.*, CXL y CXLIII] O bien, en fin, aprendemos a asociar los gestos de un individuo, el color de su piel, la expresión de sus ojos, etc. con las pasiones que hay en su interior: tomamos a los primeros como *signos* de las segundas. [*Ibid.*, IX-XVII, XXXVII, XLI]

Ahora bien, esta explicación del conocimiento y de la percepción puede conducir a la idea de que el sujeto no sólo asocia mecánicamente los datos de los sentidos, sino que realiza una conjunción *intencionada, activa o creativa* de los mismos. Esta segunda vertiente explicativa de la percepción (visual, auditiva, etc.) es la que me interesa. Cuando Berkeley dice implícitamente que podemos «ver» la frialdad o la dureza, implica también —a pesar de su asociacionismo— que no es posible dejar de percibir *totalidades*. Por ello, quiero señalar que de estas ideas de Berkeley se puede desprender también un importante resultado, ajeno al empirismo y cercano a los enfoques contemporáneos (como el de la *Gestalt*): *hay una unidad, una conexión espontánea entre las distintas experiencias sensoriales*.

Marshall McLuhan —un no-filósofo— fue de los primeros en advertir que en Occidente ha predominado la separación de los sentidos. Sobre todo a partir de la modernidad, la experiencia vital fue reducida a unidades uniformes y

separadas. El hombre de letras —nos dice McLuhan— ejemplifica perfectamente esta desconexión de las distintas experiencias: en él no se unen la imaginación, la razón y las experiencias sensoriales, sino que todas estas esferas están separadas, cuando no subordinadas a una sola de ellas. En cambio, en otras culturas se da la unión de los sentidos, que lleva a experiencias *hiperestésicas*, esto es, vivencias altamente sensoriales en donde ningún sentido está separado de todos los demás.<sup>18</sup>

La visión aislada, intelectualista, establece una distancia emocional entre la persona y las cosas; además, permite analizar las experiencias, separándolas en unidades uniformes y atómicas. También neutraliza a los demás sentidos y separa entre sí a las personas. En cambio, en entornos culturales no dominados por lo visual es muy común vivir experiencias comunitarias basadas en la sensorialidad. McLuhan se está refiriendo a cómo esta neutralización del mundo y este distanciamiento con respecto a las cosas permitieron a Occidente dominar a la naturaleza, o —en otras palabras— *vivir de ella, y ya no con ella*.

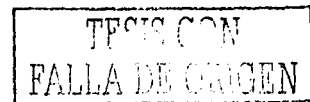
Pues bien, todo esto nos lleva necesariamente a la fenomenología. Ésta realizó una profunda crítica de la ciencia físico-matemática, y demostró que incluso en tal forma del saber es imposible desligarse del cuerpo y sus urgencias: *el conocimiento científico está arraigado en un mundo vital (Lebenswelt, dice Husserl)*.

En un pequeño y bello estudio sobre el pensamiento husserliano, Ludwig Robberechts explica cómo la orientación racional y cientificista del pensamiento lo desligaba de la vida misma, de la corporalidad del sujeto cognoscente.<sup>19</sup> Pero, mientras que la racionalidad clásica se basaba en la negación de la vertiente corporal y viva del conocimiento, para Husserl «la expresión por excelencia es la del yo en su cuerpo». Y éste no es algo diferente al Yo, no

<sup>18</sup> M. McLuhan, *La galaxia Gutenberg*, pp. 117-120. Ver también pp. 217, 260, 310.

<sup>19</sup> L. Robberechts, *El pensamiento de Husserl*, 1964, pp. 38-39.

<sup>17</sup> Berkeley, *A new...*, LXIX, LXXII, LXXIX y XCIX.



es un receptáculo físico en donde el Yo «encarne»: «el Yo es el cuerpo». Por ello, por ejemplo, no es que la expresión facial o corporal «traduzca» un estado del alma, sino que cada expresión es un estado anímico: «Mímica, palabra, gesto, actitud, sonrisa, mirada, peso: otras tantas expresiones [...] que [...] revelan inmediatamente quién soy». [*Ibid.*, p. 54] A partir de Robberechts podemos, pues, subrayar que *la visión intencionada no puede dejar de ser una expresión de los intereses del sujeto que mira, una manifestación del cuerpo*. Y luego el autor señala que la palabra, al igual que las demás expresiones, es ante todo un fenómeno corporal; *por eso no debe tener un lugar privilegiado entre todas ellas: «no tiene, en estas condiciones, ninguna prerrogativa sobre el uso de colores por el pintor y de notas por el músico»*. [*Ibid.*, pp. 55-56]

Por tanto, *ni la visión ni el discurso verbal tienen alguna «superioridad» inherente que las coloque en un ámbito especial, ajeno a los placeres, a los intereses y urgencias del cuerpo. Necesitamos recuperar la corporalidad perdida, y de ese modo enriquecer tanto a la palabra como a la visión*.

Desde su propia versión de la fenomenología, Maurice Merleau-Ponty<sup>20</sup> toma distancia crítica tanto del empirismo como del racionalismo. Así, «el empirismo excluye de la percepción aquella ira o aquel dolor que, sin embargo, yo puedo leer en un rostro [...] Un objeto se revela atractivo o repelente, antes de revelarse negro, azul, circular o cuadrado». [*Ibid.*, p. 46] Y ante la clásica explicación racionalista de cómo es que percibimos un cubo, responde Merleau-Ponty que *es a partir de nuestro cuerpo* que las seis caras de ese objeto *aparecen* como diferentes y *son percibidas* como iguales. Aquí hay una experiencia viva del mundo: nuestro cuerpo no realiza inferencias geométricas, sino que simplemente percibe el cubo como *uno*; y por eso es que el vocablo 'cubo' tiene *un* sentido, no seis: «la cosa y el mundo

me son dados con las partes de mi cuerpo, no por una "geometría natural", sino en una conexión viva comparable, o más bien idéntica, con la que existe entre las partes de mi cuerpo». [*Ibid.*, p. 219]

En relación con el tema específico de este parágrafo, indica Merleau-Ponty que el «horizonte latente de nuestra experiencia» no es el pensamiento, sino precisamente el mundo. Y que justo por eso el propio cuerpo de cada quien se enfrenta al mundo siempre desde una perspectiva determinada. Ese cuerpo, a su vez, no puede ser observado (o visto) por el sujeto que observa el mundo. Por tanto, el cuerpo «jamás es un objeto». [*Ibid.*, pp. 108-109] A estas explicaciones de Merleau-Ponty se puede agregar que vemos *con el cuerpo*, pero *no podemos ver nuestro propio cuerpo* de la misma manera en que vemos los otros cuerpos. *No podemos vernos en el acto de ver*.

En el Capítulo 1<sup>21</sup> se abordó la cuestión de cómo para Ernst Cassirer las alteraciones en la percepción y en el lenguaje (apraxias, agnosias, afasias) se deben a que ha sido dañada la capacidad de simbolización o de representación. En cambio, para Merleau-Ponty el punto principal no está en el daño a la representación, sino en el daño a la relación del sujeto con el mundo, a su *ser-del-mundo*. Yo me adhiero más a esta segunda posición. Como parte de esta pertenencia al mundo destaca Merleau-Ponty lo que llama *esqueleto* o *esquema corpóreo*. El esquema corpóreo y la consciencia de lugar *no* es posicional, *no* es una representación (*Vorstellung*). Cada quien sabe absolutamente en dónde está su nariz sin pasar por una búsqueda objetiva: «No es nunca nuestro cuerpo objetivo el que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal». El enfermo, en cambio, ubica las partes de su cuerpo y las mueve intencionalmente sólo si las objetiviza, si se las «representa». [*Ibid.*, pp. 115-120] Así, y al contrario de Cassirer, Merleau-Ponty explica los trastornos perceptuales

<sup>20</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*

<sup>21</sup> § 25.



como un exceso de representación, y no como un defecto de ésta.

Dicho exceso conduce a aislar y desintegrar entre sí las diversas modalidades de la percepción, que normalmente se organizan en un todo. En el sujeto sano no existe lo táctil «puro», lo visual «puro», etc., sino una experiencia *integral* que comprende lo táctil, lo olfativo, lo visual, etc. Mientras que en el enfermo sí existen como datos disgregados: por eso separa lo fisiológico y lo psíquico, el *Greifen* (coger) del *Zeigen* (mostrar), y para realizar la acción más simple (como tocarse la nariz) debe realizar un acto representativo, intelectual. [*Ibid.*, pp. 135-139] Este sujeto ha perdido la capacidad de relacionar entre sí todos sus sentidos. [*Ibid.*, pp. 230-237] Y es aquí donde la vista aparece como parte de la *sinestesia*, y ya no como un proceso separado de los demás procesos sensoriales. Incluso cuando fijamos los ojos, «separando la región observada del resto del campo», incluso en esos casos, frecuentes en la «observación científica», interviene el conjunto de los sentidos. Merleau Ponty agrega: «La visión de los sonidos o la audición de los colores existen como fenómenos. Y ni siquiera se trata de fenómenos excepcionales. La percepción sinestésica es la regla»; o bien:

Se ve la rigidez y la fragilidad del cristal y, cuando éste se rompe con un ruido cristalino, este ruido es transportado por el cristal visible. Vemos la elasticidad del acero [...] la suavidad de las virutas [...] En el movimiento de la rama que un pájaro acaba de abandonar, se lee su flexibilidad o su elasticidad [...] Vemos el peso de un bloque de fundición [...] De igual manera, oigo la dureza y desigualdad de los adoquinados en el ruido de un coche... [*Ibid.*, pp. 244-245]

Constantemente transitamos de un sentido al otro; o, mejor dicho, nos enfrentamos al mundo, existimos en él relacionando lo que percibimos, y no disgregándolo: vemos, oímos, tocamos y olemos totalidades, no partes separadas que forman totalidades.

En otro lado,<sup>22</sup> reafirma este autor las mismas ideas. Ahí opone a las dudas sobre la exis-

tencia o no del mundo el concepto de *fe perceptiva*. Gracias a ésta sabemos con certeza que «el mundo es lo que vemos y que, sin embargo, debemos aprender a ver». [*Ibid.*, p. 18] Hay una profunda relación que se da entre las cosas y nuestro cuerpo, pues las *vemos* al mismo tiempo que *visualizamos* nuestro propio cuerpo:

Debo constatar que la mesa que está frente a mí está en una relación singular con mis ojos y mi cuerpo: la veo si está dentro del radio de acción de éstos. Por encima de ella, está la masa sombría de mi frente, por debajo de ella está el contorno indeciso de mis mejillas [...] Así, la relación entre las cosas y mi cuerpo es decididamente singular: éste permite que, a veces, yo me mantenga en lo aparente y que, a veces, yo vaya a las cosas mismas. [*Ibid.*, pp. 21-23]

¿Qué es ver? ¿Cómo vemos? *Ver es vivir en el mundo y aplicar a esta experiencia la visión como parte de un complejo multisensorial. Vemos conjuntos, vemos como parte de nuestra actividad de pertenencia al mundo.*

*Ver es relacionar de modo permanente lo que se ve y lo que no puede verse; convertir lo natural en humano (la naturaleza visible en un mundo habitado por humanos); usar el cuerpo como puente entre nosotros y lo demás.* Ver es tener una fe básica en que lo que vemos está ahí, como parte de nuestro mundo; no como algo «comprobable» ni explicable teórica o reflexivamente por conceptos como «objeto» y «sujeto»; «nóema» o «sujeto trascendental». [*Ibid.*, pp. 48-52] En el cuerpo humano se fusionan, se entrelazan las cualidades de la cosa visible y la de cosa vidente: nuestro cuerpo se hace mundo y las cosas se hacen carne.

<sup>22</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le visible ...*, 1964.

### 3.1.2 Percepción visual y conocimiento

#### § 63. Horizontes de la mirada: la parte, el todo y la parte

¿Cómo percibimos un objeto desconocido? ¿Cómo vemos algo nuevo pero semejante a cosas ya conocidas por nosotros, o algo muy conocido que aparece de pronto ante nuestro campo visual? ¿Cómo funciona nuestra percepción cuando entramos a un lugar en donde nunca habíamos estado? Cuando un niño pequeño y un adulto conocen juntos un lugar —digamos, una casa—, ¿en qué se distinguen sus respectivas experiencias? ¿Cómo vemos una pieza escultórica a la que nunca habíamos visto antes pero que se parece a otras ya conocidas? Por ejemplo, si un sujeto ve por primera vez determinada Venus griega, pero ya había visto otras, ¿cómo la ve? En cambio, si ese mismo sujeto ve por primera vez la Coatlicue, y nunca ha tenido contacto con la escultura azteca, ¿cómo la ve? La pregunta más importante que deseo plantear es, pues, ésta: ¿cómo vemos? Y su respuesta es, en su simplicidad, muy compleja: vemos *como*... Así, el sujeto que se encuentra con esa Venus griega, la ve *como* una venus. Pero, cuando se encuentra con la Coatlicue, puede ser que la vea *como* un monstruo...

Propondré un caso que permita ir respondiendo a estas cuestiones. Si mi hija —supuestamente de tres años de edad— y yo visitamos por vez primera la casa de alguien, en algún país extranjero, nuestra respectiva primera experiencia será muy diferente. Ella tiene como referencia de lo que es una casa, únicamente la suya; mientras que yo he tenido varias casas, y he visitado muchas otras. Este simple hecho provocará que ella se sienta más extrañada que yo ante la distribución de los muebles y las distintas habitaciones; ante las dimensiones de éstas y la forma en que están decoradas; ante la falta de los espacios en que habitualmente se desenvuelve para jugar, para dormir o para caminar. En conjunto, experimentará al inicio una desadaptación. Sin embargo, es pro-

bable que en poco tiempo ya se sienta familiarizada con todo lo que se encuentra dentro de esa casa, y con la casa misma. La principal razón es que, salvo esas variaciones de espacio, distribución, decoración, etc., encuentra allí *lo mismo* que en su propia casa, sólo que *modificado*. Sabe ya que «debe haber» al menos un cuarto de baño, que debe haber una cocina, uno o varios dormitorios, una sala con sillones, un espacio para comer con mesa y sillas, etc. Y todo esto lo encuentra en la nueva casa. Ahora bien, más allá de tales elementos básicos, puede haber muchos otros que son distintos, y que tal vez no existan en su propia casa: determinadas pinturas o fotografías en las paredes que nunca había visto —aunque *sabe* que en las paredes se cuelgan fotografías o pinturas—; diseños distintos en el mobiliario del cuarto de baño —aunque sabe que debe haber un retrete, una regadera y un lavabo. O bien verá aparatos electrodomésticos que jamás había visto —como una máquina lavatrastes, una aspiradora, un extractor de jugos. Por tanto, es muy probable que me pregunte qué son esas cosas, *o que ni siquiera las vea*. Dicho de otra manera, su *horizonte* es lo que le proporciona *criterios* para desenvolverse en el mundo. Y así como tiene un *horizonte de experiencias* (su pasado), tiene un *horizonte de expectativas* (su futuro); ambos le permiten vivir e ir conformando su *horizonte presencial* (su presente). Éstas son las tres modalidades de su *horizonte vital*. En mi caso, tengo un horizonte vital más vasto, pues tanto mis experiencias como mis expectativas abarcan más datos, y por ello puedo conformar mi vivencia del presente en la nueva casa con mayor facilidad y rapidez. Aunque nunca haya tenido una máquina lavatrastes o una aspiradora en casa, sé lo que son. Por tanto, veo la máquina lavatrastes *como* máquina lavatrastes (y no *como* una lavadora de ropa *o como* algo indefinido).

Puede compararse esta vivencia hipotética a la vivencia de leer un texto, y explicarse tal

como Hochberg explica el proceso de lectura.<sup>1</sup> La persona que acaba de aprender a leer se detiene en cada palabra, o tal vez en cada letra, y trabajosamente va construyendo su comprensión del texto como un conjunto. Debido a que su horizonte de experiencia como lector es pobre, su horizonte de expectativas lo es también, y por ello no puede *prever* lo que está escrito más allá de donde tiene puestos los ojos. Por tanto, su horizonte vivencial de la lectura es tortuoso, limitado y vacilante: confunde significados, se regresa para leer de nuevo, se pierde constantemente... en suma, el árbol que tiene enfrente le impide ver el bosque. El lector con experiencia, en cambio, tiene un horizonte vivencial mucho más amplio y rico: ha leído mucho, y por tanto *prevé* mucho. No requiere detener la vista en los signos escritos, sino que, por decirlo así, en la lectura de cada elemento va «adivinando» los elementos que siguen. Además, no lee «detrás» ni siquiera «palabras», sino más bien totalidades: «frases» o «enunciados». *Esto es lo que le permite comprender el texto como unidad y como totalidad. Y esta comprensión del conjunto le permite a su vez comprender mejor las distintas partes de ese conjunto, pues las ubica dentro de éste.*

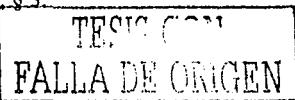
Volvamos al ejemplo de la casa. ¿Cómo es que tanto el adulto como el niño logran formarse una imagen «total» de la casa? Tengamos en cuenta que la visión es siempre «lineal» en el sentido de que el ojo sólo puede enfocar con nitidez el área abarcada por la fóvea (aproximadamente un centímetro). Para entender esto imaginemos que se nos colocan frente a los ojos unas lentes totalmente oscuras, excepto por una pequeña abertura de un centímetro a través de la cual percibimos los datos visuales del «exterior». La visión, considerada así, es como un recorrido lineal (y no global) por el mundo, y la información que proporciona requiere de ser integrada. Con esas lentes hipotéticas nunca veríamos completo ningún objeto, sino sólo la pequeña área sobre la que se des-

plaza la visión. Sería como cuando alguien entra a un cuarto completamente oscuro y se auxilia de una linterna para saber lo que hay ahí. El haz de luz (supongamos que tiene un centímetro de ancho) le permite ver sólo aquello que cae directamente bajo él, y conforme la linterna se mueve se ilumina sólo un área delimitada y se oscurecen todas las demás. Tanto en el caso de las lentes oscuras como en el de la linterna, el sujeto realmente no *ve* nunca «al mismo tiempo» toda la habitación en donde se encuentra. Sin embargo, la puede *mirar* de manera global: *la visión fisiológica es lineal (como una linterna que explora o «escanea» las cosas) y la mirada es global (pues configura intencionalmente mundos, objetos con un significado)*. Gracias a esta capacidad de la mirada es que podemos decir: «vi las cataratas del Niágara» o «vi la Pirámide del Sol» o «vi a Pedro» o «vi una hormiga». Ello significa que miramos las cataratas, la pirámide, a Pedro o la hormiga como *totalidades*, no como *sumas* de elementos individuales. Nuestro ojo *ve* elementos individuales; nuestra inteligencia visual *mira* conjuntos. Todo esto sucede así necesariamente. La capacidad totalizante de nuestra mirada es un hecho bruto que nos permite vivir en un mundo estable, constituido por unidades (grandes o pequeñas, fijas o en movimiento, cercanas o lejanas...), y por unidades constituidas de unidades.

Husserl señala: «La simple forma espacial de la cosa física sólo puede darse, en principio, en meros “escorzos” (*Abschattungen*) visibles por un solo lado».<sup>2</sup> Es decir, que de los objetos no tenemos nunca una visión completa, sino siempre parcial. Sin embargo no dejamos de formarnos una «imagen» o percepción completa de ellos. Como complemento a la noción de '*Abschattungen*' (perfiles o matices), recurre Husserl a la de *horizonte*. Cada percepción se realiza y tiene significado debido a que *ocurre dentro de un contexto u horizonte más amplio, el cual le otorga dicho significado*. La fenome-

<sup>1</sup> Ver § 60.

<sup>2</sup> Edmund Husserl, *Ideas...* § 3.



nología postula que no puede haber certeza absoluta en la percepción ni en el conocimiento: «Lo actualmente percibido [...] está en parte cruzado, en parte rodeado por un *horizonte oscuramente consciente de realidad indeterminada*». [*Ibid.*, § 27] Y eso ocurre tanto en lo espacial como en lo temporal: lo percibido se ubica «dentro» de un espacio y un tiempo más amplios:

Lo mismo que pasa con el mundo en el orden del ser de su presencia espacial [...] pasa con él por respecto al *orden del ser en la secuencia del tiempo*. Este mundo que está ahí delante para mí ahora, y patentemente en cada hora de la vigilia, tiene su horizonte temporal infinito por dos lados: [...] su inmediatamente vivo y su no vivo pasado y futuro. [*Ibidem*]

Cada cosa se desplaza en el tiempo y se ubica en el espacio, rodeada por ondas espacio-temporales concéntricas: eso la convierte en un *objeto* significativo. Eso le da *valor*. Cada objeto se encuentra inserto en un *horizonte de valor*. [*Ibidem*] Husserl afirma también que *siempre* hay, que necesariamente hay un horizonte de indeterminación en la percepción de la cosas:

Una cosa sólo puede en principio darse «por un lado» [...] Una cosa se da necesariamente en meros «*modos de aparecer*», en que necesariamente hay un *núcleo de algo «realmente exhibido»*, rodeado, por obra de apercepciones, de un *horizonte de algo «co-dado»* *impropiamente* y más o menos vagamente *indeterminado* [...] *Ser de este modo imperfecta in infinitum, es inherente a la esencia imborrable de la correlación cosa y percepción de cosas* [...] Por principio queda siempre un horizonte de indeterminación determinable, por mucho que avancemos en la experiencia [...] No hay Dios que pueda hacer cambiar esto en un punto [...] [*Ibid.*, § 44]

En la filosofía fenomenológica de Merleau-Ponty se encuentra también la concepción de que las sensaciones nunca aparecen en estado de «pureza», como meros datos físicos individuales que *a posteriori* son dotados de sentido. Más bien, se afirma que toda sensación se rela-

ciona con otras. No hay elementos «mínimos» de la percepción ni ninguna asociación uno a uno entre datos sensibles «elementales» y una percepción posterior.<sup>3</sup>

En este punto las reflexiones del fenomenólogo francés se engarzan con los enfoques de la psicología *Gestalt*. Pues considera que la percepción no es un proceso en el que se «suman» elementos o en el que por «asociación» se constituyen objetos con un sentido. Por ejemplo, cuando vemos un contorno e identificamos una figura que a su vez se distingue de un fondo, estamos aplicando una mirada que abarca el conjunto y haciendo intervenir el recuerdo de experiencias anteriores:

Las sensaciones y las imágenes que deberían empezar y terminar todo el conocimiento jamás aparecen sino en un *horizonte de sentido*, y la significación de lo percibido, lejos de ser el resultado de una asociación, se presupone, por el contrario, en todas las asociaciones [...] Las partes de algo no están vinculadas entre sí por una simple asociación exterior, resultado de su solidaridad constatada durante los movimientos del objeto [...] Es, al revés, porque percibimos un conjunto como cosa que la actitud analítica puede ver en él semejanzas o contigüidades. [*Ibid.*, pp. 37-38]

Dicho en otros términos: *para la percepción (visual, auditiva, etc.), el todo precede a sus partes, aunque está constituido por ellas*. Percibir no es una simple proyección de recuerdos (o de expectativas), sino «la puesta en forma de los datos, la imposición de un sentido al caos sensible». [*Ibid.*, p. 43] Y, como consecuencia, el concepto *gestaltiano* de «buena forma» adquiere un significado de gran riqueza al ser adoptado por la fenomenología: «La “buena forma” no se realiza porque sería buena en sí en un cielo metafísico, sino que es buena porque se realiza en nuestra experiencia». [*Ibid.*, p. 39]

Quien a mi criterio ha desarrollado la mejor amalgama entre la psicología *Gestalt* y la fenomenología es Aron Gurwitsch. Este autor explica el husserliano «método de la variación libre»: el hecho de que en cualquier experiencia

<sup>3</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología ...*, p. 31.

perceptiva el sujeto realiza modificaciones perceptuales del objeto (real o imaginario), *pero siempre dentro de los límites establecidos por el núcleo noemático*. Pues bien, esta «variación libre» opera en todo momento: determina la captación de las *Abschattungen* (escorzos perceptivos). Por ejemplo, cuando vemos una casa, ésta aparece unilateralmente, en escorzo: «Se experimentará así una pluralidad de percepciones que pasan continuamente de una a otra»; y mediante esa pluralidad de percepciones aparece la casa como un «objeto idéntico que se muestra según variadas modalidades de la presentación». Así es como tenemos conciencia de ella en tanto idéntica a sí misma, en tanto objeto unitario.<sup>4</sup> A partir de estas afirmaciones de Gurwitsch puede darse como resultado que la «variación libre» es la determinación de los límites dentro de los cuales se ejercen tanto mi fantasía de un objeto posible como mi visión de un objeto empírico; es el garante de que el mundo fantástico y el mundo empírico se mantengan dentro de los límites del sentido posible y pensable por cada uno de los sujetos y por todos ellos en conjunto: de que exista un mundo intersubjetivo. *En virtud de esta «variación libre», el todo y la parte se presuponen siempre: la parte tiene un horizonte que la envuelve y este horizonte adquiere su plenitud de sentido por las partes a las que abarca*. En palabras de Gurwitsch, esto quiere decir que la percepción es un sistema noético siempre abierto, y a la vez con límites precisos. [*Ibid.*, pp. 250-251] Por ejemplo, «Al caminar alrededor de un edificio, primero lo percibiremos por el frente y luego por detrás»; y podemos volver al primer punto de vista, pero siempre cada parte implica al conjunto: «la referencia al frente del edificio forma parte de manera implícita de la apariencia perceptiva actual del edificio vista por detrás y juega un importante papel en lo que se refiere a dicha apariencia». [*Ibid.*, pp. 252-253]

Gurwitsch refiere como antecedente de la noción husserliana de 'horizonte interno', la

noción de 'factor figural' (*figurale Moment*) del propio Husserl, formulada en una etapa anterior a la fenomenología. Con esta noción se refería a que *percibimos pluralidades, no agregados de elementos organizados (vemos grupos de personas, multitudes de estrellas, etc.)*: «*Aprehendemos el agregado en tanto que pluralidad debido a que así lo percibimos*». Por eso es que hablamos de «una columna de soldados», de «un montón de manzanas», de un «tablero de ajedrez». Sin ese *figurale Moment* sólo se percibiría un caos. Para llegar a este concepto, Husserl se apoyó en el que formulara previamente Stumpf bajo el término de '*Verschmelzung*'. Esta palabra significa «fusión», o «mezcla», y con él estudió Stumpf —desde un ángulo psicológico— la percepción del sonido, sobre todo del sonido musical. Gurwitsch apunta que «se debe a la relación de *Verschmelzung* que los datos sensibles de que se trate aparezcan como *partes de un todo sensible, no como elementos de una suma*». [*Ibid.*, p. 99] Por ello es que un sujeto escucha un acorde como una pluralidad de notas, aunque no se dé cuenta de dicha pluralidad.

Con todo esto encontramos que la *Verschmelzung* (fusión) y el *horizonte* son correlativos o complementarios: *las partes se funden y así conforman un todo; el todo opera como el horizonte dentro del cual adquieren sentido las partes que lo conforman*. Mirar es, por tanto, aplicar intencionadamente la visión y de ese modo *construir parte por parte un horizonte*; es también *ver simultáneamente desde el centro y desde la periferia*. El todo y la parte se necesitan mutuamente; el horizonte (la totalidad) y el punto de vista (la parte) se presuponen.<sup>5</sup>

Sigamos con Gurwitsch. Su análisis de la figura de Rubin [**Figura 10**] sirve para confirmar lo anterior. Distingue, apoyándose en la

<sup>5</sup> Por lo demás, es muy interesante que los conceptos de *Verschmelzung* y de *Horizont* reaparecerán juntos en Gadamer como *Horizontverschmelzung* («fusión de horizontes»). Aquí podemos constatar que la hermenéutica filosófica (heideggeriana y gadameriana) tiene sus raíces en la fenomenología.

<sup>4</sup> A. Gurwitsch, *op. cit.*, pp. 237-249.

psicología *Gestalt*, entre una *parte* (*Teil*) y un *elemento* (*Stück*). Mientras la primera es un constitutivo integrado en un todo o *contextura estructural*, el segundo es «algo que existe por su cuenta». [*Ibid.*, p. 147] Con ello se refiere a que el significado de las partes se da *en función* de su lugar en el todo y de su relación con las demás partes. Según la tesis central de la teoría de la forma enunciada por Wertheimer, «lo que se ofrece en la experiencia directa e inmediata presenta siempre un cierto grado de estructura u organización» y «A los “elementos” [*Stücke*] habrá que concebirlos casi siempre de una forma concreta en cuanto “partes” [*Teile*] integrantes de procesos de índole global». [Citado en *Ibid.*, p. 138] Gurwitsch agrega que «el significado funcional de cada constitutivo se deriva de la organización total de la estructura [...] Todo constitutivo juega un papel en la determinación de la estructura y la organización totales». [*Ibid.*, pp. 139-140] Por ejemplo: *a*) una misma nota musical tiene un significado funcional diferente para cada contexto en el cual es parte constitutiva; *b*) en la figura de Rubin el rasgo que pertenece a la boca pasa a ser una parte de la copa cuando la relación figura-fondo se invierte:

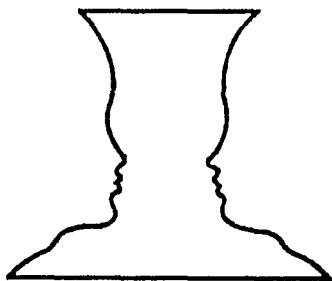


Figura 10. Cada «elemento» tiene sentido en tanto es una «parte» del todo u horizonte. Si cambia el horizonte, cambia el sentido de cada parte.

Esto permite al autor introducir otro concepto: la '*coherencia o cohesión estructural*'. Con él se refiere a que existe una «dependencia re-

cíproca de los constitutivos de una contextura estructural», la cual existe «cuando *los constitutivos se determinan y condicionan mutuamente*», en virtud de que «cada constitutivo existe sólo en un *sistema de significados funcionales* que concuerdan y se complementan entre sí». [*Ibid.*, pp. 160-161] Por eso, en la figura de Rubin una parte aparece como boca *porque* otra parte aparece como nariz, otra como frente, etc. A la vez, si una parte (digamos, la línea horizontal superior) aparece como la boca de la copa, otra parte (la línea horizontal inferior), aparece como la base de la copa. En términos de Gurwitsch, el fondo es el *campo* y la figura es el *tema*, y entre ambos hay una relación basada en la *coherencia o cohesión* estructural (*gestáltica*). Mientras la teoría tradicional se planteaba el problema de la *prioridad* entre el todo y las partes, la *Gestalt* plantea la cuestión de otra manera y, sustituyendo la noción de 'elemento' por la de 'parte', entiende que ésta no tiene una «identidad» independientemente de su integración a un todo. [*Ibid.*, pp. 174-177]

Las «leyes de la Gestalt» (tantas veces citadas como recetas para ver o para crear imágenes, y muy pocas veces estudiadas con la profundidad que aquí nos muestra Gurwitsch) son entonces los mecanismos estructuradores de la percepción. Por ejemplo, la «ley de la continuación apropiada», que opera cuando el estímulo (digamos, una serie de frases o una serie de notas musicales) se interrumpe. En ese caso, el sujeto «completa» la información, e incluso es posible que «escuche» la parte no faltante de la frase o de la pieza musical. [*Ibid.*, pp. 178-180] Recuérdese aquí los casos a que se refiere William James,<sup>6</sup> como el del violinista que, al dejar de rozar las cuerdas pero sin dejar de mover el arco como si aún tocara, provoca que su auditorio crea seguir escuchando un sonido cada vez más débil. Por tanto, *cada parte expresa o significa al conjunto; cada punto de vista particular se remite al horizonte en su conjunto*: «todo nóema perceptivo particular

<sup>6</sup> Ver § 54.

expresa la totalidad del sistema noemático de una manera que le es propia». [*Ibid.*, pp. 254-257]

Este análisis lleva a resultados que se relacionan directamente con los aspectos hermenéuticos de la visión. En toda esta sección me propongo examinar cómo *el acto fisiológico de ver se transforma en el acto hermenéutico de mirar*. Si, pues mirar implica la intervención de intenciones, de relaciones entre el todo y la parte, de conexiones entre lo pasado y lo futuro y lo presente, de configuración de un mundo estable; en suma: *mirar es interpretar lo que se ve*. Así suele funcionar el ojo humano. Para exponer estas cuestiones Gurwitsch se apoya en Husserl, quien resulta ser un auténtico antecesor de la hermenéutica filosófica a lo Heidegger y a lo Gadamer. La fenomenología nos dice que «Toda experiencia [...] se halla *eo ipso* y necesariamente en posesión de un saber».<sup>7</sup> Antes de cargar un objeto solemos saber ya si es ligero o pesado, y

no experimentamos los datos auditivos como cualidades autónomas «puras» y totalmente divorciadas y separadas de los objetos que los emiten, [sino que] normalmente y por lo general, experimentamos los datos auditivos (ya sean sonidos o ruidos) como si se refirieran a la fuente de emisión. [*Ibid.*, pp. 269-270]

De la misma forma, un saber se aplica cuando vemos un martillo *como* martillo y no como otra cosa. En cambio, cuando alguien que nunca ha utilizado o visto utilizar un martillo se encuentra con esta herramienta, probablemente lo verá *como* otra cosa que ya le sea familiar. Y cuando percibimos un martillo *como* martillo lo hacemos con independencia de una actitud reflexiva, analítica: *pues tal espontaneidad es la condición ontológica de nuestro mirar el mundo, de nuestro estar en él*. El martillo que vemos como tal pertenece a un horizonte que lo hace ser un martillo, y no otra cosa. [*Ibid.*, pp. 276-277] Así, cuando un navegante con expe-

riencia encuentra el litoral de una tierra desconocida, siempre habrá algunos aspectos que, por muy poco familiares que sean para él, pronto le serán familiares, pues él ya ha visto muchos litorales en su vida. En otras palabras: «Por indeterminado y vago que sea el horizonte interno de la percepción en un caso particular, se presentará siempre esbozado y especificado según ciertos lineamientos generales». [*Ibid.*, pp. 280-282] El horizonte interno, pues, funciona como criterio de pertinencia: «*permite distinguir entre los términos que pertenecen al ámbito de las posibilidades abiertas y los que son ajenos a éste*». [*Ibid.*, p. 288]

#### § 64. Ver y mirar, observar y contemplar

Ver y mirar han sido suficientemente diferenciados en las páginas anteriores, y se ha explicado cómo se relacionan entre sí. Y el observar, ¿cómo se distingue de los anteriores? Y la contemplación, ¿cómo encaja en esta triada? Quienes dicen que no hay mirada inocente tienen razón. Pues la mirada es por definición intencionada. Pero la visión sí es inocente en tanto está «antes», «después» o «más allá» de la mirada. La visión es la mirada menos la intención, el interés y la interpretación, así como la mirada es la visión más la intención, el interés y la interpretación. Un ojo electrónico *ve*; un ojo humano, aunque sea miope, *mira*.<sup>8</sup> También podría darse el caso de que se recuperara la inocencia de la visión, cuando por alguna alteración el sujeto perdiera la capacidad de mirar. Por ejemplo, en algunos casos de afasia en que se volviera a un estado infantiloides. Ahora bien, hay otros casos, difícilmente aceptados por la reflexión filosófica como tema «serio» de investigación, en que los sujetos tienen «visiones». Se trata de la *visión* de imágenes imaginarias incontroladas (tal vez con carácter eidéti-

<sup>7</sup> Edmund Husserl, *Experiencia y juicio*, citado en *Ibid.*, p. 266.

<sup>8</sup> Un sensor de sonidos electrónico *oye*, mientras que el oído humano, aunque sea defectuoso, *escucha*. Y lo mismo podría decirse en la comparación de otros tipos de sensores con respecto a los demás sentidos humanos.

co), en las que se proyectan escenas que el sujeto *recibe*, y cuyo significado él mismo desconoce. En este caso, se tiene una experiencia más cercana a la *inocencia* que a la *intención*, pues el sujeto se limita a recibir las imágenes, y sólo posteriormente puede intentar otorgarles algún significado. *El visionario lo es a pesar suyo*. La interpretación posterior que hace (o que hace otra persona) sobre sus propias visiones es un intento de aplicar la *mirada* a dichas visiones-imágenes, pero aquí se trata de un acto de distanciamiento con respecto a éstas, y se las mira como si fueran cosas del mundo exterior al sujeto.

¿Qué distingue al observar? Un «observador» debe ser alguien que actúa sin involucrarse, pues eso precisamente se espera de él. Un «mirón», en cambio, invade aquello a lo que mira, lastimando su intimidad, sea porque no tiene permiso de mirar, sea porque proyecta sobre lo mirado demasiadas intenciones propias. El observador se despoja —*tiene que despojarse*— de cualquier interés para poder realizar sus observaciones, que serán tanto más apreciadas cuanto menos intervenga en lo que observa. El máximo ejemplo del observador es el científico, o al menos así se ha querido que lo consideremos. La «observación científica» es —supuestamente— una mirada sin intereses, que opera a la distancia pero con muchísima, con la máxima atención posible. Se supone que un observador es neutral, objetivo y distante, pero a la vez acucioso, sutil y sistemático. ¿Es así realmente? Me parece que no. Pero lo importante para estas indagaciones no es la *posibilidad* de que la observación logre sus objetivos, sino la *idea* o el *concepto* de 'observación' que hemos recibido desde los inicios de la modernidad, y que sigue operando hasta nuestros días, muchas veces en abierta oposición al concepto de 'mirada'.

Con base en la fenomenología, Michel Henry<sup>9</sup> afirma que el saber científico galileano-cartesiano aspiraba a la «objetividad» en el

sentido de un distanciamiento con respecto a la subjetividad de las personas. Lo verdadero resultaba ser algo demostrable y ajeno al sujeto, distinto de éste. Pero esto es justamente —señala Henry— lo que ha alejado a la ciencia de la auténtica cultura, pues la cultura está arraigada en la vida real de las personas. Por ejemplo, para vivir cotidianamente, para formar parte de la cultura necesito, antes que poseer conocimientos científicos, *saber* mover manos y ojos, levantarme, caminar, comer, etc. Éste es el *saber de la vida*. [*Ibid.*, p. 25] El científico, o el filósofo, *piensan realmente con todo el cuerpo*, «*ven*» el mundo con todo su cuerpo, y lo ven con una *mirada deseante, interesada y afincada en la vida*.

Entre el ver, el mirar y el observar puede encontrarse alguna relación que implique una *gradualidad*. El paso de cada uno al siguiente implica un aumento cuantitativo y cualitativo. Mirar es un ver aumentado por las intenciones. Observar sería un mirar sin los intereses pero sí con las intenciones y los saberes. En cambio, entre cualquiera de ellos, o entre todos ellos y el contemplar hay más bien una *ruptura*, o un *corte* muy profundo. Los tres primeros se realizan con base en la visión fisiológica, y van agregando o sustrayendo intenciones, interpretaciones, indagaciones, así como intereses, pasiones, emociones. Sea como sea, van juntos e interactúan todo el tiempo. Pero la *contemplación* va más allá de todo esto: no requiere en esencia de ningún tipo de visualidad o visualización; no apela ni a la imaginación ni a la fantasía; no necesita del saber previo ni de la capacidad interpretativa del sujeto. Es, en cierto modo, esencialmente *negativa*. Mientras que la mirada se involucra con el objeto y la observación se distancia de él, la contemplación suprime toda diferencia entre contemplador (sujeto) y objeto, y por tanto vuelve insignificante la cuestión del acercamiento o el alejamiento entre uno y otro: *en ella objeto y sujeto se fusionan*. Mientras que el sujeto que sabe mirar pone en juego toda su sutileza interpretativa, y el observador se auxilia de distintos aparatos para

<sup>9</sup> Henry, Michel, *La barbarie*, 1987.



realizar una mejor observación (desde un sistema de conceptos teóricos hasta un microscopio o un telescopio), el contemplador prescinde de cualquier tipo de interpretación y de cualquier tipo de instrumento que afine la visión: él «ve con los ojos del alma», él cierra los ojos para contemplar con mayor intensidad; y puede incluso quedarse ciego con esa finalidad.

La visión, la mirada, la observación y la contemplación han sido consideradas, en distintos contextos intelectuales, como *métodos* (vías) hacia el conocimiento. A veces se ha unido a la visión con la mirada, o a la mirada con la observación; o se ha dicho que se llega a la contemplación luego de haber pasado por las otras. Mas, de cualquier modo, ha habido en el mundo occidental una asociación entre esta tetrada y la noción de 'conocimiento'. Ya no puedo explorar más este apasionante tema, sobre todo considerando las complejísticas interrelaciones y combinaciones entre estas cuatro modalidades del enfrentamiento a la imagen. En este párrafo sólo me centraré en la cuestión de la percepción visual como forma activa de conocimiento.<sup>10</sup>

En el estudio de los nexos entre percepción y conocimiento hay dos posiciones extremas —pero que no son las únicas posibles, como veremos enseguida—: por un lado el platonismo,<sup>11</sup> que rechaza como espurios todos los datos que proporcionan los sentidos; y por otro lado la postura empirista,<sup>12</sup> para la cual no hay conocimiento posible que no tenga su origen en los sentidos.

La oposición sin más entre *ver* y *pensar* pasa por alto que el acto humano de ver involucra intenciones, intereses y un gran discernimiento. Es decir, normalmente no sólo vemos, sino que miramos las cosas. Y ahí radica el aspecto creativo de la percepción visual. En Arnheim encontramos un enfoque en muchos sentidos opuesto al de los empiristas clásicos o contem-

poráncos. Eso se explica, en parte, por su filiación a la *Gestalttheorie*, que (como acaba de ser expuesto en el párrafo anterior) concibe la percepción en términos de *totalidades*, y no como una captación de elementos simples que son «sumados» por el sujeto. Para él la visión es ante todo una actividad, no una recepción pasiva de datos visuales. Su concepto de la percepción como una aprehensión de conjuntos estructurados vuelve irreconciliables entre sí sus ideas y las del empirismo:

¿Qué es lo que vemos cuando vemos? Ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos: el azul del cielo, la curva del cuello del cisne, la rectangularidad del libro, el lustre de un pedazo de metal, la rectitud del cigarrillo [...] ¿Cómo capta la forma el sentido de la vista? Ninguna persona favorecida con un sistema nervioso sano la aprehende recomponiéndola a partir de un recorrido de sus partes [...] El sentido normal de la vista no hace nada de eso. Casi siempre aprehende la forma de manera inmediata, capta un esquema global.<sup>13</sup>

Para Arnheim, la percepción no es un «apoyo», «etapa previa», «proveedora de datos» o «entrada» del conocimiento. Según su enfoque, la percepción misma es conocimiento.<sup>14</sup> El pensar no es privativo de los procesos discursivos, sino que es un «ingrediente esencial de la percepción misma». Entonces, «la percepción visual es pensamiento visual».<sup>15</sup> La visión es, de hecho, el principal medio para la formación del pensamiento abstracto y la inteligencia, pues los provee de una gran cantidad de información. [*Ibid.*, pp. 15-19] Pero Arnheim evita las implicaciones empiristas de esta afirmación al sostener que *no hay percepción sin pensamiento, pues el aparentemente simple acto de ver a una persona implica empatar los materiales estimulantes con patrones establecidos* (llamados por él «conceptos visuales», «categorías visuales» o «perceptos»). No es que «en» la mente haya un almacén de patrones visuales

<sup>10</sup> Cuestión que fue abordada en primera instancia en § 38, y que ahora ha adquirido ya más complejidad.

<sup>11</sup> Ver § 56 y 61.

<sup>12</sup> Ver § 45.

<sup>13</sup> Arnheim, *Arte y percepción visual*, pp. 59-60, 69.

<sup>14</sup> Ver Capítulo 1, § 25.

<sup>15</sup> Arnheim, *Visual Thinking*, pp. 13-15.

establecidos, sino que esta organización de los estímulos sensoriales se realiza de acuerdo con procesos gestálticos, esto es, *según los patrones más simples compatibles con los estímulos*. Así es como al ver a una persona sé de quién se trata o al ver un objeto sé lo que es. El concepto y el concepto no tienen diferencias esenciales: ambos permiten clasificar las cosas, incluirlas en clases. La percepción visual es, en suma, más que el simple registro mecánico de la imagen sobre la retina: es la formación de patrones (*Gestalten*) con un grado de generalidad y simplicidad, es identificar rasgos estructurales generales; es *pensar*. Ver es abstraer. [*Ibid.*, pp. 68-73] La abstracción se realiza desde que hay percepción. Por ejemplo, sólo cuando se tiene formado el concepto general de 'secciones cónicas', cuando se ha logrado una comprensión general de su naturaleza estructural, se comprenden plenamente los casos particulares (parábolas, elipses, hipérbolas, círculos): es decir, se los ve como una secuencia continua de formas.<sup>16</sup> [*Ibid.*, pp. 186-187]

Concluyo que es inaceptable la idea de que hay una visión *fisiológica* prístina que capta los elementos simples de las cosas, y que paulatinamente se va aprendiendo a asociar esos elementos y a conjuntarlos como objetos, personas, etc. Esto significa que la separación entre sensación —como un momento inicial— y percepción —como un momento final en el que se suman *sense data*— es más artificial que real.

La aplicación de conceptos de la *Gestaltheorie* a la percepción visual es una valiosa aportación de Arnheim. Con ello ofrece una verdadera alternativa frente al empirismo-asociacionismo. Sin embargo, hay un aspecto de su explicación que merece tomarse con sumo cuidado: plantea que el ojo realiza una prehensión global de las imágenes y objetos, pero parece no tomar en cuenta que el ojo es incapaz de enfocar cada vez sólo un área reducidísima, esto es, que la visión es eminentemente *temporal*. Quien ve por primera vez un

cuadro tiene que recorrerlo con la mirada, tiene que hacer un *discursus* visual sobre ella: elige los puntos sobresalientes, significativos, etc. Y es como resultado de ese *discursus* que se forma una idea «global» de la imagen. Afirmar que el ojo ve globalmente al primer contacto con las cosas y las imágenes es otorgarle cualidades que realmente no tiene. En cambio, sí podemos afirmar que *la mirada*, como *resultado* de su recorrido intencionado, puede proporcionarnos una imagen global. Desde luego, esto no implica en lo más mínimo retomar propuestas asociacionistas. Lo que el ojo capta no son *sense data*, sino que el ojo se  *fija* en lugares, puntos o espacios que juntos contribuyen al concepto global de la imagen: un concepto visual. Los *sense data* son más bien entidades especulativas que componentes mínimos reales de las imágenes visuales y de las cosas.

Por otro lado, es de enorme importancia la reivindicación que hace Arnheim de la percepción como una forma legítima de pensamiento, no como un «antecedente» ni mucho menos como un «estorbo» para la formación correcta de conceptos. Esto confluye con los resultados a que llegué anteriormente en relación con los diversos modos de pensar.<sup>17</sup> El pensamiento no está limitado a la verbalización; puede tener otras manifestaciones que no sean lingüísticas: *también percibir visualmente es pensar*.<sup>18</sup>

En realidad, lo que falta a los empiristas y de algún modo a los *gestaltistas* es la idea central de que toda visión es significativa e intencionada: *toda mirada es un «ver como...»*. Este aspecto es el que encontré enfatizado en otros autores, como Husserl, Heidegger, Merleau-

<sup>17</sup> En § 31 y 39.

<sup>18</sup> Es muy útil consultar aquí el trabajo de Michel Denis, en donde refiere sumariamente los resultados de la investigación psicológica sobre la percepción visual y sus relaciones con el conocimiento. El autor, desde un enfoque constructivista, otorga a la imagen un importante papel en la «representación cognitiva». Asimismo, presenta las investigaciones sobre cómo el aprendizaje y el recuerdo de lo aprendido se apoyan mejor en imágenes visuales que en palabras. Ver M. Denis, *op. cit.*, pp. 154-194.

<sup>16</sup> Ver Figura 24, § 100.

Ponty y Gadamer, quienes son sensibles a la condición hermenéutica de la visión (y de la percepción en general, como también del pensamiento sobre el mundo). Y también, por otro lado, lo encontré en el «segundo» Wittgenstein. Todo esto se verá en el siguiente apartado.

### 3.1.3 «Ver como...»

Hay un punto del estudio de la imagen en que ya no puede evitarse abordar la visión, la mirada, la observación e incluso la contemplación. Sé muy bien que no toda imagen es visual ni siquiera visualizable; que la imagen puede incluso ser totalmente invisible sin por ello perder su calidad de imagen. Sin embargo, es ineludible llegar a los *problemas de la visión*, y es lo que no he querido evitar. Por lo contrario, he asumido las consecuencias de estudiar *a fondo* la imagen, y una de ellas es ocuparse de la percepción visual. Debido a esta orientación del presente estudio sobre la imagen hacia lo *pro-fundo*, a mi *necesidad* de ir hacia dentro de la imagen y, por ende, hacia dentro de lo humano, emergerá a partir de ahora una serie de cuestiones que ninguna auténtica filosofía de la imagen debe o puede soslayar: *éstas son principalmente de tipo ontológico, aunque también tienen relación con la epistemología y con la hermenéutica*.

El asunto principal es la *falta de inocencia* de la mirada. Y el problema principal es la posibilidad de *recuperar la inocencia* de la visión. En esta sección se ha estado considerando lo primero, y así se seguirá hasta concluirlo. En cuanto a lo segundo, aún habrá que esperar mucho, hasta que el estudio de la representación nos lleve a los límites de ésta y pueda planterse con suficientes elementos la posibilidad de esa *vuelta* a la visión inocente, a la *pura presencia y al silencio* (visual, verbal, gestual o de cualquier índole). Una manera en que se ha señalado la falta de inocencia de la visión-mirada es afirmando que todo ver es un «ver como...», que por tanto deja de ser *ver* y se

transforma en *mirar*. Pero *yo no soy de la idea de que todo ver lleva inevitablemente al mirar o de que ningún mirar puede dejar de convertirse en un ver*. Y ésa es mi apuesta en la siguiente sección. Mas debo examinar primero algunas facetas de la mirada, para luego enfrasarme en el examen de la representación y finalmente poder llegar a la posibilidad de que la visión sea recuperada.

### § 65. «Ver como...» y proyección

Entre la visión y la mirada hay una continuidad, y por eso hablo de la «visión-mirada». No obstante, hay una importante separación cualitativa entre ambas: mientras aún no se realiza ningún tipo de *proyección* de intenciones, intereses o interpretaciones, se está en el ámbito de la visión (o de la «inocencia»); y en la medida en que se realiza alguna de estas proyecciones sobre las cosas, se ha transitado al ámbito de la mirada (o de la «no-inocencia»).

¿De qué «proyección» se trata aquí? Proyectar es lanzar desde un punto hacia otro. Un *pro-yecto* (*pro-yectum*) es un «lanzamiento hacia...», o bien un «lanzamiento desde...». Básicamente, en la mirada hay una proyección en términos temporales: del pasado al presente y del presente al futuro, pero también del presente al pasado; incluso, puede ser también del futuro hacia el pasado o del pasado hacia el futuro. El sujeto (*sub-yectum*: bajo o frente a lo «lanzado») que mira, lanza sobre el objeto (*ob-yectum*: lo «lanzado» hacia él) sus intenciones, intereses o interpretaciones, y lo puede hacer en varios sentidos: hacia atrás (el objeto recordado); hacia delante (el objeto deseado, temido o esperado) o hacia el punto central (el objeto actual que manipula, mira, observa, consume, construye o destruye). Estas tres dimensiones temporales no están separadas entre sí; por el contrario, están imbricadas de modo muy complejo. Así, en el objeto recordado se proyectan situaciones del presente, y también distintas situaciones del pasado e incluso situaciones

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

futuras a las que esperamos enfrentarnos. Cuando me remonto a un momento de mi infancia, como cuando vi por vez primera un televisor en funcionamiento, o cuando fui por vez primera al cine, o al momento en que estuve por primera vez en la orilla del mar... en cualquiera de esos casos, el recuerdo está mediado por *todas* las experiencias que he tenido desde entonces hasta el día de hoy con la televisión, con el cine o con el mar. Incluso, mis expectativas de experiencia con éstos modela de diversas maneras el recuerdo que tengo de ellos. Puedo narrar mi encuentro con el televisor, el cine o el mar intentando ser «objetivo», y decir que sentí tal o cual emoción, que me llamó la atención tal o cual aspecto, que me vino tal o cual idea. Mas esas narraciones están hechas *desde mi presente y desde mi futuro* como televidente, cinevidente o visitante de cualquier playa. Si digo que en la televisión me fascinó el movimiento de las figuras, o el encuadre de las mismas dentro de un estrecho marco, estoy *proyectando* mis criterios actuales sobre mi experiencia anterior, así como mis expectativas en relación con este medio de comunicación. Es decir, estoy modelando constantemente mi pasado: mis recuerdos no son fijos.

Proyectamos desde atrás, proyectamos hacia delante, proyectamos hacia lo actual y presente. Cotidianamente proyectamos, cuando vemos, oímos o tocamos las cosas; sin embargo, hay algunas actividades en que aflora con más fuerza esta modalidad de nuestro ser: por ejemplo, el ejercicio de la poesía, de las artes visuales y del diseño, o el trabajo de investigación intelectual. La ciencia y el diseño son formas de *proyectar* hacia delante realidades que *aún* no existen, pero que pueden existir.<sup>19</sup> Poder descubrir problemas en donde otros no los ven, y poder plantear soluciones cuando otros no las encuentran, son modalidades de la imaginación proyectante. La proyección es también un mecanismo imaginario que permite al sujeto detectar semejanzas entre las cosas.<sup>20</sup> Así, cuando ve-

mos que una nube se parece a un león, proyectamos nuestra imagen de un león sobre las formas que ha adquirido la nube. Dicho de otro modo: vemos la nube *como* león. *El proyectar implica que estamos dispuestos a encontrar formas, a detectar semejanzas, a mirar de un modo determinado*, etc. Esto es lo que Wittgenstein llama «capacidad representativa».<sup>21</sup>

Sartre se refiere al caso similar en que vemos rostros en las llamas, en las manchas de las paredes, en las rocas, etc. No es que las llamas o las manchas *representen* esa forma que aparentemente el sujeto «descubre», sino que él mismo les confiere ese valor representativo cuando *parece percibir* la forma que imagina. Es entonces cuando esa imagen se vuelve *hipnagógica*.<sup>22</sup> En ese estado hipnagógico no sólo se «ve como...», sino que se está *en disposición* de «ver como...». Se «ve» lo que se busca. Por ejemplo, se «ve» en la bola de cristal o en los restos de café aquello que se busca, y se otorga a esas configuraciones materiales un valor representativo. Si se piensa que determinadas líneas evocan un rostro, se «ve» ese rostro en ellas.

Por su parte, Gombrich señala que toda representación se basa en la *proyección*. Por ejemplo, cuando las manchas y las pinceladas de un cuadro impresionista de pronto nos revelan un paisaje, estamos realizando una «proyección guiada», esto es, «hemos sido llevados a proyectar el paisaje en esos toques de pigmento». Y da otros ejemplos en que el «ver como...» es resultado de la proyección: la danza de los bolillos de Charlot, el caballito de madera del niño y las imágenes en las nubes.<sup>23</sup>

La capacidad de pensar entidades imaginarias o fantásticas (un personaje literario, como Don Quijote; o seres como Pegaso o La Llorona) es un producto del «ver como...» y del «como si...». Y también lo es la elaboración de imágenes materiales que representan a dichas

<sup>19</sup> Ver Apéndice 1, § 51 y 52.

<sup>20</sup> Ver § 41.

<sup>21</sup> Cfr. más adelante § 69.

<sup>22</sup> J. P. Sartre, *L'imaginaire*, pp. 75-78.

<sup>23</sup> Gombrich, *Art and Illusion*, p. 203-210.

entidades. Esto significa que *la imaginación como proyecto agrega mundos al mundo*, y que *en la visión* («interior» o «exterior», hacia «dentro» o hacia «fuera») *se aplica la imaginación*. En este punto el tratamiento del tema adquiere un carácter ontológico y deja de ser sólo epistemológico. Pues ya no se trata únicamente de que la visión-mirada o la imaginación sean «camino» hacia el conocimiento del mundo, sino de cómo son capaces de «*hacer el mundo*», de «*crear cosas*».

Cuando alguien piensa cómo será una casa que aún no existe, o una fotografía, o un logotipo, produce imaginariamente ese objeto: lo *proyecta* en su pensamiento, aun antes de proyectarlo sobre un papel o sobre cualquier soporte posible. Ya desde el proyecto, está dando existencia a dicho objeto, y está *creando* algo que antes no existía. Por eso *diseñar* es esencialmente un proceso inventivo, una conformación imaginaria de lo que aún no se materializa (ni siquiera en el papel): *todo proyecto es imaginario-intelectual, no físico-material*. En todo caso, la materialización de un proyecto (como proyecto, es decir, antes de que se ejecute la construcción de la casa, la creación de la fotografía o el trazado del logotipo) es una «traducción» o «transcripción» a soportes materiales del auténtico proyecto, que es *imaginario*. El diseño como proyecto es mucho más que *mimesis* (en su sentido de simple copia o imitación): es *creación*.

Otro aspecto de la visión como proyecto y sus nexos con lo imaginario nos lo hace notar el psicoanálisis. Atrás<sup>24</sup> se explicó el modo en que la producción del creador artístico es como un «iceberg psíquico» (en términos de Breton o de Palazón), no controlable totalmente por él: es una proyección de fuerzas misteriosas no racionalizables ni por el creador ni por el espectador de su obra. Entonces, la obra creada es una *manifestación* del sistema preconsciente-consciente que domina al sujeto: *es una proyección desde los estratos profundos de su per-*

*sona*. Pero también, como se considerará en el próximo Capítulo,<sup>25</sup> esas proyecciones provienen del pasado colectivo: se trata de reminiscencias filogenéticas, «telones nebulosos» (Palazón), una especie de «telefonía sin hilos» (Bretón citado por Palazón) que nos une a los más viejos.<sup>26</sup>

## § 66. «Ver como...» y figuras ambiguas

Según Gombrich, en el acto de ver se realiza permanentemente una especie de «elección», de la cual no somos conscientes casi nunca:

No podemos experimentar al mismo tiempo lecturas alternativas. La ilusión [...] es difícil de analizar [...] Kenneth Clark [...] quería observar cómo las pinceladas y los toques de pigmento que veía sobre la tela al acercarse a ella se transformaban en la visión de una realidad figurada al caminar hacia atrás [...] Nunca pudo ver las dos cosas a la vez.<sup>27</sup>

Hay aquí una observación muy sutil: aunque sepamos que esos pigmentos representan algo, no podemos ver al mismo tiempo los pigmentos *como* pigmentos y lo representado por éstos. La pintura no puede ser las dos cosas al mismo tiempo: *o es materia o es un tema; o es materia o es representación de un objeto*. Éste es un ejemplo de cómo «elegimos» la manera de ver un objeto. Cuando aprendemos a ver imágenes, lo que aprendemos es a pasar de una «interpretación» a otra, a *elegir* entre una y otra; *lo que no aprendemos es a aceptar lecturas de imágenes que entran en conflicto entre sí*. Y no lo aprendemos porque no nos sirve. Por ejemplo, no vemos al mismo tiempo un perfil y un floreo en la figura de Rubín. [Ver **Figura 10**]

La conclusión de Gombrich sobre este tema es aceptable, pero no exactamente como él la formula: «La representación es siempre una cuestión de dos alternativas. Crea una conexión [*link*] al enseñarnos cómo pasar [*switch*] de una

<sup>25</sup> Sección 4.6.

<sup>26</sup> Crf. M. R. Palazón, *op. cit.*, pp. 170 y 172.

<sup>27</sup> E. H. Gombrich, *Art and ...*, p. 25.

<sup>24</sup> § 54.

lectura a otra». [*Ibid.*, pp. 236-241] Habría que analizar con todo cuidado si la visión tiene siempre esa cualidad *binaria* que le atribuye Gombrich. Yo considero que el «switching» se realiza en efecto, *pero no siempre entre dos alternativas, sino entre más*. Ver es elegir; «ver como...» es en muchos casos seleccionar una opción pertinente y desechar casi siempre *más de una*. En el ejemplo del triángulo que da Wittgenstein, la misma imagen triangular puede ser tomada de muchas maneras: «como un hoyo triangular, como un dibujo geométrico, como una figura sostenida sobre su base o bien que pende de su punta; como una montaña, como una cuña, como una flecha, como un indicador de dirección [...] como un medio rectángulo y muchas más». <sup>28</sup> La elección entre dos alternativas se realiza sólo en el caso de las imágenes estrictamente *ambiguas* (imágenes con sólo *dos* lecturas posibles). Por ejemplo, los acertijos visuales (*doodles*), imágenes que pueden ser vistas de una manera o de otra, y que Gombrich gusta de mostrar como prueba del «switching». <sup>29</sup> Estas imágenes suelen tener un sentido lúdico: el oso detrás de un árbol, el mexicano con su sombrero de charro visto desde arriba, etc. Por ejemplo:



Figura 11. Juego infantil en el que se representa una tortilla mexicana vista de perfil.

Y, en cuanto a la importancia para la vida diaria de realizar esta elección, Gombrich es muy claro: necesitamos sentir que vivimos en un mundo estable, en donde las informaciones no se confundan entre sí. Por ello, cotidiana-

<sup>28</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 460.

<sup>29</sup> E. H. Gombrich, *Art and ...*, p. 178.

mente echamos mano de muchos recursos para evitar la ambigüedad y favorecer la claridad. Y apunta la estrecha cooperación que se da entre la percepción y la proyección:

...percepción y proyección. No sé si se las podría separar totalmente. Al explorar el mundo con un interés despertado por experiencias anteriores, la impresión previa y las sensaciones incidentes tienden a fundirse como dos gotas de agua que forman otra gota mayor.<sup>30</sup>

### § 67. «Ver como...» y ver aspectos

Wittgenstein escribió que para «ver como...» se requiere «capacidad representativa». T. Wilkerson retoma esta idea, y apunta que cuando vemos un triángulo como una montaña, es porque somos capaces de *imaginar* un contexto en el que encaje ese triángulo *como* montaña: imaginamos la nieve en su cima, las coníferas en sus faldas, un teleférico, etc.<sup>31</sup> Lo que hacemos es proyectar sobre la imagen visible diversas imágenes imaginarias, y las hacemos encajar en la primera. Éste es sin duda un proceso representativo, en el cual interviene la imaginación, pues el sujeto realiza una actividad, y no se limita a reconocer una montaña cuando ve el triángulo. Lo que hace es ver en ese triángulo su aspecto de montaña. Pero podría ver otros aspectos: de flecha, de cuña, de pirámide, etc. Esto confirma que casi nunca se trata simplemente de elegir entre *dos* alternativas (que es lo sostenido por Gombrich): más bien, un gran número de imágenes es susceptible de ser vista en múltiples formas.

Queda claro, por lo demás, que en esa representación imaginativa la *mimesis* (como copia) desempeña un papel mínimo. *Lo fundamental no es la semejanza visual* (puesto que el mismo triángulo se parece a muchas cosas —más de

<sup>30</sup> E. H. Gombrich, «El descubrimiento visual por el arte», 1982, en *La imagen y el ojo*, p. 37. Al respecto, ver § 54.

<sup>31</sup> T. Wilkerson, «Representation, Illusion and Aspects», en *British Journal of Aesthetics*, Vol. 18, p. 57.

las que sea posible enumerar—), *sino la mirada que el sujeto lanza sobre el objeto visible*. Como dije anteriormente,<sup>32</sup> no es la pretensión de este trabajo negar totalmente la importancia de la semejanza, sino sólo valorarla en su justa dimensión. Después de todo, sería arbitrario afirmar que un triángulo representa a un tigre o a una lombriz; pero ello no impide que pueda *simbolizar* —representar— a un equipo de fútbol o a una compañía petrolera.

Paralelamente, considero que la separación entre sensación y percepción es útil para efectos de estudios empíricos, pero que en la percepción cotidiana —de cosas así como de imágenes— realizamos *casi siempre* una interpretación de *todo* lo que vemos. La mirada pura no existe, ni siquiera en los niños recién nacidos. Toda mirada es activa: es interesada, intencionada, significativa e interpretativa. Los ojos ven, las personas miran. Pero he escrito «casi siempre», y con ello quiero decir que hay un momento, *previo o posterior* a la mirada, en que *aún no o ya no* se interpreta. Es cuando no se necesita hacerlo, porque se tiene un contacto directo con las cosas y no se aplica ningún interés o intención a éstas: éste es el mundo de la inocencia visual, después del cual viene el de la mirada, o bien al que se llega cuando se abandona el universo de la representación.

### § 68. «Ver como...» y saber

Cuando un médico ve una radiografía encuentra datos que le informan con gran certeza sobre lo que él desea averiguar. Pero si su paciente ve esa misma imagen, probablemente no verá nada reconocible. Lo mismo sucede cuando un especialista y un no especialista ven a través de un microscopio o un telescopio: el primero distingue algo con relativa claridad, mientras que el segundo percibe sólo masas de puntos, sombras, líneas o formas confusas que le muestran muy poco o que no le muestran nada. La pre-

gunta pertinente aquí es: ¿ven *algo diferente* el especialista y el no especialista o sólo *interpretan* de manera diferente lo que ven? El médico tuvo que *aprender a interpretar* los datos visuales de una placa radiográfica. E interpretar es darles un sentido y una referencia.<sup>33</sup> Cuando el médico inició sus estudios, otro médico tuvo que enseñarlo a mirar las radiografías, de la misma manera que le enseñó cómo detectar (mediante la vista, el tacto, etc.) los síntomas de salud o de enfermedad.

Hanson plantea este problema sirviéndose del ejemplo de las observaciones astronómicas de Tycho Brahe y Kepler: «¿ven Tycho Brahe y Kepler la misma cosa en el Este, al amanecer?»<sup>34</sup> Y es pertinente cuestionarse esto, pues mientras Brahe sostenía que la Tierra está fija y los demás cuerpos giran a su alrededor, Kepler afirmaba lo contrario. Por ello no puede afirmarse sin más que ambos hayan visto lo mismo: uno «veía» (es decir, miraba) que el Sol sale y se mueve, mientras el otro «veía» que la tierra gira y por ello se ve aparecer y desaparecer el Sol. Por eso hay que descartar como irrelevante la imagen retiniana que se formaba en los ojos de cada uno de ellos. Lo importante era la diferencia en su experiencia visual ante los mismos fenómenos visuales. Asimismo, de nada sirve «localizar» un «centro de visión», ubicado en los ojos, en el cerebro, etc. Todos estos datos fisiológicos —sostiene Hanson— son irrelevantes para explicar *qué o cómo* vemos, es decir, *no explican la mirada*: «La visión es una experiencia [...] Son las personas las que ven, no sus ojos. Las cámaras fotográficas y los globos de los ojos son ciegos». [*Ibid.*, p. 81] Es aquí donde Hanson aplica la noción de 'interpretación'. Aparentemente, en los actos cotidianos y familiares de ver, no interviene en modo alguno la interpretación; aunque hay si-

<sup>33</sup> Para estas nociones fregeanas de 'sentido' y 'referencia' (o denotación), ver más abajo el Apartado 3.2.4, § 88. Por el momento bastará con decir que el sentido es el *significado*, en tanto que la referencia es aquella entidad que *denotan* los signos, y a la que se refieren.

<sup>34</sup> N. R. Hanson, *op. cit.*, p. 79.

<sup>32</sup> Capítulo 2, § 41.

tuaciones en las que sin interpretación no sería posible ver nada; por ejemplo cuando tenemos que identificar algo a través de un ambiente nublado:

En cierto sentido, entonces, la visión es una acción que lleva una «carga teórica». La observación de x está moldeada por un conocimiento previo de x [...] Así, ver un tubo de rayos-X no es ver un objeto de metal y cristal como si fuera un tubo de rayos-X [...] Se puede discernir algo acerca del concepto de ver a partir del análisis de los usos de «ver... como...». Wittgenstein es muy reacio a aceptar esto, pero las razones que da no son claras para mí. Por el contrario, la lógica de «ver como» parece aclarar el caso general de la percepción. [*Ibid.*, p. 99]

Entonces, en el caso de la visión cotidiana, se puede decir que todos «vemos lo mismo»: es decir, dirigimos nuestra visión hacia los mismos objetos. Pero no todas las informaciones visuales se nos presentan con la misma claridad ni con los elementos suficientes para identificarlas. Tal es el caso cuando vemos el ultrasonido de nuestro hijo en el vientre materno, cuando vemos hacia los ojos de alguien para saber si nos está mintiendo o no, etc.

Hanson se separa de Wittgenstein al reconocer que hay frecuentes casos de ver en los que sí interviene la interpretación. Si un hombre ve un bacilo, es *porque* sabe lo que es un bacilo, «excepto en el sentido en que un niño puede ver un bacilo». Asimismo,

no preguntamos «¿Qué es eso?» ante una bicicleta cada vez que pasa delante de nosotros [...] Ver un objeto x es ver que este objeto puede comportarse según *sabemos* que se comportan los objetos; si el comportamiento del objeto no concuerda con lo que esperamos de un x, nos veremos obligados a no verlo, en adelante, como un x. [*Ibid.*, pp. 101-103]

Para continuar, veamos rápidamente el famoso «caso Molyneux» (planteado en el siglo XVII). Se trataba de averiguar si un ciego de nacimiento que recupera la vista podría reconocer visualmente los objetos que antes conocía y reconocía a la perfección mediante el tacto. Ante este problema, empiristas y racionalistas

se dividieron: los primeros respondían que no sería capaz de identificar los objetos, en tanto que los segundos respondían que sí sería capaz, pues al mirar un cubo sin tocarlo podría contar sus ángulos y concluir que se trataba del mismo objeto, pues cuando la tocaba contaba el mismo número de ángulos. Viene a colación este asunto, en tanto permite apreciar la importancia del aprendizaje en la percepción visual.

Turbayne da una respuesta negativa, apoyándose en los empiristas (sobre todo en Berkeley). Su argumento es que la persona que deja de ser ciega *tiene que aprender a ver*: «Los informes demuestran que las personas que han sido ciegas no encuentran parecido alguno entre las formas de las tarjetas que palpan y los nuevos objetos visuales». <sup>35</sup> ¿Por qué? Porque en su experiencia anterior no sabía relacionar entre sí datos visuales (como la profundidad, el tamaño, el color y la distancia) para configurar con todos ellos una experiencia perceptual unitaria (de un cubo, pongamos por caso). Lo que sucede es que *aprendemos* a conectar esos distintos datos, y a usarlos como signos unos de otros. Así, *creemos* que la manzana que vemos es la misma que tocamos, y que ambas son la misma que comemos. En otras palabras, *aprendemos* a conectar esas experiencias originalmente separadas, usando *cualquiera* de ellas como *signo* de las otras: el color de esa fruta nos remite a su sabor, o viceversa; o bien la textura de su cáscara será un *signo* de la consistencia de su pulpa; etc. [*Ibid.*, p. 164]

Richard Gregory aborda directamente esta cuestión. Refiere el caso de cómo la representación en perspectiva que se empezó a utilizar en el Renacimiento *tiene que ser aprendida* por personas ajenas al mundo occidental, pues para ellas este tipo de representación no es familiar. <sup>36</sup>

Es muy interesante la cuestión de los trans-tornos que sufren los ciegos cuando adquieren la visión, pues parece indicar que la adaptación

<sup>35</sup> C. M. Turbayne, *op. cit.*, p. 154.

<sup>36</sup> R. Gregory, *Ojo y ...*, pp. 160-162.



a ésta requiere un aprendizaje muy profundo, más de lo que pensamos. Y, como se ve en el caso de S. B., estudiado directamente por el propio Gregory, muchas veces el fracaso en el aprendizaje conduce a una profunda crisis personal. Este hombre, ciego de nacimiento, fue sometido a una intervención que le permitió ver. Al adquirir la vista mostró una buena disposición a aprender y a tener nuevas experiencias visuales. Algunas de esas experiencias parecían indicar una respuesta negativa al caso Molyneux, mientras que otras apuntaban hacia una solución positiva [*Ibid.*, p. 195] Pero lo que demuestra que su aprendizaje no consistía en una identificación *visual* de los objetos, sino en una *adaptación profunda* al mundo visual es la manera en que fue reaccionando a su nuevo estado. Al principio, se mostraba muy optimista y cooperativo con los científicos cuando le pedían realizar algún experimento. Pero todo esto cambió muy pronto:

Sin embargo, el mundo le pareció desagradable y le molestaban las manchas y los colores desiguales [...] Sentía cierta depresión cuando se hacía de noche. Estas depresiones se fueron haciendo más intensas y frecuentes, dejó poco a poco de hacer una vida activa y murió a los tres años. La depresión en las personas que recobran la vista [...] parece ser bastante habitual. [*Ibid.*, p. 194]

Aquí podemos verificar que en nuestro enfrentamiento sensorial al mundo *se ve involuacrado todo nuestro ser*, y que con cambios tan radicales como el experimentado por S. B. se da una profunda sacudida en la personalidad. El aprendizaje no se realizó, y el sujeto *tuvo que morir*. Gregory concluye esto: mientras que el aprendizaje del niño puede ser difícil pero no doloroso, el del adulto que recupera o que adquiere la visión es sumamente difícil, al grado de que lo lleva a una desintegración de su personalidad. [*Ibid.*, p. 197] Hermenéuticamente hablando, el niño no tiene una pre-estructura de comprensión muy sólida, y más bien la está

desarrollando; el adulto, en cambio, ya la tiene, y debe salirse de ella.<sup>37</sup>

### § 69. El «ver como...» es un mirar

La noción de 'ver como...' ('*sehen als..*') es usada por Wittgenstein a manera de herramienta conceptual para explicar que la visión es algo más que un proceso fisiológico. Pero no es fácil desprender esta conclusión de lo que él escribe al respecto. Por ejemplo, nos puede desconcertar una afirmación como ésta: «El "ver como..." no pertenece a la percepción. Y por ello es como un ver y a la vez no es como un ver».<sup>38</sup> ¿Cómo debemos entender lo anterior? ¿Acaso la visión no es parte de la percepción? Lo mejor es examinar otros enunciados wittgensteinianos referentes a la visión antes de volver sobre la anterior cita.

¿Veo verdaderamente algo diferente cada vez, o solamente interpreto de diferente manera lo que veo? Me inclino a sostener lo primero. Pero ¿por qué? —Interpretar es un pensar, un actuar; ver es un estado.

Ahora bien, los casos en los cuales interpretamos son fáciles de reconocer. Cuando interpretamos, hacemos hipótesis que se podrían demostrar que son falsas. —«Veo esta figura como un...» puede ser tan poco verificado como «Veo un rojo brillante» (o sólo en este mismo sentido). Existe entonces una semejanza en el uso de «ver» en ambos contextos. ¡Y no creas que ya sabes de antemano lo que significa aquí «estado de ver»! Permite que el significado te sea enseñado mediante el uso. [*Ibid.*, p. 486]

De aquí puede extraerse lo siguiente: para Wittgenstein la visión no es un «proceso» de

<sup>37</sup> Un caso registrado que demuestra con fuerza cómo se relacionan la visión y el saber es el de Aldous Huxley. Este escritor padecía una enfermedad de la vista, que lo afectaba cada vez. Huxley perdió la capacidad fisiológica de ver, pero *aprendió de nuevo* a ver, dentro de las limitaciones de su visión. Desarrolló un método *ad hoc* que le permitía aprovechar sus ojos de una forma nueva: era una *mirada analítica*. Aldous Huxley, *El arte de ver*, 1944.

<sup>38</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 452.

ninguna especie, sino una especie de «hecho bruto» por el cual tenemos una evidencia inmediata de las cosas. En el ver no interviene la *interpretación*, pues en ésta es posible equivocarse, o verificar si uno se ha equivocado o no. En cambio, el ver un cenicero *como* un cenicero y no como un plato no se debe a que fue *interpretado* como cenicero: simplemente, *así es visto*. Por ejemplo, el siguiente dibujo

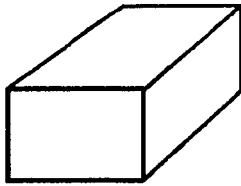


Figura 12

puede ir acompañado por distintos textos: en uno se dice que es un cubo de vidrio, en otro se dice que es una caja boca abajo, etc. Se podría afirmar que «el texto interpreta cada vez la imagen». [*Ibid.*, p. 444] Pero si yo hago una interpretación cada vez que veo la imagen, entonces yo debería ser capaz también de distinguir entre la visión directa (sin interpretación) y la visión con interpretación. Por lo tanto, «debería poderme referir a la vivencia directa, y no sólo indirectamente» (es decir, mediante interpretación). [*Ibid.*, p. 446]

¿Qué quiere decir, entonces, con la frase de que «el “ver como...” no pertenece a la percepción»? Si ubicamos esta afirmación en el contexto del antimentalismo wittgensteiniano, se nos podrá aclarar. El hecho de identificar un objeto como tal no se debe a que ocurra un proceso «interno», una «actividad» pensante «interior». <sup>39</sup> Y como tradicionalmente se ha explicado la percepción en términos de «procesos psicológicos internos», de «actividades mentales»,

<sup>39</sup> Ver § 72.

etc., es por ello que Wittgenstein hace una afirmación tan radical.

Wittgenstein propone también las nociones de ‘objeto imaginal’ (*Bildgegenstand*) y de ‘ver aspectos’. El objeto imaginal es aquella representación visual que es vista *tal como* el objeto al cual representa, provocando las mismas actitudes, reacciones, expectativas, etc. que se tendrían ante el objeto real. Por ejemplo, «un niño puede hablarle a un hombre imaginal o a un animal imaginal<sup>40</sup> tratarlo como trata a las muñecas». [*Ibid.*, p. 446] Es decir, el niño no realiza ninguna «interpretación» de la imagen, sino que simplemente actúa ante ella *como si* se tratara del objeto real.

En el caso de imágenes ambiguas, como ésta

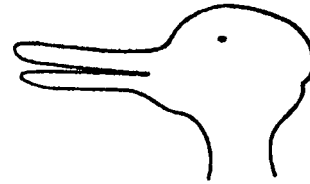


Figura 13

sucede lo mismo: se ve simplemente, de manera inmediata, un conejo imaginal, *o bien* un pato imaginal. El «ver como...» no implica un proceso de interpretación, sino sencillamente de *reconocimiento*:

A la pregunta, «¿Qué ves allí?» no hubiera respondido: «Esto lo veo como un conejo imaginal». Simplemente hubiera descrito la percepción [...] Decir «Ahora veo esto como...» hubiera tenido para mí tan poco sentido como decir al ver un cuchillo y un tenedor: «Ahora veo esto como un cuchillo y un tenedor» [...] Lo que se reconoce en la mesa *como* cubiertos tampoco se «*considera*» como cubiertos; como tampoco al comer intentamos ó nos esforzamos por mover la boca. [*Ibid.*, p. 448]

Así, según Wittgenstein tenemos un *modo de ver* las cosas que no es el producto de ningún proceso o de ninguna interpretación; es más

<sup>40</sup> O sea, un dibujo de un hombre o de un animal.

bien algo que ocurre de ese modo, como un «hecho bruto».

Otra noción de Wittgenstein relacionada con las dos anteriores es la de 'aspecto'.<sup>41</sup> Se refiere con ella a las distintas maneras en que puede verse una imagen. Por ejemplo, un triángulo puede ser visto como un agujero de tres lados, como un cuerpo o como un dibujo geométrico; como una figura que está sostenida sobre su base o bien que pende de su punta; como una montaña, como una flecha, como una cuña, como un indicador de dirección; como la mitad de un rectángulo, etc. Cada diferente manera de verla se orienta a un aspecto específico de la imagen. [*Ibid.*, p. 460]

¿De qué depende que se vea uno u otro aspecto? Depende de la «capacidad representativa» del sujeto:

Alguien puede tomar la cabeza conejo-pato simplemente como la figura de un conejo [...] Pero no puede tomar sin más la figura triangular como la figura de un objeto caído. Para ver este aspecto del triángulo se requiere de capacidad representativa (*Vorstellungskraft*). [*Ibid.*, p. 476]

Aunque no es muy nítida la posición de Wittgenstein, creo que se puede sacar en claro lo siguiente. En la visión como actividad cotidiana el sujeto no necesita *interpretar* lo que ve. Por el contrario, basta con captar los datos visuales para que sepa qué es lo que está viendo. Ni siquiera en el caso de figuras ambiguas se da algún tipo de interpretación. Pero en la visión de figuras más complejas sí interviene de manera más activa el sujeto. Es ahí donde resulta fundamental su «capacidad representativa». Tampoco en este caso afirma Wittgenstein que intervenga la interpretación. Pero lo que sí podemos concluir es que está otorgando un papel más determinante al sujeto. Así, en este segundo tipo de visión, que no es la visión cotidiana, el «ver como...» está ligado a la *capacidad imaginativa o representativa* del sujeto.

Por desgracia, Wittgenstein nos confunde cuando afirma que el «ver como...» *no* pertenece a la percepción. Está utilizando el término percepción de un modo distinto a como se utiliza comúnmente en nuestro tiempo: hoy se entiende por este término una *actividad*, no una recepción pasiva. Sin embargo, haciendo a un lado este uso de los términos, podríamos decir que el enfoque wittgensteiniano de la visión es totalmente contemporáneo en tanto supera los viejos modelos de la visión como espejo y como captadora de datos que permiten a la «mente» formar «ideas». Por otro lado, hay que notar que Wittgenstein no utiliza el término «imaginación» o «capacidad imaginativa» (*Einbildungskraft*), sino «representación» o «capacidad representativa» (*Vorstellungskraft*). Con eso está restando importancia a la semejanza visual entre objetos e imágenes. Dicho de otra manera, se implica que tener imaginación no es necesariamente «tener imágenes visuales».

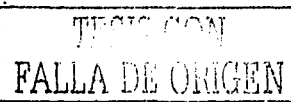
En nuestro tiempo se ha subrayado el papel activo del sujeto que ve. Tal es el sentido de las críticas y objeciones que dirige Gombrich contra Ruskin, cuando éste afirma que el artista «debería» recuperar mediante su ejercicio pictórico la capacidad de mirar «con inocencia»; por ejemplo, el modo en que vería un ciego congénito que sanara o el modo como ve un niño pequeño. Pero para Gombrich esta búsqueda de una mirada «inocente» es más un eslogan estético que un objetivo realmente asequible:

El ojo inocente es un mito. Ese ciego de Ruskin que de pronto adquiere la vista, no ve el mundo como una pintura de Turner o Monet —incluso Berkeley sabía que podría experimentar sólo un gran caos, el cual debería aprender a leer para extraer algo mediante un arduo aprendizaje.<sup>42</sup>

Aquí las explicaciones de Gombrich sobre la visión se pueden conectar justificadamente con los enfoques fenomenológicos (específicame-

<sup>41</sup> Cuestión apuntada en § 67.

<sup>42</sup> Gombrich, *Art ...*, p. 297.



el heideggeriano) en relación con el mismo tema. Los puntos de partida son muy distintos, pero es de gran interés la confluencia en algunos resultados.

Gombrich no sólo afirma la imposibilidad de que podamos lanzar una mirada al mundo sin proyectar nuestros intereses, intenciones e interpretaciones: «No hay realidad sin interpretación. Así como no hay ojo inocente, no hay oído inocente» [*Ibid.*, p. 362]. También va al aspecto más profundo de la visión y de la imagen visual: con ellas *constituimos* el mundo, y no nos limitamos a aplicarlas como «vehículos» para simplemente «conocerlo»: *tienen un peso ontológico, y no sólo epistemológico*. El hecho de que no *podamos* ver las cosas de otro modo al que las vemos implica que hemos vivido insertos en un «modo de ver», en un «ver como», o en una «forma de vida» (para usar el concepto de Wittgenstein). Por tanto, siempre que nos enfrentemos tanto a lo desconocido como a lo conocido pondremos en juego lo que ya sabemos (nuestra «forma de vida» o nuestro «modo de ver»). «Lo familiar será siempre el punto de partida para la aprehensión de lo no familiar», agrega Gombrich, y ejemplifica esto con el caso de las imágenes de los rinocerontes hechas por Durero, que parecían un dechado de realismo a los contemporáneos del artista alemán, cuando en realidad eran proyecciones de patrones visuales familiares a los europeos. [*Ibid.*, p. 82]

Y aquí viene la cuestión más importante de todas: *la creación visual, y la misma visión de las cosas, no pueden ir más allá de los límites marcados por el «modo de ver»-«modo de ser»*. Por tanto, el artista verá sólo aquellos aspectos de su entorno que le permita ver el estilo representativo dentro del que se ha desenvuelto. A ese estilo lo llama Gombrich un «*mental set*», o sea, el «medio»<sup>43</sup> dentro y a través del cual el creador de imágenes ve las cosas. Entonces, la imagen visual creada no es el simple «reflejo» de lo que se ve, sino que, por lo contrario, *lo*

*que se ve es configurado, conformado por la imagen visual creada, o, mejor dicho, por la imagen visual que se puede crear —y sólo por ésta:*

Pintar es una actividad, y *el artista tenderá por ello a ver lo que pinta más que a pintar lo que ve* [...] Solemos pensar, de alguna manera, que cuando hay una intención hay un modo, pero en materia de arte la máxima sería que *sólo cuando hay un modo hay también una intención*. El individuo puede enriquecer los modos y medios que su cultura le ofrece; pero difícilmente puede desear algo que no ha conocido como realizable. [*Ibid.*, p. 86. *Cursivas de F.Z.*]

*Así como cada quien crea las imágenes que su «modo de ser» le permite crear, cada quien ve lo que éste le permite ver*. Y la maestría o el virtuosismo no puede ir más allá de lo que el artista es capaz de crear. Asimismo, *los proyectos creativos del artista tampoco pueden rebasar los límites ontológicos de lo que para él es posible querer hacer*. Por tanto, a la ambición de Constable o de los impresionistas franceses de producir imágenes «sin prejuicios», sin ideas preconcebidas, tal como el ojo las ve, Gombrich opone su convicción de que eso es imposible, pues en la vida misma es imposible ver (o mirar, más bien) con «inocencia». Cuando un alumno decía a Whistler que «pintaba lo que veía», éste le hacía la advertencia: «Ahora espere a ver lo que pinta». [*Ibid.*, p. 96]

Ahora voy a mostrar algo tal vez difícil de aceptar: *la confluencia entre Wittgenstein, Gombrich y la fenomenología en relación con las profundas implicaciones ontológicas del ver-mirar*. No ignoro la heterodoxia de esta equiparación, pero tampoco creo que sea sacrilego poner en el mismo plano todos estos enfoques.

En Husserl, como ya fue indicado antes,<sup>44</sup> se hace una crítica de la «actitud natural» que pretende enfrentarse al mundo de manera objetiva y considera que las cosas son lo que son independientemente de quienes se enfrentan a ellas.

<sup>43</sup> En el sentido de *Medium* (ambiente), no de *Mittel* (vehículo). Ver Nota 50 de la Sección 1.1.

<sup>44</sup> § 54.

Ante esta concepción, el fundador de la fenomenología considera que incluso en la «actitud natural» hay por parte del sujeto una permanente disposición valoradora frente a las cosas:

Este mundo está persistentemente para mí «ahí delante», yo mismo soy miembro de él, pero no está para mí ahí como un mero *mundo de cosas*, sino, en la misma forma inmediata, como un *mundo de valores y de bienes*, un *mundo práctico*. Sin necesidad de más, encuentro las cosas ante mí pertrechadas, así como con cualidades de cosa, también con caracteres de valor, encontrándolas bellas y feas, gratas e ingratas, agraciadas y desgraciadas, agradables y desagradables, etc. [...] Lo mismo vale, naturalmente, así como para las meras cosas, también para los hombres y animales de mi contorno. Son ellos mis «amigos» o «enemigos», mis «servidores» o «jefes», «extraños» o «parientes», etc.<sup>45</sup>

En este mismo tenor se refiere Husserl a la *atención* como la forma en que el yo se vuelve intencionadamente hacia algo y toma posición frente a ello valorándolo, eligiendo sus puntos de interés, considerando algunos aspectos y desechando otros. La visión, pues, no se queda en una aprehensión neutral: se vuelve mirada intencional, interesada, interpretadora. [Cfr. *Ibid.*, § 92]

Sin embargo, las cosas no son tan simples en la fenomenología. Pues la gran aspiración de ésta es «poner entre paréntesis» todas esas valoraciones para llegar a las esencias, a las *eidé* que serán objeto de una intuición (*Anschauung*) esencial. [*Ibid.*, § 3] Ésa es la gran paradoja de la fenomenología husserliana, y tal vez su gran tragedia: *reconocer que la mirada está inmersa en un mundo de valores y aspirar al mismo tiempo a una mirada de las esencias que se sustraiga a ese mundo*. Es el mismo problema a que se enfrenta la presente investigación: *considerar la representación como el núcleo de la teoría de la imagen, y a la vez plantearse la cuestión de los límites de la representación y lo que hay antes o después de dichos límites: la presencia*.

La llamada *transformación hermenéutica de la fenomenología* realizada por Heidegger es, en cierto sentido, el procedimiento por el cual fue llevada hasta sus últimas consecuencias la primera vertiente del pensamiento husserliano: la imposibilidad de ir más allá del mundo de valores en que cada sujeto se desenvuelve. En esa medida, se abandona la pretensión máxima de Husserl implicada en la segunda vertiente: acceder a la «intuición de las esencias». Pero, como veremos luego,<sup>46</sup> ni el propio Heidegger abandonó tan profunda aspiración, aunque la expresó a su manera. Así como ontologizó el lenguaje,<sup>47</sup> este filósofo ontologizó la visión-mirada. En los párrafos 31 a 34 de *Ser y tiempo* expuso las variables de la visión-mirada: *la comprensión y el proyecto*, por un lado, y *el habla y el lenguaje* por otro. El segundo componente de cada pareja (el proyecto, el lenguaje) se orienta hacia una función social, representativa y hermenéutica: hacia el mundo, los valores y el sentido de las cosas, las palabras y la mirada. El primero (la comprensión, el habla) se orienta hacia la presencia y el silencio. Aquí me referiré principalmente a los primeros componentes. Al final de este capítulo<sup>48</sup> abordaré los segundos.

¿Qué es el proyecto (*Ent-wurf*) en la fenomenología heideggeriana de *Ser y tiempo*? El ser humano (llamado *Ser-ahí: Da-sein*) es proyectual, en el sentido de que su «modo de ser» es constantemente *lanzado (geworfen)* hacia sus propias posibilidades. El ser humano es *ser-ahí* porque siempre está en una situación determinada (históricamente, socialmente, espacialmente, temporalmente). Digamos, en español, que el humano no sólo *es*, sino que sobre todo *está*. Además, este encontrarse *en situación* va ligado a otra característica del *Dasein*: a partir de esta situación se enfrenta a las cosas y las interpreta sin cesar:

<sup>46</sup> Sección 3.3, y particularmente § 94.

<sup>47</sup> Ver Capítulo I, § 9.

<sup>48</sup> § 94.



<sup>45</sup> Husserl, *Ideas...*, § 27.

El encontrarse es *una* de las estructuras existenciales en que se mantiene el ser del «ahí». Con igual originalidad que ella constituye este ser el «comprender» [...] En el comprender reside existencialmente la forma de ser del «ser ahí» como «poder ser» [...] Es el «ser ahí» en cada caso ya sumido en determinadas posibilidades.<sup>49</sup>

Es decir, se conectan el *estar*, el *interpretar* (comprender) y las *posibilidades*. Y esto significa que el humano se enfrenta a las cosas con una actitud hermenéutica (interpretadora, comprensora), *pero siempre y necesariamente limitado por su situación*. Ésta, a su vez, es como el alfa y omega de lo que *puede* interpretar-comprender el humano: demarca sus posibilidades interpretativas. Tales posibilidades no pueden ir más allá de lo que el *Dasein* «ya sabía» *de antemano*: es decir, lo que tenía que interpretar de acuerdo con su propia situación. Lo «a la mano» (*Zu-handen, Zu-handenheit*) es aquello que siempre está *ya*, no sólo disponible sino actuando sobre lo que se tiene «ante los ojos» (*Vor-handen, Vor-handenheit*). [*Ibid.*, p. 162]

Lo *a la mano* es toda nuestra trayectoria pasada-presente-futura; lo *ante los ojos* es aquello que se nos ofrece «externamente», lo que se nos va presentando *y a lo cual interpretamos-comprendemos*. [*Ibid.*, p. 162-163] En esta «hermenéutica de la facticidad», es decir, en esta permanente interpretación-comprensión en que se proyectan las posibilidades, va implícito un profundo contenido ontológico: no se trata de una mera forma de «conocimiento» (de una vertiente epistemológica), sino de una auténtica implicación del *ser* del *ser-ahí* (una vertiente ontológica). Heidegger dice que «la proyección concierne siempre al pleno “estado de abierto” del “ser en el mundo”». [*Ibid.*, p. 163] Y aquí viene a colación el «ver»; su dimensión ontológica aflora de esta forma:

En su carácter de proyección, el comprender constituye existencialmente aquello que llamamos el

«ver» del «ser ahí». El «ver» [...] es el «ser ahí» [...] El «ver» no sólo no mienta el percibir con los ojos del cuerpo, sino tampoco el puro aprehender sensiblemente algo «ante los ojos» en su «ser ante los ojos». En la significación existencial de «ver» sólo se toma en cuenta *una* peculiaridad del ver [...] La tradición filosófica buscó desde un principio su orientación primariamente en el ver como forma de acceso a los entes *y al ser*. [*Ibid.*, pp. 164-165]

Aquí se encuentra una crítica y un distanciamiento de la tradición filosófica occidental, que centró su metodología de acceso al conocimiento y a la «verdad» filosófica en la visualización, en la observación, en la *theoria* como visión-mirada esclarecedora.<sup>50</sup> Pero el *ver auténtico* es mucho más que eso, nos dice Heidegger: es una modalidad del *comprender*: «todo “ver” se funda primariamente en el comprender». [*Ibidem*]

Ahora bien, *¿cómo se relacionan entre sí el ver, por un lado, y el interpretar-comprender, por otro?* Para Heidegger, toda interpretación presupone la comprensión: «El proyectar del comprender tiene la posibilidad peculiar de desarrollarse. Al desarrollo del comprender lo llamamos “interpretación” [...] La interpretación se funda existencialmente en el comprender». [*Ibid.*, § 32, p. 166] Es decir, que antes de interpretar algo (lo que miramos, lo que escuchamos, lo que palpamos, lo que leemos, lo que identificamos, etc.) *ya* hay un patrón de acuerdo con el cual nos enfrentamos a eso: se trata de esa «comprensión», que *siempre es previa*, que *de antemano* ya está operando, pues está «a la mano»:

Lo comprendido *expresamente*, tiene la estructura del *algo como algo*. A la pregunta del «ver en torno», qué sea algo determinado «a la mano», dice la respuesta interpretativa del «ver en torno»: es para... [...] El «como» [...] constituye la interpretación. El «andar en torno» [...] «ve» lo «a la mano» *como* mesa, puerta, carro, puente [...] Todo simple «ver» antepredicativamente lo «a la mano» es ya en sí mismo interpretativo-compresor [...] Este «ver» es en cada caso ya interpretativo-compresor [...] El hilo conductor del «algo como algo» es *anterior* a toda proposi-

<sup>49</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, § 31, pp. 160-161.

<sup>50</sup> Tema tratado en § 38.

ción temática sobre ellos. [*Ibid.*, § 32, p. 167]

He aquí la cuestión del «ver como...», examinada ahora con gran profundidad ontológica. Pero es el mismo «ver como...» de Wittgenstein y el mismo de Gombrich y de Nelson Goodman.<sup>51</sup> Heidegger aporta a esta solución de los demás pensadores la vertiente ontológico-hermenéutica:

La interpretación [...] se funda en todos los casos en un «tener previo» [...] en un «ver previo» que «recorta» lo tomado en el «tener previo» [...] en un «concebir previo» [...] Una interpretación jamás es una aprehensión de algo dado llevada a cabo sin supuestos [...] Esto que «ahí está» inmediatamente no es nada más que la comprensible de suyo, la no discutida opinión previa del intérprete. [*Ibid.*, § 32, pp. 168-169]

El ser-ahí es comprensor y, *por ello*, su enfrentamiento al mundo se da dentro de un «círculo hermenéutico»: lo que quiere interpretar ya ha sido comprendido previamente *por él mismo*, puesto que sus mismo «modo de ser» y «modo de ver» le permiten lanzar una mirada comprensora «en torno» suyo:

En todo comprender el mundo es comprendida la existencia y viceversa. Toda interpretación se mueve, además, dentro de la descrita estructura del «previo». Toda interpretación que haya de acarrear comprensión tiene que haber comprendido ya lo que trate de interpretar. [*Ibidem*, p. 170]

Y este «círculo» no es algo a evitar, sino más bien es la condición misma del comprender, a la que hay que aceptar. Por eso es que «lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo». [*Ibidem.*, p. 171] ¿A qué tipo de justeza se refiere Heidegger? A que se debe reconocer que el ser-ahí es hermenéutico («El «círculo» del comprender [...] tiene sus raíces en la estructura existencial del «ser ahí»» [*Ibidem.*, p. 172]) y que ello implica los siguientes pasos:

<sup>51</sup> Sobre este último, véase Apéndice 4, § 84, en donde el «ver como...» se refiere al «representar como...».

Pre-comprender → interpretar → comprender

A su vez, el comprender se convierte luego en un nuevo pre-comprender que estará disponible («a la mano») para un nuevo interpretar que dará paso a otro comprender; etc. De este modo, se podría hablar más bien de una especie de «espiral hermenéutica», en donde cada ciclo presupone a todos los anteriores, elevándose (o profundizando) en el otorgamiento de sentido a las cosas del mundo:

Pre-comprender<sup>a</sup> → interpretar<sup>a</sup> → comprender<sup>a</sup> →  
Pre-comprender<sup>b</sup> → interpretar<sup>b</sup> → comprender<sup>b</sup> →  
Pre-comprender<sup>c</sup> → etc.

Así, diferentes capas de sentido se van superponiendo, como las distintas voces de una polifonía; o bien unas van borrando a otras, como en un palimpsesto de sentidos infinito; o incluso se van mezclando entre sí, como en un pastiche viviente.

Es muy significativo el lugar que ocupa la reflexión sobre la palabra en esta obra central de Heidegger. Sólo después de haber dejado establecida la ontología hermenéutico-proyectiva del *ser-ahí*, sólo entonces se refiere el autor al lenguaje verbal. Esto quiere decir que lo primordial es esa cualidad comprensivo-proyectiva del modo de «ser en el mundo» del *ser ahí*. Y, en cuanto al lenguaje articulado, Heidegger lo desbanca del lugar de honor que solía ocupar en la tradición filosófica. En lugar de él, se refiere al «habla» como una modalidad más «originaria» que la mera palabra pronunciada y articulada: «Lo decisivo resulta el estudiar antes el todo existencial-ontológico de la estructura del habla en el terreno de la analítica del «ser ahí»». [*Ibid.*, § 34, p. 182]

Pero aquí empiezan las complicaciones (al igual que con Husserl). De pronto Heidegger dice, como al pasar, que «Es menester ya una actitud muy artificial y complicada para «oír» un «puro ruido»». [*Ibidem*] ¿Cómo hay que entender esto? ¿Se trata de una actitud «artificial», o es más bien un intento de volver a un modo de ver «natural», antes de cualquier valo-

ración de las cosas, a un ver, oír, tocar «inocentes»? ¿Es posible —pregunto yo— siquiera plantear esta posibilidad de «recuperar» la inocencia? Yo creo que sí, que es una aspiración legitimada por la experiencia.

La lectura que hace Cristina Lafont del pensamiento de Heidegger viene muy bien para relacionar la hermenéutica ontológica de éste con la psicología de la representación de Gombrich. La autora subraya que ya desde el simple dar nombre a un objeto está operando la pre-estructura de la comprensión (la *Als-Struktur*): «se trata de la estructura del “como” hermenéutico (hermeneutische *Als*), que opera y puede mostrarse ya en el acto puramente ante-predicativo por el que, con la ayuda de nombres, nos referimos a objetos».<sup>52</sup> El acto *ante-predicativo* sucede *antes* de que formulemos en enunciados y en palabras articuladas lo que pensamos, sentimos, vivimos de las cosas: lo que nos dicen la mirada, la sensación, la vivencia, el habla misma. Así, al romper con el esquema sujeto-predicado, que siempre fue considerado como una estructura «básica» o «esencial» de la manera de pensar al mundo o de referirse a él,<sup>53</sup> se da un paso hacia el abandono de otro esquema, igual o más sólidamente prescrito como «universal»: el de la relación sujeto-objeto. Ahora bien, Lafont entiende que para Heidegger ese modo de *ser-en-el-mundo*, de *estar-en-el-mundo*, obedece a una estructuración «lingüística». ¿En qué sentido? En el sentido de que realizó en *Ser y tiempo* un «*linguistic turn*» equivalente al de la filosofía anglosajona: fue más allá de la orientación pre-lingüística de Husserl (de lo *visual-eidético*) y planteó «una hermenéutica del *ser-en-el-mundo* siempre ya *lingüísticamente interpretado*» (Gadamer). [Citado en *ibid.*, p. 39] En apoyo de su lectura, Lafont cita a Heidegger: «Lo predominante y lo sustentador en la relación del ser humano con la *dualidad* es [...] el *lenguaje*. El lenguaje determina la *referencia hermenéutica*

(*hermeneutisches Bezug*)». [*Ser y tiempo*, citado en *Ibid.*, p. 38. Cursivas de C.L.] El ser humano es «un *Dasein* situado en un mundo estructurado simbólicamente y, por ello, *comprensible*». [*Ibid.*, p. 42] Y aquí viene el punto más importante para los fines de mi propia argumentación. Ha quedado expuesto cómo para Heidegger —según Lafont— el lenguaje es el único modo de comprender el mundo y de *ser-en-el-mundo*. Y entonces esta autora nos remite a un texto heideggeriano anterior a *Ser y tiempo*: «nuestras percepciones más simples ya están *expresadas*, más aún, en un cierto sentido ya están *interpretadas*. En realidad no vemos tanto primaria y originariamente los objetos y las cosas sino que primero hablamos sobre ellos, más exactamente, *no hablamos sobre aquello que vemos sino al contrario, vemos lo que se habla sobre las cosas*». [GA 20, p. 75. Cursivas a partir de «no hablamos...» de F.Z.]

Pues bien, ya es necesario extraer las conclusiones de todo esto. Concuerdo con Cristina Lafont en que Heidegger rompe con los esquemas del sujeto-predicado y del sujeto-objeto (dos caras de la misma moneda). Concuerdo en que así supera el enfoque epistemológico y aporta un enfoque hermenéutico-ontológico: el mundo no está ahí para ser *conocido*, sino que nosotros estamos *en, dentro* de él, y en esa medida lo *comprendemos*. Sin embargo, ya no concuerdo con la idea de que Heidegger incurre en una entronización del lenguaje articulado, como sí lo hizo la filosofía anglosajona del «*linguistic turn*». Ni en *Ser y tiempo* ni después de esta obra (cuando realizó la famosa «*kehre*» o viraje) dio al lenguaje como enunciados o como palabra articulada el lugar de honor entre los vehículos de la experiencia, la comprensión o el conocimiento. Más bien, relativizó su valor y lo puso en el mismo plano, o a veces en un plano inferior a otros vehículos (como la obra pictórica o arquitectónica). Y, sobre todo, puso al *lenguaje* en un plano inferior o «derivado» con respecto al «*habla*»: el «*habla*» es *ante-predicativa*, o sea, anterior a la articulación lingüística, anterior al discurso; el «*habla*» es

<sup>52</sup> C. Lafont, *op. cit.*, p. 30.

<sup>53</sup> Ver § 15.



una modalidad del no-lenguaje: el silencio.<sup>54</sup> Por lo tanto, me siento justificado para afirmar que Heidegger da, en muchos sentidos, una gran importancia a la imagen como modalidad de mayores alcances que el lenguaje articulado, o al menos que le da la misma importancia.

Ahora bien, es de gran interés cómo, más allá de que el filósofo alemán otorgue o no el lugar central a la palabra articulada como manera de ser-en-el-mundo, para él las cosas del mundo no son previas a lo que decimos o comprendemos de ellas, sino a la inversa: «no hablamos sobre aquello que vemos sino al contrario, vemos lo que se habla sobre las cosas». Si alguien no ha hablado o no ha oído hablar de algo, no será posible que lo vea. Pues bien, Gombrich afirmó lo mismo, sólo que cambiando de vehículo o medio: «el artista tiende a ver lo que pinta, más que a pintar lo que ve».<sup>55</sup> Si alguien no ha creado imágenes o no ha visto imágenes sobre algo, no será posible que lo vea: pues eso aun no entra en su horizonte perceptual, visual o lingüístico.

Con Merleau-Ponty podemos confirmar esta confluencia de la psicología y de la fenomenología. Apoyándose en Husserl, el filósofo francés señala, como ya sabemos, que «ver» un objeto es siempre verlo desde alguna parte. *Fenomenológica o psicológicamente* eso significa que no es posible percibir todos los lados de un objeto a la vez: a una casa sólo puedo verla desde un tiempo, desde un punto espacial. La casa «absoluta» sólo existiría a partir de «una infinidad de perspectivas diferentes contráidas en una coexistencia rigurosa».<sup>56</sup> No se trata de que «primero» capto datos sensibles y «después» los juzgo. Ésa es la concepción del intelectualismo, para el cual sólo gracias al juicio no vemos abrigos que caminan, sino personas vestidas con abrigos, no vemos las cosas dobles (debido a que tenemos dos ojos), sino como son «realmente», etc. En este modo de explicar la visión y la percepción en general,

ésta «deviene una “interpretación” de los signos que la sensibilidad va proporcionando». [*Ibid.*, p. 55] Sin embargo, para Merleau-Ponty la percepción es en realidad anterior a la predicación; ella (y no el juicio) es la que otorga sentido inmediato a los datos. No hay diferencia de fondo entre «ver» y «creer que se ve». [*Ibid.*, pp. 56-58] De esta manera, no es posible en la experiencia real disociar el acto de pensar del acto perceptivo: «Ver es ver algo [...] No puede reducirse la visión a la simple presunción de ver, más que si nos la representamos como la contemplación de un *quale* flotante y sin anclaje». [*Ibid.*, pp. 384-385] Por tanto, si fenomenológica y psicológicamente no es posible percibir un objeto más que desde un punto de vista, hermenéutica y ontológicamente no es posible percibirlo más que desde una pre-estructura de comprensión determinada: interpretarlo en función de ésta.

La visión intencionada, interesada e interpretativa que cada quien lanza (proyecta) al mundo es inseparable de lo que ya sabe de antemano, y por ello cada quien ve las cosas como las ve. El *sehen als* (ver como) wittgensteiniano, el *etwas als etwas sehen* (ver algo como algo) heideggeriano tienen un punto de unión: el poder de la imagen como pro-yección. ¿Es posible «conciliar» a Wittgenstein y a Heidegger? Sí: entendiendo que esa no-interpretación, esa mirada como hecho bruto del primero corresponde a la pre-comprensión de Heidegger, que es como un hecho bruto sobre el que posteriormente se realiza la interpretación, que a su vez da paso a la comprensión. Wittgenstein se opone a que se considere como una «interpretación» nuestro cotidiano mirar las cosas. Pero eso lo podemos entender, en el sentido heideggeriano, como que las cosas no necesitan ser «interpretadas» puesto que ya han sido (pre)comprendidas.

En Roman Gubern encuentro un matiz interesante, cuando este autor dice que no sólo percibimos, sino que pre-percibimos.<sup>57</sup> Subraya que debido a esto no hay percepción neutra o

<sup>54</sup> Ver § 94.

<sup>55</sup> E. H. Gombrich, *Art and...*, p. 86.

<sup>56</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología ...*, p. 90.

<sup>57</sup> R. Gubern, *Del bisonte...*, pp. 10-11.

pasiva, pues siempre está condicionada por tres factores: fisiológico-genético, cultural o socio-cultural e individual, los cuales «tan importantes resultan, que determinan actitudes, expectativas y prejuicios ante el mundo visible». Así, *toda percepción está antecedida por una pre-percepción*, que se define así:

Estado psíquico que precede a la percepción, cuando un sujeto espera percibir un determinado estímulo visual. Este estado genera un cuadro de expectativas, que a su vez determina una atención selectiva del sujeto [...] favoreciendo la percepción de lo esperado y obstaculizando la de lo inesperado. [*Ibid.*, pp. 14-19]

Lo que se ve ya ha sido visto; la mirada tiene siempre referencias anteriores: «En nuestra cultura, se aprende a leer las imágenes casi al mismo tiempo que se aprende a hablar [...] la visión humana tiene una historia, como ya intu-yó Riegl». [*Ibidem*]

Sólo falta una acotación: no sólo en «nuestra cultura» se aprende a leer imágenes y a hablar de modo simultáneo, *sino en cualquier entorno humano*. Me interesa, por un lado, el hecho de que *aprendemos a ver tanto como a hablar*. Y, por otro, el que *ambos aprendizajes se acompañan: ver y hablar, leer imágenes y escuchar palabras son procesos paralelos y que se prestan apoyo mutuo*. Pero, además, aprendemos muchas cosas más, que forman parte del mismo gran proceso: caminar, tocar las cosas, degustar los alimentos, dibujar, escribir, bailar... La adquisición de todas estas habilidades se interconecta.

Todo lo anterior es relevante para el presente trabajo en tanto con ello *resulta imposible volver a plantear la mirada humana sólo como un proceso fisiológico*. Éstos son algunos resultados de la Sección 3.1:

- a) No hay mirada «neutral» u «objetiva», si con estos términos se quiere postular una visión carente de cargas (emocionales, ideológicas o culturales).
- b) No hay mirada «inocente» o «pura», si esto significa una mirada primitiva consistente en la captación de meros *sense data*.

- c) En Occidente se ha entronizado a la visión, pero es una visión «racionalizada» —intelectual, neutral y objetiva, como la del observador científico. Es una visión desligada de los demás sentidos, no ligada a ellos (no sinestésica ni, menos aún, hipe-restésica).
- d) Al mirar un objeto, una fotografía, un dibujo, etc., somos más activos que pasivos: proyectamos sobre los estímulos visuales diversas determinaciones: lo que sabemos, lo que recordamos, lo que suponemos e incluso lo que deseamos. Ver activamente es *buscar* determinados esquemas, conceptos o perceptos en las imágenes o en los objetos.
- e) Un objeto o una imagen no son «copiados» en la mente, sino que son vistos activamente: proyectamos conceptos o esquemas sobre ellas, elegimos entre dos o más alternativas, vemos imaginativamente sus aspectos posibles, aplicando a ellas lo que sabemos, lo que deseamos, lo que tememos, etc. El ver humano tiende a convertirse en un *mirar*. Y no hay mirada que no sea intencionada, interesada, interpretante y significante; que no esté cargada de temores, deseos, informaciones, conceptos o prejuicios.
- f) Ahora bien, aunque la vista e incluso la mirada llegan antes que las palabras, de ello no es lógico ni consecuente desprender que la visión, la mirada o las imágenes visuales sean vehículos «mejores» o «superiores» a los conceptos y las palabras. *Si a lo largo de este trabajo se ha atacado el logocentrismo, es necesario también mantenerse alerta y no caer en un vicio similar, sólo que de signo opuesto: un «iconocentrismo» sería igualmente reduccionista y deformante.*
- g) Por último, debo señalar que la gran carga ontológica, hermenéutica y epistemológica de la mirada no debe impedirnos considerar una importante posibilidad: que la recuperación o el acceso a una *visión* no determinada por cargas hermenéuticas sea una meta susceptible de alcanzarse; que pueda recuperarse o alcanzarse una *visión pura*, una *inocencia visual*. O hay una posibilidad más: que se reconozca —incluso desde la filosofía— que hay distintos ámbitos de la experiencia (religiosos, estéticos, filosóficos y tal vez incluso científicos) en que dicha *visión pura* se ejerce de hecho.

### APÉNDICE 3. VER ROSTROS, VER RETRATOS

#### § 70. El rostro: imagen y presencia del otro

Lo más complejo que podemos ver es un rostro humano. No hay obra pictórica, imagen cinematográfica, gráfica o diagrama que posean la riqueza de matices, la diversidad de movimientos ni la cantidad de signos o de elementos variables que se encuentran presentes *simultáneamente* en la cara de cualquier persona. Uno de los primeros objetos de percepción en el desarrollo ontogenético, tal vez el primero que tiene realmente importancia para el individuo, es el rostro humano. También es una de las primeras representaciones que realiza conscientemente un niño cuando empieza a trazar dibujos. Desde que es muy pequeño, aun antes de manejar el lenguaje verbal, el niño aprende a «leer» el rostro humano: es capaz de reconocer un gesto de cariño y uno de agresividad; aprende a relacionarlos con acciones, con tonos de voz y con actitudes. De ese modo es como aprende a *interpretarlos*. De ahí en adelante, la experiencia de interpretar los rostros de los demás será de enorme importancia en su vida.

Cotidianamente, nuestro devenir social nos *enfrenta* unos a otros, unos con otros, unos contra otros. Y en esas *con-frontaciones* lo que de modo inmediato más nos atrae o nos repele, nos agrada o desagrada, nos atemoriza o nos da confianza; lo que más amamos u odiamos suele ser el rostro ajeno, centro de todas esas actitudes. Desde luego, el interés despertado por el rostro está unido al que nos puede provocar el cuerpo de los demás, o las palabras que pronuncian, o sus acciones. No se puede negar esto. Pero tampoco puede negarse que, para conocer a una persona, normalmente recurrimos al conocimiento de su rostro, más que al de su cuerpo, su voz o sus acciones. *El rostro es nuestra primera y nuestra última forma de identidad*. Por eso, cuando no es posible conocer directamente a alguien, solemos conformarnos con una representación de su rostro: a partir

de esta imagen nos formamos una idea de cómo es, y confiamos en ésta.

Lo que me interesa tratar aquí es la *presencia* del rostro ajeno y su poder sobre nosotros. Los demás se nos *presentan*, así como nosotros nos *presentamos* a ellos, mediante el rostro. Los rostros (con todos sus componentes: ojos y miradas; boca y palabras; cejas, mejillas, frente, nariz, pestañas...) permiten entablar un contacto directo, franco y casi transparente. Así es, o mejor dicho, así puede ser... Pues hay un momento, sutil y muy complejo, en que esa *presencia* se torna *representación*. El rostro ajeno se puebla de signos, y deja atrás la mera emisión de señales; se convierte en un sistema codificado al que se debe *de-codificar*. Deja de ser un soporte transparente de lo que el otro piensa, quiere o siente; se transforma en una *máscara encarnada* que sirve muy bien para despistar, ocultar, simular o disimular, y ya no es un ancho puente abierto hacia el otro que se tiene enfrente. Ese paso de la «inocencia» a la «semiótica» facial se da en todos nosotros. Puede relacionarse con el tránsito de la infancia a la adultez, o con el cambio de la privacidad a la publicidad, e incluso con la diferencia entre la sinceridad y la hipocresía. Sea como sea, la vida social nos habilita a todos, en mayor o menor medida, para *interpretar* los rostros que nos rodean. Aplicamos en este ámbito, más que en ningún otro, el «ver como...» de que se ha tratado en el Apartado anterior. *El rostro humano es quizá la imagen que más nos importa aprender a mirar: caras reales o retratadas son la puerta de entrada a la alteridad*. Conforme socializamos aprendemos, por un lado, a forjar las llaves de esa puerta y, por otro, a impedir a los demás el paso franco por ésta. A eso se debe que nos guste mirarnos al espejo: ahí nos vemos a nosotros mismos *como si* fuéramos otros.

Berkeley afirmaba que no hay conexión necesaria entre ningún signo y su referente. Así, los gestos en el rostro de una persona serían únicamente signos que hemos aprendido a conectar con las pasiones que hay en su interior; pero

no hay ninguna conexión real entre esos gestos y esas pasiones:

Es evidente que cuando la mente [*the mind*] percibe alguna idea por sí misma y de manera no inmediata, debe de hacerlo por medio de alguna otra idea. Así, por ejemplo, las pasiones que se encuentran en la mente de los demás son en sí mismas invisibles para mí. No obstante, puedo percibir las visualmente, aunque no inmediatamente, por medio de los colores que producen en la expresión facial.<sup>1</sup>

¿En verdad son «contingentes» las expresiones de un rostro? Ya vimos en la sección anterior que para Wittgenstein un «rostro imaginal» es una representación visual de un rostro que es tratada *como si* fuera un rostro real, y puede incluso provocar las mismas reacciones que éste. Cuando alguien —por ejemplo un niño— mira ese rostro imaginal, no necesita interpretar sus gestos, sino simplemente verlos.<sup>2</sup> Estas observaciones nos conducen a una idea distinta a la de Berkeley: la percepción de un rostro es una experiencia con hondas raíces antropológicas. Normalmente, cualquier persona es capaz de reconocer determinados gestos de un rostro humano, y ante ellos reacciona de manera espontánea. En otras palabras: los gestos no son siempre meros *signos* de las emociones, sino que también son sus *expresiones*. Y aquí «expresiones» debe entenderse en su sentido más estricto: en tanto *ex-presiones*, son manifestaciones naturales, *hacia «fuera»*, de los estados psíquicos del individuo.

Gombrich aborda la cuestión del *reconocimiento* de una persona mediante la identificación de su rostro. Las expresiones faciales de los demás cambian constantemente, debido a la alegría, la preocupación, el cansancio, etc., y sin embargo, vemos su rostro *como* el mismo rostro. Lo mismo sucede cuando nos encontramos con alguien después de mucho tiempo sin verlo y de pronto no lo reconocemos, «pero una hora después reconocemos efectivamente el

antiguo rostro».<sup>3</sup> Ante el problema de que un retrato puede ser considerado por los clientes o los parientes del retratado como poco parecido a éste, siempre puede suceder que, al cabo del tiempo, todos vayan viendo que el retrato *se va pareciendo* al personaje:

Podemos añadir que también la versión del pintor puede salir triunfante. Quizá pueda persuadir a los familiares de la validez de su visión; los familiares, contemplando el modelo, pueden de repente reconocer en él al retrato. El arte ha impuesto una visión nueva de un rostro. [*Ibid.*, p. 29]

¿El retrato acaba por parecerse al retratado, o al revés? En cualquier caso, emerge una cuestión de enorme importancia para la filosofía de la imagen: hacer la *imagen de* alguien, o su retrato, implica apelar a los «modos de ver» de las personas, tanto de ver rostros como de ver retratos. Cuando sucede lo primero (que el retrato acabe por parecerse al personaje), es que, como dice Gombrich, la imagen-retrato *enseña* a las personas a ver en el sujeto retratado ciertos rasgos que anteriormente no se apreciaban y que aparecen sólo en ella. Cuando sucede lo segundo, el personaje va moldeando su personalidad de acuerdo con la imagen que lo representa. Ésta se convierte en un modelo a seguir, de modo que él se adapta a ella. Más abajo volveré sobre esta cuestión, cuando trate de nuevo sobre la representación material y las relaciones entre la imagen-*Bild* y la imagen-*Urbild*.<sup>4</sup>

Siguiendo con Gombrich, en sus reflexiones sobre el retrato y el parecido<sup>5</sup> plantea también una relación del tipo *Urbild-Bild*: en cada rostro hay algo permanente y algo cambiante, y el retratista debe elegir entre representar lo primero o lo segundo. Lo permanente podría entenderse como lo «esencial», lo cambiante como lo «accidental», y cada uno de nosotros puede reconocer a los demás en la medida en que se-

<sup>1</sup> G. Berkeley, *A New ...*, IX.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, p. 446.

<sup>3</sup> E. H. Gombrich, «El descubrimiento ...», p. 28.

<sup>4</sup> En § 73.

<sup>5</sup> E. H. Gombrich, «La máscara y el rostro. La percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte», en *La imagen y el ojo*.

para un aspecto del otro. La tesis de Gombrich al respecto es que en la representación de rostros se da un equilibrio entre lo móvil y lo fijo, de modo que los espectadores de un retrato reconozcan al sujeto retratado. Esto es lo que más aprecia el espectador, y es también el principal logro de un buen retratista, sin importar los medios físicos de que se valga. El buen retrato es aquel que, en un sentido, sabe mostrarnos lo permanente del sujeto que subyace a lo cambiante en este mismo: pese a los cambios que realmente se dan en él, nos muestra lo que distingue a esa persona de todas las demás.

Esta dialéctica de lo permanente y lo cambiante opera tanto en nuestra percepción de las fisonomías ajenas como en la de nuestro propio rostro. Cuando vemos a las personas con quienes convivimos cotidianamente, intentamos leer en su rostro estados de ánimo y de salud, disposición al diálogo, aceptación o rechazo y muchas situaciones más, mediante la distinción entre lo fijo y lo móvil. Cuando nos ponemos frente al espejo por la mañana tratamos de revisar qué cambios se han operado ahí, o qué sigue igual, *siempre con la atención puesta en los demás* y en qué mirarán en ese rostro. Por eso, al tomarnos una fotografía tratamos de equilibrar entre lo permanente que «somos» y lo cambiante que «parecemos»: necesitamos ser fieles a nuestra «esencia» y a la vez mostrar nuestra situación momentánea, pasajera.

Gombrich dice que en ese rejuego entre lo esencial y lo accidental hay un núcleo permanente que no se pierde, «tan fuerte que sobrevive a todas las transformaciones de estado de ánimo y de edad». [*Ibid.*, pp. 109-110] Pero tal núcleo no está asentado sólo en un «interior», en una especie de «privacidad» absoluta, sino que resulta de la *convivencia entre la privacidad y la publicidad*. Por eso dice:

Los sociólogos nos han recordado con creciente insistencia esa gran verdad de que todos somos actores, todos representamos uno de los papeles que la sociedad nos ofrece [...] Asumimos la máscara o, como dicen los junguianos, la *persona* que la vida nos asigna, y nos vamos transformando en nuestro tipo hasta que

éste moldea toda nuestra conducta. [*Ibid.*, pp. 110-111]

La *personalidad* es en este sentido social una especie de «máscara» que se sobrepone a una «sustancia» fija, al «rostro» que está por debajo o por dentro de esas apariencias.<sup>6</sup> Y «generalmente captamos la máscara antes que el rostro». [*Ibid.*, p. 113] En otros términos, yo podría decir que *por lo común nos enfrentamos a la imagen del otro más que a su presencia*: tomamos el rostro de los demás como una *representación* de ellos; pero *lo que realmente nos interesa es tomarlo como una presentación: saber lo que hay tras la máscara*. Ahora bien, todos sabemos cuán difícil es ir más allá de la imagen representativa: lo normal, lo cómodo, lo socialmente aceptable es quedarnos en ese nivel. Traspasar el *rostro-máscara* y llegar al *rostro-presencia* implica una experiencia mucho más profunda, que no siempre estamos dispuestos a afrontar, incluso en la intimidad con el otro.

Aquí es oportuno hacer una breve referencia al estudio de David Guevara Pozas,<sup>7</sup> quien explica desde un enfoque neurofisiológico los mecanismos de reconocimiento de imágenes, y propone la teoría de los «patrones cognoscitivos poliplásticos». Postula este investigador que el sistema nervioso central genera una «representación interna» de la imagen o del objeto, junto con sus variantes conocidas. A partir de esta información, se generan hipótesis o *prognosis* que preven las variantes de la imagen o del objeto. De esta manera, la información conocida «ocupa una posición central», y las variantes «se organizan» alrededor. Por lo tanto, es posible que el sujeto pueda identificar o reconocer imágenes u objetos que antes no había visto. [*Ibid.*, p. 24] Este carácter «poliplástico» de los patrones cognoscitivos es lo que permite reconocer a una persona por su rostro, pese a los cambios que se dan en éste. «¿Cómo hace el

<sup>6</sup> No olvidemos que «persona» significa precisamente «máscara».

<sup>7</sup> Angel David Guevara Pozas, «Imágenes y conducta animal», en A.A. V.V. *Imágenes*.

cerebro para reconocer el rostro de un individuo que ha variado en el tiempo?», se pregunta el autor. Y responde que es justamente en virtud de que «el cerebro no incorpora, a su acervo de conocimiento, representaciones aisladas del estímulo, sino una representación polioplásica en la que *se incluyen formas con posibles variaciones de la imagen original*». [Cursivas de F.Z.] De este modo, se establecen ciertas «claves de reconocimiento», que admiten variantes pero permiten reconocer a la persona por su rostro: el pelo puede ser corto o largo, negro o rubio; los labios pueden ser gruesos o delgados; etc. [*Ibid.*, p. 27] [Figura 14]

Lo que más me interesa destacar de todo esto es la capacidad de cada persona (no de su cerebro) para discriminar lo permanente y lo cambiante. Gracias a esta capacidad es que podemos reconocer nuestro propio rostro cuando nos miramos al espejo o en un retrato (pictórico, fotográfico, escultórico) y podemos reconocer a los demás e identificar los cambios en su cara. Pero también podemos «ver como» si un retrato o incluso una máscara tuvieran variaciones expresivas.

El modo en que vemos rostros y el modo en que vemos máscaras son más parecidos que diferentes. Casi siempre proyectamos sobre los rasgos de una máscara las experiencias previas que tenemos, y logramos incluso ver que una máscara gesticula. Por ejemplo, cuando se ve una representación teatral en donde los actores están enmascarados, si el personaje expresa verbalmente su alegría, la máscara se *ve como* alegre; pero si el personaje expresa una profunda tristeza, la misma máscara se *ve como* triste. Aquí intervienen no sólo el poder sugestivo del lenguaje, sino la *capacidad representativa* del espectador, que conecta los mismos rasgos de la máscara con distintos estados de ánimo del personaje, y le parece que cada vez esos rasgos expresan perfectamente dichos estados anímicos. Las máscaras, en la medida en que son vistas intencionadamente, también gesticulan: representan rostros en movimiento.

En un rostro vivo hay básicamente dos tipos de gestos: aprendidos y naturales. Los primeros

son aquellos de los que habla Berkeley como «signos». Por ejemplo, los gestos de un actor en escena. El actor debe aprender conscientemente a levantar las cejas, a fruncir el ceño, a contraer determinados músculos, etc. Parte de su oficio es *representar* mediante su rostro la cólera, la alegría, la impaciencia o el miedo. El público, por su parte, toma toda esa gestualidad como signos, y en función de ello evalúa el trabajo del actor. En la vida diaria hay muchas situaciones en que se realizan conscientemente determinados gestos: el estudiante que finge ante su profesor escuchar atentamente, el hombre que dice «sí» o «no» con un movimiento de cabeza, etc. En todos estos casos se aprende a *decir algo*, a *significar* mediante la gesticulación y los movimientos de la cabeza. Al mismo tiempo, el rostro del actor es un buen ejemplo de cómo miramos intencionadamente una cara. Volvamos al «efecto Kuleshov».<sup>8</sup> Si el espectador ve en un caso un rostro triste y en otro un rostro concentrado —aunque sea de la misma toma cinematográfica en ambos casos—, es porque él lo *ve como* triste, o lo *ve como* concentrado. *Es el espectador quien determina la tristeza o la concentración de un rostro, no los rasgos o los gestos mismos de ese rostro.*<sup>9</sup>

Ahora bien, hay situaciones en que el rostro no sólo *representa*, sino que también y sobre todo *expresa* o *presenta*. Pensemos en las innumerables *manifestaciones* naturales de los estados de ánimo, de las sensaciones o de los sentimientos del sujeto. En estos casos no es necesario aprender los gestos correspondientes. Por ejemplo, gestos de dolor, de agresividad, de asombro, de ira, de miedo y muchos más se realizan espontáneamente y se «comprenden» sin necesidad de un aprendizaje. La expresión es un ámbito que se encuentra *más allá* o *antes* de la representación. Es muy difícil, si no im-

<sup>8</sup> Ver Capítulo 2, § 37.

<sup>9</sup> Un caso similar se da en la película *Azul*, de Kieslovski. Quien ve la película desde el principio ve el rostro de la protagonista de un modo, y quien ve la película sin conocer la primera secuencia lo verá de otro modo.



Figura 14. Algunas variantes en los patrones reconocibles de un rostro (según David Guevara).

posible, experimentar una profunda tristeza y tener un rostro alegre al mismo tiempo.<sup>10</sup> Como veremos al final de la siguiente sección, la representación no sólo tiene sus límites, sino que, cuando resulta insuficiente, es rebasada. Por ahora me circunscribiré al tema del rostro como una presencia, basándome en varios autores que han afirmado esto.

Como ya se dijo atrás a partir de la fenomenología husserliana,<sup>11</sup> las expresiones faciales no son «traducciones» de estados anímicos «interiores», sino que *son en sí* esos estados anímicos: «Mímica, palabra, gesto, actitud, sonrisa, mirada [son] otras tantas expresiones [...] que [...] revelan *inmediatamente* quién soy».<sup>12</sup>

La idea de que hay una separación de base entre un ámbito interno y uno externo se ve desmentida por la experiencia diaria que todos vivimos. Flora Davis,<sup>13</sup> en un interesante estudio sobre las múltiples formas de la comunicación y la expresión no verbales, se refiere a cómo lo que dicen las palabras es *también* dicho por las manos, por la posición del cuerpo, por los olores emitidos... y desde luego por el rostro. Su tesis principal es que junto a los signos verbales, o muchas veces *en lugar de éstos*, opera todo un complejo de signos *no verbales* que dicen lo mismo, algo diferente o incluso más que las palabras. En cuanto al rostro, es como una síntesis de todas estas manifestaciones, y los ojos a su vez son el centro del rostro. [*Ibid.*, pp. 69-99] Ahora bien, el punto que aquí interesa destacar es éste: aunque todos nosotros podemos controlar nuestro rostro, en el sentido de utilizarlo para emitir determinados mensajes, es decir, utilizarlo *representativamente*, siempre hay una dimensión en que nuestra cara *no puede* dejar de ser sincera, en que decimos algo

con ella *a pesar* de nuestras intenciones: en este momento, nuestra cara es más bien una *presentación*.

La referencia clásica a la que se remiten todos los enfoques del rostro como *expresión* o como *presencia* se encuentra en los *Principios de psicología* de William James,<sup>14</sup> donde encontramos planteamientos como éste:

¿Es posible figurarse el estado de rabia sin agitación interior, coloración del rostro, dilatación de las narices, el rechinamiento de los dientes, la impulsión de una acción vigorosa y, en vez de todo esto, los músculos flojos, una respiración calmada y un rostro tranquilo? El autor de estas líneas se considera incapaz de ello. [*Ibid.*, p. 1015]

Es decir, que las emociones y las modificaciones en el rostro son *correlativas*. Pero aquí lo principal es que las segundas parecen provocar a las primeras, al menos «cuando se trata de las emociones groseras», aclara James. [*Ibid.*, p. 1013] Esto significa, en otras palabras, que en el caso de esas «expresiones groseras» (que podrían ser la ira, el miedo, la euforia, etc.) *no hay solución de continuidad entre la emoción y su manifestación gestual*. «Estamos afligidos porque lloramos [y no] lloramos porque estamos afligidos», [*Ibid.*, p. 1013] dice James. O sea, la aflicción es llanto, y *no causa* del llanto. Es una aflicción como llanto: *lo de adentro es lo de afuera*.<sup>15</sup> En términos de James: «No existe ninguna pasión humana sin ningún lazo con el cuerpo». [*Ibid.*, p. 1015]

A partir de la misma tradición de pensamiento anglosajona, aunque esta vez más afiliado al empirismo clásico, R. G. Collingwood<sup>16</sup> dedica amplios análisis a la expresión y la estimulación de las emociones. Una de sus principales tesis es que existe *continuidad* entre todas las formas de lenguaje que el ser humano es capaz de producir y utilizar, y que el arte emerge del ejercicio creativo de esta continuidad. Este punto resulta relevante para mi propia investiga-

<sup>10</sup> A menos que uno sea un actor, y utilice muy bien su rostro como *signo*, como *representación* de tal o cual estado anímico; a menos que uno pueda fingir muy bien, y ocultar sus sentimientos.

<sup>11</sup> En § 62.

<sup>12</sup> L. Robberechts, *loc. cit.*

<sup>13</sup> Flora Davis, *La comunicación no verbal*, 1971.

<sup>14</sup> W. James, *op. cit.* Cfr. Cap. XXV, «Las emociones».

<sup>15</sup> Ver § 32.

<sup>16</sup> Collingwood, R. G., *Los principios del arte*, 1938.



ción, pues permite entender desde una perspectiva amplia la cuestión del rostro.

Collingwood afirma que expresar una emoción *no* consiste en dar forma externa a una experiencia «interna» que existiría antes de manifestarse. Para él, toda emoción auténtica, generalmente, se expresa de manera espontánea, y no con la intención de comunicarla a alguien. Por tanto, infiere que «la expresión de la emoción, simplemente como expresión, no se dirige a ningún público especial. Se dirige en primer lugar a la persona misma que habla, y en segundo a cualquiera que pueda entenderla». [*Ibid.*, p. 109] Así, «hasta que un hombre ha expresado su emoción, no sabe de qué emoción se trata. El acto de expresarla es, pues, una exploración de sus propias emociones». [*Ibid.*, p. 110. Cursivas de F.Z.] Collingwood está adhiriéndose de algún modo a la teoría de James que acabo de exponer. Y con ello también creo que se confirma lo dicho aquí<sup>17</sup> sobre la superación de la dicotomía forma/materia-contenido: tratándose de una expresión sincera, auténtica, no hay ni puede haber separación entre un soporte (material/formal) y un significado o contenido (intelectual/emocional).

Otra idea de este autor es que en la producción y en la contemplación de obras de arte entra en juego una «experiencia imaginativa total». Gracias a ésta, el pintor y el espectador de su obra aplican *todos* sus sentidos ante la obra pictórica. Paul Cézanne fue un revolucionario justamente por haber demostrado que la pintura *no* es un arte visual. Él, que «empezó a pintar como un ciego», se percató de que «la pintura no puede ser nunca un arte visual. Un hombre pinta con las manos, no con los ojos»; los pintores son

hombres con sus propias manos, hombres que [hacen] su trabajo con los dedos, la muñeca y el brazo, y aun (al caminar por su estudio) con las piernas y los pies. Lo que se pinta es lo que puede ser pintado; nadie puede hacer más; y lo que puede ser pintado debe te-

ner alguna relación con la actividad muscular de pintarlo. [*Ibid.*, pp. 138-139]

En otros términos, *los pintores pintan con todo su cuerpo*: se produce (y se ve) una imagen *con todo el cuerpo, sinestésicamente*.

Más adelante, cuando Collingwood aborda de modo directo la continuidad entre expresión, imaginación y lenguaje, llega a interesantes resultados con respecto al tema específico del rostro como presencia. En primer lugar establece que hay dos clases de expresión: material o psíquica y formal o lingüística. La primera de ellas es inconsciente o espontánea: «ciertas distorsiones de la cara expresan dolor; un relajamiento de los músculos y una fría palidez de la piel expresan temor». Pero lo importante es que

las dos cosas conectadas no son dos experiencias distintas, sino elementos de una experiencia indivisible. El *sensum* de la tensión muscular, cuando torcemos la cara con dolor, se halla [...] íntimamente conectado con el dolor. [*Ibid.*, p. 216]

Esto es, sentir dolor y torcer la cara forman parte del mismo *continuum* vivencial. Otros ejemplos son el del «contagio» de una emoción (como el pánico) entre los integrantes de una multitud, o el de que alguien sienta dolor al ver a alguien que sufre un dolor o al escuchar sus lamentos.<sup>18</sup> [*Ibid.*, pp. 217-218] La segunda clase de expresiones es la que desemboca en una expresión consciente, como cuando el odio, el amor o la vergüenza se vierten en frases o en gestos controlados. [*Ibid.*, p. 219]

Lo mejor de estas explicaciones para la presente investigación es que confirman las ventajas de tener un concepto «abierto» del lenguaje que no lo circunscribe a la organización articu-

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 217-218. Es interesante cómo esta explicación coincide con la que dan Malebranche o Locke (ver § 80) cuando dicen que al ver cómo se atormenta a alguien sentimos dolor en las partes correspondientes de nuestro cuerpo. Consideran que la imaginación procede de igual manera. Ahora bien, ellos rechazan la imaginación y las asociaciones como fuente de errores; mientras que para Collingwood son fuente de creación.

<sup>17</sup> En § 32.

lada y bucal de sonidos, es decir, al lenguaje discursivo. Más bien, se admite que el lenguaje abarca distintas modalidades de expresión, desde la corporal-fisiológica hasta la gestual, pasando por la lingüística y muchas otras más. Ya habíamos visto más atrás<sup>19</sup> cómo es que *no hablamos sólo con la boca, sino con todo el cuerpo*. Collingwood ha señalado que *el pintor pinta también con todo el cuerpo*. Por otro lado, también vimos<sup>20</sup> que es muy ventajoso ampliar la noción conexas de 'pensamiento', y que es mejor admitir distintas modalidades de éste, todas ellas legítimas. Tal es el *Leitmotiv* de mis propias indagaciones. En cuanto al lenguaje verbal o articulado, casi siempre es como la punta de un «iceberg psíquico» (Breton): por debajo del agua hay emociones, dolores, placeres, imágenes, posturas del cuerpo, etc., etc.

Por fin, después de este rodeo por la teoría de Collingwood sobre la expresión, la imaginación y el lenguaje, llego al punto en que todo esto confluye es una teorización sobre el rostro. Y puedo afirmar, siguiendo a Collingwood, que *hay un auténtico lenguaje del rostro*. Pero no se entienda por «lenguaje» sólo una determinada sintaxis que articula determinados elementos, que podrían ser tomados como un léxico. No se está dando aquí ninguna explicación lingüística del rostro. Se trata más bien de entender que *el rostro es también, como el discurso, la punta de un iceberg en donde operan situaciones corporales, emocionales, intelectuales e imaginativas, entre otras*. Lo que sucede en un rostro delata lo que sucede en toda la persona; mejor dicho: *es parte de lo que sucede en toda ella*. Collingwood da ejemplos de ciertas culturas en donde los ademanes son a veces más importantes que las palabras, y concluye que «el lenguaje [no] es esencialmente un sistema de sonidos, [sino] un sistema de gestos que se hacen con los pulmones y la laringe, y las cavidades de la boca y la nariz». [*Ibid.*, pp. 228 y 229] *Los sonidos articulados del lenguaje verbal son, pues, gestos organizados discursiva y*

*fonéticamente*. Pero no sólo con el lenguaje verbal sucede así:

La música instrumental tiene una relación similar con los movimientos silenciosos de la laringe, los gestos de la mano del intérprete, y con los movimientos reales o imaginarios, como los de la danza, en el público. Toda clase de lenguaje es, de esta manera, una forma especializada de gestos corporales, y, en este sentido, puede decirse que la danza es la madre de todos los lenguajes. [*Ibidem*]

¿Por qué la danza? Porque

toda clase u orden de lenguaje (habla, gesto, etc.) [es] una derivación de un lenguaje original de gestos corporales tomados en una totalidad [...] Cada uno de nosotros, siempre que se expresa, lo hace con todo el cuerpo, y de este modo realmente habla en este lenguaje «original» de gesto corporal total [...] Lo que nosotros llamamos habla y las otras clases de lenguaje son sólo partes de él que han sufrido un desarrollo especializado; en este desarrollo especializado nunca llegan completamente a separarse del organismo del que surgieron. [*Ibid.*, p. 232]

*Todo esto implica una profunda crítica al logocentrismo*. Pues delata que la entronización de una modalidad de lenguaje, o de un «juego de lenguaje» (como el lenguaje fonético-articulado) es relativa a la idiosincrasia occidental moderna de matriz europea, que por sus circunstancias particulares centró en la palabra y en la razón discursiva sus criterios de lo humano, lo civilizado y lo inteligente. Pero ahora vemos que estas concepciones tienen una estrecha relación con el modo de vida occidental moderno, al grado de ser en cierto modo *derivaciones* de éste:

El hábito de andar pesadamente vestidos paraliza la expresividad de todas las partes corporales menos la de la cara [...] La civilización cosmopolita de Europa y América modernas, su tendencia hacia el vestido rigidamente uniforme, ha limitado nuestras actividades expresivas casi enteramente a la voz, y naturalmente trata de justificarse afirmando que la voz es el mejor medio de expresión. [*Ibid.*, p.230]

<sup>19</sup> En § 22.

<sup>20</sup> En § 31 y 39.

Más atrás<sup>21</sup> se afirmó que el ojo es parte del cuerpo, o que *vemos con todo el cuerpo*. Por eso no puede dejar de subrayarse ahora que el rostro *es* parte del cuerpo, y que cuando vemos un rostro vemos un cuerpo entero, nunca una cara aislada. Aunque tendemos a aislar el rostro ajeno, en realidad nunca nos quedamos sólo con la imagen de éste, sino que nos remitimos al conjunto de la persona. Las reflexiones de Collingwood sobre el rostro como lenguaje en el sentido de *expresión gestual total* implican que *el rostro humano es primordialmente una presencia*: pues su lenguaje proviene de muy adentro del sujeto, y *no* es una *representación* externa, o un sistema *signico* que se refiere a lo que está «dentro». *No: lo de adentro es lo de afuera*, y el rostro, aunque exterior, *es* parte de lo que está «dentro», es parte del mismo *continuum*.

---

<sup>21</sup> Sobre todo en § 62.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

238

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 3.2 LA REPRESENTACIÓN: DE LA COPIA AL SIGNO Y DEL SIGNO AL SÍMBOLO

Cuando no poseemos las cosas, usamos signos y signos de signos.

Umberto Eco<sup>1</sup>

El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano.

Mircea Eliade<sup>2</sup>

He venido tratando sobre *a)* el lenguaje fonético-articulado, *b)* las imágenes y la imaginación y *c)* la visión y la mirada. Uno de los principales resultados a los que espero haber llegado de manera convincente es el de una doble emancipación de las imágenes:

- a)* que dejen de ser consideradas, bien como «primitivas» o «previas» al lenguaje fonético-articulado, bien como «derivaciones» suyas. Como se ve, ambas valoraciones se contradicen, aunque coinciden en asignar un rol «inferior» a toda forma de pensamiento imaginario o basado en imágenes visuales;
- b)* que las imágenes puedan ser imágenes sin *tener* que asemejarse visualmente a sus referentes. Se trata de recuperar el sentido amplio de este término: una imagen es ante todo una *representación*, y «representación» no implica la obligación del parecido visual (aunque éste puede darse).

Si se atiende a la historia de la imagen, tanto en Occidente como en otras culturas, se observará que las imágenes tienen un valor más como *representaciones* que como *reproducciones*. En todas las culturas se han elaborado imágenes de las divinidades, y éstas han cumplido su función pese a que a muy pocos se les ocurriría afirmar que reproducen visualmente a

tales entidades suprasensibles. Eso se ha debido a que dichas imágenes son representativas antes que reproductivas. Su variedad es inagotable: símbolos abstractos (la cruz cristiana, el ojo de Dios de los huicholes), figuras fuertemente visuales (la Guadalupeana), objetos (las reliquias cristianas, la piedra sagrada de la Meca) o incluso fórmulas verbales (los «nombres» de Dios en el cristianismo o en el Islam). En todos estos casos, *la efectividad del soporte material reside en su capacidad representativa.*

El objetivo de esta Sección es dar suficientes argumentos en pro de las siguientes tesis:

- a)* que la percepción visual es un proceso que implica el simbolismo y, a través de éste, la representación; que la percepción es representativa, no reproductiva;
- b)* que una imagen es una representación visual sólo en un sentido derivado y muy restringido: que más bien es una representación *en su sentido más rico y amplio*, o sea, independientemente del parecido visual;
- c)* que la representación (visual o imaginaria) no se basa en la copia, el reflejo o la reproducción; que representar es *significar* o *simbolizar*, no *reflejar*;
- d)* que, por lo tanto, incluso el lenguaje puede ser explicado como una *imagen* de la realidad;
- e)* que las imágenes imaginarias (la imaginación) no «consisten» en formas visuales almacenadas «dentro» del cerebro, sino en representaciones plasmadas en soportes pertenecientes a diversos sistemas signícos y simbólicos (visuales, táctiles, sonoros, etc.): *que la imaginación no se realiza dentro, sino más bien entre nosotros, pues es intersubjetiva.*
- f)* que la representación comprende tres variantes: la copia, el signo y el símbolo. Entre éstas hay continuidad, más que ruptura. Y la última de ellas se acerca más que las otras a los límites de la representación. Una representación simbólica es una cosa que vale sobre todo por su presencia.

Estas ideas se derivan de las desarrolladas anteriormente en el presente trabajo, por lo cual algunas son redundantes. Sin embargo, es necesario enunciarlas de nuevo, pues ahora tienen mayor contenido que cuando fueron expuestas por vez primera.

<sup>1</sup> U. Eco, *El nombre de la rosa*, p. 38.

<sup>2</sup> M. Eliade, *Imágenes y símbolos*, p. 12.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Todo esto desembocará en *un aspecto ya ineludible de la representación: sus límites*. Esto es, el punto o el momento en que la representación (en cualquiera de sus formas) es *innecesaria o incluso estorbosa*. A «eso» se lo ha llamado de diversas maneras: lo místico, la experiencia directa, el sentimiento oceánico o lo inefable. Para una filosofía cerradamente positivista o materialista, plantear esto es mera palabrería o «literatura», y sólo merece el más completo de los desprecios. Pero, en el caso de las presentes investigaciones, no puedo ser honesto e ignorar al mismo tiempo algo que ha estado gravitando desde que las emprendí: *referirse al lenguaje no puede hacerse sin tener presente el no lenguaje; referirse a las imágenes implica saber hasta dónde pueden llegar; referirse a la representación hace necesario mencionar el ámbito en el que la representación es completamente inútil*.

### 3.2.1 El concepto de 'representación'

Tratar sobre la representación es tratar sobre la imagen. Me propongo decir qué podemos entender con la expresión «ser una imagen de...» en el sentido de «ser una representación de...». Las vicisitudes de estas indagaciones han llevado, por diversos caminos, a enfrentar este complejísimo problema filosófico. De hecho, las primeras interrogantes que me llevaron a investigar todo lo aquí tratado tuvieron que ver con el asunto de cómo, por qué, con qué instrumentos y para qué representamos —o bien, *nos* representamos— las cosas. Una cuestión central es, pues, la siguiente: ¿qué papel desempeñan respectivamente la palabra y la imagen en la representación? A estas alturas, ya hay muchísimos elementos para responderla. Podría recurrir a lo dicho en el Capítulo 1 sobre el nombre y el nombrar y sobre el paso de la imitación al símbolo en el desarrollo del lenguaje. O bien podría mencionar todas las discusiones sobre la pertinencia de representar lo divino o lo natural mediante imágenes, que abordo en el

Capítulo 2. Mas es necesario dar un tratamiento explícito a este punto, sobre todo porque así cierro el círculo temático planteado en el subtítulo de esta tesis: *los nexos entre el lenguaje, la imagen y la representación*; o, en otros términos: *la representación en la palabra y/o en la imagen*.

Me baso en tres filósofos ya ampliamente utilizados en los capítulos anteriores, y que pueden ser emblemáticos de tres posiciones definidas respecto al tema de la representación: Cassirer, Wittgenstein y Gadamer. A Schopenhauer, que da un lugar central al tema en su más importante obra filosófica, prefiero reservarlo para cuando trate sobre los límites de la representación.<sup>3</sup>

La principal dificultad para abordar el tema de la representación se origina en la gran diversidad de enfoques con que ha sido tratado en el decurso del pensamiento occidental. Y la sensación de encontrarse ante un concepto de alcances demasiado vastos, así como de límites muy imprecisos, aumenta cuando se lo aborda desde la lengua española. Con ello me refiero a que en nuestro idioma se utiliza casi siempre el mismo término («representación») para referirse a distintos conceptos. En lengua alemana se tiene varios términos, cada uno con un significado diferente, y que pueden ser agrupados así:

- a) *Stellvertretung, Vertretung* o *Repräsentation* (representación como sustitución signica o *espacial*). Me referiré a ella como «representación<sup>E</sup>».
- b) *Vorstellung* (representación «interna», «mental», imaginaria o *inmaterial*). Será aquí «representación<sup>I</sup>».
- c) *Darstellung* (representación física o *materia*). La llamaré «representación<sup>M</sup>».
- d) *Gegenwärtigung, Vergegenwärtigung* (presentación, presentación o re-presentación como repetición *temporal* de una presentación). La llamaré «representación<sup>T</sup>».

Todos estos términos suelen ser vertidos al español como «representación», lo cual ha propi-

<sup>3</sup> En la Sección 3.3, § 90 y 93.

ciado diversas confusiones, al no permitir pensar la diferencia entre sus significados. Dedicaré los siguientes cuatro párrafos a examinar cada una de estas acepciones, con base en Ernst Cassirer (acepción *a*), Ludwig Wittgenstein (acepción *b*) y Hans-Georg Gadamer (acepciones *c* y *d*).

### § 71. Representación espacial (sustitutiva)

El *Diccionario histórico de la filosofía*<sup>4</sup> explica en el artículo «*Repräsentation*» que este término proviene del latín *repraesentare* y puede ser traducido por *Vorstellung*, *Darstellung*, *Abbild*, *Bild* o *Stellvertretung*, es decir, por prácticamente todas las acepciones que yo propongo distinguir. También se señala ahí que el término tiene cuatro «significados»: «1) *Vorstellung* en sentido amplio, i.e. como un estado mental con un contenido cognitivo»; 2) *Vorstellung* «en sentido estrecho, i.e. un estado mental que reproduce un estado mental anterior, del que deriva o al que se remite»; 3) *Darstellung*, i.e., *Abbildung* estructuradora mediante *Bilder*, símbolos y signos de todo tipo; y 4) *Stellvertretung*», es decir, sustitución de una cosa por otra. [*Ibid.*, p. 791]<sup>5</sup>

<sup>4</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, 1992, Tomo VIII.

<sup>5</sup> Se puede consultar con un gran provecho este artículo, pues su lectura hace ver la enorme variedad de enfoques que sobre esta temática ha habido en Occidente. Se abordan ahí cinco puntos: *a*) La *Repräsentation* en la epistemología: en la Antigüedad; en la Edad Media (como las cuatro modalidades de la *Repräsentation* que distinguió Tomás de Aquino o las tres de Guillermo de Ockam), en la filosofía moderna, con el representacionismo fundado por Descartes y desarrollado por los empiristas, o bien con la filosofía de la *Repräsentation* del sistema leibniziano. *b*) La *Repräsentation* en política y en derecho: desde las concepciones medievales de la *Repräsentation* de lo divino en lo terrenal hasta la teoría política de la *Repräsentation* (emanada de las revoluciones estadounidense y francesa). *c*) La *Repräsentation* como simbolismo y como opuesta a la *Präsentation*: esta diferencia se estudio en el neokantismo, en la teoría del simbolismo surgida con Helmholz y Herz. Actualmente (con Dennet) se subraya la importancia de una teoría general de la

Me separo del tratamiento que se hace aquí de esta temática, pues mi propuesta consiste, precisamente, en distinguir estos tres conceptos entre sí (*Repräsentation*, *Vorstellung* y *Darstellung*, más el de *Vergegenwärtigung*).

Las investigaciones de Cassirer cuyos resultados fueron plasmados bajo el concepto de '*filosofía de las formas simbólicas*' tienen como hilo conductor el examen de la *representación como sustitución* (o *representación*<sup>6</sup>). Para ello el filósofo aplica un enfoque neokantiano, lo cual le permite hacer confluír —por un lado— el trascendentalismo y —por otro lado— los hallazgos contemporáneos de la lingüística, la teoría de los signos y la filosofía de la ciencia. Aquí pretendo mostrar que él concibe la representación en términos signico-simbólicos, es decir, en un sentido que podría ser *fundamentalmente espacial*. Tomaré como criterio esta definición de representación sustitutiva: *algo es la imagen de otra cosa, o lo representa, cuando puede estar en su lugar, debido a que lo puede sustituir*. Por ejemplo, cuando una persona se presenta *en lugar* de otra o de otras personas (de un actor, de un político, de un grupo social), podemos decir que está efectuándose lo que en

---

*Repräsentation* que abarque las palabras, las imágenes, los impulsos nerviosos y hasta los modelos formales (entre otros). Asimismo, con Gombrich, Goodman, Bühler o Fodor se estudia cuestiones como la representación (*Darstellung*) visual, lingüística y mental. *d*) La *Repräsentation* en psicología y en ciencias cognitivas: aquí las investigaciones son variadísimas, abarcando desde enfoques gestaltistas hasta enfoques conductistas o cognitivistas, y abordando cuestiones como la inteligencia artificial, la relación imagen-palabra, el concepto de 'representación mental', la analogía y el simbolismo o el isomorfismo entre representaciones y cosas. *e*) Crisis de la *Repräsentation*: aquí se hace referencia al cuestionamiento y abandono actual de las concepciones clásicas centradas en la epistemología, en la noción de *Repräsentation* interna y en el lenguaje verbal como sistematización de ésta.

Como puede verse, mi tesis se relaciona con esta última corriente, y con los enfoques del inciso (c), en tanto es central en mi propuesta la distinción profunda entre representación (en cualquiera de sus acepciones) y presentación, así como la ampliación del concepto de 'representación' a los lenguajes no verbales.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

alemán se llama *Repräsentation* o *Stellvertretung*: «está en lugar de...», «ocupa o toma el lugar de...». Quien representa así es un *lugarteniente*, un *vicario*. También puede decirse que es un *mediador* o un *intermediario*.

Ya se vio atrás<sup>6</sup> cómo Cassirer distingue entre las lenguas que no pueden formar conceptos generales y las que sí lo hacen. Para él éstas contribuyen al «progreso intelectual», lo cual implica que son «superiores». Igualmente me referí<sup>7</sup> a cómo para esta teoría del simbolismo hay un paso crucial que se da en algún momento de este proceso de superación: los elementos sensibles (fonemas, notas, objetos) adquieren una «vida espiritual» cuando se insertan en una totalidad; sus cualidades físicas adquieren sentido por el hecho de estar unidas a otras cualidades no físicas y a la vez contrastar con ellas. Todos éstos son logros, productos o «rendimientos» (*Leistungen*) del simbolismo. Sin éste no existirían. Así, pues, la teoría *evolutiva* o *progresiva* del simbolismo en Cassirer es aplicada como un rasero uniformizador a todos los aspectos de la representación. Como también ya se expuso,<sup>8</sup> estos cambios cualitativos tienen una teleología: el paso de lo «material» a lo «espiritual». Por ejemplo, los ademanes indicativos son el resultado de un proceso que tuvo como «etapas» el *asir*, luego el *mostrar* y finalmente el *demostrar*. Y los ademanes imitativos pasaron, a su vez, *de la imitación a la representación*. Todo esto fue posible porque surgió, emergió o se desarrolló la *función simbólica*: «la imitación misma se halla ya en camino de volverse representación<sup>M</sup>».<sup>9</sup> *El lenguaje articulado es, pues, superior a los demás lenguajes (visual, objetual, gestual...)*. De paso, quedan claramente definidas para Cassirer las tres «etapas» en el desarrollo del lenguaje: la

*mímica* (consistente en una especie de «pintura fonética»), la *analógica* (relación por semejanza entre sonidos y contenidos) y la *simbólica* (en donde ya es posible dar expresión y forma a un «contenido espiritual»). [*Ibid.*, pp. 148-158]

El grito de dolor, el llanto, la exclamación, etc. se convierten en representaciones<sup>1</sup> (*Vorstellungen*)<sup>10</sup> en la medida en que se desligan «progresivamente» del presente y se proyectan al futuro, volviéndose símbolos, «representaciones (*Vorstellungen*) de lo futuro». [*Ibid.*, p. 269] En suma, se dan pasos *de lo concreto a lo abstracto, de la similitud sensible (donde intervienen la fantasía y la imaginación) a la clasificación conceptual; del mito al logos; de la experiencia inmediata a la conceptualización teórica*. Cassirer se remite hasta Platón, quien

por primera vez reconocía en toda su claridad e importancia una circunstancia que es esencial a todo lenguaje. Todo lenguaje en cuanto tal es «representación» [*Repräsentation*]; es exposición [*Darstellung*] de una determinada significación mediante un «signo» sensible [...] Adquiere el concepto de representación [*Repräsentation*] una significación central verdaderamente sistemática [...] Los objetos sensibles concretos de la experiencia se convierten en «imágenes» cuyo contenido de verdad no yace en lo que inmediatamente son sino en lo que mediadamente expresan. Y este concepto de imagen, de *eidolon*, crea ahora una nueva intermediación entre la forma del lenguaje y la forma del conocimiento. [*Ibid.*, p. 72]

Resulta entonces que la representación<sup>11</sup>, y *sólo ella*, hace posible que el pensamiento se eleve por encima de la «mera existencia» y acceda a las «imágenes» o *ideas*. Los signos lingüísticos, los conceptos, las formas artísticas o los mitos son sendas maneras en que se supera la «fusión» que en el signo «primitivo» existe entre la idea y la cosa, pues en éste «el nombre de una cosa y la cosa misma están indisolublemente fundidos. La mera palabra o imagen contiene

<sup>6</sup> § 5.

<sup>7</sup> En § 12.

<sup>8</sup> En § 20.

<sup>9</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, p. 140 de la edición en español. Edición alemana, *Philosophie der Symbolischen Formen*, I, p. 131: «Damit aber befindet sich die Nachahmung selbst bereits auf dem Wege zur Darstellung».

<sup>10</sup> Cassirer utiliza tanto el término *Darstellung* (representación<sup>M</sup>) como los términos *Vorstellung* (representación<sup>1</sup>) y *Repräsentation* (representación<sup>E</sup>). Pero no los maneja indistintamente, y recurre más bien al último término, como veremos un poco más abajo.



una fuerza mágica a través de la cual se nos ofrece la esencia misma de la cosa». [*Ibid.*, p. 30] Entonces, la representación<sup>E</sup> permite distanciarse de la cosa y a la vez apropiarse de ella por medios simbólicos.

Ahora bien, *para Cassirer todas las modalidades de la representación<sup>E</sup> están regidas por una sola de ellas: el lenguaje articulado*. Por eso afirma que «el lenguaje se convierte en el instrumento espiritual fundamental en virtud del cual progresamos pasando del mundo de las meras sensaciones al mundo de la intuición y la representación [*Vorstellung*]». [*Ibid.*, p. 29]

Resultados o «rendimientos» de este «avance» hacia la simbolización, con el correlativo alejamiento de la relación inmediata con las cosas, son, por ejemplo:

- a) el surgimiento de las categorías de objeto y de sustancia a partir de la designación concreta de lugares y espacios;
- b) el surgimiento del artículo definido;
- c) el surgimiento de los pronombres personales a partir de los demostrativos espaciales: del *aquí* se pasa al *yo*, del *allá* al *tú*, del *acullá* al *él*] [*Ibid.*, pp. 165-178]
- d) el surgimiento del concepto de número como paso de las referencias corporales y concretas (diez dedos de las manos, p. ej.) a la abstracción matemática; [*Ibid.*, pp. 214-218]
- e) el desarrollo de los conceptos de 'yo', 'tú' y 'él' como «evoluciones» de las esferas de lo *mío*, lo *muyo* y lo *suyo*. [*Ibid.*, pp. 224-243]

Queda claro, por tanto, que para el filósofo de las formas simbólicas la representación<sup>E</sup> es el *resultado final* de un proceso evolutivo, en el que lo posterior es siempre más elevado [más «espiritual»] que lo anterior.

El tercer tomo de la *Filosofía de las formas simbólicas* corrobora esta concepción de Cassirer sobre el papel de la representación<sup>E</sup>. El signo, el símbolo, la significación son maneras de *representar* la múltiple realidad, las múltiples vivencias, y no sólo de *presentarlas*. Con el paso de la mera impresión a la representación<sup>E</sup> del mundo, se opera una elevación humanizante. Ésta es la que permite formarse conceptos

de las cosas, *pensarlas*: «Por encima de la distancia del tiempo objetivo y de la vivencia temporal, un contenido debe ser aprehendido como constante y permanente y postulado como idéntico a sí mismo». <sup>11</sup> Así es como el mundo, al adquirir estabilidad, se vuelve *pensable*. Eso distingue al humano del animal, pues éste no se representa el mundo de ninguna forma: ni material, ni imaginaria ni sustitutivamente: «Así como al animal le falta la representación [*Darstellung*] en palabras, también le falta el gesto "demostrativo": el "coger a distancia" que encierra cada movimiento significativo le está vedado». [*Ibid.*, p. 130 del texto en alemán] Su entorno natural no es, pues, concebido «a distancia», sino sólo de manera inmediata: es una «mera figura» [*bloßen Bildes*], no una auténtica imagen [*Abbildung*]. Aunque en los humanos también es necesario un largo desarrollo para adquirir una «conciencia de la imagen»:

También en el humano se muestra que éste, luego de un largo aprendizaje para vivir con imágenes [*Bildern*] [...] todavía debe recorrer un largo desarrollo para alcanzar una *conciencia* específica de la imagen [...] Y la línea de su desarrollo «ontogénico» conserva fielmente aquí los rasgos del desarrollo filogenético [...] Siempre que la función de la representación [*Darstellung*] como tal aparece y se logra que se abra paso un contenido sensible e intuitivo, pero no en su presente [*Gegenwart*], en su simple «presencia», sino como representación [*Darstellung*], como representante [*Repräsentant*] de otro contenido diferente, en esa medida se alcanza una altura de la conciencia completamente nueva. [*Ibid.*, pp. 130-131 del texto en alemán]

Se da pues el paso crucial de la presencia espacial y del presente temporal a la representación<sup>M</sup> y, sobre todo, a la representación<sup>E</sup>: se alcanza, gracias a la simbolización, una nueva «altura de la conciencia», un *nuevo mundo*. Las cosas dejan de ser inmediatas e ingresan al mundo de la *mediación simbólica*. Cassirer ejemplifica este salto cualitativo, en el que la ontogénesis y la filogénesis se corresponden

<sup>11</sup> Cassirer, *op. cit.*, Tomo III, p. 140

limpiamente, con el caso de Hellen Keller. Pero sobre esto trataré más adelante.<sup>12</sup>

El signo surge como resultado final de un proceso en el que un elemento cualquiera es erigido como representante<sup>E</sup> del conjunto. El signo simbólico tiene la capacidad de preñarse de sentido, puede distanciarse del *aquí* y del *ahora*. Desde luego, el hilo conductor no puede dejar de ser el lenguaje articulado:

La pregunta sobre si la «articulación» del mundo intuible por los sentidos debe ser entendida como previa al lenguaje articulado o como consecuencia de éste, la pregunta sobre si la primera es «causa» o «efecto» del segundo, está mal planteada en esta forma [...] La fuerza fundadora de la «reflexión» tiene un efecto en cada uno de sus actos, tanto «hacia dentro» como «hacia fuera»: se manifiesta, por un lado, en la subdivisión del sonido, en la articulación y establecimiento de ritmos en el movimiento lingüístico, y por otro lado en la diferenciación y contraste cada vez más marcados del mundo representado [*Vorstellungswelt*]. [*Ibid.*, texto en alemán, pp. 133-134]

El lenguaje articulado no es ni «causa» ni «efecto» de la reflexión: es la reflexión misma, en virtud de su capacidad intrínseca de dar una organización analítica y un ritmo al movimiento del habla, así como de diferenciar las distintas representaciones<sup>1</sup> del mundo. Se trata de un proceso en el que se abandona la sensación «directa» y se transita hacia la representación<sup>E</sup>. Pero, cabe aclararlo, con los sentidos no se logra la representación<sup>E</sup>: —como sí se logra con el lenguaje articulado—, pues están atados a la sensación: «...el “contenido” objetivo, por así decirlo, queda detenido en los límites de nuestro propio cuerpo en lugar de devenir un verdadero “otro” frente a nosotros, en lugar de alcanzar una distancia ideal». [*Ibid.*, versión en español, p. 157] Así, *el cuerpo mismo es una limitante para alcanzar la representación* en cualquiera de sus modalidades (signicoespacial, inmaterial, material, temporal). En cambio, cuando vamos más allá de los límites corporales alcanzamos el valor representativo

de los contenidos. Por ejemplo, el color no existe en sí, sino que tiene necesariamente un sentido adherido, un valor representativo. Por eso es que,

aún cuando sea tomado como mera impresión luminosa, un matiz cromático no está simplemente presente [präsent] sino que también es «representativo» [*repräsentativ*]; así por ejemplo el rojo individual y momentáneo, dado aquí y ahora, no sólo se nos entrega aisladamente, sino que tenemos conciencia de que es «un» rojo, un ejemplar de la especie que representa.<sup>13</sup> [*Ibid.*, p. 163]

Cada color que funge como muestra de su especie tiene al mismo tiempo una *presencia* y un valor *representativo*: está ahí como tal, en su individualidad, y a la vez sustituye a todos los que entran en el grupo del cual él mismo forma parte. Su estatus de representación<sup>M</sup> —sus «cualidades cromáticas»— lo habilita para funcionar como un soporte físico «accidental» y a la vez le permite transitar al estatus de representación<sup>E</sup>.

La teoría de la representación de Gombrich coincide con la de Cassirer en que el acto representativo es entendido como una creación de sustitutos. Esta tesis es expuesta con nitidez en el famoso artículo<sup>14</sup> sobre el caballito de madera con el que juegan los niños. ¿Por qué este juguete cumple tan bien con su papel de representar a un caballo verdadero? ¿Cómo funcionan en general los juguetes? Gombrich descarta las respuestas que invocan el valor de «imágenes» de éstos, pues en este término suele incluirse como criterio principal la « semejanza » entre el juguete y el caballo. Prefiere, en cambio, el concepto de ‘representación’, que define así: «¿Retrato de un caballo? Cierto que no. ¿Sustitutivo de un caballo? Sí, eso es». [*Ibid.*, p. 11] El mismo fenómeno se da cuando el niño

<sup>13</sup> Edición alemana: p. 157 «das momentane und individuelle Rot, z.B. gibt sich uns nur selber zu eigen, sondern ist uns als “ein” Rot, als Exemplar einer Species, die durch es vertreten wird, bewußt».

<sup>14</sup> E. H. Gombrich, «Meditaciones...», 1951.

<sup>12</sup> En § 79.

representa a algún animal emitiendo un sonido que se asocia al que normalmente emite éste: por ejemplo, el «arre-arre», o el «guau-guau»... Esta modalidad de la representación, en la que importa más la *función* que la  *semejanza*, aparece en ámbitos muy diversos y profundos de nuestra condición humana, y que se ejemplifican con casos muy bien conocidos por todos nosotros, como los presentados por el propio Gombrich y ya citados antes:<sup>15</sup> Pygmalión que ve a una mujer en la escultura que él mismo elabora; el gato que caza a un objeto *como si* fuera un ratón; etc.

He aquí, pues, el núcleo de la representación<sup>E</sup>: se trata de que el objeto representante cumple o «parece» cumplir, *la misma función* que el objeto representado. Y por eso señala Gombrich que el arte primitivo o el arte egipcio suelen ser profundamente malentendidos, pues no se llega a reconocer que sus imágenes «representan» en el sentido de que son sustitutivos. El caballo o el criado de barro cocido [...] asumen el puesto de los seres vivos. El ídolo asume el puesto del dios».

Aunque Cassirer y Gombrich coinciden en reconocer el valor sustitutivo-espacial, o *signico*, de la representación, hay una diferencia crucial entre ellos (dado su diferente soporte teórico): Cassirer otorga ubica a la representación discursiva en la cima de un proceso evolutivo, mientras que Gombrich no incurre en posturas logocéntricas.

## § 72. Representación inmaterial (imaginaria)

La explicación del pensamiento, de la imaginación, de la memoria o de las ideas en términos de «representaciones internas» es una de las más arraigadas, no sólo en ese amorfo territorio que llamamos «sentido común», sino en gran parte de la filosofía occidental, sobre todo a partir de Descartes.

El *Diccionario histórico de la filosofía* da como conceptos equivalentes al de *Vorstellung* el griego *phantasia*, los términos del latín *repraesentatio*, *idea* y *perceptio*, así como los del inglés *idea*, *image*, *representation* y *perception* (y sus correspondientes en francés).<sup>16</sup>

¿Quién no se ha explicado el pensamiento, la imaginación, los recuerdos, los proyectos o los sueños como «representaciones internas»? ¿No es acaso seductora la imagen de un conjunto de «imágenes internas» que «reflejan» o «representan» las cosas del «exterior»? ¿No es ésta la explicación más convincente o fácil sobre lo que ocurre «dentro» de nosotros cuando pensamos, recordamos o proyectamos? En párrafos anteriores<sup>17</sup> ya me referí con suficiente amplitud a las nociones de «imagen mental» o de «imagen interna». Ahora deseo centrarme en el concepto de «representación interna», que tan larga y respetable tradición ha tenido en la filosofía occidental: es la *Vorstellung* alemana, a la que llamo aquí representación<sup>1</sup>.

Desde un punto de vista fenomenológico, Fernando Montero<sup>18</sup> se une a la crítica de la representación<sup>1</sup>, tomándolo como soporte princi-

<sup>16</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1997, Tomo XI. En el artículo sobre la *Vorstellung* se aborda el tema en dos periodos: a) Desde su origen hasta Hegel: se indica que el término proviene del antiguo alemán *fürstellen*, que primero significaba «poner ante los ojos» y luego «poner una imagen ante los ojos», para acabar siendo, con Descartes, el nombre de la *idea* o *sustancia mental*. Los empiristas siguieron esta línea. Asimismo se hace referencia al uso leibniziano y kantiano de la *Vorstellung* (respectivamente como percepción y como relación entre el «sentido interno» y los objetos). En el idealismo de Fichte o de Hegel desempeña la *Vorstellung* un importante papel. b) Después, con Schopenhauer adquirió la *Vorstellung* otro sentido, como un modo de ser del mundo (junto con la voluntad). Asimismo, en la psicología experimental se desarrollaron estudios sobre el origen, el desarrollo y la coexistencia de las *Vorstellungen*. Y surgió también, con fuerza, la crítica a la concepción de la *Vorstellung* como representación «interna» (por ejemplo, con Gilbert Ryle).

<sup>17</sup> § 45-46 y en § 53-54.

<sup>18</sup> Fernando Montero, *Retorno a la fenomenología*, 1987.

<sup>15</sup> En § 35.



pal a Husserl. También se apoya en Wittgenstein (tanto el «primero», el del *Tractatus*, como el «segundo», el de las *Investigaciones filosóficas*). Y (aunque se enfrasca en una compleja discusión con éste, a propósito de la identidad personal, o del «yo»), coincide con él en que la conciencia y la «mente» son esquivas, elusivas o evanescentes. Ésta es también la concepción de la mente en la filosofía anglosajona, particularmente en Gilbert Ryle: «la conciencia no aparece como un receptáculo que envuelva sus propios objetos intencionales», dice Montero. [*Ibid.*, pp. 332-333] En otras palabras, se está rechazando el «fantasma mental» cartesiano, el homúnculo interior cuya principal tarea sería formar «representaciones mentales» de las cosas. Los objetos del mundo no son meramente «representados» en ese supuesto ámbito interior, sino que, más bien, ningún objeto «vale de un modo absoluto independientemente de su presencia objetiva o de su pretensión *ante* y *para* la conciencia que de ellos se tiene»: todo objeto es *intencional*, «relativo a unas actividades de la conciencia». De esta manera,

se elude el riesgo de concebir lo objetivo como constituido por un doble plano de entidades [...] uno integrado por «meras representaciones» que formasen parte de la mente y otro que cayera «fuera» de ella, como una «realidad en sí» perteneciente al «mundo exterior». [*Ibid.*, pp. 337-339]

En otros términos, el «yo» no es una entidad cuya única función sea «pensar» o «representar» ni es una entidad «pensante» o «representante»: más bien, está implicado *intencionalmente* en el mundo. La intencionalidad fenomenológica es, por tanto, una alternativa filosófica al «viejo» concepto de la representación<sup>1</sup>.

Una vez preparado el terreno mediante esta breve incursión de la fenomenología, vayamos a Wittgenstein. Allan Janik y Stephen Toulmin<sup>19</sup> afirman, contra la interpretación más corriente, que los problemas abordados por el

*Tractatus* NO provinieron del contacto de Wittgenstein con Frege y Russel, sino más bien del ambiente cultural vienés a principios del siglo XX en que se desarrollaron la música dodecafónica, la arquitectura moderna, la pintura no figurativa (abstraccionismo y expresionismo) y el psicoanálisis. [Cfr. *ibid.*, pp. 20-33] Entre los problemas que ocupaban el primer plano en la pintura, el psicoanálisis, la ciencia y la filosofía estaba, precisamente, el de cómo un *medio* puede ser un vehículo adecuado para determinado *mensaje*. Es decir, de qué modo la música, la pintura, la arquitectura o las palabras podrían ser tomados como representaciones<sup>M</sup>, como *Darstellungen*. Anotan Janik y Toulmin:

La idea de considerar el lenguaje, los simbolismos y medios de expresión de todas clases como dadores de «representaciones» (*Darstellungen*) o «imágenes» (*Bilder*) [...] había llegado a ser por el año 1910 un lugar común [...] Entre los científicos, esta noción había estado en circulación por lo menos desde los tiempos de Herz. [*Ibid.*, p. 35]

Heinrich Herz se interesaba básicamente en la representación<sup>M</sup> (*Darstellung*), en el sentido de una forma «pública» o «lingüística», o bien de una especie de «representación gráfica». Cuando hablaba de que la ciencia se basaba en *Bilder*, se refería a *Darstellungen* o representaciones<sup>M</sup>, y no a *Vorstellungen* o representaciones<sup>I</sup>. [*Ibid.*, p. 166]

Ahora bien, todo esto tiene un gran trasfondo. No se trata únicamente de cómo desde la ciencia se conoce o se reproduce el mundo. Se trata más bien de si es posible, y cómo, delimitar el alcance del lenguaje utilizado por la teoría física cuando ésta se refiere al mundo elaborando representaciones<sup>M</sup> (*bildliche Darstellungen*) del mismo. [*Ibid.*, p. 209] Y fue justamente este trasfondo el que llevó a Wittgenstein a su *Tractatus*. En él se planteó la gran pregunta, que formulan así Janik y Toulmin:

¿Hay algún método capaz de hacer con el lenguaje-en-general lo que Hertz y Boltzmann habían ya hecho con el lenguaje de la física teórica? ¿Hay algún modo de delimitar exhaustivamente el alcance y lími-

<sup>19</sup> Allan Janik, Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, 1973.

tes de lo «decible» desde dentro [...] a fin de que proporcione una *bildliche Darstellung*<sup>20</sup> [...] como representación adaptada a la forma de un modelo matemático de todas las formas factuales...?. [*Ibidem*]

Así, Wittgenstein se inspiró, por un lado, en Herz y su transfondo kantiano, y por otro se apoyó en el programa logicista de Frege y de Russell. De este modo, los problemas planteados por Herz fueron afrontados con el aparataje lógico de Russell. [Cfr. *Ibid.*, pp. 213 y 228-229] Y la solución final, me atrevo a concluir aquí, consistió en proponer una «teoría de la representación», una auténtica «teoría de la imagen».

Janik y Toulmin insisten en que la noción de 'Bild' en el *Tractatus* debe ser entendida como «representación verbal deliberadamente construida», como «modelo», y no simplemente como «pintura» o «figura» (en inglés *picture*). [*Ibid.*, p. 231] Más adelante<sup>21</sup> volveré sobre esta importantísima cuestión de la llamada «teoría pictórica» del *Tractatus*. Por ahora quedémonos con un resultado: Wittgenstein no utiliza en este libro el concepto *Vorstellung* (representación<sup>l</sup>), y utiliza esporádicamente la expresión *vorstellen* ('representar<sup>l</sup>'). Prefiere más bien hablar de *Darstellung* (representación<sup>M</sup>) y de *darstellen* (representar<sup>M</sup>). [*Ibid.*, p. 231] Este concepto le sirve para referirse, por ejemplo, a los bocetos de los arquitectos, a los juegos infantiles, a los retratos pintados, a los esquemas y a los modelos matemáticos. A su vez, los hallazgos de Herz en la mecánica serían aplicables a todo discurso sobre una «*bildliche Darstellung der Welt*» (representación<sup>M</sup> del mundo con imágenes). [*Ibid.*, p. 232]<sup>22</sup>

En su obra posterior, Wittgenstein se distancia del *Tractatus* en algunos puntos importantes. Sin embargo, hay temáticas que se mantie-

nen en la época madura del filósofo. Tres de ellas competen directamente a las presentes indagaciones:

- a) la relevancia del lenguaje verbal como cristal a través del cual se mira el mundo;
- b) la imagen y los «modos de ver»;
- c) la representación<sup>l</sup> y la representación<sup>M</sup>.

En este párrafo me ocuparé del último inciso. Anteriormente<sup>23</sup> vimos las críticas de Wittgenstein a varias ideas: a) que pensamos «con» la cabeza o «en» la cabeza; b) que los pensamientos son procesos «ocultos» o «internos» que «acompañan» a las acciones (y por tanto están separados de ellas), y c) que los significados están de algún modo «ubicados» en la «mente». El meollo de estas críticas es una concepción de la filosofía según la cual ésta no se ocupa sino de lo que *está ahí*, sin buscar más allá:

La filosofía simplemente plantea las cosas, pero no aclara ni concluye nada. Debido a que todo se presenta abiertamente, no hay nada que aclarar. Pues lo que está de algún modo oculto no nos interesa. Podría llamarse también «filosofía», a aquello que es posible antes de cualquier nuevo descubrimiento o invento.<sup>24</sup>

La filosofía no *explica* nada, pues todo es explícito y está, por decirlo así, *abierto*; no *devela* nada. Esto, aplicado a la representación, conduce a rechazar cualquier acepción de ésta como algo «interno». Incluso en relación con el lenguaje verbal mismo, no hay ninguna dimensión «profunda» en donde yazga el significado: «Si alguien pregunta “¿Cómo hace el enunciado para representar [*daß er darstellt*]?”, la respuesta podría ser: “¿Entonces no lo sabes? Tú lo ves al usar tal enunciado”. No hay nada oculto [...] No hay nada escondido». [*Ibid.*, § 435] Estas afirmaciones, en su postura antimetafísica, niegan toda posibilidad de haya algo «más allá» de lo aparente, de lo *presente*.

<sup>20</sup> Una representación<sup>M</sup>, o con imágenes visuales.

<sup>21</sup> En § 81.

<sup>22</sup> Es necesario apuntar que también en la teoría de la representación de Ernst Cassirer fue de gran importancia Herz. Esto no es, desde luego, ninguna «coincidencia». Se trata de circunstancias cruciales, comunes al pensamiento en habla alemana de aquella época.

<sup>23</sup> En § 31 y 53.

<sup>24</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...*, § 126.

Aquí me surgen varias preguntas. ¿Acaso la única *presencia* auténtica es la de las «cosas» (palabras, objetos, imágenes, personas) que como tales se nos ofrecen para ser usadas? ¿No hay una presencia *a la que se llega* después de haber «superado» o «abandonado» la representación en cualquiera de sus modalidades? O bien, ¿esa presencia de las cosas tal como son usadas por nosotros no es una presencia *de la que se parte*, abandonándola, para sumergirse en el mundo de las representaciones? Wittgenstein, quien décadas atrás afirmara<sup>25</sup> que hay algo de lo que «no se puede» hablar, sostiene ahora que «no hay nada oculto». Yo, por mi parte, considero que no es convincente la negación absoluta de lo que está más allá de la aparición o de la mera presencia de las cosas (sean éstas frases, imágenes visuales, gestos u objetos). Pero de eso hablaré en la tercera sección de este capítulo.

Por ahora me detendré en cómo Wittgenstein niega, de modo consistente y en general convincente, la existencia de un ámbito absolutamente privado e «interno» en el que están ubicadas las representaciones<sup>1</sup>. Revisaré en varios incisos su examen crítico de estas temáticas: *a-c) el pensamiento como representación interna; y d) las relaciones entre palabra y pensamiento.*

*a) Pensamientos y representaciones como «imágenes» y como procesos fisiológicos «internos»*

Nos es muy familiar la idea de que pensamos «internamente», y que nuestras acciones «externas» son «guiadas» por nuestro pensamiento: el segundo está oculto y las primeras son aparentes. En Occidente se ha concebido los nexos entre «pensar» y «hacer» como una relación entre el «adentro» inmaterial, espiritual, intelectual o teórico y el «afuera» físico o práctico. Pero, ¿cuál es la condición real de ese pensar como proceso «interior»? ¿Se trata de una

«función» realizada por algún órgano, es decir, el cerebro, o por un miembro del cuerpo, es decir, la cabeza? Tal concepción fisiologista del pensamiento lleva a Wittgenstein a preguntarse:

¿Pensar es como un proceso orgánico específico del alma (como un masticar y digerir mentalmente)? ¿Se le puede sustituir entonces por un proceso no orgánico que cumpla la misma función, así como aplicar una especie de prótesis al pensar? ¿Cómo habría que imaginarse una prótesis del pensamiento?<sup>26</sup>

Planteadas de manera tan brutal, estas cuestiones conducen al problema de si los modos de pensar se realizan en «un» lugar localizado, así como podemos preguntarnos «en dónde» se procesan los alimentos que entran por nuestra boca. Recordemos que con Descartes lo que estaba en duda no era si las ideas o el pensamiento estaban localizados, sino *cuál* era su lugar. Pero Wittgenstein le da la vuelta a esta cuestión, afirmando que:

Ninguna suposición me parece más natural que la de que ningún proceso cerebral corresponde al asociar o al pensar; de manera que sería imposible leer en los procesos cerebrales procesos de pensamiento. Con esto quiero decir que si hablo o escribo, supongo que parte de mi cerebro es un sistema de impulsos correspondientes a mis pensamientos hablados o escritos. Pero, ¿por qué debería extenderse el *sistema* en dirección central? ¿Por qué este orden no debe basarse en el caos, por decirlo así? [*Ibid.*, § 608]

Así, cuando yo escribo estas palabras no hay necesariamente «un» «proceso» centralizado (en el cerebro) que rija mi redacción y el encañamiento de mis pensamientos. Es posible que mi producción de este texto tenga varios orígenes; es posible que no siga ningún orden específico, sino que sea regida por una completa falta de orden. Tal vez la manera en que estoy sentado, o el hecho de que tengo hambre y estoy pensando en levantarme para preparar mi desayuno, o el haber dormido mal la noche anterior, o el estar preocupado por lo que debo hacer mañana... Todo esto puede llevar a que redacte con más velocidad y descuido, a que

<sup>25</sup> Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus* § 7.

<sup>26</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, § 607. Traducción de las citas por F.Z.

abrevie u olvide ideas, o que las considere pero decida dejarlas de lado... Tal vez otros factores que ignoro están influyendo en mi modo de escribir o de pensar en este preciso momento. Así, la conclusión de Wittgenstein es contundente: «En consecuencia, es perfectamente posible que determinados fenómenos psicológicos no puedan investigarse fisiológicamente, porque fisiológicamente no les corresponde nada». [*Ibid.*, § 609]

Si los pensamientos fueran «imágenes internas», nada sería más fácil para comunicar a los otros lo que «verdaderamente» pensamos, que traducirlos a imágenes visuales, que «copiarlos» sobre algún soporte físico. Pero todos sabemos que no es así. Y, a pesar de ello, nuestros usos lingüísticos nos llevan a referirnos a esas imágenes como si las estuviéramos describiendo, esto es, como si las palabras con que nos referimos a ellas fueran traducciones lingüísticas de realidades que se ubican «dentro» del cerebro, o en alguna parte de nuestro interior. [*Ibid.*, § 239, 240 y 655]

b) *Las representaciones<sup>1</sup> no son imágenes visuales*

Hay, por tanto, dos problemas: a) ¿existen «realmente» las representaciones<sup>1</sup>?; b) ¿existen como imágenes? Responder negativamente a la primera cuestión vuelve innecesaria la segunda. Y de algún modo ésa es la solución wittgensteiniana.<sup>27</sup> Wittgenstein supone un caso que muestra cuánta confusión se genera por establecer esa relación por semejanza entre la imagen inmaterial y la imagen material:

Alguien dibuja una imagen para mostrar cómo se representa una escena teatral. Ahora bien, yo digo: «Esta imagen tiene una doble función. Comunica a los demás algo, tal como lo hacen las imágenes o las palabras —mas para quien comunica es una representación [*Darstellung*] (¿o es una comunicación?) de otro tipo: para él es la imagen de su representación [*Vorstellung*], de modo muy distinto a lo que es para cualquier otra persona. Su impresión privada de la imagen

le dice lo que se ha representado [*vorgestellt*], en un sentido en el cual dicha imagen no lo hace para los demás». —¿Con qué derecho hablo en este segundo caso de representación [*Darstellung*] o comunicación, si estas palabras en el primer caso fueron utilizadas correctamente?<sup>28</sup>

La imagen material, la representación<sup>M</sup> [*Darstellung*] es la que sirve para poner en contacto a una persona con las demás, para comunicarlas entre sí. Pero también sirve a una de las personas como una representación<sup>M</sup> de su propia y privada representación<sup>1</sup> (*Vorstellung* o imagen inmaterial). Por tanto, en este último caso, no está utilizando una imagen material para comunicar algo. En otras palabras, sólo en el primer caso es adecuado hablar de una «imagen comunicativa» o «representativa materialmente»; pero usamos estas expresiones también para el segundo. Lo cual crea confusión, y lleva a relacionar la representación<sup>M</sup> y la representación<sup>1</sup> por la supuesta semejanza entre ellas.

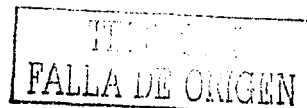
La solución a este problema es ofrecida a partir de la noción wittgensteiniana de 'juegos de lenguaje':<sup>29</sup> no se trata de «demostrar» que las representaciones<sup>1</sup> existen o no existen, y que son o no son visuales; se trata más bien de entender que socialmente jugamos diversos juegos en los cuales se supone o se postula la existencia de dichas representaciones. Cuando pensamos en el dolor (por ejemplo, si recordamos o describimos un dolor de muelas) y hablamos entre nosotros al respecto, no se forma una imagen del dolor en alguna parte de nuestro cerebro o de nuestra memoria, sino que formamos enunciados con ese significado, y compartimos el acuerdo de que se refieren a ese dolor específico. Por eso, afirma Wittgenstein, «la representación [*Vorstellung*] del dolor no es una imagen»; «una representación [*Vorstellung*] no es una imagen, pero puede corresponderle una imagen». [*Ibid.*, § 300 y 301]

Esto es: la representación<sup>1</sup> (o la imagen «inmaterial» en mis términos) no es intrínsecamente una *imagen visual*, aunque puede haber imágenes visuales que sean tomadas como co-

<sup>27</sup> Ver § 53.

<sup>28</sup> L. W., *Investigaciones filosóficas*, § 280.

<sup>29</sup> A propósito de este tema, ver, en el Capítulo 1, § 22.



respondientes a ella. O sea: la imagen<sup>M</sup> o la representación<sup>M</sup> pueden ser establecidas como «materializaciones» de la imagen<sup>I</sup> o representación<sup>I</sup>: esto es posible y legítimo dentro de determinados juegos de lenguaje. Por ejemplo, dentro del juego de lenguaje de alguna terapia psicológica en que se pida a una persona «dibujar sus sueños», o incluso «describir verbalmente sus sueños», a fin de poder analizarlos. Así podemos entender la afirmación de Wittgenstein según la cual: «La imagen representativa [*Vorstellungsbild*] es la imagen que es descrita cuando alguien describe su representación [*Vorstellung*]». [*Ibid.*, § 367] Otro ejemplo sería el de los surrealistas (como Salvador Dalí) que presentaban a los demás «íconos» de sus sueños.

Con la representación<sup>I</sup> la persona se representa algo. Con la representación<sup>M</sup> la persona representa algo. La primera no involucra, por tanto, la visión; la segunda, en cambio, la requiere. He aquí cómo establece Wittgenstein la diferencia entre representar-se algo y verlo:

Representación<sup>I</sup> auditiva, representación visual: ¿cómo se distinguen de las sensaciones? No ha de ser por la «vivacidad».

Las representaciones<sup>I</sup> [*Vorstellungen*] no nos suministran información correcta ni incorrecta acerca del mundo. (Las representaciones<sup>I</sup> no son alucinaciones ni fantasías.)

Mientras veo un objeto, no puedo representármelo.

Diferencia entre los juegos de lenguaje: «¡ve la figura!» y «¡representate la figura!»

La representación<sup>I</sup> está sometida a la voluntad.

La representación<sup>I</sup> no es una imagen. Cuando me represento un objeto no lo derivo de la semejanza entre él y la representaciones<sup>I</sup> de él.

A la pregunta «¿qué te representas?»», puede uno responder con una imagen.<sup>30</sup>

Las alucinaciones y las ilusiones visuales no dependen de nuestra voluntad, como ya sabemos.<sup>31</sup> Y Wittgenstein destaca esta característica suya, que las distingue de las representaciones<sup>I</sup>. Estas últimas, en cambio, pueden ser producidas a voluntad de la persona. Y por ello nadie me puede obligar a representar-me algo,

mientras que sí me puede obligar a verlo. Pero el problema es que suele confundirse la representación<sup>I</sup> con la visión, y considerar que la primera es igual a la segunda, sólo que se distingue por ser «interna». Dicha confusión se debe, en términos de Wittgenstein, a que los juegos de lenguaje relacionados con cada una de ellas están relacionados. [*Ibid.*, § 625]

Wittgenstein retrotrae todas estas cuestiones a lo que más le interesa: los juegos de lenguaje relacionados con la representación<sup>I</sup> y con el ver; la gramática de las enunciaciones sobre cada una de estas modalidades. También indica una clara diferencia entre representar-se (o representar<sup>I</sup>) y mirar con atención algo u observarlo. Por ejemplo:

Lo representado [*Vorgestellte*] no está en el mismo espacio que lo visto. El ver está conectado con el mirar.

Cuando representamos [*vorstellen*] algo, no observamos [...] [*Ibid.*, § 628 y 632]

Lo principal son los usos gramaticales que aprendemos a relacionar con la visión, con la representación<sup>I</sup> o con la observación, y que nos enseñan que todas ellas son diferentes entre sí:

Aprendo el concepto 'mirar' junto con la descripción de aquello que veo. Aprendo a observar y a describir lo observado. Aprendo el concepto 'representar' [*vorstellen*] y a establecer con él otro tipo de relaciones.

Cuando de niños aprendemos a utilizar las palabras «ver», «mirar» y «representar» [*vorstellen*], en ese adiestramiento desempeñan un papel las acciones voluntarias y las órdenes. Pero cada una de las tres palabras desempeña un papel distinto. ¿Cómo comparar entre sí los juegos de lenguaje «¡Mira!» y «¡representate!» Cuando queremos adiestrar a alguien de modo que reaccione a la orden «¡Mira!», o para que comprenda la orden «¡Representate!», debemos enseñarle algo completamente distinto en cada caso. Las reacciones que pertenecen a este juego de lenguaje no pertenecen a aquél. [*Ibid.*, § 637 y 646]

La gramática de «ver» y de «mirar con atención» u «observar» admiten la posibilidad de describir lo que se ve o se mira; la gramática de «representar-se» no lo admite con la misma

<sup>30</sup> L. W., Zettel, § 621.

<sup>31</sup> Cfr. Capítulo 2, § 43.



ligereza. ¿Por qué? Porque las representaciones<sup>1</sup> no «se encuentran» en «un» lugar (la cabeza, el cerebro o lo que sea). Cuando *vemos algo* nos comportamos de distinta manera que cuando *nos lo representamos*. Por tanto, *ver algo* y *representár-selo* están relacionados con distintos juegos de lenguaje.

c) *No existe un territorio representativo «interior»*

Un corolario de todo lo anterior es que las intenciones o los deseos no son «cosas» ni «procesos» internos, que suceden en un ámbito separado del exterior, oculto a nuestra mirada. Pensar o comprender no son, tampoco, «vivencias» o «experiencias» que se desarrollan en lo «interior» de la persona. La pregunta de Wittgenstein, ya citada anteriormente,<sup>32</sup> sobre qué es lo que convierte a una representación<sup>1</sup> de alguien en *su* representación, es formulada por él en otro lado, pero ahora deriva hacia otros aspectos:

¿Qué hace que mi representación [*Vorstellung*] de él sea una representación de él? ¿Qué hace que su retrato sea un retrato de él? ¿La intención del pintor? Es decir, ¿su estado mental? ¿Y qué hace que una fotografía sea su retrato? ¿La intención del fotógrafo? Y suponiendo que el pintor tuviera la intención de pintar a N de memoria, pero dominado por fuerzas inconscientes, pintara un retrato extraordinario de M, ¿lo llamaríamos entonces un mal retrato de N? [...] Así, ¿qué hace que mi representación [*Vorstellung*] de él sea mi representación [*Vorstellung*] de él? Nada de lo que vale para el retrato vale para la representación [*Vorstellung*].<sup>33</sup>

Se ve cuán relativa y evanescente es la «intención» de quien *se* hace una representación<sup>1</sup> o *hace* una representación<sup>M</sup> de algo. Dicha «intención» no puede ser erigida en criterio último o en un referente firme de que se hace determinada representación. ¿Por qué? Simplemente, porque no es posible *localizarla*

de ninguna manera. Por lo demás, queda claro aquí que el representar-*se* algo y el representar materialmente algo (por ejemplo mediante un retrato) no pueden ser tomados como equivalentes, o como refiriéndose mutuamente.

*La intención no es «algo»*, en el sentido de que no se trata de una entidad que «yace» o «se encuentra» en algún lugar (el cerebro, la «mente», etc.). Por tanto, no es algo «describible». [*Ibid.*, § 26 y 34] Y el pensar no es una experiencia *específica, separada* de las demás y que por ello pudiera ser *identificada* o *descrita*. Por ejemplo, el *aprender* a hacer operaciones aritméticas no puede ser objeto de una descripción, como si se tratara de una «actividad» cualquiera. [*Ibid.*, § 625]

Sin duda, hay juegos de lenguaje determinados en que se puede «describir» lo que sucede «internamente» cuando alguien calcula. Pero ello no significa que suceda *realmente* «algo» en ese ámbito privado. Además, no tenemos ningún referente que nos sirva de criterio para determinar si esas descripciones producen o no en nosotros una representación<sup>1</sup> correcta de la representación<sup>1</sup> que existiría en la «mente» del sujeto que calcula. Por ello hay tantas confusiones cuando hablamos de «calcular en la cabeza» o «calcular mentalmente»:

El calcular en la cabeza es quizá el único caso en el cual se hace un uso regular de las representaciones [*Vorstellungen*] en la vida cotidiana. Por ello tiene un interés particular.

«¡Pero yo sé que pasó algo dentro de mí!» ¿Qué fue? ¿No fue que tú calculaste en la cabeza? ¡De modo que el calcular en la cabeza es algo específico!

Reflexiona antes que nada en esto: Cómo se utiliza la descripción «Él calcula en la cabeza», «Yo calculo en la cabeza». La dificultad con la que uno se topa es la vaguedad de los criterios para localizar ese proceso espiritual.

¿Puede uno representarse [*sich vorstellen*] el calcular en la cabeza? [*Ibid.*, § 649 y 650]

Es justamente la suposición de que «calcular mentalmente» es algo «específico» lo que Wittgenstein propone desterrar.

<sup>32</sup> En § 53.

<sup>33</sup> L. Wittgenstein, *Philosophie der Psychologie I*, § 262.

d) *Lenguaje y pensamiento, palabra y pensamiento.*

Wittgenstein descarta de un plumazo una larguísima tradición filosófica cuando afirma: «Como todo lo metafísico, la armonía entre pensamientos y realidad hay que localizarla en la gramática del lenguaje». [*Ibid.*, § 55] Así, «reduce» en cierto modo la cuestión de la representación<sup>1</sup> a un asunto de usos lingüísticos. De hecho, ya mostré esto en los tres incisos anteriores. Pero quisiera subrayar tal aspecto, porque es necesario, debido a que nuestro «sentido común» ha sido modelado por siglos de representacionismo según las cuales nos formamos «imágenes» en la «razón» o «mente». Wittgenstein, rompiendo con esta tradición filosófica, dice, en cambio:

Lo que hay que preguntar no es qué son las representaciones [*Vorstellungen*] o qué sucede cuando alguien se representa [*sich vorstellt*] algo, sino: cómo es utilizado el término «representación». Pero esto no significa que quiero hablar sólo sobre palabras. Pues apenas en mi pregunta se habla de la palabra «representación», se hace una pregunta sobre la esencia de la representación. Ahora bien, afirmo que ésta pregunta no se responderá por medio de un señalar —ni hacia lo representado [den *Vorstellenden*] ni hacia otra cosa; como tampoco mediante la descripción de algún otro proceso. La primera pregunta se dirige hacia una explicación de palabras, pero lleva nuestras expectativas hacia una tipo de respuesta equivocado.<sup>34</sup>

La esencia de la representación-I no yace en otro lugar que en los usos lingüísticos de la palabra «representación<sup>1</sup>» (*Vorstellung*). Sólo ahí se muestra o manifiesta tal «esencia», y es en vano que se la busque en otro «lugar»: en cualquier «más allá» que podamos postular.

En efecto, considero que la representación<sup>1</sup> no «yace», no se «localiza» en algún punto específico de nosotros. Más bien, tiene una existencia colectiva. En el Apartado 2.3.5 me referí a esto, a propósito de la imagen imaginaria (y desde un ángulo fenomenológico). Ahora, no puedo sino reafirmar lo ahí dicho, en relación con la representación<sup>1</sup>: no es ni subjetiva ni

objetiva, sino *intersubjetiva*: no está «en» o «dentro» de nosotros, sino *entre* nosotros. Todos la compartimos y le damos existencia de manera grupal. Y aquí me atrevo ya a hacer explícito algo que he pensado desde hace tiempo: *la 'intersubjetividad' husserliana y los 'juegos de lenguaje' wittgensteinianos son conceptos que se pueden utilizar juntos para distanciarse críticamente de la noción tradicional de la representación<sup>1</sup>*. Más allá del extremismo filosófico de Wittgenstein, que niega en absoluto toda «esencia» que no tenga una realidad en el lenguaje efectivamente usado por los hablantes, más allá de la búsqueda husserliana de «esencias», a las que se accede por una especie de «visión»... *más allá de ambos extremos, que se niegan entre sí de modo radical*, tanto Husserl como Wittgenstein postulan la *constitución* del mundo humano por parte de quienes habitan en él: los humanos. Así, en lo que se refiere a la representación<sup>1</sup>, bien podemos decir que *en efecto existe*, pero no en un reino «privado» o «mental», sino en la convivencia entre las personas. Cada uno de nosotros tiene un efecto una privacidad, un ámbito propio; pero éste no existe por sí mismo en un ámbito privado, sino que se alimenta de los diversos ámbitos públicos en que nos desenvolvemos. *Lo privado y lo público no se excluyen, sino que se presuponen, se alimentan mutuamente. Por eso es que nuestras representaciones, aunque «interiores», son igualmente «exteriores». Mi intimidad y mi publicidad están en constante comunicación. Lo de adentro es lo de afuera.*

Nada más íntimo que el dolor (físico o anímico), y sin embargo pocas cosas pueden ser tan compartidas como el dolor. Todos sabemos cuánto alivia comunicar a los demás nuestros diversos sufrimientos. Recuerdo que una vez un médico me dijo: «Sólo hay un dolor que se soporta completamente: el dolor ajeno». ¿Por qué lo decía así? Justamente porque el dolor ajeno nos duele también. Y un buen médico necesita soportarlo para poder ejercer su profesión. Ese médico necesitaba «deshumanizarse» para poder curar a los humanos; necesitaba no mirarlos a los ojos

<sup>34</sup> L. Wittgenstein, *Investigaciones...* § 370.

mientras los trataba. De otro modo, fracasaría en su misión, pues se formarían representaciones<sup>1</sup> del dolor que sufrirían sus pacientes. Cuando yo miro a los ojos a la persona que sufre un dolor, y cuando esa persona recibe mi mirada y me devuelve la suya, entre los dos estamos *constituyendo* una representación<sup>1</sup> de ese dolor «privado»: lo estamos proyectando en el ámbito público dentro del cual ambos nos movemos. Y cuando la persona que sufre busca quién la escuche, es porque *necesita hacer público su ámbito más privado*; que se construya junto con alguno de sus semejantes una representación<sup>1</sup> de su propio dolor: eso la alivia.<sup>35</sup>

### § 73. Representación material (física)

En el párrafo anterior se expuso ya cómo la teoría de la representación<sup>M</sup> surgió desde los tiempos del Wittgenstein joven como una alternativa crítica al «viejo» concepto de la representación<sup>1</sup>, que tanto peso tuvo en la filosofía clásica alemana. Ahora, teniendo como trasfondo todo lo dicho en ese párrafo, continuaré con el examen de la representación<sup>M</sup>, pero ya no en ese sentido crítico, sino en un sentido hermenéutico.

En el *Diccionario histórico de la filosofía*, el artículo sobre la *Darstellung* da como equivalentes en latín de este término los vocablos *exhibitio* e *hypotypose*. Ahí se indica que el

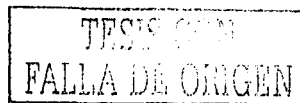
<sup>35</sup> Véase la crítica de Richard Rorty a la representación<sup>1</sup> en *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Remito al lector a los párrafos 38 y 53 de estas indagaciones, en donde se refiere la aguda tesis de que para el pensamiento moderno (a partir de Descartes y Locke, y hasta Kant), *conocer es formarse representaciones «internas», las cuales a su vez son reflejos o imágenes cuasi-visuales de las cosas «externas», y que se pueden reconocer «mirando hacia dentro»*. Por su parte, Henry Lefebvre examina con especial atención la concepción marxiana de la representación<sup>1</sup> como *ideología* (falsa conciencia, creencias de una clase social) y sus nexos con la *alienación* y la representación política. Ver su *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, 1980. Cfr. pp. 26-110 y 166-206.

concepto de '*Darstellung*' ha ocupado un lugar central en las ciencias físicas, tanto en el estudio de los modelos realistas representativos del mundo físico, como en el desarrollo de los fundamentos del pensamiento simbólico (por ejemplo, con Carnap). Así, se ha distinguido en la ciencia *métodos de investigación* junto a *métodos de representación*<sup>M</sup>. Por otro lado, Kant llamaba representación<sup>M</sup> (o también *exhibitio* o *hypotypose*) a la traducción sensorial de un concepto, que puede ser *esquemática* o *simbólica*. Pero el desarrollo principal del concepto de *Darstellung* se dio en el terreno de la poesía y del arte. Hasta fines del siglo XVIII (en el año 1774, según M. Kirchstein) no se había utilizado este término. Antes de Klopstock era de uso más corriente el concepto de '*Vorstellung*'; pero él introdujo la utilización del término *Darstellung* para referirse al soporte físico que otorga «fuerza vital» a un poema y que, a la vez, le permite generar en el espectador una ilusión. Por su parte, J. G. Herder y G. A. Burger virtieron al alemán el concepto aristotélico de '*mimesis*' como '*Darstellung*'. Gracias a ésta, considera Herder, la obra poética puede presentar con verosimilitud y vividez los acontecimientos narrados. Y, en la misma época, Goethe vio lo «más elevado» de la *Darstellung* en que es una mediación entre lo «interno» y lo «externo». Pues el espíritu busca dar vida a las descripciones poéticas, de modo que sean «válidas para cualquiera».<sup>36</sup>

Cuando pasamos de la representación<sup>1</sup> a la representación<sup>M</sup>, evidentemente pisamos un terreno más tangible, pero no por ello más firme y real. *Las representaciones imaginarias están tan afincadas en la realidad como las representaciones materiales, y contribuyen no menos que éstas a configurar el mundo en que todos nos desenvolvemos. Ambas son constituyentes de la realidad intersubjetiva que construimos y compartimos.*

Al respecto, Valeriano Bozal hace interesantes aportaciones. Como punto de partida clasi-

<sup>36</sup> *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1972, Tomo II.



fica las representaciones según tres modalidades: *perceptivas* (que son de orden psicológico y están «sometidas a las leyes de la percepción y a las convenciones histórico-culturales»), *materiales* («“fijación” de las presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos o gráficos») y *cognoscitivas* (aquellas que funcionan como «condición» en la «relación del sujeto con la realidad» y en la «construcción de imágenes de representación o iconos»).<sup>37</sup> Centrándose en el tercer sentido, establece que la representación es producto de la *subjetividad*, pues las cosas son traducidas o convertidas a *figuras* y adquieren significado *cuando los sujetos las miran*; sólo entonces pasan a ser «algo». [*Ibid.*, p. 21] Y define entonces la representación como una forma de «organizar el mundo fáctico en figuras». Para que esa organización se realice es necesaria la intervención de un sujeto que, enclavado en un «horizonte» (en un «mundo», podríamos decir) pueda decir «esto es tal cosa». Bozal pone como ejemplo la siguiente obra de Marcel Duchamp.

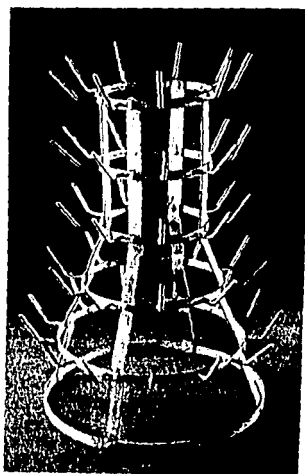


Figura 15. Marcel Duchamp, *Portabotellas*.

Cuando uno ve ese objeto por primera vez, es fácil saber de qué se trata. Ese cuerpo c salientes que asemejan espinas nos puede hacer pensar más bien en un objeto de ataque, o en instrumento de tortura tal vez. Sin embargo cuando sabemos que se llama *Portabotellas*, cambia el sentido que le habíamos dado, y comenzamos a verlo como portabotellas: acaso sea posible poner ahí las botellas vacías, insertándolas por la boca en cada saliente. ¿Por qué logramos realizar este movimiento interpretativo? Porque hemos visto distintos modelos de cavas portátiles, porque alguna vez hemos tenido que poner a secar una botella y sabemos que lo mejor es ponerla boca abajo para que escurren y entonces podemos *imaginar* la manera de colocarlas en ese portabotellas... en fin, porque pertenecemos a determinado horizonte en el cual hay botellas de licor vacías y botelleros. En cambio, alguien que no ha tenido experiencia con estos objetos, probablemente no acertará a *ver como* botellero esa pieza, y buscará hacer encajar su percepción en lo que ya conoce. Ya se trató en la Sección 3.1<sup>38</sup> el concepto de ‘horizonte’, a partir de su gran relevancia en el método husserliano. Cuando Bozal lo utiliza está sin duda remitiéndose a esas raíces fenomenológicas (y a sus derivaciones en Gadamer).

Este autor recurre a otro concepto de relevancia hermenéutica: la ‘comunidad de representación’. El «ver como algo» y el «representar como algo» presuponen la existencia de un consenso visual y representativo: «La afirmación *esto es tal cosa* precisa algún tipo de legitimación», y ésta proviene del conjunto de los sujetos. Así como hay una «comunidad de comunicación» (Apel<sup>39</sup>) en cuanto al uso del lenguaje, hay una «comunidad de representación» (Bozal) en cuanto al uso de las imágenes visuales o las figuras: con base en ella se constituye socialmente el horizonte de figuras establecido, y éste a su vez permite que «la figura de esta o aquella cosa [sea] reconocible por todos los

<sup>37</sup> Valeriano Bozal, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>38</sup> § 63 y 69.

<sup>39</sup> Ver § 7.

[...] sujetos». Vivimos en un mundo simbólico en el que se establecen determinados criterios para decir «esto es tal cosa». Las representaciones están legitimadas o «normalizadas», y en eso consiste su manera de dar conocimiento: *la comunidad de representación «disuelve» (o absorbe, podríamos decir) al sujeto, a su mirada estrictamente individual, y la integra en un modo de ver consensual.* [*Ibid.*, pp. 23-27]

Aquí las conclusiones de Bozal adquieren un franco perfil fenomenológico-hermenéutico, pues recurre al fecundo concepto de 'intersubjetividad'. Señala: «la afirmación *esto es tal cosa* es el punto central de la representación». Por ejemplo, a partir de que Joan Miró sacó unos guijarros de su horizonte y los incrustó en otro: «ya no podemos ver las piedras con la mirada que antes teníamos [...] tal contemplación nos *permite* ver ya de otra manera —diría que me *obliga* a ver de otra manera— todas las piedras». [*Ibid.*, pp. 28-31] Así, Bozal nos confirma que, si tomamos como soporte explicativo a la hermenéutica, no hay mirada «inocente» posible: cualquier acto perceptivo, por más espontáneo que sea, lleva una intencionalidad interpretadora *colectiva*. No lo afirma de esta manera, pero así lo dejan ver sus palabras:

Veo la playa y digo que contiene arena, guijarros y piedras, hierbas, agua y aire, y la he reconocido, puedo informar de que eso que hay ante mí es una playa, decirselo a otros, que asentirán [...] Mi papel queda reducido al de intérprete de la comunidad, el sujeto de la representación se disuelve en la intersubjetividad que me ha proporcionado los significados que debo usar, a los que me acojo... [*Ibid.*, p. 32]

Me surgen diversas preguntas ante un planteamiento tan claro y extremo como el de Bozal. ¿La intersubjetividad es un territorio vasto y variado dentro del cual me muevo libremente en mi constante interpretación del mundo, o es más bien una especie de «cárcel» de la que no puedo liberarme, por más que lo intente? *¿Debido a que me muevo en un mundo constituido intersubjetivamente, me es imposible tener ningún contacto «directo» o «no mediado» con las*

*cosas —es decir, presencial—?; ¿estoy «condenado» a vivir en un ámbito de representaciones (colectivas, intersubjetivas, sociales)? ¿Es correcto plantear esta sobredeterminación de mi mirada como una cárcel, o más bien debo entender de una vez por todas que ésa —y sólo ésa— es mi auténtica «libertad», que no puedo acceder a otra libertad más que ésa? ¿Debo abandonar por completo mi aspiración a ir *más allá* de la representación y a alcanzar la *presencia* desnuda?*

La hermenéutica gadameriana de la representación<sup>M</sup> (de la *Darstellung*) puede tal vez ayudar a responder tan acuciantes cuestiones. Consideraré la hermenéutica de la representación<sup>M</sup> en este filósofo centrándome en tres aspectos: a) *la imagen*, b) *el juego* y c) *el lenguaje*. Veré las profundas relaciones que establece entre ellos, y que finalmente conducen a la entronización logocéntrica del último.

#### a) *La imagen*

Pese a la solución logocéntrica que da Gadamer al problema de la imagen, aporta una revaloración de ésta que lleva a considerarla positivamente, y ya no sólo como una simple modalidad «no lingüística» del conocimiento.

Su teoría de la imagen es expuesta en los incisivos titulados «La valencia ontológica de la imagen» y «Los fundamentos ontológicos de lo ocasional y lo decorativo».<sup>40</sup> El primero fue ya expuesto más atrás,<sup>41</sup> y sólo recalcaré algunos puntos que ahora son relevantes. Gadamer esclarece las relaciones entre la *Bild*, la *Abbild* y la *Urbild* tomando como hilo conductor el concepto de representación<sup>M</sup>. Kant otorga a esta última un importante papel cuando la considera como la forma en que los conceptos se vuelven «sensibles», esto es, en que de algún modo se «materializan» (es la *Hypotypose* o *Exhibitio*).<sup>42</sup> Y es a esta formulación kantiana que se remite

<sup>40</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit...*, pp. 128-137 y 137-152.

<sup>41</sup> En § 33.

<sup>42</sup> Ver § 28.

Gadamer. Pero él avanza varios pasos más en el tratamiento de la cuestión, pues encuentra que la representación<sup>M</sup> no se limita a «materializar» conceptos o ideas, sino que apunta a una referencia más alta: la *Urbild*. Ésta es lo representado por aquélla, y en apariencia es siempre superior. Pero tal inferioridad de la imagen visual (de la representación<sup>M</sup>) frente a lo que representa es sólo aparente. En realidad, la representación<sup>M</sup> no se relaciona con su *Urbild* como mera copia mimética (o *Abbildung*). La imagen visual (la *Bild* o imagen<sup>M</sup>), tiene *ante todo* una valencia ontológica innegable: a diferencia de la mera copia (la *Abbildung*), no se niega a sí misma para «parecerse» a su *Urbild*, sino que está esencialmente unida a esta última: Gadamer afirma que *en esta cualidad ontológica radica el carácter sacro y único de la imagen prehistórica y de la imagen mágica. La Bild, la imagen, en virtud de que es una representación<sup>M</sup> de una Urbild, conlleva un «incremento del ser» o, me atrevo a decir, una plusvalía ontológica: lo representado en ella se ve aumentado en su ser. Aquí Gadamer puntualiza que estos conceptos neoplatónicos (*Bild, Urbild*) no bastan para agotar la valencia ontológica de la imagen, como se desprende del «concepto sacro-jurídico» de representación<sup>E</sup>:*

Representación [*Repräsentation*] no quiere decir más copia [*Abbildung*] o representación visual [*bildliche Darstellung*] [...] sino que significa ahora sustitución [*Vertretung*]. La palabra puede tomar abiertamente este significado porque lo copiado está presente en la copia misma. *Repraesentare* quiere decir hacer presente [*Gegenwärtigseinlassen*] [...] El giro hacia lo subjetivo que lleva evidentemente nuestro concepto de 'representación' [*Vorstellung*] proviene en cambio de la subjetivización del concepto de 'idea' en el siglo XVII, y por lo cual Malebranche fue particularmente determinante para Leibniz. [*Ibid.*, p. 134]

Gadamer parece dar mayor peso a la representación<sup>E</sup> que a la representación<sup>M</sup>, pues la primera va más allá de la simple «materialización» o «visualización» y connota que lo representado «está presente» en la representación<sup>E</sup>. Mas yo considero que en el desarrollo de sus ideas la

representación<sup>M</sup> adquiere una mayor relevancia, sobre todo a partir de que se refiere al juego como una modalidad de la representación que la «transmuta en obra sensible».

En el inciso titulado «Los fundamentos ontológicos de lo ocasional y lo decorativo», Gadamer se refiere con más puntualidad a la representación<sup>M</sup>. El concepto de 'lo ocasional' adquiere aquí un impresionante peso ontológico. Normalmente asociamos a la ocasionalidad un sentido peyorativo, como de algo pasajero y sin sustancia, dependiente de las circunstancias e incluso efímero. Pero aquí se nos hace ver que ese carácter específico de la imagen creado para determinada ocasión es justamente lo que le da su fuerza representativa. Un buen ejemplo es el retrato.

¿Qué es un retrato? ¿Cuándo retratamos a una persona y cuándo simplemente hacemos una imagen de ella, que puede parecerse o no? ¿Es posible retratar a un animal, a un muerto, a un ser fantástico? ¿Puede haber un buen retrato de una persona dormida? ¿Qué es lo que se retrata cuando se retrata? ¿Un retrato es un buen retrato porque retrata el «interior» de la persona, porque evoca en el espectador un sentimiento de pertenecer a la misma especie que el retratado, o porque parece no ser un retrato sino una persona real? Hay muchas preguntas pertinentes más, que no pongo aquí por prudencia.

En todo acto de retratar hay una intención por parte de quien retrata. Desde luego, no se trata de la intención «oculta» o «secreta» que como un referente único da su sentido al retrato. Pero no por ello se debe descartar la intención tanto del creador del retrato como de su espectador. No olvidemos la famosa explicación de Picasso sobre el retrato de Gertrude Stein, cuando dijo que con el tiempo «se parecería» a ella. Con ello me estoy refiriendo a una intencionalidad de orden colectivo, por la cual «aprendemos» a ver algo de determinada forma.

¿Podemos decir que un «buen» retrato retrata a alguien «tal como es»? Prefiero decir que es

aquel que muestra a la persona «tal como la vemos todos» (y en 'todos' están incluidos el retratador, el retratado y el espectador). Por ejemplo, la imagen de una persona en un momento especial, único o irreplicable puede retratarla mejor que una imagen para la que esa misma persona posó largamente. Por eso nos fascina tanto ver las fotografías «de ocasión» que tomamos de nuestros conocidos y de nosotros mismos: en esas imágenes «pasajeras» o «efímeras» se condensan vastos y profundos territorios de la psicología de cada quien. Un buen retrato es, pues, eminentemente *temporal*, u «ocasional».

El *aquí y ahora* de la imagen ocasional es llevado por Gadamer a una gran altura ontológica. La puesta en escena o la ejecución musical, por ejemplo, son eventos (*Ereignisse*) únicos. Igualmente, en la escultura de monumentos se demuestra la valencia ontológica de la *Bild*: mantienen lo representado<sup>M</sup> en un presente (*Gegenwärtigkeit*) específico, y el espectador de cada época los ve de manera diferente. [*Ibid.*, pp. 140-142] Aquí encontramos una importante relación entre la representación<sup>M</sup> y la representación<sup>T</sup> (de la que se tratará en el siguiente parágrafo).

En cuanto al retrato, señala Gadamer que «implica en su propio contenido figural una relación con la proto-imagen [*Urbild*] [y] se refiere a ésta [...] En el retrato se plasma en una representación [*Darstellung*] la individualidad del retratado». [*Ibid.*, p. 138] Así,

En el retrato culmina una cualidad esencial de la *Bild*: cada imagen conlleva un incremento del ser y está esencialmente determinado como una representación [*Repräsentation*], un llegar-a-la-representación [*Zur-Darstellung-Kommen*] [...] Eso constituye su ser peculiar. En esa medida el retrato es un caso particular de la valencia ontológica que hemos adjudicado a la imagen [*Bild*]. Lo que en él accede al ser no es aquello que encuentran ahí los que conocen al retratado [...] Pues un retrato no va a reproducir en absoluto la individualidad que representa [*die es darstellt*], tal como aparece a los ojos de ésta o aquélla de las demás personas. Más bien, muestra necesariamente una idealización, que puede extenderse desde lo represen-

tativo [*Repräsentativen*] hasta los matices más íntimos e infinitos. [*Ibid.*, p. 141]

Este plasmar en imágenes<sup>M</sup> los matices más sutiles de la individualidad es posible porque en el retrato se efectúa una auténtica *idealización* de la persona representada. Así es como el retrato, «caso particular de la imagen», es un caso típico de la valencia ontológica de la imagen<sup>M</sup> o representación<sup>M</sup>. Y dicha idealización no impide en nada que se retrate una individualidad concreta y única, en vez de simplemente representar un tipo general.

La «esencia» de la imagen es, pues, definida como «una manifestación de aquello que es representado<sup>M</sup> por ella». Gadamer ejemplifica esto con un cuadro de Velázquez (*La rendición de Breda*), en que un evento digno de ser representado<sup>M</sup>, y necesitado de esta plasmación, «se realiza plenamente cuando es representado [*dargestellt*] en imágenes». Aunque es profana, esta imagen tiene debido a ello un carácter «sacro»:

la relatividad de lo profano y lo sagrado no sólo pertenece a la dialéctica de los conceptos, sino que es reconocible en el fenómeno de la imagen como un rasgo real de ésta. Una obra de arte tiene siempre algo de sagrado.

Por tanto,

a partir de todas estas reflexiones se justifica caracterizar el modo de ser del arte en general mediante el concepto de 'representación' [*Darstellung*], que abarca igualmente tanto el juego como la imagen y tanto la comunión como la representación [*Repräsentation*]. [*Ibid.*, pp. 142-144]

Gadamer examina también el estatus de la imagen con respecto al signo y al símbolo. La *Bild* se ubica entre dos extremos: la referencia pura (el signo) y la suplantación pura (el símbolo). Tiene algo de cada uno y a la vez se aleja de los dos. Igual que el signo, la *Bild* hace referencia a algo, pero no se anula en ese acto (como sí hace el signo), sino que permanece como tal. No se separa de lo que representa<sup>M</sup>, sino

que participa en ello, y a su vez lo representado<sup>M</sup> tiene un «incremento ontológico» cuando pasa por la *Bild*:

*Lo representado accede a sí mismo en la imagen. Experimenta un incremento en su ser. Pero eso significa que él mismo está en la imagen [...] la diferencia entre imagen y signo tiene, pues, un fundamento ontológico. [Ibid., pp. 145-146. Cursivas de F.Z.]*

Esta permanencia de lo representado en la imagen<sup>M</sup> nos lleva, una vez más, a la *presencia*. Lo representado está *presente* en la representación<sup>M</sup>: crece, se afirma en sí mismo.

Por otro lado, esta diferencia ontológica entre *Bild* y signo no existe entre *Bild* y el símbolo, pues también en éste ocurre la «participación ontológica»: «Para el símbolo vale lo mismo que para la imagen: no se puede remitir a algo que a la vez no esté presente en él». Aquello a lo que nos remite el símbolo *está presente* en el símbolo mismo. Por ejemplo, en la imagen religiosa, en la bandera o en el uniforme. Todos ellos son «más que signos»: lo venerado mismo «está» en ellos. Todos ellos, dice Gadamer, son representaciones<sup>E</sup> (*Stellvertreter*) de lo que es venerado. [Ibid., pp. 146-147] En otras palabras, podríamos decir que *en estos casos la representación se ve rebasada, o resulta ya insuficiente, y la presencia toma su lugar*. Y, a la vez, la imagen se distingue del símbolo, pues éste no necesita ser visual (*bildhaft*) ni efectúa ningún «incremento ontológico» sobre lo representado-M. [Ibid., p. 147]

### b) El juego

En el Capítulo 1<sup>43</sup> me referí a la concepción gadameriana del juego y del lenguaje. Se trataba de cómo el humano se sumerge en ambos: cuando juega y cuando habla no es él quien juega ni habla, sino que el juego y el lenguaje mismo se manifiestan a través de él. Por tanto, el juego es quien «se» manifiesta por medio de

los jugadores. Así como el «sujeto» de la experiencia del arte no consiste en la subjetividad de quien se enfrenta a ella, sino en la obra de arte misma, los sujetos del juego no son quienes juegan, sino que «el juego se representa<sup>M</sup> (*kommt zur Darstellung*) a través de los jugadores». [Ibid., p. 98] De este modo, si el juego mismo es quien «se traduce» a sí mismo a una representación<sup>M</sup>, y no son los jugadores quienes hacen tal cosa, se trata de un acto de *autorrepresentación*: «El juego está realmente restringido a autorrepresentarse [*sich darzustellen*]. Su modo de ser es pues una autorrepresentación [*selbstdarstellung*]. Ahora bien, la autorrepresentación es un modo de ser universal de la naturaleza [...] El jugar es siempre un representar [Darstellen]». [Ibid., p. 103] *El modo en que la naturaleza juega, o en que el juego se juega a sí mismo, es necesariamente una (auto)representación<sup>M</sup>*. Y no puede ser de otra manera: las (auto)representaciones<sup>M</sup> son la única forma en que se realiza el juego natural. Por ejemplo, cuando las olas del mar se desarrollan, no «representan» nada ajeno a ellas mismas y su propia dinámica; o cuando un animal corretea y retoza, no está «significando» nada más que su correteo y su retozo. *En todos estos casos, me atrevo yo a concluir, la (auto)representación<sup>M</sup> es una auténtica presencia.*<sup>44</sup>

Cuando Gadamer relaciona esta forma de la representación natural con el teatro y la puesta en escena, realiza un interesantísimo movimiento filosófico. En lengua alemana, la palabra «spielen» significa al mismo tiempo «jugar», «actuar» o «ejecutar». Un niño juega, pero también actúa: casi todos sus juegos son auténticas representaciones<sup>M</sup> o *puestas en escena*. Un actor actúa, pero también ejecuta una serie de parlamentos: consideramos que tiene capacidad actoral cuando realiza de manera convincente lo que está planteado en el escrito

<sup>43</sup> § 10.

<sup>44</sup> Por eso en § 32 establecí la afinidad entre el juego en este sentido y la «forma» tal como la entiende Focillon. Sin embargo, Gadamer avanza hacia una concepción del juego como representación<sup>M</sup>.



del dramaturgo, y con esa realización da vida a tal escritura, que por sí misma es letra muerta. Un ejecutante musical interpreta una obra escrita en una partitura, pero también juega y actúa: sigue las reglas establecidas por el género, las indicaciones técnicas de la partitura; y al mismo tiempo se permite aplicar variaciones surgidas de su inspiración personal, a la vez que gesticula y manifiesta sus emociones con todo su cuerpo. En síntesis, el niño, el actor teatral y el ejecutante musical son, cada uno a su manera, *intérpretes*. «Interpretar» es un cuarto sentido, central, del término «spielen», y en ello radica su aspecto hermenéutico. Gadamer, por su parte, subraya que en la puesta en escena (*Schauspiel*) se realiza además una reunión en un todo entre actores y espectadores, llegando incluso a cierto intercambio de posiciones entre ellos. [*Ibid.*, p. 105] ¿Cómo entender todo esto? Lo que busca Gadamer es mostrar que en el juego artístico hay un paso de la (*auto*)representación<sup>M</sup> de la naturaleza hacia la representación<sup>M</sup> como conocimiento o, mejor dicho, como (*re*)conocimiento del ser humano.

Dice Gadamer que el jugar humano alcanza su máximo perfeccionamiento cuando se aplica en la creación de obras de arte. A este cambio cualitativo lo llama «transmutación en una configuración sensible» (*Verwandlung ins Gebilde*), es decir, en una obra física, afirmando que «sólo mediante este giro alcanza el juego su idealidad [...] Tiene el carácter de una obra, del *ergon* y no de la *energeia*. En este sentido lo llamo una configuración [*Gebilde*]». [*Ibid.*, pp. 105-106] 'Gebilde' puede ser traducido como «obra», «creación» o «producto»; y también como «imagen», «estructura», «construcción», «conformación» o «configuración». Podemos entenderlo como «cosa conformada» o «materia configurada según un modelo». En cualquier caso, es casi obvia la referencia del término a una realidad física, material. De modo que, retomando el hilo de mi propia argumentación, puedo acotar aquí que cuando el juego humano se transforma en cosa sensible, es porque se convierte en una representación<sup>M</sup>. Para

Gadamer, esta transformación implica que el juego artístico alcanza su verdadero ser, y con ello anula su ser anterior, esto es, su ser como juego de la naturaleza: «Así, la transformación en una configuración implica que aquello que existía antes no existe más. Pero también que lo que ahora es, lo que se representa [*darstellt*] en el juego del arte, es lo verdadero que permanece». [*Ibid.*, p. 106] La transmutación en una obra es una «transmutación en lo verdadero». [*Ibid.*, p. 107]

¿De qué verdad habla Gadamer? De la *verdad del arte*, distinta a la que pretende alcanzar la ciencia. Se refiere a que el mundo de la obra de arte es «verdadero» sin referencias externas, sin necesidad de ser demostrado en la «realidad». Esto no lo dice explícitamente aquí, pero resulta del desarrollo completo de *Verdad y método*. Por el momento, indica que la tradicional teoría mimética del arte se basa en la concepción del juego como conocimiento y como *reconocimiento*. Lo que se experimenta con una obra de arte es su gradiente de verdad, entendido esto como aquello que le permite a uno conocer y reconocer algo, o bien reconocerse a sí mismo en la obra. Y con base en este concepto platónico central de 'reconocimiento', Gadamer llega a resultados que fortalecen su propia teoría de la representación: «imitación y representación (*Darstellung*) no son meras copias repetitivas, sino conocimiento de lo esencial». [*Ibid.*, pp. 108-109] Con lo cual está equiparando entre sí la *mimesis* y la representación<sup>M</sup>, pero entendiendo que la primera no es, de ninguna manera, «copia» o «imitación» en el sentido más plano y superficial, sino que la auténtica *mimesis* es ante todo una forma de (*re*)conocimiento por medio de la representación<sup>M</sup>.

He aquí la gran relevancia ontológica de la representación<sup>M</sup>: la puesta en escena o la poesía se manifiestan a sí mismas en la interpretación. Por ejemplo: «el jugar del acto teatral no debe ser entendido como la simple satisfacción de una necesidad escénica, sino como el acceso-al-ser-ahí [*das Ins-Dasein-Treten*] de la creación

misma». [*Ibid.*, pp. 111-112] Aquí, *mimesis* es representación<sup>M</sup> que conlleva un (re)conocimiento, *no* una copia re-productiva. Al mismo tiempo, en la *no-distinción* entre creación poética y ejecución escénica consiste la *verdad del juego artístico*. Esa verdad es lo que tanto el creador poético como el ejecutante escénico de la creación representan<sup>M</sup>.

### c) El lenguaje

En el Capítulo 1<sup>45</sup> fueron citadas las páginas en que *Verdad y método* se refiere al problema del lenguaje como alfa y omega no sólo de nuestro conocimiento, sino sobre todo de nuestra *comprensión* del mundo; de nuestro vivir en un «mundo» (Welt) más que en un «entorno» (Umwelt). Esto implica pasar de la epistemología (interesada en el conocimiento) a la hermenéutica (interesada en la comprensión y la interpretación). Como ya cité ahí, para Gadamer

En el lenguaje se representa<sup>M</sup> al mundo. La experiencia lingüística del mundo es «absoluta». Ésta supera todo relativismo en la disposición de lo que es, porque abarca todas las visiones de lo que es [...] *La relación básica entre el lenguaje y el mundo no significa, pues, que el mundo sea el objeto del lenguaje.* [*Loc. cit.*, p. 426]

Por tanto, es claro que según él la representación<sup>M</sup> por medios lingüísticos resulta más importante que la realizada por otros medios (la imagen, por ejemplo) para la conformación del mundo. Esto no lo dice de modo explícito; mas, cuando otorga a la palabra el lugar central en la «experiencia hermenéutica», al considerarla como «hilo conductor» de ésta, no se deja lugar a dudas sobre su convencimiento de la preeminencia que tiene también como instancia representativa.

En la parte final de su libro, Gadamer examina la concepción platónica del lenguaje y del *logos* (así como su extensión medieval en Agustín), con el fin de distanciarse de ella y al

mismo tiempo aprovecharla en cierto modo para reafirmar su propio concepto del lenguaje discursivo. Su lectura de Platón enfatiza aspectos que le interesan, y así se va acercando a su meta: reivindicar el lenguaje discursivo como «hilo conductor de la experiencia hermenéutica» y contraponer entre sí palabras e imágenes:

La palabra es adecuada cuando lleva las cosas a la representación [*Darstellung*], o sea cuando es una representación ( $\mu\mu\eta\sigma\iota\varsigma$ , *mimesis*). Pero ciertamente no se trata de una representación imitativa [...] sino que es el ser ( $\text{o}\upsilon\sigma\iota\alpha$ ) lo que es manifestado mediante la palabra [...] El que la palabra que nombra a un objeto lo nombre como lo que es [...] no implica necesariamente una relación de copia [*Abbildungsverhältnis*] [...] Sócrates reconoce a las palabras —a diferencia de las imágenes [*Gemälden*, pinturas, cuadros]— no sólo como correctas, sino como verdaderas [...] La 'verdad' de las palabras no radica realmente en su corrección [...] sino más bien en su plena espiritualidad, *i. e.* en la plasmación en sonidos de su sentido. Así es como todas las palabras son «verdaderas»; esto es, su ser brota en su significado, mientras que las copias [*Abbildungen*] son más o menos semejantes a las cosas —y se miden en relación con el aspecto de éstas— y son más o menos correctas. [*Ibid.*, pp. 387-388]

Para Gadamer, como acabamos de ver en el inciso anterior, la *mimesis* es la forma en que el juego como representación<sup>M</sup> y como configuración da forma a la *verdad*. Y aquí reafirma tal forma de pensar: las palabras son «verdaderas» no porque se adecuen a la Idea, no porque sean «correctas» en este sentido, sino porque representan<sup>M</sup>. En cambio, las imágenes no representan, sino que *copian*.

Después de este rodeo por las aguas del pensamiento platónico, Gadamer pisa con firmeza el terreno de su propio pensamiento. Ha afirmado que el lenguaje verbal no tiene una relación de «corrección» con el ser ni consta de «signos», ya que su *verdad* tiene otro sentido: la experiencia *del* mundo, una experiencia *hermenéutica*:

No sólo el mundo es mundo en tanto se vierte en lenguaje, sino que el lenguaje es lo que es sólo en tanto

<sup>45</sup> § 10.

el mundo se representa [*Darstellt*] en él. La humanidad originaria del lenguaje significa a la vez la lingüisticidad originaria del ser-en-el-mundo humano. Debemos tratar con atención la relación entre *lenguaje y mundo*, para alcanzar el horizonte propio a la lingüisticidad de la experiencia hermenéutica. [*Ibid.*, p. 419]

Entonces, y como ya expuse antes,<sup>46</sup> para este pensador:

- a) la lengua en que nos desenvolvemos no es una barrera, sino que abraza todas las posibilidades de ampliación de nuestra concepción del mundo;
- b) con las distintas lenguas no hay una relativización del mundo: «entre los perfiles de las distintas visiones del mundo, cada uno encierra potencialmente en sí a todos los demás», [*Loc. cit.*] y
- c) «la experiencia lingüística del mundo es absoluta» [*Loc. cit.*].

En otras palabras: *dentro del lenguaje discursivo, todo; fuera de él, nada.*

Esta posición se ve corroborada en los dos últimos incisos de *Verdad y método*. En el titulado «El medio del lenguaje y su estructura especulativa», Gadamer marca de manera definitiva sus diferencias con respecto a la metafísica griega de la *aletheia* («verdad» o «develamiento») y afirma la primacía de la *representación* sobre la *presencia*. No se trata, pues, de buscar ningún fundamento metafísico, sino de reconocer nuestro arraigo en la experiencia del mundo, que necesariamente es finita y delimitada históricamente y que, sobre todo, está mediada por el lenguaje: «Es a partir del *medio del lenguaje* [*die Mitte der Sprache*] que se desarrolla nuestra experiencia del mundo en conjunto, y particularmente la experiencia hermenéutica». [*Ibid.*, pp. 432-433] En este mismo tenor, la dialéctica platónica y agustiniana del *logos interior* o del *verbum cordis* es rechazada en virtud de que conciben una manifestación directa del *logos* o de Dios, una *presencia* divina «directa», sin mediación alguna: «Esta estructura del *Logos* y del *Verbum* [...] es el mero reflejo especular (*Spiegelung*) de su contenido

lógico». [*Ibid.*, p. 434] La misma dialéctica de Hegel hizo suya y aprovechó ese desarrollo de la dialéctica especular (o *especulativa*)

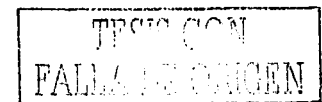
Sin dejar de tomar distancia ante la dialéctica metafísica (de Platón o de Hegel), Gadamer señala que hay algo en común entre ésta y su dialéctica hermenéutica: lo *especulativo*. Aquí es muy interesante cómo concilia el concepto de 'reflejo especular' (*Spiegelung*) con el de 'representación'<sup>M</sup>, que él tanto defiende. En Hegel, el pensamiento es «el desenvolvimiento de una cosa hasta sus propias consecuencias», apunta Gadamer, agregando que «desde los griegos llamamos a esto *dialéctica*». Y con eso transita de la dialéctica idealista de Hegel a la dialéctica del diálogo (en donde preguntas y respuestas conducen juntas a sus «propias consecuencias») para desembocar en que

el movimiento de la interpretación [...] es dialéctico [...] pues la palabra que permite interpretar el sentido del texto lleva el conjunto de este sentido al lenguaje. Es decir, lleva lo infinito del sentido en sí a lo finito de la representación [*Darstellung*]. [*Ibid.*, pp. 440-441]

Esto es, la lingüisticidad de la interpretación permite que el sentido, que en sí es inabarcable o infinito, se vuelva aprehensible (finito) gracias a la representación<sup>M</sup> que se realiza con palabras. Sin embargo, hay siempre un grano de indefinición en la traducción a palabras del sentido; hay un terreno impenetrable al que esa *especulación* no puede iluminar del todo: «El misterio del reflejo consiste en lo inaprehensible de la imagen». [*Ibid.*, p. 441] Hasta aquí las coincidencias entre la dialéctica metafísica y la dialéctica hermenéutica de lo especulativo.

En cuanto a las diferencias, pueden resumirse de la siguiente manera. Para Hegel y Platón la dialéctica «se basa en el sometimiento del lenguaje a la declaración». En Hegel, por ejemplo, «la dialéctica es la expresión de lo especulativo, es la representación [*Darstellung*] de aquello que subyace en lo especulativo, y en esa medida de lo "realmente" especulativo». [*Ibid.*, pp. 442-444] Pero de este modo la ex-

<sup>46</sup> En § 10.



presión lingüística adquiere un valor de reflejo mimético en el sentido de «copia». En cambio, para la dialéctica hermenéutica no es así. Cuando se dice lo que uno opina y se llega a una comprensión con el otro, lo dicho forma unidad de sentido con lo no dicho: la palabra dicha no es una copia (*Abbild*) del ente, sino que se relaciona con la totalidad del Ser:

Quien habla se comporta de manera especulativa en tanto sus palabras no copian [*abbilden*] los entes, sino que establece una relación con el conjunto del ser, y la lleva al lenguaje. [*Ibid.*, p. 444]

En conclusión, para Gadamer la estructura especulativa del lenguaje articulado conlleva el que no sea nunca mera copia (*Abbildung*) de algo fijo, sino la traslación a palabras de una totalidad de sentido:

El lenguaje es el medio en el cual se unen el yo y el mundo [...] En todos los casos analizados, tanto en el lenguaje del diálogo como en la poesía y en la interpretación, se muestra la estructura especulativa del lenguaje, que no es una copia de algo dado de modo fijo, sino que es un llegar-al-lenguaje, en el cual se anuncia una totalidad de sentido. [*Ibid.*, pp. 449-450]

Y aparecen las máximas consecuencias ontológicas de todo esto, cuando el autor afirma que ésta es «una estructura ontológica universal», pues, primero, «el ser que puede ser comprendido, es lenguaje», y segundo, «llegar-al-lenguaje no quiere decir acceder a un segundo ser-ahí. Algo que se representa [*darstellt*] algo, pertenece más bien a su propio ser. En todo lo que es lenguaje, se trata de una unidad especulativa». [*Ibid.*, p. 450] El ser es llevado al lenguaje de una manera especulativa, en el sentido hermenéutico (y no metafísico) de que la palabra es el modo —el único modo— en que puede ser comprendido el ser. En ello consiste la relación de reflejo especular entre ser y lenguaje, la «unidad especulativa» entre ambos.

Resuenan aquí, sin duda alguna, las palabras de Heidegger, quien establecía una relación de reflejo especular entre ser y lenguaje cuando trasladaba la expresión «la esencia del lengua-

je» a esta otra: «el lenguaje de la esencia». <sup>47</sup> Pero con una diferencia crucial: mientras Heidegger daba paso con esa «especulación» a una ontología de la presencia centrada en la palabra (poética o «artística»), <sup>48</sup> Gadamer se mantiene en una ontología de la representación centrada en la palabra (poética o no) y *de modo derivado* aplicada a la obra de arte en general.

#### § 74. Representación temporal (reproductiva)

He examinado tres dimensiones de la representación: su espacialidad (representación<sup>E</sup>), su inmaterialidad (representación<sup>I</sup>) y su materialidad (representación<sup>M</sup>). En todas ellas hay una dimensión temporal: sustituir espacialmente algo, imaginarlo o materializarlo implican hacer referencia a su temporalidad. En el primer caso, cuando el signo está *en lugar* del objeto significado, no sólo está superando la barrera espacial que separa a ese objeto *ausente* del signo *presente*, sino que también supera la distancia temporal que se interpone entre ellos. El objeto ausente está en otro espacio, y le llevaría *tiempo* trasladarse hasta el lugar del objeto presente. Cuando un personaje importante no tiene tiempo de *presentarse*, alguien lo sustituye. En el segundo caso, el objeto imaginado o imaginario se distingue del objeto «real» en que su temporalidad es de una índole no lineal. Esto quiere decir que no hay para él un «inicio» o un «final», como para las cosas del mundo concreto: puede ser transformado imaginariamente, puede desaparecer y volver a existir muchas veces. Su desgaste o su construcción están sujetas a leyes y mecanismos distintos que en el caso del objeto material. Incluso, puede suceder que tenga un deterioro temporal mucho más acelerado que éste. En el tercer caso, la temporalidad es inherente al estatus material de la representación: una imagen física está necesariamente

<sup>47</sup> Ver § 9 y 94.

<sup>48</sup> Que se examinará en la Sección 3.3, § 94.

sometida al paso del tiempo, a tal grado que por éste puede llegar a desaparecer por completo.

Sin embargo, en estas tres modalidades de la representación la temporalidad es relevante sólo *por defecto*: es negada, superada y trascendida; o es destructiva, separadora y liberadora. En cambio, no es así con la representación temporal o representación<sup>T</sup>, de que se tratará ahora. Aquí tiene un carácter «positivo». Ya con Gadamer quedó puesto de relieve que representar<sup>M</sup> implica «poner en juego». Pues bien, a partir de esto puedo lanzar la tesis de que *toda obra que se juega (se actúa, se escenifica, se interpreta, se ejecuta) se realiza en un presente permanente*. En otras palabras: es representada cada vez que es jugada. El mejor ejemplo es el de la obra teatral. Cuando se estrena es *presentada* por primera vez ante los espectadores. De ahí en adelante (a partir de su segunda *presentación*), cada vez que es presentada nuevamente, está siendo *re-presentada*. Puede tratarse de la milésima escenificación, y sigue tratándose de una *re-presentación*; *tanto en la primera como en la milésima, de lo que se trata es de presentar la obra*. En suma, con la representación<sup>T</sup> lo que se hace es no sólo *presentar* [Gegenwärtigen], sino *presentificar* [Vergegenwärtigen]. O, en otros términos, la representación presentificadora consiste en producir cada vez el objeto, en *re-producirlo*.

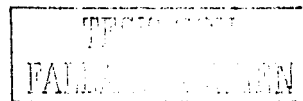
El público acude a la sala de teatro para *presenciar* las actuaciones; los actores se *presentan* ante sus espectadores; la obra misma es mientras es ejecutada, *es* en el *presente* de la escenificación y sólo en él. Cuando termina la función, todos se retiran, y la *presentación* quedó atrás, en el pasado. Ya no *es*, sino que *fué*. Al día siguiente *será*, o *podrá ser*. Si no vuelve a haber función, ya no volverá a haber juego teatral; pero si vuelve a haber función, todo vuelve a hacerse *presente*, a *re-presentarse*. En este juego se realizan, además, las dos dimensiones de la presencia: la espacial y la temporal. El actor ausente no existe para el teatro; importa su presencia física efectiva. Aquí no vale una representación<sup>E</sup>. Si por alguna

circunstancia un actor «sustituye» a otro, en realidad el sustituto no «está en lugar» del sustituido, sino que *está presente él mismo*. En todo caso, tanto el actor original como el actor suplente representan<sup>E</sup> al personaje: cualquiera de ellos *está en lugar* del personaje. En cuanto al público, tampoco existe si no está presente. El público ausente no existe. Las butacas vacías son la muerte del juego teatral. Pero basta con que haya un solo espectador para que se realice la (re)presentación.

Por último, se tiene la relación entre el actor y el personaje. Cuando el actor Salvador Sánchez interpretaba a César Rubio (el personaje de Rodolfo Usigli), lo hacía presente ante el público. En tanto realizaba una buena actuación, el público ya no veía a Salvador Sánchez, sino a César Rubio. Incluso, dentro esta obra hay un interesante juego de *presencias y representaciones*<sup>E</sup>. El personaje César Rubio es un oscuro profesor universitario que se hace pasar por un conocido político que llevó en vida el mismo nombre. Los espectadores saben todo el tiempo esto, pero llegan a solidarizarse con el impostor (el «gesticulador») y a aceptar lo que él mismo dice: «ya nos parecemos». Espectadores y personajes quieren, en un momento dado, que los dos César Rubio sean uno sólo, y que éste sea el mismo que se presenta ante los demás personajes dentro de la historia.

Un caso semejante, que simplifica las cosas pero las muestra con mayor claridad, es el del imitador. Cuando se anuncia a un imitador famoso, la gente acude al teatro para ver en persona al imitador mismo, para disfrutar con su *presencia*, y al mismo tiempo *para presenciar la actuación de los personajes imitados*, es decir, la *presentificación* de éstos.

Un caso más es el de la ejecución musical. Al igual que en el teatro, la obra *es* sólo durante el presente de su ejecución. Pero tiene un rasgo que la distingue de la obra teatral: su no visualidad, su carácter un tanto abstracto. Cuando vemos en la sala de conciertos a un pianista, a un cantante o a toda una orquesta interpretar una obra musical, la *presencia* de esta obra



tiene un carácter «absoluto». ¿En qué sentido? En un sentido temporal, pues es una presencia muy poco espacial pero muy temporal. En la escena teatral nuestros sentidos se aferran a los datos visuales, táctiles e incluso olfativos que nos proporciona la escenificación. Y de ese modo hay cierta permanencia ante nosotros como espectadores de lo que está sucediendo arriba en el foro. La presencia espacio-temporal de lo que sucede en escena es permanente, tal como en nuestro entorno real (nuestra casa, nuestra ciudad, etc.) las cosas tienen una permanencia. En cambio, la obra musical tiene el carácter de ser algo que *fluye*. Lo más permanente en ella es el flujo de los sonidos. Algunos de los asistentes a la sala de conciertos gustan de cerrar los ojos; otros prefieren ubicarse cerca de los intérpretes para captar sus gestos y sus actitudes; algunos buscan tener de frente al director de la orquesta para presenciar por medio de él la obra en ejecución; a otros no les importa mirar al director siempre de espaldas y prefieren ver a los músicos de la orquesta; me ha tocado incluso estar junto a espectadores que llevan su aparato de radio y escuchan con audífonos la transmisión radial de la misma obra que están presenciando directamente... Todos estos ejemplos comprueban que *el juego musical tiene una temporalidad pura*. El hecho de que tanto los intérpretes como los espectadores necesiten algún apoyo espacial o representativo<sup>E</sup> para apreciarla demuestra que *originalmente* no tiene esa cualidad espacial. Se suele buscar darle una presencia espacial, pero la música como música fluye en el tiempo: existe en un presente inaprehensible y fugaz. Y esa existencia fugaz hace que el espectador proyecte sobre las notas que está escuchando en ese presente evanescente las notas que escuchó *antes*, así como las que sabe o cree que escuchará *después*.<sup>49</sup>

Todas estas modalidades del juego interpretativo son en esencia *re-presentaciones*<sup>T</sup>. Pero también existen como *presencia pura: en un*

*presente temporal y en un presente espacial*. En ese sentido, tienden a ir *más allá* de la representación en cualquiera de las cuatro modalidades aquí examinadas (espacial y temporal, material e inmaterial). No podría decirse que están *antes* de la representación, pues son elaboraciones escénicas basadas en la representación<sup>E</sup>, la representación<sup>M</sup> y la representación<sup>T</sup>. Y es sólo *a partir* de estas tres modalidades que se da la posibilidad de ir *más allá* de ellas, hacia la presencia. Es, pues, una presencia *a la que se llega* o, más bien, a la que *se pretende llegar*. Tal vez sólo en algunos momentos, o sólo para algunos espectadores, se acceda a esa auténtica presencia. Pero no hay garantía de que se logre. Tales niveles de experiencia estética no son comunes, sino que se dan raramente.

Las reflexiones de Gadamer sobre la temporalidad de la obra de arte tienen como hilo conductor la idea de *presencia*. Con ella, este filósofo se acerca «peligrosamente» a los límites de la representación, y por momentos parece que los traspasa, si bien de modo provisional. Pero Gadamer es un pensador de la representación, y por eso tiene vedado incursionar en los terrenos movedizos de la presencia pura. De cualquier modo, resulta muy iluminador leer algunos de sus textos sobre temas de estética a la luz de estas cuestiones. Allí aplica a la obra de arte la noción de '*Gegenwärtigkeit*', que suele ser vertida al español como «actualidad», aunque para mí sería más adecuado traducirla como «presencialidad», «*presencia*», o incluso «presencia temporal» y «presente temporal».

En un texto de redacción muy cercana a la publicación de *Verdad y método*,<sup>50</sup> apunta Gadamer que, aunque la obra de arte se presenta a nosotros de manera siempre inmediata, superando las determinaciones históricas (debido a que está en un «presente intemporal»),

ello no quiere decir que no plantee una tarea de comprensión [...] Por muy poco que quiera ser entendida

<sup>49</sup> Ver al respecto, San Agustín, *Las confesiones*, libro XI. Ver también Sección 4.4 de esta Tesis.

<sup>50</sup> «Estética y hermenéutica», 1964, en *Estética y hermenéutica*, 1996.

de un modo histórico y se ofrezca en su presencia sin más, no autoriza a interpretarla de cualquier forma sino que, con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado. [*Ibid.*, p. 56]

¿Qué es esto, si no una negación de lo que acabo de llamar «presencia pura» de la obra y una afirmación de su carácter representativo<sup>M</sup>, en el sentido de que la obra, en su materialidad, en su presencia material, debe ser abordada como una manifestación de un sentido que se manifiesta sólo mediante la palabra? Por ello agrega:

Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión *de cada uno*, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad (*Gegenwärtigkeit*). Más aún, es precisamente su actualidad la que hace que la obra se convierta en lenguaje. [*Ibid.*, pp. 60-61]

Para él, la actualidad o presencia de la obra no es sino la forma en que ésta funge como un lenguaje o en que puede ser interpretada por medios lingüísticos. Gadamer está convencido de que la formulación suya en *Verdad y método* según la cual «el ser que puede ser comprendido es lenguaje», no es una tesis metafísica, sino que se refiere a la universalidad de la hermenéutica logocéntrica que él desarrolla y propone. Esta universalidad se manifiesta como la universalidad de lo lingüístico. [*Ibid.*, p. 62]

Casi tres décadas después de este texto, Gadamer ya había matizado sus ideas logocéntricas. Ahora parecía pisar (o *querer* pisar) los terrenos oscuros y movedizos de la auténtica presencia. Pues ésta es oscura y confusa comparada con la representación. Perteneció al reino de lo inefable, mientras que la representación encaja perfectamente en el ámbito de lo decible, del lenguaje discursivo y de la interpretación por medios lingüísticos, de la predicación en suma. Es sintomático que escribiera un ensayo filosófico dedicado a considerar explíci-

tamente los nexos entre palabras e imágenes.<sup>51</sup> Ahí apunta que no pretende señalar las diferencias entre unas y otras, sino lo que tienen en común como «declaración de la verdad». [*Ibid.*, p. 279]

Lo que a mí me ocupa ahora es la cuestión de cómo comparten una tarea común la palabra y la imagen, el arte de la palabra y el conjunto de las artes plásticas [...] Vamos a llamar, en cualquier caso, obras del «arte» a ambos tipos de creación, dando a entender con ello que lo que distingue a ambas es su inmediata actualidad y su superioridad sobre el tiempo (*Zeitüberlegenheit*). [*Ibid.*, p. 280]

En este punto de su argumentación, Gadamer hace una rápida referencia al pensamiento mítico y al arte prehistórico. En éstos, según sabemos, no existe o no existía la temporalidad progresiva que hoy nos es familiar: la del tiempo como un «avance» del pasado hacia el futuro pasando por el presente. Más bien, se trataba de un «presente eterno», como lo dice Giedion.<sup>52</sup> Gadamer dice que en el pensamiento mítico o en el arte rupestre «vale el mismo “así es” con el que reconocemos como “correctas” las obras de arte». [*Ibid.*, p. 281] Y agrega que esta concepción del tiempo, luego de pasar por el neoplatonismo, llegó a forjar el concepto de lo absoluto, entendido éste como «ausencia de cualquier condición restrictiva» y como algo «plenamente actual (*gegenwärtig*) a sí mismo». Surgen entonces preguntas que Gadamer ya no puede evitar:

¿Qué es, entonces, realmente, el tiempo de esta simultaneidad? ¿Qué es el propio presente? ¿Es que sabemos eso alguna vez? Ya la palabra alemana presente (*Gegenwart*) está sugiriendo que el futuro también entra en el juego. El futuro, el porvenir, en tanto que es lo que viene, es siempre lo aguardado, lo que nos aguarda y lo que aguardamos [...] Con cada presente, no sólo se abre un horizonte de futuro, sino que se hace jugar al horizonte del pasado. [*Ibid.*, pp. 282-282]

<sup>51</sup> «Palabra e imagen» («Tan verdadero, tan siendo») (1991), en *Ibid.*

<sup>52</sup> Sigfried Giedion, *El presente eterno. Los comienzos del arte*, 1957.

¿No está Gadamer refiriéndose, tal vez en contra de su propia teoría de la representación, a un tiempo presencial que de algún modo abraza todos los tiempos? Aquí sugiere que hay un presente en donde se da una simultaneidad que no reconocemos, o que reconocemos pero no nos atrevemos a encarar. Se remite a la problemática planteada por él tres décadas antes respecto a la distancia que hay entre las obras estudiadas y quien las estudia, y concluye que esta distancia no es remontable por medios «científicos», sino en virtud de la «actualidad» del arte:

Ni siquiera poseyendo un altísimo grado de formación histórica, podrán verse nunca las creaciones artísticas de tiempos pasados con sus propios ojos. En modo alguno puede ser ésta la meta. Antes bien, es la propia simultaneidad y actualidad con que el arte se afirma. [*Ibid.*, p. 284]

No propone transponer la distancia temporal, sino más bien *asumir la intemporalidad del arte, que es en sí misma una temporalidad más intensa*, una temporalidad fuera del tiempo lineal y «progresivo». En este mismo sentido, se pregunta más adelante:

¿Qué es lo que hace de un cuadro, de un poema, una obra de arte, de modo que posea ese presente absoluto? No son, ciertamente, las quemaduras de la constante marea de información que nos rodea y apabulla. [*Ibid.*, p. 285]

Se está refiriendo a «algo» que no puede nombrar...

Como siempre, Gadamer rechaza con gran fuerza la teoría platónica de la *mimesis*. [*Ibid.*, p. 290] Y en esa medida se acerca a Aristóteles. Aplica al arte los conceptos aristotélicos referidos al ser del movimiento, como *dynamis*, *enérgeia* y *entelécheia*, y llega al resultado de que en la experiencia estética algo «emerge o se muestra [...] sin más», «tanto en el caso de la imagen como en el caso de la lengua y su potencia poética». Por eso es que nos demoramos en la contemplación de la obra, sea en la lectura de un poema, sea en la apreciación visual de

una obra plástica o musical. En todos estos casos, somos absorbidos por la obra y adoptamos una actitud distinta a la del «científico»: «Cuando leemos, vamos acompañando. Estamos imbuidos, y al final, se ahonda cada vez más la impresión de que “así es” ». [*Ibid.*, pp. 294-296] Las obras de arte, dice el autor, son «correctas», pero no en un sentido «científico», no porque sea «verificable» lo que dicen, sino en el sentido griego de la *alétheia*, que significa «develamiento». Pero, ¿develamiento de qué?, nos vemos llevados a preguntar con urgencia a Gadamer. Y nos responde con Aristóteles:

El Dios introducido en la metafísica aristotélica como el motor inmóvil del todo lleva una vida semejante de pura *enérgeia*, es decir, del puro contemplar ininterrumpido. Manifiestamente, esto quiere decir actualidad como tal. [*Ibid.*, p. 296]

Lo mismo se aplica a la obra de arte, que es «tan verdadera, tan siendo» de esa manera. Pues lo que ella nos revela está más allá de la verbalización o de la explicación: «el desocultamiento de lo que emerge está guardado en la obra misma, y no en lo que digamos sobre ella [...] Es algo que todos conocemos». [*Ibid.*, p. 297] Y yo agregó que, en efecto, al parecer todos lo conocemos, *pero nos negamos a reconocerlo...* Quizá porque «eso» que se niega a ser dicho sólo puede ser mostrado; *se presenta pero no puede ser representado*.

Gadamer se ha acercado a los límites de la representación, y ciertamente los ha transpuesto, no sin un sentimiento místico. Su filosofía de la representación de Gadamer se ha desarrollado tanto, que desemboca en una toma de conciencia de sus propios límites. Aunque no puede seguir más adelante, so pena de negarse a sí misma. Pues cuando una teoría de la representación es consecuente, cuando sigue su camino natural, necesariamente llega a su propio final, *y entonces da paso a una reflexión sobre la presencia*. Esto es lo que yo he procurado hacer. Pero todavía no es tiempo de incursionar en un terreno tan pantanoso y oscuro. Antes



hay que recorrer otros territorios de la representación.

### 3.2.2 Algunas teorías de la representación

Las relaciones entre imágenes y cosas son mucho más complejas y difíciles de lo que solemos pensar. Normalmente, afirmamos que algo es una *imagen de* otra cosa cuando se asemeja visualmente a ésta. Pero también cuando se establece *convencionalmente* que es su imagen. En el primer caso, se trata de una relación *mimética* (en el sentido de copia); en el segundo, de una relación *signica* o *simbólica*. Con este pequeño esquema podemos considerar ya resuelto el asunto, y pasar a otra cosa. Pero los nexos imagen-cosa tienen más facetas. Algunas de ellas han sido examinadas ya en el Capítulo 2,<sup>53</sup> donde se planteó el problema de cómo las imágenes materiales son una herramienta o vehículo del conocimiento y del pensamiento, o de cómo pueden ser íconos (esto es, imágenes por semejanza) de las cosas.

En este punto de las presentes investigaciones conviene retomar tal cuestión, planteándola ahora a partir del concepto de 'representación', que ha revelado toda su riqueza. Lo que sigue es una propuesta de sistematización de los distintos enfoques sobre lo que significa «ser imagen de...» o «ser representación de...».

#### § 75. Naturalismo

Entre las concepciones clásicas de la representación visual podemos tomar como paradigmática la de Port Royal. Para ésta, algo es *imagen de* otra cosa cuando entre ambos hay una relación de semejanza *evidente*.<sup>54</sup> A esta concepción se la ha llamado «naturalismo».

La crítica de la iconicidad que hace Oliver Scholz,<sup>55</sup> se refiere a tres teorías de la representación visual (de la *bildhafte Darstellung*) basadas en el naturalismo: de la semejanza, ilusionista y causalista.

*Teoría de la semejanza.* Es la teoría «oficial» de la imagen, o sea, la más aceptada por el hombre de la calle. Scholz la resume en tres ideas:

- a) toda relación entre objeto e imagen es necesariamente por semejanza,
- b) esta semejanza existe independientemente del sujeto que produce o que mira la imagen,
- c) se trata de una relación «natural», y por tanto no aprendida. [*Ibid.*, pp. 16-17]

Pero se han elevado muchas objeciones a esta teoría. Por ejemplo:

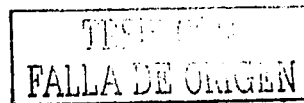
- a) los neoplatónicos postulaban que la relación de semejanza entre imagen y objeto no es simétrica; por ello, los humanos son semejantes a Dios, pero *no viceversa*;
- b) se distingue entre «ser semejante a» y «ser imagen de»: la primera es como un reflejo, es reflexiva; la segunda es una representación (Agustín);
- c) no puede haber semejanza «absoluta», pues ya no se trataría de una imagen, sino de un doble (Platón, Descartes);
- d) una «mala» imagen (que no se «parece» al objeto) es tan imagen como una «buena» imagen;
- e) hay imágenes de entes ficticios, o de entes divinos, aunque no existan esos entes o estén en duda: son imágenes «vacías»;
- f) hay imágenes de cosas aún no existentes (diseños, proyectos, etc.). [*Ibid.*, pp. 18-33]

Estas objeciones echarían abajo también la supuesta «naturalidad» de la representación por imágenes visuales. Como ejemplo del enfoque naturalista, Scholz se refiere a Edna O'Shaughnessy, quien en un artículo sobre la llamada «teoría pictórica» de Wittgenstein afirma que hay idiomas extranjeros que aprender, pero no hay imágenes «extranjeras» o en

<sup>53</sup> Sobre todo en el Apartado 2.2.2.

<sup>54</sup> Ver § 40.

<sup>55</sup> Oliver R. Scholz, *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, 1991.



un «idioma» diferente.<sup>56</sup> El autor argumenta que hay muchas imágenes que sí requieren un aprendizaje para ser consideradas como imágenes: los cuadros cubistas, los diagramas, los mapas o los cartones políticos de los periódicos. [*Ibid.*, pp. 33-43]

Las principales dificultades de esta teoría se concentran en el hecho de que no es posible determinar de manera fija cuántas o cuáles son las características relevantes del objeto que debe tener una imagen para que sea «semejante» a él. Incluso, es difícil determinar de manera fija cuáles son las características «principales» de un objeto. [*Ibid.*, pp. 43-45] En suma, la lectura o la comprensión de una imagen no exige que sea comparada con el objeto, pues éste puede estar ausente o incluso puede ser ficticio. Asimismo, los criterios de semejanza entre imagen y objeto son relativos, pues dependen de variables culturales, entre las que se encuentran los sistemas de representación. En este último punto, Scholz se apoya en Nelson Goodman. [*Ibid.*, pp. 46-48]

*Teoría ilusionista.* Según este enfoque, algo es visto como una imagen cuando crea la «ilusión» de «ser como» el objeto representado. Pero el autor encuentra varias dificultades aquí:

- a) esta teoría no puede explicar la comprensión de una imagen, pues en realidad cuando se comprende una imagen no se la confunde con la realidad;
- b) la teoría supone que es necesaria una correspondencia puntual de los colores de la imagen y del objeto, así como en el tamaño, las proporciones y la forma;
- c) lo que no existe (seres ficticios, objetos aun no existentes) no tiene características visuales, y sin embargo es posible hacer imágenes convincentes de eso. [*Ibid.*, pp. 49-55]

*Teoría causalista.* Para ésta, algo es una imagen de X cuando X es necesario para explicar el origen de la imagen. Por tanto, el objeto es la *causa* y la imagen es el *efecto*, y la relación entre ellos no necesita ser simétrica, sino que más bien es asimétrica. Además, la imagen no necesita ser una «buena» imagen: basta con

que sea causada por el objeto. [*Ibid.*, pp. 64-68] Pero Scholz también encuentra importantes limitaciones a este enfoque:

- a) hay muchas cosas que son «causas» de la imagen: por ejemplo, el dibujante mismo;
- b) no se aplica más que al caso de imágenes de entidades singulares (como los retratos); no puede explicar el caso de imágenes «generales»;
- c) tiene problemas cuando uno de los miembros de la relación no existe: el caso de la imagen de un unicornio;
- d) no puede explicar la «representación como...» (la mujer de Rembrandt como Betsabé);
- e) no explica las imágenes de objetos aún no existentes;
- f) se pretende que la relación de representación entre objeto e imagen es «natural» (en términos peircianos «indicial»); pero esto se aplica sólo en muy pocos casos: reflejos especulares, sombras, fotos, etc., mas no en dibujos, caricaturas, etc.

La conclusión de todo esto es, pues, que la relación entre una imagen representativa y el objeto representado no es simplemente una cuestión de parecido natural. Eso nos puede llevar a la postura contraria: el convencionalismo.

## § 76. Convencionalismo/Relativismo

¿La relación imágenes-cosas es igual a la relación palabras-cosas? Simplificar así la cuestión nos permite simplificar la respuesta, sea ésta positiva o negativa. Esto se ha hecho en repetidas ocasiones, y ha llevado a aplicar de manera automática a los problemas de la imagen las soluciones dadas a los problemas de la palabra. Más atrás fue considerado aquí el relativismo lingüístico.<sup>57</sup> La tesis central que defienden los relativistas del lenguaje es que una lengua opera como un *marco conceptual e idiosincrásico*: vemos, sentimos, pensamos, juzgamos o conocemos el mundo *de acuerdo con las categorías semánticas, sintácticas, lógicas, gramaticales o lexicales de nuestra lengua (sobre todo de nuestra lengua materna)*. He ahí

<sup>56</sup> En § 81 me referiré a este artículo.

<sup>57</sup> Ver § 3-6.

*nuestra lengua materna*). He ahí formulada, con toda brutalidad, la tesis del relativismo lingüístico. ¿Qué sucede cuando traducimos estas construcciones teóricas, cuando las trasladamos del ámbito lingüístico al ámbito icónico-visual? Nada más sencillo y cómodo que decir, simplemente: «vemos, sentimos, pensamos, juzgamos o conocemos el mundo *de acuerdo con las categorías compositivas, semánticas, estilísticas, figurativas o cromáticas de nuestro universo imaginal (sobre todo el de nuestra propia cultura)*»...

Sería magnífico tener un Cassirer de la imagen, un Wittgenstein de los códigos visuales, un Gadamer que nos regalara toda una hermenéutica de la representación icónica. Pero no ha habido nada de esto... Y sería interesante indagar con profundidad por qué esos pensadores no se ocuparon explícitamente de las imágenes, o por qué no les dieron la exclusividad y los privilegios que sí otorgaron a las palabras. Aquí he apuntado algunas ideas al respecto, la principal de las cuales es que ellos son, en lo más profundo, representantes señeros del *logocentrismo*.

¿Hacia dónde ver, entonces, cuando se quiere desarrollar una auténtica teoría de la imagen? ¿De dónde alimentar una filosofía de la imagen? Primero que nada, hay que mirar hacia las imágenes mismas y sus hacedores. Esa mirada filosófica lanzada a las imágenes sería, a fin de cuentas, *un diálogo constante con la gran tradición logocéntrica de Occidente*. Pero, ¿es el único camino? No, ciertamente. Hay al menos otro camino (o método, que es lo mismo): dialogar con las tradiciones no logocéntricas (de Oriente o del mundo precolombino, por ejemplo). En este trabajo no he seguido dicho segundo camino, salvo alusiones esporádicas a conceptos no occidentales. En cambio, me he dedicado a confrontar algunas tesis sobre la imagen con las grandes tesis sobre el lenguaje, todo ello dentro de mi ámbito cultural, es decir, el de Occidente.

Volviendo al asunto del relativismo, veamos cómo Ernst Gombrich y Nelson Goodman han

planteado serias críticas a la iconocidad.<sup>58</sup> Gombrich, principalmente, puede ser aducido como un expositor coherente y sólido del relativismo/convencionalismo en la imagen (tanto en lo referente a la percepción visual como en lo referente a la representación visual).

Otro investigador de la representación visual, como Michael Baxandall, señala que las habilidades perceptivas y las habilidades representativas se corresponden de manera puntual, y que ambas son *relativas* a un entorno cultural-histórico determinado:

El equipamiento humano para la percepción visual deja de ser uniforme para todo el mundo. El cerebro debe interpretar los datos brutos sobre luz y color que recibe [...] Selecciona las líneas relevantes de su depósito de esquemas, categorías, hábitos de inferencia y de analogía —«redondos», «grises», «suaves», «guijarros» podrían ser ejemplos verbalizados— y eso da a las informaciones oculares, fantásticamente complejas, una estructura y por tanto un significado.<sup>59</sup>

Dicho en términos de Gombrich, *la mirada no es inocente*; y en términos gadamerianos, *vemos lo que podemos interpretar*. O en términos wittgensteinianos, vemos lo que nuestros juegos de lenguaje nos permiten decir. Baxandall tiene claro que la percepción no es ajena a los modos de ver social y culturalmente sancionados. Así, cuando un espectador del siglo xv en el entorno cultural italiano viera esta figura,

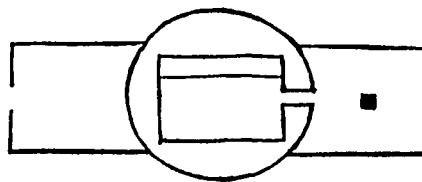


Figura 16. Esquema del Santo Sepulcro. Siglo xv.

<sup>58</sup> Ver § 41.

<sup>59</sup> Michael Baxandall, *op. cit.*, p. 45.

pondría en juego su experiencia en la observación de figuras geométricas representadas sobre el plano («llegaría a ver esta figura de una manera muy distinta a la de otro hombre privado de tales recursos» [*Ibid.*, p. 46]). Pero si, además, se le informaba que la imagen representa el Santo Sepulcro, aplicaría su conocimiento de ciertas convenciones representativas, lo cual le permitiría interpretar las líneas rectas exteriores al círculo como paredes. En suma,

un hombre habituado a la arquitectura italiana del siglo XV podrá muy bien inferir que el círculo es un edificio circular, quizás con una cúpula, y que las alas rectangulares son vestíbulos. Pero un chino del siglo XV podría inferir un patio central circular, similar al del Nuevo Templo del Cielo en Pekín. [*Ibid.*, p. 48]

O, en otras palabras, el sistema perceptivo de cada persona pone en juego tres grupos de factores:

un depósito de *patterns*, categorías y métodos de inferencia; el entrenamiento en una categoría de convenciones representativas; y la experiencia, surgida del ambiente, sobre cuáles son las formas plausibles de visualizar lo que se nos da con información incompleta. [*Ibidem*]

Esto es, la familiaridad cultural, psicológica, religiosa, etc., con este tipo de temas, permitirá comprender la imagen en cuestión, aunque ésta sea defectuosa. Otro ejemplo es el fresco de Piero della Francesca con el tema de la Anunciación. [Figura 17] Aquí, la comprensión de la imagen requiere que el espectador reconozca y comparta convenciones representativas (por ejemplo, que cuando se usan pigmentos sobre una superficie bidimensional se está haciendo referencia a algo tridimensional); que el espectador y el autor de la imagen tengan las mismas «habilidades interpretativas» (esquemas, analogías, modos de inferir...); que sepa qué es la Anunciación e incluso que haya visto otros cuadros con el mismo tema. En suma, dice Bandall, «uno debe entrar en el espíritu del juego»; pues «parte del equipamiento mental con el que un hombre ordena su experiencia visual

es variable, y, en su mayoría, *culturalmente relativo*, en el sentido de que está determinado por la sociedad que ha influido en su experiencia». [*Ibid.*, pp. 48-55 y 60. Cursivas de F.Z.]



Figura 17. Piero della Francesca, *La Anunciación*. Siglo XV.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### § 77. Cognitivismos

Jesse Prinz<sup>60</sup> propone un abordaje de la representación visual que se distancia tanto del naturalismo como del relativismo/convencionalismo. Me parece que ahí radica el interés de su enfoque; aunque también, de manera derivada,

<sup>60</sup> Jesse Prinz, «Toward a Cognitive Theory of Pictorial Representation», 1993.

en sus posibles conexiones con un enfoque de tipo hermenéutico.

El autor toma como punto de partida una investigación (de E.S. Muldrow, W.F. Muldrow y J.B. Deregowski), en la que se presentó a los Me'en (una tribu aislada de Etiopía, «pictóricamente inocente»<sup>61</sup>), algunas imágenes impresas sobre tela. En general, los Me'en interpretaron correctamente las imágenes, de las cuales incluso podían identificar elementos particulares antes de ver el conjunto como tal.

Prinz considera: «debemos darnos cuenta de que algo es una imagen para determinar lo que retrata. Sin duda, debemos saber que P es una imagen para concluir que P es un retrato». [*Ibid.*, III] Y aquí no puede uno sino remitirse a lo afirmado por Baxandall, en el sentido de que quien se enfrenta a una representación y la toma como tal, debe primero que nada aceptar ciertas convenciones, la primera de las cuales es ver las imágenes *como* imágenes. Y Prinz concluye provisionalmente: «el estudio sobre los Me'en demuestra que ciertas representaciones hechas por mano humana pueden ser interpretadas correctamente [...] sin una experiencia previa con imágenes de este tipo». [*Ibidem*] Después de plantear así el problema, pasa a desarrollar su propuesta cognitivista.

Se refiere al convencionalismo, y rechaza de modo terminante su versión radical o «fuerte» (como en Nelson Goodman), con el argumento de que «si el convencionalismo fuerte fuera correcto, no podríamos esperar que los Me'en logran ver correctamente las imágenes». [*Ibid.*, IV] Pues si es verdad (como dice el convencionalismo) que *cualquier* imagen es tomada como imagen de algo, *únicamente* en virtud de que pertenece a un sistema de símbolos convencionales, entonces los Me'en no verían en la imagen del leopardo que se les mostró justamente eso: *una imagen de un leopardo*, o un *leopardo*, que es el mismo modo en que nosotros la vemos (nosotros, que pertenecemos a una cultura distinta, y con convenciones repre-

sentativas diferentes). En cambio, le parece más aceptable el convencionalismo «restringido», pues éste acepta que normalmente sólo algunos elementos de las imágenes son convencionalizados.

Por otro lado, rechaza también el naturalismo, en virtud de que «los teóricos de la semejanza tienden a sobrevalorar las propiedades de las imágenes y a menospreciar el carácter cognitivo de la percepción de imágenes». [*Ibid.*, V] Las teorías de la representación orientadas hacia el objeto representado estiman que «una imagen se parece a lo que retrata». [*Ibid.*, VI]

Y aquí es donde el enfoque cognitivista le parece superar las limitaciones del convencionalismo y el naturalismo. El autor se basa en la teoría de la semejanza de Snyder, que se orienta hacia la visión y según la cual

una persona familiarizada con un tipo particular de representación visual aprenderá a construir mentalmente el mundo de acuerdo con las reglas pictóricas utilizadas para construir esas imágenes que le son familiares. Verá el mundo como una imagen. [*Ibidem*]

Pero Prinz quiere revisar la explicación de Snyder, pues tal como ha sido formulada no explica satisfactoriamente por qué los Me'en pueden ver las imágenes (casi) como nosotros. *Y entonces recurre a postulados cognitivistas.* Toma como ejemplo guía la manera en que aprendemos a leer lo escrito en un sistema alfabético occidental. Su explicación dice que, así como al ver las cosas del mundo hay muchas informaciones superfluas que desechamos por ser irrelevantes, cuando identificamos las letras escritas hacemos lo mismo. Por tal razón, no es posible establecer una lista de características invariables de, por ejemplo, la letra «R». Es decir, más que internalizar un «modelo de "R"», internalizamos un conjunto de propiedades que, cuando se encuentran en un signo determinado, determinan que se trate de una 'R'. [*Ibidem*] A esto se le puede llamar, dice el autor, «ver como 'R'» (*R-seeing*). De modo que podemos ver una 'K' o una 'B' «como 'R'». Así, Prinz opone su principal argumento contra el convencionalismo: «Tener competencia para

<sup>61</sup> Llama la atención el supuesto de esa «inocencia pictórica» en grupos humanos no occidentales ni occidentalizados...

ver una letra en particular es ser capaz de identificar las infinitas variaciones de esa letra y (*ceteris paribus*) ser capaz de generar infinitas variaciones de dicha letra [...] La convención no es imprescindible». [*Ibidem*] Y a partir de este argumento avanza hacia su propuesta de que podemos ver las imágenes como representaciones en virtud de que tenemos la capacidad de reconocer patrones visuales, que están presentes tanto en la imagen como en el objeto representado por ella. Esto explica de modo satisfactorio por qué los Me'en acertaron ante las imágenes que les fueron mostradas. [*Ibidem*] Normalmente, agrega, internalizamos conjuntos de propiedades «estereotipadas» que se encuentran tanto en la imagen como en el objeto. Las conclusiones de Prinz son muy claras:

S percibe P como un Q sólo en el caso de que: (i) S sea competente con Q, (ii) P tenga de modo predominante las propiedades que pertenecen al conjunto Q (el conjunto Q consiste en todas las propiedades visuales estereotípicas de un Q), y (iii) S reconozca dicho predominio en P [...] Se percibe P como Q si y sólo si S ve como Q a P [...] Podemos ver como Q un Q, podemos ver como Q una imagen, podemos ver como Q una nube; y podemos ver como Q un espacio vacío (alucinación) [*Ibidem*]

Y, a partir de estos resultados, reafirma su separación tanto del convencionalismo extremo (a lo Goodman) como del naturalismo ingenuo. El «realismo», es decir, la representación visual no consiste ni en conformar la percepción de la imagen a un código estandarizado por convención (y relativo a cada cultura), ni en la semejanza directa entre imagen y objeto. Consiste más bien en «un grado de conformidad con un conjunto de propiedades estereotipadas internalizadas». [*Ibid.*, VII]

Lo principal para Prinz es, pues, el proceso *cognitivo* que se desarrolla a nivel psicológico. Por ello, cierra su texto insistiendo en que

debemos apelar a estructuras cognitivas [...] En el reconocimiento de patrones, la representación se mueve de un nivel objetual a un nivel cognitivo. Definimos el reconocimiento de una imagen con los mismos criterios [...] Hay estructuras cognitivas (culturalmente

determinadas) que pueden ser estimuladas tanto por una imagen como por lo que ésta retrata, pese a las diferencias evidentes entre ambos. [*Ibidem*]

## § 78. Los sistemas de signos como representación sistémica del mundo. El pansemiotismo

Son de interés los intentos de realizar una «semiótica de la imagen» en tanto permiten dilucidar si las imágenes son «derivaciones» del lenguaje articulado, o bien si son verdaderos sistemas de signos independientes del sistema de signos verbal. Ésta ha sido una de las cuestiones más debatidas, sobre todo desde que en los años sesenta del siglo XX se intentó hacer una semiótica de la imagen aplicando criterios lingüísticos. Aunque con grandes diferencias de principios,<sup>62</sup> se sigue considerando pertinente y realizable una semiótica de lo visual.<sup>63</sup> Por otro lado, la idea de que entre la realidad y los sujetos cognoscentes se levanta una cortina de signos es común a la filosofía y a la semiótica.

Según la teoría de los signos, el lenguaje puede ser considerado como un *sistema*, es decir, un todo organizado en el cual cada parte existe en función del conjunto.<sup>64</sup> Pero además se trata, para este punto de vista, de un sistema *de signos*. La sistematicidad consiste en que no puede haber signos aislados; cada signo guarda relación con los demás del mismo sistema. Y el estar constituido por signos consiste en que se

<sup>62</sup> Por ejemplo, mientras que para César González el supuesto de que existen unidades mínimas visuales es un «atolladero fundamental» [C. González, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, 1986, pp. 155-156], para Francisca Pérez la iconocidad de la imagen y la no discreción de sus elementos no son impedimentos para una semiótica visual, pues, por una parte, la semejanza nunca es absoluta, sino relativa a un modo de representación, y por otra parte, la división en unidades mínimas, «no sólo es posible; además es imprescindible». [F. Pérez, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, 1988, pp. 18-19]. Como expuse en el Capítulo 2 (§ 37), me inclinó por el primer enfoque.

<sup>63</sup> Cf. Grupo  $\mu$ , *Tratado del signo visual*, 1992.

<sup>64</sup> M. Beuchot, *Elementos de semiótica*, 1979, pp. 12-13.

presupone la existencia de la *significación*, entendida ésta como la relación necesaria entre los dos componentes básicos del signo (significado y significante).<sup>65</sup>

La noción de 'signo' ha sido objeto de muchas y muy variadas definiciones. Las más utilizadas y discutidas han sido las de Peirce y de Saussure. Para el primero, «un signo, o *Representamen*, es algo que está en lugar (*stand for*) de algo para alguien en algún respecto o capacidad». <sup>66</sup> Pero también lo define de otra manera: como un elemento (*Representamen*) de una relación triádica, en donde los otros dos elementos son el *Objeto* (lo representado) y el *Interpretante* (la representación). Como vemos, aquí lo importante no es el signo en sí (el mero soporte material), sino la *relación triádica*.<sup>67</sup>

Para Saussure, el signo es una entidad constituida por dos elementos: el *significante* y el *significado*. El primero es llamado por él «imagen acústica» y el segundo, «imagen conceptual». No es posible separar uno del otro: son como las dos caras de una moneda. Es decir, no hay significantes sin significado, y viceversa.<sup>68</sup>

La principal diferencia entre estas dos definiciones es que en la primera el objeto (lo denotado, el referente) es *parte* de la relación semiótica que constituye al signo, mientras que para la segunda el objeto queda fuera del signo.

Se ha cuestionado la pertinencia de aplicar la noción de signo al lenguaje. Porzig piensa que es válido hablar de 'signos' sólo cuando las palabras son inequívocas debido a una convención, como en el caso de las banderas o las señales de tráfico. Por ejemplo, si las palabras se utilizaran siempre de acuerdo con un código establecido, en donde a cada término correspondiera un gesto, una idea, etc., entonces sí sería correcto llamarlas 'signos'.<sup>69</sup>

El núcleo de la polémica sobre los signos es el problema de si en el lenguaje pueden ser identificados elementos mínimos dotados de significación, esto es, entidades que, con independencia de las demás entidades, sean capaces de referirse a la realidad. Considero que ni en Peirce ni en Saussure se encuentra la postulación de estas entidades. Por ejemplo, en Saussure es claro que todo elemento tiene ante todo un *valor*, por lo cual es siempre parte de una cadena hablante, y sin ella no existe como tal.<sup>70</sup>

Es sintomático que Wittgenstein haya abandonado casi totalmente el uso del vocablo 'signo' (*Zeichen*) en su obra de madurez. Mientras que en el *Tractatus* esta noción es fundamental en su explicación atomista del lenguaje, en las *Investigaciones filosóficas* se utilizan más bien nociones como 'significado' y, sobre todo 'uso' y 'juego de lenguaje'. Este cambio implica que deja de ser relevante cuáles son los «elementos» del lenguaje y en cambio adquiere una gran relevancia el uso de dichos elementos.

Las críticas a la noción de signo lingüístico como unidad mínima pueden ser extrapoladas al terreno de la imagen. En vez de esforzarnos en aislar «correctamente» los «signos visuales» como supuestas unidades básicas de las imágenes, es mucho más provechoso plantear el estudio de «sistemas de signos visuales», donde *lo importante sería el sistema, y no las unidades básicas. Las imágenes, como ya he señalado, son totalidades, y los espectadores las ven como totalidades, no como agregados de elementos simples*.<sup>71</sup> Así, una herramienta tan fecunda como la noción wittgensteiniana de 'juegos de lenguaje' podría ser extrapolada como 'juegos icónicos', y con ello se enfatizaría el hecho de que las imágenes y sus usos socialmente sancionados forman un todo indisoluble. Igualmente, el importante concepto saussuriano de 'valor' podría enriquecer el estudio de las imá-

<sup>65</sup> Cf. O. Ducrot y T. Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 1972, pp. 122-126.

<sup>66</sup> Ch. S. Peirce, C.P. 2.228, *Apud* F. Pérez, *op. cit.*, p. 38.

<sup>67</sup> Peirce, C.P. 2.274, *Apud* F. Pérez, *op. cit.*, pp. 37-42 y C. González, *Imagen...*, pp. 67-73.

<sup>68</sup> F. de Saussure, *Curso...*, pp. 127-128.

<sup>69</sup> W. Porzig, *op. cit.*, pp. 75-79.

<sup>70</sup> En el Capítulo 1 (§ 22) se explicó la crucial noción saussuriana de 'valor'.

<sup>71</sup> Ver § 37.

genes, que serían entendidas entonces como «sistemas de valores visuales».

Cuando Saussure propuso que se desarrollara una ciencia cuyo objeto de estudio sería «la vida de los signos en el seno de la vida social», y a la lingüística como parte de esta ciencia,<sup>72</sup> sugería que el lenguaje NO es «el» sistema de signos por excelencia y que las palabras constituyen solamente UNO de los sistemas de signos que pueblan el universo significante de los seres humanos. Con ello abría las puertas de par en par hacia la constitución de estudios semiológicos omniabarcantes, sin privilegiar a ningún tipo de lenguaje como el principal.

Sin embargo, uno de los principales continuadores de la semiología saussuriana, Roland Barthes, dio un giro de 180 grados en relación con este punto específico. Para él, las imágenes, los objetos y las conductas *no pueden significar por sí mismas, sino que su significación se debe al lenguaje articulado*, ya que sólo por medio de éste se precisa el significado de cualquier signo: es «difícil concebir un sistema de imágenes u objetos cuyos significados pueden existir fuera del lenguaje», afirma.<sup>73</sup> Barthes piensa que el estudio de los signos, cualesquiera que éstos sean, estaría siempre considerado dentro de la lingüística: «la lingüística no es una parte, ni siquiera privilegiada, de la ciencia general de los signos, es la semiología la que es una parte de la lingüística». [*Ibidem*]

Pese a esta diferencia, que hace de Barthes un logocentrista radical, hay un importante punto en común entre él y Saussure: si todo es cuestión de utilizar signos (lingüísticos o de cualquier tipo), nuestro contacto con la realidad *está mediado siempre*, esto es, no podemos pensar nada, imaginar nada, referir nada o representar nada si no es por medio de signos codificados.

Esta idea según la cual nuestra única forma de representación es por medio de signos sistematizados, y no por medio de evidencias directas, de ideas innatas, de intuiciones *a priori*

o de experiencias, se encuentra expuesta también en los escritos de Peirce. Para él sólo es posible un conocimiento mediato del mundo, *no hay posibilidad de contacto inmediato con la realidad*. Por ello, el concepto de representación es capital en su teoría semiótica, y la representación es la principal función de los signos.<sup>74</sup> La representación resulta de la semiosis:

Una representación es el carácter de una cosa en virtud de la cual, para la producción de un cierto efecto mental, puede colocarse en lugar de otra cosa. La cosa que tiene ese carácter la llamo un representante, al efecto mental o pensamiento, su interpretante, la cosa por la cual está, su objeto» (1.564). [Citado en *ibid.*, p. 63]

Para Peirce, entonces, *no es posible conocer de modo inmediato ningún objeto*. En consecuencia, *todo pensamiento es en signos*. No hay en absoluto ningún objeto cuyo conocimiento no esté mediado por éstos, y cualquier objeto extrasemiótico es completamente ininteligible para nosotros. En esto consiste el *pansemiotismo* de Peirce.<sup>75</sup>

Esto es lo que Eco identifica como la 'semiosis ilimitada' presente en Peirce, según la cual un interpretante remite a otro como su signo, éste a otro, y así *ad infinitum*. Para comprender un interpretante necesitamos signos (significantes) que nos ayuden a determinar su significado, y para conocer el significado de éstos, requerimos otros significantes, etc., etc. Tanto en un sentido (la relación entre el sujeto y los objetos) como en el otro (la relación entre el sujeto y los signos) *no hay posibilidad de conocer nada fuera de la semiosis*.<sup>76</sup>

<sup>72</sup> F. de Saussure, *op. cit.*, p. 60.

<sup>73</sup> R. Barthes, *Elementos de semiología*, 1964, p. 12.

<sup>74</sup> Cf. César González, *op. cit.*, pp. 56-61.

<sup>75</sup> Cfr. F. Pérez, *op. cit.*, pp. 31-32, 51.

<sup>76</sup> Cf. U. Eco, *op. cit.*, pp. 132, 135-137.



### § 79. Simbolismo. Lenguaje y representación simbólica

Para Cassirer, la percepción *no puede* ser una captación directa o meramente especular de los datos sensoriales. Esto se evidencia en los casos de los niños que aprenden a hablar, de los afásicos que sanan o de los sordociegos que aprenden un lenguaje: para ellos, el «descubrimiento» de que hay maneras de simbolizar la realidad tiene un valor inmenso. La posibilidad de denominar a las cosas les permite acceder a la «función representativa [*Darstellungsfunktion*] de los hombres», o sea, a la simbolización de la realidad, de sus acciones, etc. En otras palabras, pueden ir más allá de la impresión sensible inmediata. El caso de Hellen Keller es paradigmático: sólo cuando entró en contacto con los signos *qua* signos, sólo entonces dio el salto cualitativo y se «elevó» espiritualmente.<sup>77</sup> Se humanizó, podríamos decir.

Como ya expuse antes,<sup>78</sup> Cassirer ve que la patología del lenguaje demuestra, por contraste y de modo concluyente, el papel predominante de las formas simbólicas (comandadas por el lenguaje articulado), no sólo sobre el pensamiento, sino sobre la intuición misma. Por eso es que:

La palabra del lenguaje hace explícitos los valores y contenidos representativos [*Darstellungswerten*] que implícitamente residen en la percepción misma. La percepción meramente individual, puramente singular, que el sensualismo y la crítica escéptica del lenguaje creyeron poder elevar a la categoría de norma suprema, de ideal del conocimiento, no es en rigor más que un fenómeno patológico que aparece cuando la percepción empieza a perder su apoyo en el lenguaje, cerrándose así el acceso más importante al reino de lo espiritual. [*Ibid.*, p. 273]

Así, al afásico, el agnóstico y el apráxico son incapaces de percibir las cosas, o de reconocerlas por la vista o el tacto, [*Ibid.*, pp. 273-288] *debido a que carecen del poder de representár-*

*selas*, y se ven limitados a su *presentación*. Y lo mismo puede decirse de la intuición del espacio, el tiempo y el número. [*Ibid.*, pp. 288-311]

Para Cassirer, como también ya sabemos,<sup>79</sup> es muy importante distinguir entre *presentación* y *representación*. La primera es una hipotética aprehensión inmediata de los datos sensoriales en la que supuestamente se capta «todo» lo que ofrecen los sentidos:

Una conciencia que poseyera la amplitud y fuerza suficientes para vivir en los detalles mismos y para aprehenderlos de modo inmediato, no necesitaría de esas unidades simbólicas; esa conciencia sería enteramente «representativa» [*präsentativ*] en lugar de permanecer en todo o en parte representativa [*repräsentativ*]. [*Ibid.*, pp. 227-229]

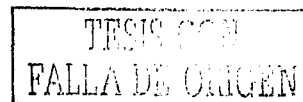
Pero, frente a esto, considera que los humanos *no podemos dejar de aprehender el mundo por medio de símbolos*, lo cual implica que no podemos tener una percepción o conocimiento «totales» o «directos» de la realidad. Para este filósofo, *el mundo no puede presentarse ante nosotros, sino que solamente podemos representárnoslo*. Y esta representación es realizable sólo por la mediación del lenguaje verbal, forma simbólica suprema.

Después de esto, se hace necesario agregar algunas breves consideraciones, que serán de utilidad para entender en otro sentido la idea de simbolización como forma representativa. La representación simbólica es aquella que no necesita basarse en la relación de semejanza entre signo y referente. Puede realizarse una representación simbólica mediante imágenes visuales (y entonces tenemos una *representación visual* simbólica, como en el abstraccionismo), mediante palabras (y ésta es una representación verbal simbólica), o mediante cualquier otro tipo de signos (gestos, músicas, flores, etc.). Paralelamente, dentro de la representación visual puede haber dos modalidades:

<sup>77</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Vol. III, p. 137.

<sup>78</sup> Ver § 3.

<sup>79</sup> Ver § 71.



- a) basada en la semejanza,  
 b) basada en la semejanza, sino exclusivamente en la simbolización.

Un punto de vista radical sobre el simbolismo negaría (a), pues según él cualquier imagen que sea considerada como semejante a un objeto es un símbolo del mismo. En otros términos, para esta posición extrema *nunca hay semejanza «natural»*, pues siempre hay una simbolización: ni siquiera una imagen hiperrealista deja de ser simbólica. Pero un punto de vista moderado afirmaría que sí es posible tener grados de semejanza «natural», y por tanto de «simbolicidad»: a menor «naturalismo», mayor «simbolismo». Y con esto no deja de reconocerse que incluso el reconocimiento de semejanzas se apoya en simbolizaciones e incluso en convenciones. *Yo me uno a la segunda posición*. Mas, al mismo tiempo, sostengo que la semejanza no ocupa el principal lugar en la representación, sino que más bien es de importancia secundaria casi siempre.

### § 80. Ontologismo

En parágrafos anteriores<sup>80</sup> expuse ya, así fuera de manera muy esquemática, el abordaje ontológico de Gadamer sobre la imagen y la representación, y no es necesario insistir en las propuestas gadamerianas. Remito al lector a esas partes del presente trabajo. Pero se debe señalar que este enfoque es el menos desarrollado, y que sería muy enriquecedor profundizar en él. El reconocimiento de la plusvalía ontológica inherente a la representación visual, y a la imagen en general, nos permite ir más allá de las discusiones sobre la iconicidad, que no se interesan en otra cosa que en el parecido entre imágenes y cosas o en la relatividad de dicho parecido.

Este enfoque nos permite tocar fondo en la filosofía de la imagen y no eludir cuestiones

que han ocupado siempre (hasta hoy mismo) a teóricos y productores de imágenes: ¿cómo se relaciona la representación visual con la no visual?, ¿cómo aprendemos a ver, reconocer o interpretar imágenes?, ¿cómo aprendemos a crearlas?, ¿qué es un ídolo, a diferencia de una imagen?, ¿en dónde radican los poderes de la imagen?, ¿cómo se distinguen de los poderes de la palabra, o cómo cooperan con ellos?, ¿es posible o aceptable hacer imágenes de Dios?, ¿puede haber imágenes de la nada?

Por último, me parece interesante, o estimulante, relacionar el enfoque cognitivista de Prinz con la hermenéutica de la representación. El punto específico a considerar es la tesis de este autor según la cual «aprendemos» a ver las cosas *como* tal o cual objeto determinado. Así, debido a que hemos «internalizado» un conjunto de rasgos que definen, por ejemplo, a una mesa, podemos ver a un mueble determinado *como mesa* y no como banco o como silla. Es lo mismo que cuando nos enfrentamos a una imagen (plana o tridimensional, fija o en movimiento, en blanco y negro o en color...): hemos aprendido a reconocer ciertos rasgos de las cosas y a localizarlos en sus representaciones, y por tanto vemos la imagen *como imagen* de tal objeto en particular y no de otro. Aunque cabe una reserva a esta equiparación del cognitivismo y la hermenéutica: que en esta última no se postula nunca la existencia de algún «acervo» psicológico de datos, que sería fijo y «científicamente» identificable. Cierto. Para la hermenéutica heideggeriana y gadameriana lo principal es la intersubjetividad de los parámetros de reconocimiento visual, no la formación de patrones cognoscitivos o de aprendizaje. El «ver como...» hermenéutico (como el «ver como» wittgensteiniano) ocurren en lo social y nunca en lo psicológico.

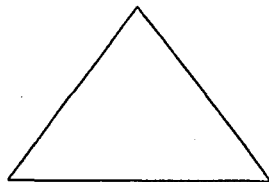
<sup>80</sup> § 33 y 73.

### § 81. La imagen como representación lógica del mundo, según Wittgenstein

Para Heinrich Herz la representación científica del mundo no implica un reflejo o una semejanza entre explicaciones y cosas. Los progresos de la ciencia van de la mano con sus progresos como sistema de signos, y los «conceptos científicos» (espacio y tiempo, masa y fuerza, átomo, etc.), más que «nombres» de cosas que existen en la realidad, son «ficciones» o «signos» operativos con los cuales el científico configura su lenguaje, que es la herramienta por medio de la cual abordará la realidad.<sup>81</sup>

Pues bien, esta concepción de la ciencia como un sistema simbólico, o como un sistema signico, la encontramos extrapolada al terreno de la filosofía en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein. Aquí el lenguaje es concebido como una *imagen* de la realidad, imagen que a su vez determina lo que es posible pensar. Al mismo tiempo, las relaciones lenguaje-realidad en el *Tractatus* no se pueden desconectar de las relaciones imagen-realidad. Tenemos entonces una relación entre dos elementos: de un lado, el pensamiento, de otro, la realidad; y entre ambos opera un tercer elemento (el lenguaje), que sirve de nexo a ambos y es una especie de mediador entre ellos.

Lenguaje  
(imagen del mundo)



Pensamiento

Realidad

Pero esto no implica que el lenguaje está «ontológicamente» separado del pensamiento, sino que, por decirlo así, es como su manifestación material o signica. Por ello es que, en términos del *Tractatus*, el lenguaje *representa* la realidad, o, en otras palabras, es una *imagen* del mundo.

Wittgenstein afirma primero que

- 2.1 Nosotros nos formamos imágenes de los hechos.
- 2.12 La imagen es un modelo de la realidad.
- 2.13 A los objetos corresponden en la imagen los elementos de la imagen.
- 2.131 Los elementos de la imagen están en la imagen en lugar de los objetos.<sup>82</sup>

Es decir, nos *representamos* la realidad mediante imágenes, de manera que hay una *correspondencia* entre los elementos de la realidad (las cosas, los objetos) y las representaciones de éstos por medio de imágenes. Dicha imagen, como vengo diciendo, es *pensada*, como se afirmará más adelante:

- 3. La imagen lógica de los hechos es el pensamiento.
- 3.01 La totalidad de los pensamientos verdaderos es una imagen del mundo. [*Ibid.*]

Con ello se establece claramente un nexo entre pensar y formarse imágenes. Podemos decir que son presentados de hecho como el mismo proceso: los pensamientos, en tanto son verdaderos, son imágenes del mundo. Pero, ¿en virtud de qué son *verdaderos*? En virtud de su «forma lógica». ¿Y qué es la forma lógica?<sup>83</sup> Poco nos dice Wittgenstein al respecto, salvo que es «la forma de la realidad»:

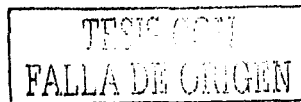
- 2.18 Lo que cada imagen, de cualquier forma que sea, debe tener en común con la realidad, para poder representarla [*abbilden*] —justa o falsamente— es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad. [*Ibid.*]

Todo esto quiere decir que, *si no hay esa correspondencia lógica entre la imagen y la rea-*

<sup>81</sup> Ver § 72. Ver también E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo III, pp. 32-34.

<sup>82</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus...*

<sup>83</sup> Ver § 11.



lidad, no hay una representación (*Abbildung*) del mundo.

Pero, ¿qué significa en este contexto el término «imagen»? En alemán utiliza Wittgenstein la palabra *Bild*, término que pertenece a un ámbito semántico y conceptual diferente de la palabra *Figur*, prácticamente ausente en el libro. Esto nos lleva a entender que la «imagen» a la que se refiere Wittgenstein *no es una imagen visual*, sino, por decirlo así, «conceptual». Por ello ha dicho que es un «modelo de la realidad». [*Ibid.*, 2.12] Eso significa que la *Bild* NO es una *figura* de las cosas.

La relación entre la imagen y la realidad es una relación más bien *estructural*, y no de semejanza. La imagen representa la realidad en tanto se mantiene la misma ordenación en una y en otra. Sin embargo, sigue Wittgenstein, es necesario que haya algo en común entre la imagen y la realidad, y eso es su *formación* o su *configuración*. Esto es llamado por Wittgenstein su *Form der Abbildung*, es decir, su constitución interna, su configuración ontológica misma.

- 2.17 Lo que la imagen debe tener en común con la realidad para representarla [*abbilden*] de un modo o de otro —verdadera o falsamente— es su forma de representación. [*Form der Abbildung*]

Esta «configuración» (*Form der Abbildung*) no es otra que la «forma lógica», o sea, la forma misma de la realidad. El punto que me interesa destacar es que Wittgenstein separa claramente dos formas de representación: la que consiste en una *imagen no visual* y la que consiste en una *imagen visual, o cromática, o táctil, etc.* Es decir, *distingue una representación homológica o conceptual y una representación basada en la semejanza*. Por ello afirma que

- 2.171 La imagen puede representar [*abbilden*] aquella realidad cuya forma tiene.  
La imagen espacial, todo lo que es espacial; la coloreada, todo lo que es coloreado, etc.  
2.172 Sin embargo, la imagen no puede representar [*abbilden*] su forma de representación [*Form der Abbildung*]; la exhibe [*weist sie auf*].

Es decir, lo espacial se representa mediante imágenes espaciales, lo cromático, mediante imágenes cromáticas, etc. Pero lo lógico se puede representar *solamente mediante imágenes lógicas*, esto es, imágenes que no son visualizables, sino *pensables*. Y, como la estructura última de la realidad es una estructura lógica, sólo este último tipo de imágenes pueden representarla.

- 2.2 La imagen [*Bild*] tiene en común con lo representado [*Abgebildeten*] la forma lógica de la representación [*logische Form der Abbildung*].  
2.174 La imagen no puede representar desde afuera su forma de representación<sup>M</sup> [*Form der Darstellung*].  
2.181 Si la forma de la representación [*Form der Abbildung*] es la forma lógica, entonces la imagen es un imagen lógica.  
2.182 Cada imagen es también una imagen lógica.  
2.19 La imagen lógica puede representar [*abbilden*] el mundo. [*Ibid.*]

Aparentemente está diferenciando la «imagen» (*Bild*) de la «imagen espacial» (o visual) (*Darstellung*), es decir, de la imagen visual o material o de las *figuras*: los diagramas de un libro, los esquemas de un pizarrón, los dibujos que realizamos sobre cualquier soporte. Los términos que usa Wittgenstein son *Form der Abbildung* ('configuración visual' o 'forma de representar') y *Form der Darstellung* ('representación<sup>M</sup>' o 'forma de representar<sup>M</sup>'). Las imágenes visuales o espaciales no pueden *representar* el mundo, pues no poseen la *forma lógica*, que subyace a las cosas del mundo. Son únicamente *figuraciones o representaciones imitativas* de las cosas, no son *imágenes o representaciones del mundo*.

Y, así como había dicho que una imagen es un modelo de la realidad; dirá que un enunciado es un modelo de realidad:

- 4.01 El enunciado es una imagen [*Bild*] de la realidad.  
El enunciado es un modelo de la realidad tal como nosotros la pensamos.

- 4.021 El enunciado es una imagen de la realidad, pues cuando lo escucho conozco los estados de cosas presentados por él.
- 4.032 El enunciado es una imagen de un estado de cosas, sólo en la medida en que es lógicamente articulado. [*Ibid.*]

En otros ejemplos de representación que da más adelante, corrobora esta idea de que no se trata de una representación basada en la semejanza visual, sino en la homología estructural o, dicho de otra manera, en el hecho de compartir la misma forma lógica:

- 4.014 El disco gramofónico, el pensamiento musical, la notación musical, las ondas sonoras, están todos, unos respecto de otros, en aquella relación representativa [*abbildende Beziehung*] interna que se mantiene entre el lenguaje y el mundo. A todo esto es común la forma lógica.
- 4.0141 La íntima semejanza entre las cosas, aparentemente tan distintas, consiste en que hay una regla general mediante la cual el músico es capaz de leer una sinfonía en la partitura y por la cual se puede reproducir la sinfonía grabándola en un disco gramofónico, y de este modo, por medio de la primera regla, llegar de nuevo a la partitura. Tal regla es la regla de proyección que proyecta la sinfonía en el lenguaje de la notación musical. Es la regla de traducción del lenguaje de la notación musical al lenguaje del disco.
- 4.015 La posibilidad de todos los parecidos, la cualidad de imagen de todas nuestras maneras de expresarnos, se basa en la lógica de la representación [*Abbildung*].

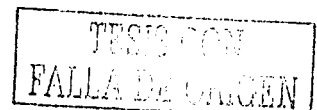
Así, entre una sinfonía pensada por su autor o su intérprete, una grabación de la misma en disco, la partitura de esta obra y las ondas sonoras que viajan por el aire cuando se interpreta dicha sinfonía, hay algo en común: su «forma lógica», es decir, *su estructura*. Cada una de éstas es la «imagen» de todas las demás; pero es una imagen representativa simbólicamente, no —claro está— una copia visual. En todo caso, hay entre ellas una «semejanza interna», como lo dice Wittgenstein aquí. Pero es una semejanza que depende no del parecido visual, sino de las reglas de proyección, esto es —podemos decir—, de la convención estable-

cida para pasar de un medio al otro, para realizar la traducción de uno al otro. *Y esta traducción es posible debido a que comparten la misma forma lógica.*

La llamada «teoría pictórica» de Wittgenstein es, pues, una *teoría de la imagen* o, de manera más general, una *teoría de la representación*. Lo que *no* es, es una especie de *teoría del retrato*, de la imagen mimética o algo por el estilo. Por desgracia, Wittgenstein utiliza el término «*Abbild*» (que por lo común se utiliza en su sentido de «copia» o de «imitación visual») y sus derivados, en el sentido de «representación de la forma lógica». Así, debe quedar claro que en el contexto del *Tractatus* ésa es la *Bild*, que tiene un sentido logicista y hasta platónico: pues se trata de una *imagen de la forma lógica*.

En una conocida interpretación del *Tractatus* propuesta por Edna O'Shaughnessy,<sup>84</sup> se examina la llamada «teoría pictórica» (*picture theory*). La autora define una *picture* de esta manera: «Una *picture* es un patrón visual que puede representar [*can picture*] sólo lo que es visualmente accesible [...] No puedo *ver* el olor de un pájaro», [*Ibid.*, p. 116] y para ello se basa en una proposición del *Tractatus* ya citada aquí mismo: «La imagen [*Bild*] puede representar [*abbilden*] aquella realidad cuya forma tiene. La imagen espacial, todo lo espacial; la coloreada, todo lo coloreado; etc.» [2.171]. Aquí tenemos formulada la idea wittgensteiniana de un *isomorfismo* entre lenguaje y mundo, en el sentido de que hay representación sólo cuando uno y otro tienen la misma forma. Y aquí hace la autora su principal crítica a Wittgenstein. Ella entiende que para este filósofo los enunciados verbales son «*pictures*» del mundo *en el mismo sentido* en que lo son los retratos, los paisajes, las fotografías o las esculturas. [*Ibid.*, p. 118] De lo cual concluye que «las imágenes

<sup>84</sup> Edna O'Shaughnessy [Edna Daitz], «The Picture Theory of Meaning», en *Mind*, April, 1953. [Tomado de *Essays on Wittgenstein's Tractatus*, Copi & Beard, pp. 115-131]



[pictures] son un modelo desafortunado para los enunciados». [*Ibid.*, p. 120]

Considero que la autora entiende mal, o entiendo literalmente, la proposición 4.01 del *Tractatus* [«El enunciado es una imagen [*Bild*] de la realidad. El enunciado es un modelo de la realidad tal como la pensamos»], y que por eso rechaza la idea de que un enunciado «dibuja» o «pinta» la realidad. No toma en cuenta que el isomorfismo a que se refiere Wittgenstein es *fundamentalmente de carácter lógico*.

Este malentendido probablemente se haya originado en la circunstancia de que la traducción al inglés de *Bild* como *picture* empobreció el concepto correspondiente, reduciéndolo al rango de una imagen visual, de una copia «pictórica» (un dibujo, un esquema visual...), e hizo a un lado su valencia ontológica y sus relaciones con la *Urbild*. Pero justo estas relaciones dieron al enfoque wittgensteiniano de la imagen (o de la representación) sus matices neoplatónicos o místicos, que brotaron con gran fuerza al final del *Tractatus*.

Desde mi punto de vista, la tradición anglosajona consistente en traducir *Bild* como *picture* ha hecho más daño que bien. El término «*picture*» se relaciona más con la figuración que con la representación simbólica, más con lo visual que con lo conceptual. De ahí que al oír o leer la expresión '*picture theory of Wittgenstein*' se piense de inmediato en que éste concebía al lenguaje como una «imagen visual» del mundo. En esta interpretación, las palabras forman enunciados y los enunciados formas especies de «cuadros» o «retratos» de las cosas, con la «única» diferencia de que en vez de formas y colores utilizan palabras y enunciados.

Al respecto, es de tomarse en cuenta la muy interesante intervención de Tomás Maldonado,<sup>85</sup> de hacer una traducción menos literal y hablar de «*modelos*» sustituyendo al erróneo *figuras* o al problemático *imagen* (que yo he preferido utilizar aquí, y en toda esta Tesis).

<sup>85</sup> T. Maldonado, «Apuntes sobre la iconocidad», 1974, en *Vanguardia y racionalidad*.

Entonces, la *Abbildungstheorie* (como en alemán se ha llamado a las propuestas de Wittgenstein sobre la representación), sería traducida como «teoría de la modelación». Considero acertada esta propuesta. Sin embargo, también creo que se justifica hablar de una «teoría de la representación» o «teoría de la imagen representativa» en el *Tractatus*.

### 3.2.3 Más allá de la semejanza: de la copia al signo

Son tres los momentos o movimientos que se dan en las relaciones imágenes-cosas:

- a) de la imagen como copia a la imagen como signo;
- b) de la imagen como signo a la imagen como símbolo;
- c) de la imagen como símbolo a la imagen como presencia.

Los tres son sendas facetas de la representación. En los apartados 3.2.3 y 3.2.4 examinaré los dos primeros, y en la Sección 3.3 trataré sobre el último.

Representar visualmente las cosas no es una cuestión de «semejanza» o «parecido», sino de *significación*. Esto no quiere decir que la semejanza entre objetos e imágenes sea por completo irrelevante en la representación visual. Se trata más bien de que cuando reconocemos una imagen como una «buena copia» de alguna cosa, es porque sabemos leer los signos visuales plasmados sobre determinado soporte (plano o volumétrico, fijo o en movimiento, coloreado o en blanco y negro) y encontramos fácilmente la correspondencia entre la imagen y la cosa en cuestión. Por ejemplo, cuando vemos una fotografía de alguien y afirmamos que «se ve bien» o que «se parece» es porque establecemos la equivalencia entre la materia que tenemos en las manos y la persona representada. Raramente nos detenemos a pensar que esa persona no es de papel, no es plana, no está quieta, no se presenta en blanco y negro y no brilla como en la impresión fotográfica. Todos

estos atributos visuales son auténticos *signos*, que hemos aprendido a leer en la práctica social de ver y tomar fotografías.

La tesis principal que pretendo desarrollar en este Apartado es que la representación visual no se basa en la semejanza, o en la copia, sino en el *carácter signico de la imagen*. En otros términos, más positivos, que algo es imagen (o «signo») de otra cosa cuando no se limita a «parecerse» a ésta, sino cuando la *significa*.

## § 82. Representación visual y abstracción

En su crítica a la doctrina lockeana de las ideas abstractas, Berkeley señala que no es posible imaginar un color ni un hombre sin características específicas. No niega que se puedan elaborar ideas con un valor general, pero sí niega la existencia de *ideas abstractas con un valor general*.<sup>86</sup> Ahora bien, no obstante esta imposibilidad de que una imagen sea abstracta, puede adquirir un valor general en tanto *se vuelve representativa de otras ideas de la misma clase*. Por ejemplo, una línea con determinada calidad, tamaño, color, textura, etc., puede representar a *todas* las demás líneas, aunque ella sea una línea particular;

y así lo que se demuestra con ésta queda demostrado para todas las líneas. En otras palabras, de una línea en general. Y, así como esta línea particular se vuelve general por ser convertida en signo, la palabra «línea», que tomada en sí es un elemento particular, al ser convertida en signo se vuelve general. Y, al igual que la línea, debe su carácter general no al hecho de ser convertida en signo de una línea abstracta o general, sino por ser signo de todas las líneas particulares que puedan existir. [*Ibid.*, XII]

¿Cómo adquiere la línea ese carácter general sin llegar a ser una «línea abstracta»? Puede ser o representativa de una generalidad gracias a que esa línea específica *es tomada como signo*, exactamente igual que la palabra «línea» es tomada como signo de todas las líneas, aunque

no se parezca a ninguna de ellas. Otro ejemplo es el de un triángulo que puede ser representativo de todos los triángulos, aunque necesariamente sea equilátero o escaleno o isocéles. [*Ibid.*, XV] Lo más importante no es, pues, que la línea se parezca a las demás, sino *que sea tomada como signo de ellas*.

Para algunos investigadores de la imagen en nuestro siglo, ésta sí tiene la capacidad de abstraer. En el Capítulo 1<sup>87</sup> expuse cómo Arnheim se refiere a un pensamiento abstracto basado en percepciones visuales y en imágenes visuales, y cómo la abstracción no es el resultado de un proceso generalizador en el que se «hagan a un lado» los datos perceptivos particulares, sino que es más bien la base de la generalización. En suma, que

- a) la abstracción no presupone la generalización, sino al contrario,
- b) la abstracción es la determinación de características pertinentes, no una mera suma de características comunes,
- c) la percepción es una herramienta legítima del pensamiento; hay conceptos perceptuales, es decir, visuales.

Sobre estas bases, afirma que las imágenes visuales que utilizamos (sean *figuras, signos o símbolos*) para representar ideas, cosas, acciones, etc., tienen distintos niveles de abstracción, pues se refieren a su objeto en la medida en que al elaborarlas se han seleccionado los rasgos relevantes de éste. Por ejemplo, en un retrato o en una caricatura se representan cualidades típicas del sujeto; en la física se representan vectores por medio de flechas; o en la música se plasman gráficamente signos que representan los rasgos esenciales de la obra. En todos estos casos hay abstracción.

Aunque difieren en cuanto a la abstracción, estos autores coinciden en que para ambos las imágenes (al igual que las palabras) tienen un poder representativo que deriva de su utilización como signos e incluso como símbolos.

<sup>86</sup> G. Berkeley, *A treatise ...*, X-XI.

<sup>87</sup> En § 25.

### § 83. La imagen visual: representación sin semejanza

Las indagaciones realizadas a lo largo de todo este capítulo me permiten afirmar ya con más seguridad que

- a) la representación visual no implica necesariamente la analogía, la semejanza, la imitación o el naturalismo; además de la representación visual mimética, figurativa o naturalista, hay una representación visual signica (abstracta, esquemática y no figurativa);
- b) las imágenes visuales NO muestran las cosas «tal como son».

El primer punto implica que sí hay una representación visual apoyada en la semejanza, más no es la «principal» ni la más «fiel» a la realidad. Antes al contrario, incluso en las representaciones más «naturalistas» hay fuertes elementos convencionales. Nuestro universo visual está poblado por una enorme cantidad de imágenes visuales que no son ni pretenden ser «realistas», sino que fueron elaboradas como representaciones simbólicas: logotipos, cuadros, esculturas, emblemas, diagramas, mapas, etc. Todas ellas funcionan perfectamente, son *usadas* sin que deba plantearse si son o no son semejantes a las cosas.

Con frecuencia se olvida que una fotografía, al estar enmarcada y encuadrada, al estar formada por una trama de puntos y ser plana, *no* muestra las cosas «tal como son». Y si esto es cierto con relación a la fotografía, lo es también con relación a otros medios de representación visual, como el dibujo, la pintura, el grabado, etc. Ninguno de estos medios puede mostrarnos la realidad «tal cual».

En el *Cratilo* encontramos la siguiente observación. Si no tuviéramos voz o lengua estaríamos obligados a imitar la naturaleza de las cosas. Nos referiríamos a la ligereza elevando nuestras manos al cielo o a la pesadez bajándolas al suelo; nos referiríamos al galope de un caballo imitando sus movimientos, etc.<sup>88</sup> Para

referirme a un caballo no tengo que relinchar, sino simplemente pronunciar la palabra «caballo». Los nombres fueron creados con la intención de que no tengamos que imitar las cosas cada vez que queremos hablar de ellas. En nuestros términos, los nombres permiten *representar*, y nos evitan tener que *reproducir* (o copiar). Para Platón, también las imágenes son imitativas sólo hasta cierto punto. *Una imagen no puede ser idéntica a la realidad, pues dejaría de ser imagen y pasaría a ser un duplicado.* Por eso, ante la insistencia de Cratilo de que la representación debe exacta o por semejanza, Sócrates responde que, aunque «idealmente» sería de desear un lenguaje que se asemejara punto por punto a la realidad, es imposible que exista.<sup>89</sup> En cambio, lo que podemos tener es un lenguaje «correcto», y su corrección no se basa más que en la convención, o sea, en el acuerdo entre sus usuarios. [*Ibid.*, 433-435] Platón está otorgando un papel central a la *significación* (tanto en las imágenes como en el lenguaje verbal), y resta importancia a la *semejanza*.

<sup>88</sup> Platón, *Cratilo*, 423-429.

<sup>89</sup> Ver § 14.



## APÉNDICE 4. PINTAR, DIBUJAR: MODOS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL

### § 84. El caso de la *perspectiva artificialis*

Si nos ocupamos de cómo un pintor pinta o de cómo un dibujante dibuja, necesitamos plantearnos necesariamente de qué manera la realización misma de estas acciones lleva implícito un proceso *interpretativo*. La persona que toma entre sus dedos un pincel o un lápiz no se limita a trasladar al soporte visual los datos que le ofrece su visión. Pues entre el momento de ver el objeto y el momento de hacer trazos o de poner el pigmento sobre la tela hay un hiato, un lapso en el que intervienen diversos factores, algunos de ellos no controlados por quien realiza tal acción. Entre esos factores podemos contar sus intenciones, sus interpretaciones y sus intereses.

La intencionalidad es inseparable de la representación visual. En el momento de realizar una imagen, digamos un retrato o un paisaje, el autor hace «como si» estuviera *reproduciendo* al sujeto retratado o al paisaje. Pero para él es muy claro que los está *re-presentando*, pues sus trazos y sus pinceladas, los puntos y los contornos que plasma sobre el papel o la tela tienen muy poco en común con los elementos de la realidad, a no ser el hecho de que *significan* dichos elementos. Por ejemplo, la línea que delimita el contorno de un rostro no existe en la realidad: el rostro del sujeto no está delimitado realmente por ninguna línea. Como ya vimos,<sup>1</sup> dicha línea no es importante como un «elemento» de la imagen, sino por su *valor signico*, y en virtud de ese valor es tomada por el creador de la imagen —y también por su espectador— «como si» representara la forma del rostro. Lo mismo podría decirse de otros componentes físicos de la imagen visual: los puntos, el color, etc.

El asunto principal de todo esto es que, por un lado, no hay mirada neutral u objetiva y, por otro, no hay representación visual neutral y objetiva. Toda mirada implica un «ver como...» (que ya ha sido ampliamente explicado aquí<sup>2</sup>). En cuanto a la representación, queda claro que *siempre será una «representación como...»*. Goodman lo explica de esta manera:

Pero la recepción y la interpretación no son operaciones separables; son completamente interdependientes. El lema kantiano resuena aquí: el ojo inocente está ciego y la mente virgen está vacía [...] Tanto el ojo más neutral como el más sesgado son modalidades distintas de sofisticación. La visión más ascética y la más saturada, así como el retrato más sobrio y la caricatura más corrosiva no se distinguen en *cuánto* sino en *cómo* interpretan.

Por tanto, la teoría mimética de la representación tiene una incapacidad de base para especificar qué es lo que será copiado [...] Una pintura nunca representa meramente x, sino que representa x *como* un hombre o representa x *como* una montaña, o representa el hecho de que x es un melón [...] No se requiere indagar mucho más para descubrir cuán poco la representación se basa en la imitación.<sup>3</sup>

Toda representación es, pues, una «representación como...»: no se puede representar a un hombre «en general». Es imposible —dice Goodman— representar «en abstracto» al Duque de Wellington: en cualquiera de sus retratos aparecerá, ya sea *como* un niño, o *como* un adulto, o *como* el vencedor de Waterloo, o *como* un hombre cansado, etc., etc. [*Ibid.*, p. 27] [Figura 18] A partir de esta observación de Goodman, podemos identificar un segundo uso de «representar como...»: por ejemplo, cuando se representa a alguien exagerando algunos rasgos de su apariencia, siempre con alguna intención específica. Tal es el caso de las caricaturizaciones satíricas de personajes públicos, como la que Gombrich cita, en donde se representa al rey francés Louis-Philippe.<sup>4</sup> [Figura 19]

<sup>2</sup> Apartado 3.1.3.

<sup>3</sup> Goodman, *op. cit.*, pp. 6-9.

<sup>4</sup> E. H. Gombrich, «La máscara...», p. 131.

<sup>1</sup> En § 37 y 82.



Figura 18. No es posible producir representaciones neutras de una persona. El Duque de Wellington es presentado aquí *como* un hombre maduro, de pie, elegante, seguro de sí mismo. En cualquier imagen aparecerá necesariamente con ciertos atributos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Figura 19. Charles Philippon, *Las peras*, 1834. Aquí se asume intencionadamente la «representación como». Se destaca el «aspecto pera» del rey Louis-Philippe.



Este esbozo se parece a Louis-Philippe. ¿Usted lo condenaría?



Entonces, habrá que condenar éste, que se parece al primero



Y luego condenar este otro, que se parece al segundo.



En fin, si usted es consecuente, no podrá absolver a esta pera, que se parece a los esbozos anteriores.

Un caso muy especial de «representación como...» es el de la perspectiva con punto de fuga único. Un argumento que suele esgrimirse en pro de la superioridad de la perspectiva es que con ella se representan las cosas «tal como se ven». Pero incluso se llega a afirmar que la proyección en perspectiva implantada en el Renacimiento es la mejor «porque representa las cosas tal como son». Con este tipo de nociones se descalifica el dibujo infantil, considerándolo como «inmaduro», y el de adultos no occidentales, calificándolo de «primitivo».<sup>5</sup>

Herbert Read considera a la perspectiva artificial como un mecanismo típicamente occidental por medio del que la representación visual se orientó hacia la mimesis (en su sentido de copia fiel) y abandonó sus valores simbólicos y/o expresivos.<sup>6</sup> Esta preferencia por la reproducción «objetiva» de la realidad conllevó que la cultura europea se concentrara en el desarrollo de la habilidad mimética, a la vez que se desentendía de la creación de símbolos visuales que representaran el sentimiento, la intuición o las profundidades del Yo.

¿Por qué un modo de representación tan «técnico» y tan elaborado se volvió la norma a seguir, aplastando durante más de cuatrocientos años cualquier otro modo de simbolizar la realidad? Sin duda no es ajeno a este hecho el que los conceptos predominantes de lo que es ser «científico» u «objetivo» se hayan basado en una entronización de lo visual. También tuvo que ver el que en filosofía la explicación más aceptada del conocimiento se realizara en tér-

<sup>5</sup> No es coincidencia el parecido de este tipo de argumentos y juicios con los que se esgrimen para descalificar el lenguaje infantil o las lenguas de culturas no occidentalizadas. La racionalidad occidental se define y se defiende a sí misma en distintos frentes: en la epistemología, en la filosofía del lenguaje, en la lingüística, en la historia de la imagen, etc., y en todos ellos ataca los modos alternativos que se distancian de ella. Cfr. Capítulo 2, § 55 a 58, en donde trata sobre la actitud occidental clásica frente a mujeres, niños, primitivos y locos, es decir, la «tétrada negativa».

<sup>6</sup> Herbert Read, *Imagen e idea*, p. 158.

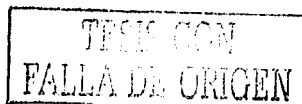
minos de que la visión conlleva certidumbre.<sup>7</sup> Entonces, la perspectiva de tipo renacentista se volvió una regla a seguir *debido precisamente* a que en ella la visión ocupa el lugar central.

Este sistema de representación es, en términos de Cassirer tomados por Panofsky, una «forma simbólica»,<sup>8</sup> o sea, de una configuración cultural sobrepuesta a la realidad, a la vez que una manera de *conformar* dicha realidad. Su carácter artificioso destaca cuando tomamos en cuenta que con ella se construye un espacio representativo «totalmente racional» con base en dos supuestos: «primero, que miramos con un único ojo inmóvil y, segundo, que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual». [*Ibid.*, p. 12] De manera que esta técnica es todo menos «natural» o «realista»: dichos supuestos «implican verdaderamente una audaz abstracción de la realidad», pues el espacio infinito que se representa sobre la superficie bidimensional es constante y homogéneo, a diferencia del espacio «real» que experimentamos psicológica y fisiológicamente. [*Ibid.*, p. 13] Panofsky señala de la perspectiva algo que sucede igualmente con la fotografía (a la que muchos consideran, irreflexivamente, como una forma «altamente realista»): «prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al "campo visual" una forma esferoide», y «no tiene en cuenta la enorme diferencia que existe entre la "imagen visual" [...] y la "imagen retínica"». [*Ibid.*, pp. 14-15] Lo que más interesa a Panofsky es, pues, relativizar el valor representativo de la perspectiva renacentista, bajarla de su pedestal como forma «superior» de plasmación de la realidad.

Desde un punto de vista psicológico, Richard Gregory observaba que la imagen resultante de la perspectiva renacentista no representa las cosas, *sino más bien a otra imagen*: la que se forma en la retina del artista:

<sup>7</sup> Ver § 38.

<sup>8</sup> Cf. E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, 1924.



*Cuando un artista emplea la perspectiva geométrica no pinta lo que ve, sino lo que representa su imagen retiniana [...]* La representación de objetos tridimensionales con arreglo al arte de la perspectiva es en buena parte errónea, pues no constituye el mundo que nosotros vemos, sino la imagen (idealizada) que recoge la retina.<sup>9</sup>

Por otro lado, si se plantea el tema de la perspectiva desde un enfoque de tipo antropológico, es muy fácil desembocar en el relativismo. Por ejemplo, el famoso estudio realizado por Segal, Campbell y Hertskovits concluyó que las personas no familiarizadas culturalmente con la perspectiva renacentista no percibían la profundidad en las imágenes bidimensionales.<sup>10</sup> En el mismo sentido, es interesante ver que, precisamente por dicha relatividad representativa, ha habido una gran diversidad de sistemas de perspectiva. Entre los más estudiados están los siguientes:

- con líneas paralelas (en Egipto),
- aérea o luminosa (en Leonardo da Vinci),
- anamórfica,
- paralelo-ortogonal,
- con punto de fuga detrás del observador (en China),
- caballera o con punto de vista alto (en el dibujo técnico),
- axonométrica (en la arquitectura),
- central o con punto de fuga en el fondo del cuadro (en el Renacimiento occidental),
- de proyección oblicua (en donde las ortogonales son paralelas en lugar de convergentes),
- de proyección oblicua horizontal (en donde se muestran simultáneamente los lados y la parte frontal del objeto),
- de relación topológica (en los dibujos infantiles, donde las cosas tienen distinto tamaño y peso visual, dependiendo de su importancia).<sup>11</sup>

Finalmente, consideremos la célebre demostración de Gombrich<sup>12</sup> sobre el carácter con-

vencional, sígnico o artificial de la perspectiva renacentista: en una imagen fotográfica extrae un elemento de su ubicación original en los primeros planos y lo coloca, sin alterar sus dimensiones, en los últimos planos. El resultado es que dicho elemento parece mostruosamente grande o desproporcionado. [Figuras 20 a y b] Ello se debe a que la convención representativa que aprendemos *nos lleva* a percibir los objetos que se ubican en los sucesivos planos que se dirigen hacia el fondo de la imagen *como si fueran* del mismo tamaño que los que se ubican al frente de ésta, o bien a percibirlos *como si tuvieran* sus proporciones reales. Es decir, si vemos que al fondo de la imagen está la figura de una persona y que aparece tan pequeña como un elemento ubicado al frente, no pensamos que es una persona en miniatura: más bien pensamos que la distancia nos la hace ver de ese tamaño; y por esa razón creemos percibirla con las proporciones que realmente tiene. Por eso mismo, si la figura de un elemento ubicado al frente se traslada (conservando su tamaño en la imagen) y se coloca junto a la figura de la persona que aparece al fondo, nos parece que ha aumentado de tamaño.

<sup>9</sup> R. Gregory, *Ojo y cerebro*, pp. 175-176.

<sup>10</sup> Segal *et al.*, citado en Santos Zunzunegui, *op. cit.*, p. 47.

<sup>11</sup> Cfr. Roman Gubern, *op. cit.*, pp. 32-33 y John Willats, «El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista», en Horace Barlow *et al.*, pp. 172-173.

<sup>12</sup> E. H. Gombrich, «El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica», 1974, en *La imagen...*, p. 196.

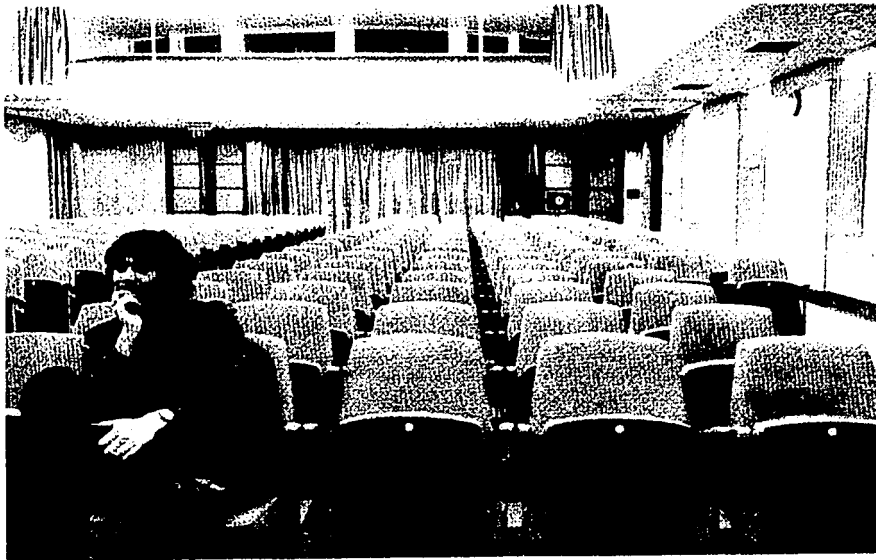


Fig. 20 a. Demostración de Gombrich sobre la perspectiva.

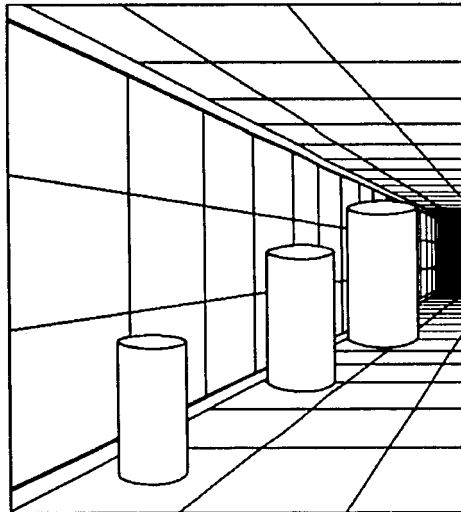


Fig. 20 b. Ilusión óptica generada por la representación en perspectiva.

TEST CON  
FALLA DE ORIGEN

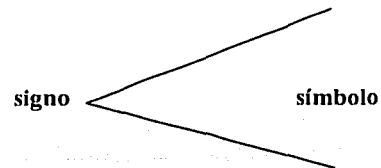
### 3.2.4 Más allá del conocimiento directo y del reflejo: del signo al símbolo

Vivimos socialmente en un universo de signos. Las miradas que los demás nos dirigen, sus palabras y sus silencios *sign*-ifican, quieren decir siempre algo. Los objetos que adquirimos, que deseamos o que deseamos tienen un valor *sign*ífico incluíble: para algunas personas, adquirir un automóvil es sobre todo una decisión relativa a lo que significa el color, el diseño o el precio de ese medio de transporte. Ahora bien, los signos no son privativos del humano. Basta con que echemos un vistazo a nuestros animales domésticos, o a los que podemos conocer en un ambiente urbano, para constatar que entre ellos el intercambio de signos es permanente: ruidos, miradas, posturas corporales, olores y otros recursos más, funcionan como un aglutinante social, que les permite funcionar en comunidad. *La naturaleza misma es un sistema de signos, o un sistema de sistemas de signos.*

¿Somos nosotros, entonces, seres naturales? Sí y no. Lo somos en tanto nos comunicamos entre nosotros mediante diversas modalidades *sign*íficas, al igual que cualquier otro ser vivo, por muy primitivo que sea. Pero no lo somos en tanto nos valemos, *además*, de algo que no existe en la naturaleza: *los símbolos*. Afirmar esto puede implicar que hay una diferencia radical entre signos y símbolos. Mas no quisiera que se entendiera así la cuestión. Afirmo que signos y símbolos difieren, mas no por alguna cualidad «esencial» que los distinga. Se trata, más bien, de una diferencia de *grado*, o de *alcance* entre ellos, de una diferencia principalmente *cuantitativa*, y no básicamente *cuantitativa*. Cuando, por ejemplo, utilizamos la bandera de nuestro país como una forma de *referirnos* a él, la estamos manejando *como un signo*. En este caso, tal objeto (puede ser una bandera de tela, o un dibujo de esa bandera, que para el caso funciona exactamente igual que ésta) sirve como un «significante», que identifica a México, tal como lo haría la palabra 'México'. Pero ese objeto puede ser utilizado *también* de otra

forma: ya no como una manera de denotar al país, sino como un modo de sugerir, evocar, hacer sentir o representar diversos significados y valores que asociamos con este país: su cultura, su idiosincrasia, sus tradiciones culinarias, su música, sus climas, su pasado prehispánico y novohispano, sus artistas, sus cantantes, etc., etc., etc. Todo cabe o puede caber en esas evocaciones y sugerencias. En ese momento, la bandera que sirve para materializar tantos significados funciona como un auténtico símbolo.

Como puede verse, no hay límites para lo que puede contener un símbolo. Ante un símbolo nuestro comportamiento suele ser menos intelectual que ante un signo, menos racional y más emotivo o «abierto». Por un signo damos dinero, cedemos nuestro tiempo o nos esforzamos para poseerlo. Pero por un símbolo damos la vida, o se la quitamos a otro. Un signo es inmediato, es un vehículo material de nuestros intereses y de nuestras intenciones; un símbolo, en cambio, viene de muy lejos, y ante él sentimos la resonancia de tiempos pasados, muy viejos y profundos. Podemos cambiar nuestros signos y seguir adelante; pero no podemos cambiar nuestros símbolos sin cambiar nosotros mismos, en lo más profundo de nuestro ser. *Entre signo y símbolo, pues, no hay separación de esencia, sino de intensidad: un símbolo es un signo henchido de valores emocionales, culturales, religiosos, o de cualquier otra índole. Un símbolo es un signo que ha crecido.* No deja de ser signo, pero es *algo más* que un signo. El siguiente esquema nos puede ayudar a comprender esto:



*Somos seres signíficos en tanto pertenecemos a la naturaleza, en tanto estamos vivos; somos seres simbólicos en tanto pertenecemos a la*

*cultura*. Justamente el inicio de nuestra condición cultural implicó el surgimiento de la simbolización.

En este esquema se debe considerar también el papel de la copia, que es un momento anterior al signo, y también una condición de éste (que es a su vez una condición del símbolo). Entonces, la relación entre los tres momentos es la siguiente:



Toda copia tiene un potencial signico; todo signo tiene un potencial simbólico. Todo signo es una copia que amplió sus sentidos; todo símbolo es un signo que desbordó sus sentidos establecidos, y se abre a todas los sentidos posibles. Así, cada momento implica un enriquecimiento y supone al anterior.

En este párrafo me centraré en la cuestión de cómo *la representación transita, en un segundo movimiento, del signo al símbolo luego de haber pasado, en un primer movimiento, de la copia al signo. Copia, signo y símbolo son, pues, modalidades de la representación.*

### § 85. Representación *versus* conocimiento directo

La noción de 'formas simbólicas' fue acuñada por Cassirer para referirse a esas mediaciones gracias a las cuales nos acercamos al mundo, lo enfrentamos, lo conocemos, lo pensamos, lo construimos o lo representamos. Esto quiere decir que no vivimos en un mundo meramente físico, constituido tan sólo por *sense data*, sino en un universo configurado por nuestro «espíritu». Haciendo a un lado el lenguaje de corte idealista de Cassirer, entiendo con ello que *toda concepción del mundo está determinada y delimitada por nuestras simbolizaciones sobre él*. Por lo tanto (y esto es lo que me interesa destacar aquí), se niega la posibilidad de algún tipo

de conocimiento «directo», o de cualquier aprehensión «directa» del mundo:

Las diferentes creaciones de la cultura espiritual —el lenguaje, el conocimiento científico, el mito, el arte, la religión— en toda su diversidad interna, vuélvense partes de un único gran complejo de problemas, vuélvense impulsos múltiples referidos todos a la misma meta: transformar el mundo pasivo de las meras impresiones en las cuales parecía primero estar atrapado el espíritu, en un mundo de la pura expresión espiritual.<sup>1</sup>

Las «formas simbólicas» son medios de aprehender la realidad, pero no en términos de copia o de reflejo, sino de representación no mimética: *esto* es la simbolización. En los mismos términos explicaba Herz la simbolización de la realidad por parte de la ciencia, según nos dice Cassirer:

En lugar de una semejanza de contenido en cualquier forma exigida entre imagen y cosa, ha aparecido ahora una expresión lógica de relación mucho más compleja [...] Con esta concepción crítica, la ciencia abandona ciertamente la esperanza y la pretensión de una aprehensión y comunicación «inmediatas» de la realidad. Ella comprende que toda objetivación que pueda llevarse a cabo es en verdad una mediación y como tal ha de permanecer. [*Ibid.*, pp. 14-15]

Entonces, las formas simbólicas van más allá de la tarea de «reflejar» la realidad para asumir la más humana de *configurarla*:

El conocimiento y el lenguaje, el mito y el arte: todos ellos no se comportan a manera de simple espejo que refleja las imágenes que en él se forman de un ser dado, exterior o interior, sino que, en lugar de ser medios indiferentes, son las auténticas fuentes luminosas, las condiciones de la visión y los orígenes de toda configuración. [*Ibid.*, p. 36]

El concepto de 'forma simbólica' ha servido para sostener casi como un principio incuestionable que entre la realidad y nosotros *tiene que haber signos*. O, en otros términos: que nuestra concepción del mundo *está necesariamente*

<sup>1</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, p. 21.

mediada por símbolos, los cuales son la única manera en que podemos aprehenderlo. En tanto somos seres culturales, estamos rodeados de signos-símbolos (o «formas simbólicas»), y como seres culturales no podemos enfrentarnos al mundo si no es por medio de éstos.<sup>2</sup> El desarrollo de la semiótica se vio beneficiado por esta convicción, aceptada casi universalmente, de que nuestro contacto con el mundo no puede ser sino *mediado*: no nos es accesible una aprehensión directa o inmediata de la vida misma. Ésta sólo puede ser representada, y no puede ser aprehendida mediante alguna intuición «pura».<sup>3</sup> En otros términos, para Cassirer la vida sólo puede ser significada:

esta antítesis se presenta como un conflicto y una tensión perpetua entre «cultura» y «vida». Pues justamente éste es el destino necesario de la cultura: todo lo que crea en su proceso siempre progresivo de configuración y «forma» nos aleja más y más de la originalidad de la vida.<sup>4</sup>

Como es de esperarse, se remite a Kant subrayando que a partir de este filósofo el objeto dejó de ser concebido como una sustancia idéntica e independiente del sujeto, para ser considerado como la síntesis de una manera discursiva de aprehenderlo. [*Ibid.*, p. 369]

Puede verse, pues, que para el creador de la filosofía de las formas simbólicas no es posible deshacerse de los signos, y específicamente del lenguaje fonético-articulado. No hay manera de tener ningún tipo de aprehensión directa o inmediata de la realidad. La vida sólo puede ser representada o significada, no aprehendida en una intuición pura. Para la filosofía, «que sólo se realiza en la agudeza del concepto y bajo la

luz y claridad del pensamiento “discursivo”, el paraíso de la mística, el paraíso de la pura inmediatez está cerrado». [*Ibid.*, pp. 57-60]

Todo esto quiere decir que *la realidad pensada filosóficamente (o científicamente) sólo es cognoscible o aprehensible como una representación (discursiva)*. Sin embargo, también puede plantearse que es posible rebasar los marcos del filosofar o del hacer ciencia (actividades *profesionales* casi siempre), para acceder a un ámbito mucho más complejo y vasto: la mística, la poesía, el arte... Por tanto, ante esta constatación de que nuestro único conocimiento posible del mundo es un conocimiento simbólico o representativo, cabrían dos actitudes contrapuestas:

- a) buscar otras rutas o estrategias (no inferenciales, no discursivas, no racionales) para tener contacto con la realidad; superar los límites de lo explicable y de lo que tiene sentido; hundirse en la experiencia directa y en la vivencia mística o estética, o bien
- b) negar relevancia, interés, importancia o simplemente existencia a lo que no es *enunciable* o *representable*, sino simplemente *vivable*.

Esta última es, a mi parecer, la postura de Urban, para quien sin lenguaje verbal tendríamos sensaciones, *pero no conoceríamos nada*; «sin lenguaje, todo lo que podríamos afirmar, lo mismo implícita que explícitamente, es que “eso es eso” [...] Se sigue que los problemas del conocimiento y los problemas del lenguaje son inseparables».<sup>5</sup> Aquí, las experiencias místicas o estéticas son negadas como conocimiento. El argumento principal dice que no es posible formular discursos sobre esas experiencias: *lo que no es enunciable o decible no se reconoce como un modo legítimo de conocimiento*.

Mi postura es más bien afin a la primera actitud: el reconocimiento de que el camino de la representación, de la enunciación discursiva y de la razón lógica *no* es el único para acceder a un conocimiento o a una experiencia auténtica con el mundo. No pretendo mostrar dentro de

<sup>2</sup> Para W. M. Urban, que está adscrito plenamente a la filosofía de Cassirer, toda filosofía del lenguaje no puede ser sino una *filosofía del simbolismo*. Su tesis es que, de no ser abordado desde esa perspectiva, el lenguaje se reduce a ser una copia o un intento de copia de las cosas, cayéndose en concepciones «primitivas e ingenuas». [W. M. Urban, *op. cit.*, pp. 33 y 331]

<sup>3</sup> Véase § 78 y 79.

<sup>4</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, p. 59.

<sup>5</sup> W. M. Urban, *op. cit.*, p. 284 y 290.



los límites de esta Tesis un camino místico o estético hacia la vivencia de las cosas como presencia. Pero si tengo como objetivo argumentar en pro de la viabilidad de este tipo de métodos. Pretendo mostrar la legitimidad de experiencias cognoscitivas que impliquen, justamente, la mera afirmación de que «eso es eso»; de que las cosas son «porque sí», como presencias (*anteriores* o *posteriores* a las palabras o incluso a las imágenes) y no sólo como representaciones. El conocimiento directo implica que no hay re-presentación: lo que hay es *presencia*, interrelación entre sujeto y realidad.

Pero también hay otro concepto que, casi de manera obvia, se opone al de representación: el de 'reflejo'.

### § 86. Representación versus reflejo

Lo que vemos en un espejo no es una *imagen*, sino un *reflejo*. Si nos atenemos al sentido de 'imagen' como «representación», sea sobre soportes materiales (imágenes visuales), sea en la memoria o en la imaginación (imágenes imaginarias), y con independencia de que se base o no en la semejanza, nos percataremos de que el espejo no «contiene» imágenes. Pues en el espejo no se está *representando* nada, sino que está *ocurriendo* algo: simplemente un fenómeno físico, en este caso de carácter visual. Cuando entramos a una habitación vacía, nuestra voz se refleja y escuchamos cómo las paredes «nos la devuelven»: los sonidos son *reflejados* y se produce el eco, pero no son *representados*. No se dice que el eco sea una «imagen auditiva». El reflejo de mis manos en el agua, en un espejo o en cualquier superficie tampoco es una imagen de mis manos, sino un fenómeno *natural* independiente de mi intención. Igualmente, cuando por efecto de la luz del sol veo la sombra de mi cuerpo sobre el piso, lo que veo no es una imagen de éste, sino la *proyección física* de su sombra.

*Las imágenes representativas son siempre creaciones humanas; no hay imágenes repre-*

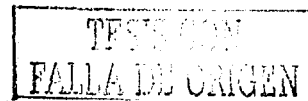
*sentativas como fenómenos naturales.* Esto lo sabe muy bien el pintor que realiza su autorretrato utilizando un espejo. Lo que ve en el espejo no es igual a lo que él produce sobre la tela. Sólo aquello que se plasma sobre la tela —y que después verá el espectador— es una imagen representativa. El espejo y la imagen tienen en común sólo su carácter visual.

¿Por qué, entonces, se ha hablado tanto de las «imágenes de los espejos»? A esta pregunta se debe responder al mismo tiempo que a esta otra: ¿por qué se ha hablado tanto de los cuadros pintados como reflejos?<sup>6</sup> En las artes visuales también se desarrolló a partir del Renacimiento la necesidad de producir imágenes «naturales» o «naturalistas» que fueran como «reflejos científicos» de las cosas. La objetividad no era sólo un parámetro científico, sino también artístico. Si las imágenes del pintor debían ser *como espejos* de la realidad, no era difícil pasar de esta metáfora a otra: los reflejos especulares son «imágenes» de las cosas, y todas ellas son, por tanto, representaciones. Estas concepciones gemelas se fueron arraigando en el sentido común, a tal grado que hoy resulta difícil demostrar su relatividad.

¿Por qué se llegó a una explicación del conocimiento en términos de «reflejo»? La concepción de que la mente es un receptáculo en donde se almacenan las ideas, prohijada por Locke y Hume, conduce a esa otra concepción según la cual las ideas son «reflejos» de las cosas, y pensar es «reflexionar» (*reflejar*). Ya anteriormente<sup>7</sup> cité los pasajes clásicos de Locke en donde se formulan filosóficamente estas concepciones de la «mente» como un depósito de ideas, que a su vez «reflejan» las cosas del «exterior». Probablemente la idea de la mente como espejo se empezó a usar de modo metafórico, pero después pasó a considerarse como una

<sup>6</sup> Ya examiné en el capítulo anterior [en § 38] el importante papel desempeñado por las nociones de 'reflejo', 'visión', 'claridad', 'espejo', y otras afines, como parte de la *episteme* occidental moderna, y cómo todas ellas se asocian con las nociones de 'certidumbre' y de 'conocimiento'

<sup>7</sup> En § 27.



explicación literal del conocimiento. A partir de esto, el conocimiento, en la medida en que es correcto, se consideró como un «reflejo» nítido, fiel y «objetivo» de la realidad. Y, paralelamente, se construyó la explicación de que en la mente yacen imágenes o ideas que, en tanto reflejan las cosas, se asemejan a ellas.<sup>8</sup>

Entre los racionalistas la metáfora del espejo era muy utilizada, aunque no en el mismo sentido en que la usaban los empiristas. Ellos hablaban del lenguaje como un espejo de la razón o del alma humana.<sup>9</sup> Los lógicos de Port Royal unían las nociones de 'signo' y de 'espejo', dando así una solución semiótico-especular al problema de la representación. Primeramente formulaban esta definición:

Cuando se ve cierto objeto como representante de otro, la idea que uno se forma es la de un signo, y el primer objeto se llama «signo». Así es como normalmente vemos normalmente los mapas y los cuadros. El signo abarca dos ideas: una de la cosa que representa; otra de la cosa representada. Y su naturaleza consiste en excitar la segunda mediante la primera.<sup>10</sup>

Es decir, su solución podría ubicarse entre las concepciones de la representación como sustitución (lo que arriba llamé representación<sup>E</sup>), y que es afín a los enfoques asociacionistas del conocimiento humano: cada elemento «interno» se relaciona con uno «externo», ocupando su lugar. A partir de esta formulación, afirmaban enseguida que, entre los tipos de signos, los hay «naturales»; por ejemplo: «una imagen que aparece en un espejo es un signo natural de lo que representa». [*Ibid.*, p. 82]

Un caso más de estos enfoques lo tenemos con la explicación mecanicista de la memoria y el aprendizaje por parte de Malebranche: cuan-

do vemos cómo a una persona se le infligen tormentos, por una especie de «reflejo» sentimos lo mismo en las partes correspondientes de nuestro cuerpo: «los espíritus se transportan con esfuerzo hacia las partes de nuestro cuerpo correspondientes a aquellas que uno ve ser heridas en otro cuerpo». <sup>11</sup> [*Ibid.*, p. 176]

Entre los cambios en la *episteme* que se operaron con el fin del medioevo en Europa, hay que considerar el abandono de las concepciones árabes y griegas sobre la visión. En éstas, según nos explica Mario Gennari,<sup>12</sup> ver el mundo era un proceso en el que se reunían el espíritu de la persona y las imágenes del mundo, las cuales, cargadas de luz, atravesaban la pupila e ingresaban al cristalino. Pero toda esa filosofía de la visión, en donde lo interior y lo exterior se funden, fue dejada de lado con el desarrollo de la ciencia física (concretamente, de la óptica). Al descubrirse la retina en el siglo XVII, el cristalino (o lente) del ojo dejó de ser lo principal, y la visión perdió su contenido espiritual para convertirse en un fenómeno «natural» explicable mediante leyes físicas. El ojo empezó a ser concebido entonces como un prismático que hace converger en la retina la imagen del objeto. Y concluye Gennari: «Así, ahora el ojo es el *espejo* del mundo y, al mismo tiempo, una *ventana* del alma».

Aquí se impone hacer una reflexión, aunque sea breve. Cuando Leonardo da Vinci afirmó que «el ojo, que se dice ventana del alma, es la principal vía para que el sentido común pueda, de la forma más copiosa y magnífica, considerar las infinitas obras de la naturaleza»,<sup>13</sup> estaba anunciando las nuevas maneras «científicas» de conocer, explicar y representar el mundo, que se desarrollarían posteriormente. La perspectiva renacentista (a la que el mismo Leonardo contribuyó) es un buen ejemplo de esta nueva ciencia. En dicha técnica representativa hay tam-

<sup>8</sup> Cfr. Richard Rorty, *La filosofía y el espejo... Passim*.

<sup>9</sup> Cfr. § I. Aunque debe tomarse en cuenta que para Leibniz, además, el entendimiento no es un soporte pasivo que simplemente «refleja» o «registra» los datos provenientes del exterior, sino que los modifica en virtud de las capacidades de la razón.

<sup>10</sup> Arnauld y Nicole, *op. cit.*, p. 80.

<sup>11</sup> N. Malebranche, *op. cit.*, p. 176.

<sup>12</sup> Mario Gennari, *op. cit.*, pp. 20-23.

<sup>13</sup> Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura*, 23 (Urb. 8a, 9a).

bién un interesante juego entre las metáforas del vidrio y del espejo. En los primeros experimentos de representación con perspectiva centralizada (los de Brunelleschi, los de Dure-ro) se recurrió, ya al espejo, ya al vidrio. En el primer caso, el espejo era utilizado como un proveedor «objetivo» o «fiel» de las imágenes que el pintor copiaría luego sobre el lienzo. En el segundo caso, se colocaba un vidrio entre el dibujante y el objeto a representar, para trazar sobre él una cuadrícula, que permitiría luego trasladar a la tela la imagen que se filtraba a través de ese vidrio. Así, el resultado final era, ya un «espejo» de las cosas, ya una «ventana», a través de cuyos vidrios se asomaba el espectador al mundo. El vidrio y el espejo eran, pues, las dos metáforas favoritas de la pintura, de la óptica y de la epistemología en la «época clásica».

Por otro lado, es muy útil considerar las coincidencias de los materialistas contemporáneos con los empiristas y los racionalistas clásicos con respecto a la noción epistemológica de 'reflejo'. No deja de ser notable que por momentos Lenin haya formulado su teoría del conocimiento en términos afines a los de Locke:

Nuestras sensaciones, nuestra conciencia son sólo la imagen del mundo exterior [...] La realidad es [...] copiada, fotografiada, reproducida por las sensaciones humanas [...] El dominio sobre la naturaleza que se expresa en la praxis humana es el resultado del *reflejo objetivo correcto* de los fenómenos y procesos naturales *en la cabeza de los hombres*, y es la prueba de que *este reflejo [...] es una verdad objetiva, absoluta y eterna*.<sup>14</sup>

Ya cité anteriormente a un integrante de la «escuela soviética oficial» (Galkina-Fedoruk), quien explica las relaciones entre lenguaje, pensamiento y realidad en términos de la más pura «teoría del reflejo» leninista: el pensa-

miento es un reflejo de la realidad y el lenguaje es la forma de expresión del pensamiento.<sup>15</sup>

Adam Schaff examina esta concepción especular del conocimiento, que ha sido una de las piedras angulares de la epistemología marxista. Se pregunta qué significa decir que el lenguaje refleja o copia la realidad. Y a continuación examina los significados teóricos de esta expresión, encontrando los siguientes:

- a) relación causa-efecto: *sentido genético*;
- b) relación entre ciertos actos y la sociedad que los condiciona: *reflejo sociológico*;
- c) relación entre los contenidos de ciertos actos psicológicos y sus correlatos del mundo material: *reflejo gnoseológico*.

Lo común a las tres acepciones es que

- a) en todos los casos hay una realidad objetiva que es «copiada», «reflejada» o «reproducida» por «la mente»;
- b) hay siempre una dependencia del factor subjetivo con respecto a lo objetivo, que es independiente o existe «por sí mismo»;
- c) se distingue entre la experiencia, por un lado, y la realidad, por otro;
- d) finalmente, se distingue entre la experiencia y el *contenido de la experiencia*.

«Por este motivo —señala—, el reflejo siempre será concebido de modo distinto que la realidad misma, es algo subjetivo respecto a la realidad objetiva».<sup>16</sup> A la vez, yo señalo que esta noción de reflejo se confunde con la de 'imagen', configurando un concepto de 'representación' que, como acabo de anotar, se remonta hasta el siglo XVII.

Pero Schaff está interesado en superar este enfoque y dar pie, dentro del propio marxismo, a uno diferente. Apoyándose en la *Tesis 1 sobre Feuerbach* de Marx, apunta que el conocimiento tiene un carácter objetivo, «pero también interviene un factor subjetivo. Esto se puede explicar diciendo que el conocimiento es efectivamente un reflejo, pero un reflejo teñido de

<sup>14</sup> V.I. Lenin, *Materialismo y empiriocriticismo*, citado en el *Diccionario histórico de la filosofía*, Art. «Re-präsentation», Tomo 8.

<sup>15</sup> Ver § 29.

<sup>16</sup> Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, p. 218-222.

subjetividad». [*Ibid.*, p. 234] En definitiva lo que a él le interesa es superar la noción vulgar del conocimiento como «reflejo»:

Consideramos, siguiendo las huellas de Marx, el hecho reconocido tanto por la filo como la ontogénesis de que el hombre, al actuar, transforma la realidad; de que, en consecuencia, el conocimiento no es pasivo, no es un «reflejo en un espejo», sino la forma activa de la percepción por el hombre de la realidad objetivamente existente. [*Ibid.*, p. 235]

Anteriormente,<sup>17</sup> se vió cómo la visión implica un aprendizaje. En relación con el «caso Molyneux», me referí a la solución «semiótica» que dio Turbayne. Ahora es oportuno volver a este autor, quien, apoyándose en Berkeley, *ataca la idea de representación como figuración, reflejo o copia*. Por una especie de reducción al absurdo, argumenta que, si en la retina hay figuras coloreadas «iguales» a los objetos, entonces «las imágenes del oído, la nariz y la lengua tienen que ser audibles, olorosas y gustables»; si la figura de las cosas está «en» el cerebro, entonces sus olores y sus sabores también están ahí. Para Turbayne, la concepción de Descartes, Kepler, Newton y Locke (y de la cual se separó Berkeley), implica que el ojo es como una cámara fotográfica, así como que «vemos usando las fotografías del fondo de la cámara fotográfica [...] Por consiguiente, la mente es pasiva al recibir estos datos visuales». Todo esto implica que, «así como hay imágenes en el fondo de dicha cámara, así también hay ideas en la mente», las cuales igualmente pueden ser claras o nítidas y se encuentran ahí, disponibles para ser utilizadas por ésta.<sup>18</sup>

Contra esta teoría que concibe a la visión como una función pasiva y a la mente como un receptáculo también pasivo de los resultados de la visión, Turbayne propone la «teoría lingüística». Según ésta, las figuras o imágenes que proveen los sentidos no son «reflejos» de las cosas, sino *signos* de las mismas:

¿Cuáles son los defectos del modelo de la cámara fotográfica? [...] Arroja luz sobre el aspecto pasivo de la mente en la visión, pero no puede hacerlo sobre el aspecto activo de la visión [...] Es mucho mejor considerar las fotografías como signos que comunican significados y no como representaciones figurativas de algún original. [*Ibid.*, pp. 246-248]

Por tanto, los datos visuales son simplemente *signos*, y no *efectos* de los objetos. Esto quiere decir que nosotros, basados en la experiencia, *aprendemos* a leer, a ver, a interpretar dichos signos. Así, contra la teoría del «realismo directo» (según la cual captamos sensorialmente los datos empíricos de las cosas y nuestras percepciones son iguales a nuestras sensaciones), y contra la teoría de la representación como copia (que nuestra percepción resulta de inferencias que producen interiormente una semejanza entre nuestra representación y los objetos), Turbayne propone otro modelo: el de la *metáfora lingüística*:

- a) Cualquier signo (aun visual) es arbitrario (podríamos referirnos a las jirafas con cualquier nombre o representarlas de cualquier forma o escribir su nombre con cualquier serie de letras, etc.).
- b) Si la conexión entre un signo y una cosa no fuera arbitraria, es decir, si fuera necesaria, cualquiera entendería cualquier signo sin necesidad de un aprendizaje.
- c) Si podemos leer cualquier serie de signos, ello se debe a que tenemos una experiencia anterior (es decir, hemos aprendido a relacionar el signo con la cosa), y dicha experiencia anterior determina nuestras expectativas actuales. [*Ibid.*, pp. 134-148]

Con la propuesta del «modelo lingüístico» en sustitución del modelo geométrico-mecánico-fotográfico, nuestro conocimiento de la realidad no se «mide» ya en función de la adecuación entre nuestras representaciones y las cosas, ni en función de la fidelidad a las cosas, sino en función de la correcta lectura de signos, siendo «correcta» aquella lectura que no contradice nuestras experiencias anteriores ni las experiencias de los demás:

<sup>17</sup> En § 68.

<sup>18</sup> C.M. Turbayne, *op. cit.*, pp. 241-244.

Todo nuestro conocimiento está relacionado con los signos [...] La índole de los signos consiste en ser percibidos e interpretados [...] Al leer [...] decimos que vemos palabras e incluso proposiciones y significados, si bien lo único que vemos son marcas que nos sugieren todo eso [...] Utilizamos cosas con las que estamos familiarizados, para referirnos a cosas que sólo conocemos por descripción; cosas presentes a los sentidos, por cosas sólo imaginables; sonidos por pensamientos; letras escritas en lugar de sonidos; cosas pequeñas en representación de cosas grandes; cosas concretas por otras abstractas o espirituales, etc. Para ayudar a nuestro pensamiento, elaboramos alegorías, parábolas y metáforas; modelos, diagramas y gestos; banderas, emblemas, fichas y monedas. Platón utilizó al Estado para representar al hombre, y empleó un buen caballo, un mal caballo y un cochero, para representar la voluntad, el apetito y la razón, respectivamente. [*Ibid.*, pp. 95-100]

Ésta es la concepción de Berkeley, pero adicionada con la idea de que el lenguaje es el mediador del conocimiento. Por mi parte, más que «modelo lingüístico», considero que sería más conveniente llamar «modelo semiótico» a esta propuesta de Turbayne. Al mismo tiempo, el autor expone con toda claridad que ningún sistema de signos es «prioritario» o «anterior» con respecto a los demás. Palabras, imágenes, gestos, etc., son por igual herramientas del pensamiento, de la representación y de la comunicación.

*En suma, podemos sustituir el enfoque de la representación como reflejo por el de la representación como simbolización, y también como proceso no mental, sino convencional-signo, en donde intervienen los signos en tanto adscripción de un significado a los estímulos sensibles.* Por ello, sería contradictorio decir que un reflejo es una representación, si nos atenemos a lo explicado más arriba en el sentido de que un reflejo *no* es una imagen, sino un hecho *natural*. La explicación del conocimiento como reflejo ha incurrido —quizá sin quererlo— en plantear la cognición humana *como una capacidad de recepción, más que como una capacidad de comprensión o de asimilación* de los datos proporcionados por los sentidos.

Gombrich se pregunta si la representación que un artista hace de la realidad puede realmente separarse de la manera particular en que éste se expresa. Y responde que es muy difícil separarlas. De modo que, en este sentido, *la representación no es una réplica especular de las cosas*. Tal sería el caso de Van Gogh, quien utiliza un cuadro para expresarse, para exteriorizar sus emociones y *no para reflejar la realidad*.<sup>19</sup> Por tanto,

una representación nunca es una réplica. Las formas artísticas, antiguas o modernas, no son duplicados de lo que el artista tiene en la mente, como tampoco son duplicados de lo que éste ve en el mundo externo. En ambos casos se trata de resultados que es posible tener dentro de un medio ya establecido. [*Ibid.*, p. 370]

La principal conclusión de Gombrich es, pues, que no hay «signos naturales» (que serían supuestamente las imágenes de un cuadro realista, las fotografías, etc.), como *opuestos* a los «signos artificiales» del lenguaje. Para representar el mundo visible se requiere un sistema de esquemas, y no una imitación o un buen reflejo de la realidad. En el caso de los dibujos infantiles, por ejemplo, los niños usan símbolos más que copias naturalistas. Reconocemos las representaciones de los pintores considerados realistas porque conocemos o compartimos sus esquemas representativos: «Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones al mundo más que en el mundo visible».<sup>20</sup> [*Ibid.*, p. 87]

La cuestión del reflejo ocupó a este autor posteriormente. En uno más de sus célebres textos, ya anteriormente citado,<sup>21</sup> formuló de un modo muy interesante el problema de la imagen como «reflejo». Señala que las teorías de la

<sup>19</sup> E. H. Gombrich, *Art...*, p. 365.

<sup>20</sup> A similares resultados llega también N. Goodman: «Representation is thus disengaged from perverted ideas of it as an idiosyncratic physical process like mirroring, and is recognized as a symbolic relationship that is relative and variable». [N. Goodman, *Languages of art*, p. 43].

<sup>21</sup> E. H. Gombrich, «El espejo y el mapa...».

representación visual (o «pictórica») se ubican entre dos extremos, o tienden a alguno de éstos: la utilización de la imagen como «mapa» o su utilización como «espejo». ¿Qué distingue entre sí a ambas vertientes? La «representación-mapa» proporciona «información selectiva sobre el mundo físico», sobre los «aspectos importantes de éste». La «representación-espejo» busca «presentar la apariencia de un aspecto del mundo» y dar «información sobre el mundo óptico». [*Ibid.*, pp. 176-187]

A partir de estos conceptos, podemos considerar que la pintura europea sufrió un cambio profundo cuando se pasó del icono medieval (que no sólo era «leído» y «escrito», sino que, en cierto modo, *nada tenía que ver con la forma en que se ve el mundo*) a la imagen-espejo del Renacimiento (que fue ante todo una indagación óptica sobre la realidad y un intento de «reflejarla»). En síntesis, *se transitó de la concepción del cuadro-mapa a la del cuadro-espejo*. Sé que es un poco abusiva esta aplicación del concepto de 'mapa' al icono medieval, pues éste no se orientaba a informar sobre el mundo físico, sino más bien a desprenderse de él. Pero lo que me interesa es subrayar cómo la representación visual renacentista fue concebida, de manera absolutista, *como un reflejo especular de las cosas físicas*. Aunque *incluso la más lograda representación en perspectiva renacentista es, pese a su pretensión de ser un «espejo», un mapa*.

### § 87. Representación y símbolo

En este párrafo abordaré, basándome en algunos de los autores ya utilizados, la cuestión de cómo el símbolo tiende a alejarse de la significación, o de la *de-sign*-ación, para hundirse en las esferas de la visión contemplativa. Aquí me ubicaré en «este lado» del límite, aunque considerando ya la cercanía de tal límite, aun no rebasado, pero tal vez sí vislumbrado. Ahora bien, cuando el símbolo lo rebasa, se interna en el silencio y acaba por negarse a sí mismo. En

otros términos, los símbolos tienen una tendencia, tal vez irrefrenable, a alejarse de sí mismos como símbolos y a *superarse* (en un sentido hegeliano) para dejar de ser lo que son, *para acceder a lo que ya no se puede simbolizar de ningún modo*. Pero todo esto sucede «del otro lado» del límite, en donde ya no es operativa ninguna modalidad de la representación.

Iniciaré sirviéndome una vez más de la teoría del juego en Gadamer. Más arriba,<sup>22</sup> cité a este filósofo cuando afirma que el símbolo es tal no por su contenido, sino por su *presencia* misma, y que su principal valor radica en la función *anagógica* que cumple, pues «presupone una relación metafísica entre lo visible y lo invisible». Luego, establece las coincidencias y las diferencias que guarda la imagen con el signo, por un lado, y con el símbolo, por el otro: *se distingue ontológicamente del signo, pero tiene un valor referencial como él; coincide ontológicamente con el símbolo, pero no está atada a la visualidad, como él*. Es, pues, este último punto el que interesa ahora: la «participación ontológica», el «incremento de ser» que se opera con las imágenes simbólicas. Gadamer deja bien claro que los símbolos auténticos (por ejemplo, los sociales o religiosos) son mucho más que meros signos y que algo «está presente» en ellos.

Ya desde sus trabajos sobre Freud en los años sesenta, Paul Ricoeur<sup>23</sup> consideró que para el fundador del psicoanálisis el sueño funciona como un símbolo en tanto implica un ocultar y un mostrar (pues siempre hay *otro sentido* que se oculta bajo el sentido inmediato de las imágenes oníricas), y que ese ocultar-mostrar implica *tanto* una disimulación del deseo *como* una manifestación o revelación del mismo. Aquí el psicoanálisis es una verdadera hermenéutica: «se precisa el lugar del psicoanálisis: es el lugar de los símbolos y a la vez el lugar en que se enfrentan las diversas maneras de inter-

<sup>22</sup> En § 73 y 74.

<sup>23</sup> Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, 1965.

pretar». [*Ibid.*, pp. 16-18] Podríamos decir a partir de Ricoeur que la *Traumdeutung* (interpretación de los sueños) freudiana es una revelación de símbolos.

Al mismo tiempo, Ricoeur propone tomar en cuenta que el símbolo, a *diferencia del signo*, no está constituido por una dualidad como la que se establece entre significante y significado, o entre el signo en sí y la cosa designada. Su dualidad «es de un grado superior». [*Ibid.*, p. 22] Y entonces se refiere a tres tipos de símbolos (religiosos, oníricos y poéticos), afirmando que todos ellos adquieren su dimensión simbólica *sólo mediante el lenguaje*. Los primeros, que se destacan por su valor hierofánico, remiten al cielo, a lo elevado, a lo poderoso e inmutable, a la muerte y el renacimiento..., requieren de palabras para realizarse (invocaciones, consagraciones...). Los oníricos necesitan de su «traducción» verbal para ser afrontados por el soñador y por el analista. Y los poéticos obviamente se basan en la verbalización. En síntesis, «no hay simbolismo antes de que el hombre hable, aun cuando el poder del símbolo tenga raíces más profundas, en la expresividad del cosmos, en la manifestación del deseo o en la variedad imaginativa de las personas». [*Ibid.*, pp. 24-26] El enfoque logocéntrico de este Ricoeur es a mi parecer evidente. Para él no hay símbolo más que donde hay interpretación, y no hay interpretación más que donde hay verbalización:

Todo *mythos* implica un *logos* latente que quiere manifestarse [...] Siempre que un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se levanta para interpretar. La interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico y a su doble sentido. [*Ibid.*, p. 29]

No comparto un enfoque tan unilateral. Ricoeur en esta época se alinea claramente en el logocentrismo hermenéutico al estilo de un Gadamer, aunque tal vez con más moderación que éste.<sup>24</sup> Sin embargo, rescato de este Ricoeur un concepto muy rico, y que encaja bien

con lo anteriormente dicho aquí<sup>25</sup> sobre el símbolo. Para Ricoeur, éste debe su riqueza a su «excedente de sentido» (*surcroît du sens*), a su carácter enigmático y de doble sentido. [*Ibid.*, p. 28] Entiendo esto como una reafirmación de que todo símbolo es un signo cargado (a veces sobrecargado) de significación, así como para Gadamer las imágenes simbólicas incrementan el ser.

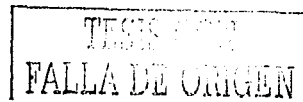
En un artículo posterior a su obra sobre Freud,<sup>26</sup> Ricoeur reconoce que su primer enfoque del símbolo estaba demasiado cargado hacia los aspectos semánticos, y por tanto hacia sus significaciones verbalizables. En cambio, ahora considera mejor abordarlo como una estructura de doble sentido, aunque «no puramente semántica». Es interesante este giro, pues le permite reivindicar los significados *no verbales*: «la teoría del símbolo nos concederá ampliar nuestra teoría de la significación al permitirnos incluir dentro de ella, no sólo el doble sentido verbal, sino también el doble sentido *no verbal*». [*Ibid.*, pp. 58-59] En este artículo examina, entre otros asuntos, el de las relaciones entre metáforas y símbolos. Y aquí viene lo que más me interesa: *el paso de la metáfora al símbolo, o en otras palabras, las profundas diferencias entre ambos*.

De entrada, Ricoeur establece que el símbolo conjunta «dos universos del discurso, uno lingüístico y el otro de orden no lingüístico». Luego, distingue que tiene dos dimensiones o momentos: uno semántico y otro no semántico. Sólo en el primero hay un «excedente de sentido» que se trata de «estudiar» o «interpretar» desde diferentes campos (psicoanálisis, estudio de las religiones o poética, por ejemplo). En este nivel de enfrentamiento al símbolo, las imágenes simbólicas son tomadas como «metáforas» a las que se puede interpretar. En cambio, la segunda dimensión va *más allá* de la interpretación discursiva. ¿Por qué? Porque la función simbólica no semántica tiene ligas con

<sup>25</sup> Ver inicio del Apartado 3.2.3.

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, «La metáfora y el símbolo», en *Teoría de la interpretación*, 1976.

<sup>24</sup> Ver § 10.



actividades *no simbólicas* o *prelingüísticas*. Pero muchas veces se insiste en verbalizar estas actividades; por ejemplo, cuando se etiqueta como «censura» o como «trabajo de sueño» a procesos psíquicos que son mucho más que lo significado por tales *metáforas*. Es decir, en esta segunda dimensión se rebasa la metáfora, porque ésta ya no basta: «La metáfora ocurre en el universo ya purificado del *logos*, mientras que el símbolo duda entre la línea divisoria del *bios* y el *logos*»; «[la metáfora] es una invención libre del discurso; [el símbolo] está ligado al cosmos». Un caso son las hierofanías, que suceden fuera del orden semántico y sin que se recurra a la palabra: «lo sagrado puede manifestarse con igual claridad en las piedras o los árboles, vistas como portadores de la eficacia». Así, las *correspondencias* que suele establecer el pensamiento mítico (de un templo con el cielo, de la tierra con los genitales femeninos y el útero, de las semillas con el semen...) son maneras de dar significación al cosmos, pero no como simples «metáforas», sino como *símbolos* que se conectan con la totalidad y que conectan con ésta a sus usuarios. *Ricoeur abandona el enfoque logocéntrico que lo guió anteriormente*, y afirma que siempre hay fantasías, formas imaginarias que «nunca pasan a ser lenguaje completamente [...] *El lenguaje solamente captura la espuma que asoma a la superficie de la vida*». [*Ibid.*, pp. 66-76. *Cursivas* de F.Z.]

Lo anterior debería ser por lo menos aleccionador para quienes insisten en aferrarse al paradigma logocéntrico y lo erigen en verdad absoluta. En cuanto a quien esto escribe, recibió su primera lección cuando el contacto directo con los creadores de imágenes le mostró a las claras que *no hay una única manera de simbolizar el mundo, pues todas son legítimas y todas pueden alcanzar importantes niveles en nuestro perpetuo afán humano de conocer, representar y poseer el mundo*.

A partir de estos resultados, puedo ya avanzar hacia un tratamiento directo del simbolismo y sus vertientes más oscuras, inabarcables por medios discursivos. Sólo pretendo acercarme a

ellas, no aprehenderlas de ninguna manera. Ni siquiera en la siguiente sección podré hacer algo más que atisbarlas (a veces más de cerca, a veces de más lejos). Tomaré de Roman Gubern y de Gilbert Durand algunas ideas que me pueden servir. El primero se refiere a que el subconsciente humano es por excelencia un productor de símbolos, originados en experiencias estrictamente personales, en procesos psicoanalíticos de condensación o desplazamiento, o bien en «un capital mítico compartido por todo el género humano». <sup>27</sup> Una idea junguiana, evidentemente. Ya vimos más atrás <sup>28</sup> cómo para algunos enfoques la visión junguiana del inconsciente (y por ende del simbolismo) son «oscurantistas y reaccionarias». Pero creo que es el momento de empezar a valorar más positivamente la simbología que apunta hacia la superación de lo representativo y se orienta hacia la presencia. Y, en relación con el simbolismo, Gubern agrega que esas imágenes tienen la capacidad de representar contenidos tabú o difícilmente representables por medios figurativos, porque se han generado en el inconsciente o porque tienen un efecto poético y un gran valor didáctico o comunicativo. Ejemplos de estos símbolos abundan: el toro es un símbolo masculino, pero sus cuernos se asocian con la Luna, símbolo femenino; en psicoanálisis el zapato es un símbolo femenino por su abertura vaginal, pero masculino por la forma del tacón alto... [*Ibid.*, pp. 90-99]

En cuanto a Gilbert Durand, me interesa cómo considera que con el advenimiento del pensamiento racional en la modernidad hubo una «desvalorización de los símbolos» y una alta valoración de los signos: «El cartesianismo asegura el triunfo de la iconoclastia, el triunfo del "signo" sobre el símbolo. Todos los cartesianos rechazan la imaginación, así como también la sensación, como inductora de errores». <sup>29</sup> La «iconoclastia» pre y postcartesiana es de alguna forma enemiga de la simbolización.

<sup>27</sup> Roman Gubern, *op. cit.*, p. 78.

<sup>28</sup> En § 58.

<sup>29</sup> Gilbert Durand, *loc. cit.*



¿Por qué? Porque ésta se opone a la conceptualización, a la reducción discursiva de las experiencias religiosas, estéticas, cósmicas o de cualquier otro orden. *El símbolo es irreductible a la palabra, mientras que el signo está construido con palabras.* Durand subraya que para el gnosticismo o para la «imaginación epifánica» (por ejemplo en Escoto Eriúgena) es esencial la *mediación simbólica*. Y los mediadores (sean cones, sean ángeles) «son símbolos de la función simbólica misma que es —¡como ellos!— mediadora entre la trascendencia del significado y el mundo manifiesto de los signos concretos, encarnados, que por medio de ella se transforman en símbolos». [*Ibid.*, p. 32] En cambio, con el advenimiento de la modernidad, las imágenes visuales se orientaron a lograr una «buena copia» del mundo externo: «a partir del siglo XIII, las artes y la conciencia ya no ambicionan conducir a un sentido, sino “copiar la naturaleza”». [*Ibid.*, p. 37] En otros términos, se abandonó la pretensión anterior de unir la *Bild* con la *Urbild* y se prefirió buscar que funcionara como una *Abbild*.

La *superación de la iconoclastia y la recuperación de la infancia* que propone Gaston Bachelard le parecen a Durand saludables y viables en un momento en que se hace muy necesario reconciliarse con la imagen y con la que podríamos llamar «inocencia perdida»:

Vemos que se esboza, con gran pudor, una hierofanía. Hierofanía y escatología a la vez: las imágenes, los símbolos, nos devuelven este estado de inocencia en el que, como lo expresa magníficamente Paul Ricoeur, entramos en la simbólica cuando tenemos nuestra muerte detrás y nuestra infancia delante nuestro. [*Ibid.*, p. 88]

¿Es posible, entonces, recuperar la inocencia? Pienso que sí. *Y también que es deseable.* Este resultado, que va a contrapelo de los enfoques hermenéuticos y psicológicos a lo Gadamer y a lo Gombrich, debe ser asumido sin temor. El símbolo y el juego se encuentran de manera natural en la infancia, como todos lo sabemos cuando vemos a los niños, o cuando

evocamos nuestra propia infancia. En nuestra niñez las cosas eran sólo una presencia, y con el paso de los años fueron quedando envueltas bajo diversas representaciones (lingüísticas, visuales, sonoras...).

Un caso distinto al del símbolo infantil, pero afín a él, nos lo da el Pseudo Dionisio Areopagita. Con este personaje, es el símbolo místico lo que nos permite asomarnos a los límites de la representación, pues desarrolla una auténtica teoría de la imagen en la que propone la *vía anagógica* para llegar a Dios. Además, tal método se apoya en una teología negativa (*apofática*) que rechaza el uso de semejanzas y propone más bien el empleo de toda una *simbología de la desemejanza*: de Dios es imposible decir a qué se parece, pero es posible decir a qué *no* se parece. Por tanto, en estos procesos de elevación espiritual *se abandona el terreno de lo signico y se entra en el de lo simbólico. Pero también, finalmente, llega al resultado de que incluso los símbolos son abandonados cuando se accede a lo divino.*

He aquí la manera en que avanza el Pseudo Dionisio del signo al símbolo. Primeramente establece que son insuficientes las imágenes que pretenden imitar la forma de lo divino:

No podía mi mente satisfacerse con esa imaginaria inadecuada. Tal inquietud me indujo a ir más allá de la representación material, a pasar santamente las apariencias y a través de ellas elevarme a realidades que no son de este mundo.<sup>10</sup>

Después expone el carácter incomprensible o paradójico de las visiones religiosas: «la sagrada teología llama con razón teofanía a las visiones en que Dios que no tiene figura se manifiesta en semejanza y forma determinada». [*Ibid.*, p. 138] ¿Cómo es posible que lo que «no tiene figura» se manifieste con una «forma determinada» sin ser incomprensible para nosotros? Esto sería posible sólo mediante el simbolismo. [*Ibid.*, p. 201] Pero está consciente de que ni siquiera por este medio se llegará a la

<sup>10</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *op. cit.*, p. 130.

plenitud (el *Pleroma* de los gnósticos): «el alma, ofreciéndose imperfectamente a la Perfección absoluta, fracasa en su intento de conseguir realidades que no están a su alcance». [*Ibid.*, p. 202] Es decir, *incluso el simbolismo es insuficiente*.

Tal desgarramiento entre lo sensible y lo no sensible, entre la materia y el espíritu, se mantiene pese a los esfuerzos por superarlo. *El símbolo es materia, pero una materia que intenta abandonar su condición sensible; es espíritu, pero un espíritu que sólo mediante los sentidos es captado*. Ésta es la condición humana. Entonces, *¿cómo lograr esta difícil fusión de lo material y de lo espiritual? ¿Cómo hacer que lo material sea espiritual y lo espiritual material? ¿Mediante la simbología negativa? Sí y no. Sí, porque los símbolos, siendo materia, nos remiten a lo inmaterial-espiritual. No, porque los símbolos se mantienen aún dentro de los límites de la representación. ¿Cómo lograrlo, entonces? Tal parece que la única salida a tan intensas dudas es el abandono de toda representación. Por ejemplo, el abandono de las palabras y el hundimiento en el silencio: «No existe vestigio alguno por donde penetrar en su infinitud secretísima. Sin embargo, este bien no se mantiene totalmente incomunicado con las criaturas. En humilde silencio adoramos lo inefable»*. [*Ibid.*, pp. 270-271. Cursivas de F.Z.] El silencio místico, la contemplación de lo divino y la fusión con lo divino son lo mismo. Entonces, después de haber transitado del signo al símbolo, el Pseudo Dionisio transita del símbolo al silencio.

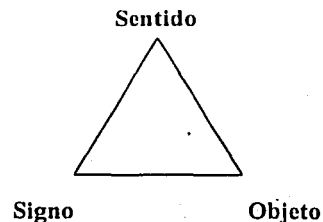
## § 88. Signos, símbolos y referencia

Las teorías de los signos se han ocupado desde sus inicios de la relación entre signos y objetos. Adam Schaff indica que el problema de la arbitrariedad del signo, planteado por Saussure, implica reflexionar tanto sobre el estatus ontológico del lenguaje como sobre su función denotativa. Considera que esta cuestión se retro-

trae al «viejo» dilema del *Cratilo*: «los significados de las palabras, ¿están constituidos *physei* o *thesei*?»<sup>31</sup> Y la solución que ofrece se ubica en el campo contrario a lo que él llama posturas «ingenuas» o místicas: él está convencido de que no hay ningún «vínculo natural entre la estructura fónica y el significado de la palabra». [*Ibid.*, p. 44] Únicamente en los signos icónicos hay nexos naturales entre significante (material) y significado, pues «se basan en una semejanza natural entre el signo y el objeto que dicho signo representa». [*Ibid.*, pp. 45-47]

Schaff opina que la sola mención de la «arbitrariedad del signo» es suficiente argumento o prueba de que las tendencias místicas son «ingenuas», aunque no se detiene en demostrar la inexistencia absoluta de vínculos «naturales» entre significantes y significados. Pero, desde mi punto de vista, él sí incurre en una explicación ingenua y simplificada de las imágenes al considerar que éstas guardan una relación de semejanza «natural» con los objetos. Parece desconocer que también en el caso de las imágenes hay una vertiente convencionalista para la cual la imagen no necesariamente tiene nexos naturales con las cosas.

Para la teoría semántica de Gotlob Frege, en la representación intervienen básicamente tres elementos: *a) el signo* (que puede ser un nombre, una combinación de palabras, un grafismo, etc.); *b) el objeto designado* por él (su referencia o denotación), y *c) el sentido* (que es la idea evocada por el signo en el sujeto).<sup>32</sup> Tenemos, así, el siguiente triángulo:



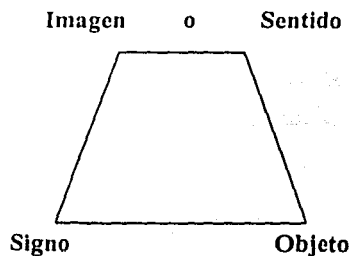
<sup>31</sup> Schaff, *Ensayos ...*, pp. 42-43.

<sup>32</sup> Gotlob. Frege, «Sobre el sentido y la denotación», 1892, en T. M. Simpson, *Semántica filosófica*, pp. 3-5.

En cuanto al *signo* y al *objeto* (lo denotado), ambos son de hecho perceptibles por los sentidos. A dicho signo se asocia a veces una idea compartida por todos, transmisible de una persona a otra o incluso de una generación a otra. Pero muchas veces se asocia también «algo interno [al sujeto] que surge de recuerdos e impresiones sensoriales», algo subjetivo que por lo tanto varía de una persona a otra. En el primer caso —cuando es una idea compartida por todos—, se trata del *sentido* de un signo (signo que puede ser una sola palabra, un grafismo, un grupo de palabras, etc.). [*Ibid.*, p. 7] Creo que con el término ‘sentido’ se refiere Frege a que, por ejemplo, cuando se dice «El caballo de Calígula», estas palabras tienen el mismo *sentido* para todos los sujetos. A esto lo llama él *Gedanke*, que sería una especie de contenido objetivo de los signos, independiente de los usuarios individuales, y «propiedad común de muchos». [*Ibidem*] En el segundo caso —cuando no es un contenido común, sino algo «interno» al sujeto—, se trata de la *imagen* asociada con un signo: por ejemplo, cuando distintas personas (un pintor, un jinete o un zoólogo) asocian imágenes diferentes al nombre ‘Bucéfalo’. Explica Frege que

el mismo sentido no está siempre asociado, aun en la misma persona, con la misma imagen. La imagen es subjetiva: la imagen que posee una persona no es la que posee otra. De todo esto resulta una variedad de diferencias entre las imágenes asociadas al mismo sentido. [*Ibidem*]

Entonces en el esquema anterior el vértice superior se desdobra en dos posibilidades, quedando más bien un trapecio:



### Agrega Frege que

la denotación de un nombre propio es el objeto mismo que designamos por medio de él; la imagen que tenemos en tal caso es totalmente subjetiva; entre ellos está el sentido, que no es subjetivo como la imagen pero que, sin embargo, no es el objeto mismo. [*Ibid.*, p. 8]

Y queda claro entonces que para él en las relaciones entre sistemas signícos y realidad intervienen cuatro factores: a) los signos mismos (en terminología saussuriana los ‘significantes’) b) las imágenes<sup>33</sup> o c) los sentidos (que en Saussure son los ‘significados’) y d) los objetos o denotaciones.

Según la explicación fregeana de la relación entre signos y cosas, hay entre éstos un nexo de representación o denotación, y no de implicación o motivación. En este sentido, sigue la línea convencionalista, no la línea «mística» ni la «naturalista».

Está por realizarse el estudio de las imágenes (visuales o imaginarias) aplicando las categorías fregeanas, y específicamente su trapecio semántico. Así como hay numerosos textos descriptivos y prescriptivos sobre la «sintaxis» visual, sería sin duda de gran utilidad —tanto para los teóricos de la imagen como para los propios creadores visuales— desarrollar sistemáticamente estudios de «semántica» visual.

J.-F. Lyotard,<sup>34</sup> por su parte, distingue entre la *transparencia* y la *opacidad* del discurso. La primera consiste en que el discurso es un mero «vehículo» de las ideas, una «forma» encargada de transmitir un «contenido» ajeno a ella. Se presenta en la comunicación cotidiana, así como en los textos científicos o informativos. En cambio, el discurso se vuelve «opaco» o «peso» cuando su finalidad no es servir como medio transmisor, sino que adquiere un peso por sí mismo. Entonces se vuelve simbólico, expresi-

<sup>33</sup> Que en otra tipología podrían ser llamadas ‘connotaciones’.

<sup>34</sup> J.F. Lyotard, *op. cit.*, pp. 92-95.

vo. [*Ibid.*, pp. 92-95] Apoyándose en Frege, apuesta a la reivindicación de lo no discursivo, de lo imaginario y lo no referencial o no representativo (es decir, lo «opaco» o lo «espeso») como modos auténticos de conocimiento y de relación con la realidad. Propone, por tanto, considerar a las palabras y a las imágenes como cosas significantes en sí mismas, que no «transparentan» un significado o «contenido». De esta superación de la referencia me ocuparé a continuación.

### § 89. Más allá de la referencia: los signos y los símbolos como cosas o como presencias

Rousseau encontraba que las raíces de las palabras contienen sonidos que se relacionan directamente con las emociones humanas y, a través de éstas, se conectan con los objetos sensibles: «el *Cratilo* no es tan ridículo como parece», concluyó. Así, hay lenguas que, por ser más exactas, se alejan más de la naturaleza de las cosas, esto es, de los efectos que éstas producen sobre los seres humanos.<sup>35</sup> Y anteriormente Leibniz había señalado que la mayoría de las palabras derivan de impresiones sensibles, de modo que, por ejemplo, al decir que alguien piensa *sobre* un problema se utiliza la preposición casi del mismo modo en que se diría que un trabajador manual está *sobre* la madera o *sobre* la piedra que labra. Otro ejemplo: el sonido *R* significa un movimiento violento, en contraste con el sonido *L*, que sugiere un movimiento más suave y da el significado de suavidad a las palabras en las que se usa. A partir de éstos y otros casos similares, concluye que «hay algo natural en el origen de las palabras, que denota la relación entre las cosas y los sonidos».<sup>36</sup>

Un lingüista contemporáneo, Mauricio Swadesh, utilizará el mismo ejemplo del sonido *L*,

señalando que indica lo flexible, lo ligero, lo elusivo. Y da otros: los sonidos glotales se emplean para significar movimientos rápidos y accidentados; los sonidos aspirados, para referirse a acciones lentas, continuas y pesadas, etc.<sup>37</sup> En un plano más general, y sin circunscribirse al aspecto fonético del lenguaje, Porzig explica que entre sonido lingüístico y cosa hay relaciones intrínsecas en varios casos: en onomatopeyas, en palabras sinestésicas, en gestos (como la deixis y la imitación gestual) y en «gestos sonoros» (*ta, tata, ma, mama*, donde hay una «sonificación» de los movimientos de la boca).<sup>38</sup>

Hemos visto a lo largo de la Sección 3.2 que, según ciertas concepciones, nuestro contacto con el mundo es necesariamente mediado y no es posible tener un contacto *directo* con las cosas. En este sentido, no sería posible tener un conocimiento *de las cosas mismas*, sino «solamente» de las representaciones de las cosas. Sin embargo, los enfoques semánticos del lenguaje (de Rousseau, de Swadesh, de Porzig) como una extensión de la naturaleza o como una continuación de la naturaleza *están desafiando no sólo a la concepción del lenguaje como representación, sino también a su concepción como una mediación convencional entre nosotros y el mundo*. En otros términos, *si el lenguaje verbal es motivado, entonces conocer el lenguaje es, o bien conocer el mundo, o bien conocer parte del mundo*. En todo caso, el lenguaje articulado (o cualquier forma de representación) no siempre es un mero sistema de signos interpuesto entre los humanos y las cosas.

Whorf, el principal exponente y defensor del relativismo lingüístico, se opone a la corriente dominante según la cual los lenguajes o las

<sup>35</sup> J. J. Rousseau, *Ensayo...*, pp. 21-23.

<sup>36</sup> Leibniz, *op. cit.*, Libro III, Cap. II.

<sup>37</sup> Mauricio Swadesh, *El lenguaje y la vida humana*, p. 28. Roman Jakobson dice que las vocales *i, u* se utilizan en poesía para denotar ambientes sórdidos, lúgubres, etc., mientras que las vocales *a, e, o* sugieren otras atmósferas. [Cfr. «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, 1963.]

<sup>38</sup> W. Porzig, *op. cit.*, pp. 27-35.

simbolizaciones no tienen ninguna relación intrínseca con las cosas. Para él, ésta no es más que una concepción posible sobre el tema, y es precisamente la que ha predominado en occidente desde el siglo XVII. Según él, el pensar o el imaginar un objeto, digamos un rosal, no es relacionarse con él, sino formarse una «imagen mental» del mismo, «reflejarlo interiormente» o «reflexionar» sobre él: todas esas imágenes *no son* el rosal, sino *sustitutos mentales* de él. En cambio, en concepciones no occidentales, como la hopi, no se postula ningún tipo de espacio imaginario o de imágenes mentales. Ahí, pensar en el rosal *es relacionarse con el rosal realmente, no simbólicamente*:

El hopi [...] no aísla el espacio real de los efectos del pensamiento. Para un hopi sería natural suponer que su pensamiento (o él mismo) trafica con el verdadero rosal sobre el que está pensando [...] Si es un buen pensamiento, relacionado con la salud y el crecimiento, es algo bueno para la planta; si el pensamiento es malo, ocurre todo lo contrario [...] Un corolario del poder del pensamiento es el poder del pensamiento malo utilizado para desear daño.<sup>39</sup>

El concepto occidental de acuerdo con el cual el lenguaje está separado de la naturaleza no ha sido el predominante a lo largo de la historia, sino que ha sido más bien la excepción:

La idea de que la naturaleza y el lenguaje son interiormente semejantes, enteramente extraña para el mundo moderno, fue muy bien conocida durante mucho tiempo para diversas civilizaciones superiores. [*Ibid.*, p. 281]

Y como ejemplo de esto Whorf describe el arte mántrico de la India antigua, en el cual una fórmula verbal es capaz de producir efectos sobre el sistema nervioso del sujeto que la pronuncia o de los sujetos que la oyen, despertando fuerzas en ellos. Whorf no simplifica la cuestión afirmando que las palabras tienen un mero poder sugestivo: se trata más bien de la *conexión que hay entre el acto del habla y el funcionamiento mismo del cuerpo*:

<sup>39</sup> B. L. Whorf, *op. cit.*, pp. 172-174.

En primer lugar, el plano «bajo», de fenómenos estrictamente lingüísticos, es un plano físico, acústico, en el que los fenómenos están formados por ondas de sonido; después le sigue un nivel de modelaje formado por músculos ondulados y órganos del habla, que forman el plano fisiológico-fonético; después llega el plano fonémico, en el que el modelo forma una serie sistemática de consonantes, vocales, tonos, etc., para cada lengua; después llega el plano morfofonémico, en el que los «fonemas» del nivel anterior aparecen combinados formando «morfemas» (palabras y subpalabras como sufijos, etc); después aparece el plano de la morfología; después el modelaje intrincado y ampliamente inconsciente que conocemos por el poco significativo nombre de sintaxis; después aparecen otros planos posteriores, toda cuya importancia quizás nos asombre y asuste algún día... [*Ibidem*]

Resuenan aquí las palabras de Rousseau en el sentido de que *el lenguaje está conectado con los estados de ánimo*. Y también lo que afirma Porzig, de que no hablamos sólo con la boca, sino con todo el cuerpo, pues en el acto del habla intervienen todos los músculos de algún modo: «el sentido, el sonido y la disposición del cuerpo entero, no sólo de los órganos de la palabra, forman una unidad indisoluble». A la vez, este hecho demuestra la «cooperación del lado psíquico y el lado corporal del ser humano».<sup>40</sup>

Con este nuevo recorrido sobre las relaciones lenguaje-realidad se está rozando por enésima ocasión los límites del representar. Una vez más se evidencia que *representar no es el único fin de los signos, sean verbales, visuales o de otro tipo*. También cumplen funciones *expresivas o presentativas* y, por ende, *no* referenciales. Al menos es ésta la intención de quienes los utilizan con fines más bien místicos y líricos que con fines comunicativos y explicativos: las palabras, las imágenes, los sonidos o los gestos son concebidos como *partes integrantes* de las emociones, de los deseos, de las cosas, del cosmos, de Dios, etc. En este sentido, *no* son representativas. Si elimináramos de la poesía y

<sup>40</sup> W. Porzig, *op. cit.*, pp. 208-223. Idea ya citada antes, en Cap. 1, § 22.

las artes visuales todo aquello que se ha producido en la vertiente expresiva, conservándose únicamente su vertiente representativa, tal vez nos quedaríamos con muy poco...

Queda claro entonces por qué según el racionalismo logocéntrico toda emisión de signos que sea para sus usuarios no una representación del mundo o de las emociones, sino *parte* del mundo y de las emociones, es catalogada de inmediato como «primitiva», «infantil» o «enferma». De acuerdo con este enjuiciamiento, sólo el individuo que ha abandonado las supuestas tinieblas del «pensamiento primitivo», sólo el que ya ha dejado la infancia o sólo aquella persona «saludable mentalmente», son capaces de separar los signos y las cosas. Mas espero que a estas alturas sea ya clara la pobreza de tales concepciones sobre los distintos lenguajes, las cuales se muestran totalmente incapaces de aceptar que, por ejemplo, la emisión de sonidos está estrechamente conectada con los estados corporales del sujeto.

Antes de entrar al siguiente Apartado, sería útil subrayar algunos puntos:

- a) Las representaciones visuales no son «copias» de la realidad, ni es posible lograr imágenes «naturales» de los objetos. Toda copia tiende a convertirse en signo. Y toda imagen (plasmada en cuadros, dibujos, esculturas, etc.), en tanto es *usada* y tiene un *valor* socialmente sancionado, es convencional o *signica* en mayor o menor medida.
- b) Todo signo tiene tendencia a convertirse en símbolo, pues tiende a cargarse con significados diversos, que se van sobreponiendo entre sí.
- c) El relativismo lingüístico tiene un paralelo en el relativismo representativo visual. Esto significa que la exposición del relativismo lingüístico según la cual el lenguaje fonético-articulado es el *único* sistema de signos que determina nuestras concepciones del mundo es errónea en tanto excluye a otros sistemas de signos. En cambio, si se acepta que, junto al lenguaje, hay otros patrones simbólicos que configuran nuestra concepción de la realidad, la defensa del relativismo lingüístico es aceptable.
- d) Entre la realidad y nosotros no hay *casi nunca* «contacto directo», sino que nuestro encuentro con ella está *casi siempre* mediado, sea por la escritura, sea por el lenguaje fonético, sea por las imágenes en sus diversas formas. Entre la realidad y nosotros *casi siempre* se interponen sistemas de signos o de símbolos.
- e) Todo símbolo tiende a negarse a sí mismo. Fuera de este contacto mediado con la realidad *hay experiencias directas auténticas*. Por ejemplo, aquellas experiencias místicas o estéticas que se realizan sin la mediación de ningún simbolismo; o bien determinadas experiencias comunitarias entre sujetos. En todos estos casos, *la representación simbólica es rebasada, pues resulta limitada y limitante*. Es entonces cuando, por ejemplo, las palabras no bastan, los signos (visuales, gestuales, sonoros, etc.) dejan de significar y lo más conveniente es no articular signos, no intentar decir nada y no intentar representar nada. La filosofía, la literatura, el arte mismo dejan de cumplir su función representativa: la representación llega a sus límites. Todo esto —que no es «mera literatura» ni palabrería vana— será enfrentado nuevamente en la tercera sección de este capítulo.
- f) Las palabras no se reducen siempre a ser meros «signos codificados» exteriores. Son signos o símbolos, etiquetas externas, contingentes y convencionales; pero también son *síntomas, son cosas*. Y lo mismo puede afirmarse de las imágenes: para el chamán, para el curandero, para el pintor expresionista, para el niño y para el sujeto en estado delirante no son signos ajenos al mundo: *son parte del mundo*.

### 3.3 LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN: DEL SÍMBOLO A LA PRESENCIA

El «yo pienso», armado de su *intuitus*, como dice Descartes, mide con la mirada la cosa puesta ante él como *objeto*, mientras que el *Dasein* se abre, por decirlo así, adonde por eso mismo están las cosas [...] Una cosa es atraer aquello de que se está hablando (a saber, las cosas) hasta ponerlo ante la mira, y otra, abrirse a la presencia misma de las cosas [...] *Dasein*, [...] significa que las cosas de que hablo son tales, respecto de mí, que nada me separa de ellas a la manera de un entrepaño o una pantalla.

Jean Beaufret<sup>1</sup>

Los pueblos griegos vivían «en un pueblo de dioses», no entre símbolos sino entre presencias, desde el hogar —el de la casa y el de la ciudad— y la tierra sólida hasta el cielo y el mar [...] En cuanto aparece la filosofía, ataca los mitos y los dioses. Inaugura el famoso «desencanto». Prometecano por definición, y por consiguiente impío, el filósofo destruye las presencias mostrando que ya no son y nunca han sido más que representaciones.

Henri Lefebvre<sup>2</sup>

Al inicio de la Sección 3.2 afirmé que tratar sobre la representación es tratar sobre la imagen. Ahora voy a matizar esa idea: hablar de la imagen *puede ser* más (o menos) que hablar de la representación. Toda representación es una imagen, mas no toda imagen es una representación. Hay imágenes que son representaciones y hay imágenes que son *presencias*; están más allá (o están *antes*) de la representación. Las imágenes pueden *preceder* a las representaciones, como sucede durante la primera infancia, cuando el niño aún no se representa el mundo verbalmente, pero tiene imágenes de éste, que son auténticas presencias. Pero hay también imágenes que *suceden* a las representaciones, como en las experiencias-límite, cuando las representaciones *ya no* bastan y son abandonadas. Pero, ¿de qué imágenes se trata? Se trata de las imágenes más arcaicas, de las más difi-

cilmente trasladables a formas visuales y que no podemos describir o representar. Son imágenes que no podemos ver tampoco, pero que sí podríamos *contemplar* con los ojos cerrados. Nuestra lengua no tiene un término tan adecuado para nombrarlas como el vocablo alemán *Urbild*, que quiere decir una imagen «previa», «anterior» o «arcaica», una imagen o protoimagen invisible. Mientras que con palabras no es posible hacer referencia clara a lo que está más allá de las palabras y de toda representación, sino que sólo se puede sugerirlo, con imágenes sí se puede hacerlo: *una tela en blanco o en negro son una imagen y son también la ausencia de imagen*. El silencio verbal puede serlo todo o no serlo nada. Pero el silencio visual expresado en la superficie vacía que se presenta como tal, es un silencio pleno: la claridad o la blancura totales, la oscuridad absoluta *están* ahí, están presentes y no son únicamente una ausencia.

La representación tiene un límite inferior: *antes* de él está la presencia de que goza un niño. Y tiene un límite superior: *después* de él están la presencia de que gozan el artista, el loco o el místico. El filósofo, por su parte, no goza de ninguna de ellas: se mueve sólo *dentro* de ambos límites, aunque desde ahí puede concebir lo que hay fuera de éstos. La palabra filosófica es representativa, a diferencia de la palabra poética, de la religiosa o de la que surge en la locura.

Aparte de esta temática y de los resultados a que ya ha llegado, el Capítulo 3 desemboca —de manera conscientemente paradójica— en una consideración sobre los límites de la representación, y en un atisbo sobre lo que hay más allá de estos límites. Quizá refiriéndome —hasta donde esto sea posible— a aquello que la representación *no puede ya abarcar*, podré entender plenamente qué es representar. La cuestión principal se refiere a si realmente es posible algún tipo de «contacto», «conocimiento» o «vivencia» de la realidad que no pase por los sistemas representativos (visuales, lingüísticos o de cualquier tipo): una vivencia o expe-

<sup>1</sup> Jean Beaufret, *Al encuentro de Heidegger*, 1984, p. 32.

<sup>2</sup> Henri Lefebvre, *La presencia y la ausencia*, 1980, p.

riencia de «eso» que está más allá de la representación posible, y de lo que no se puede hablar, que sólo puede ser oscuramente *mencionado*, más no nombrado. *La tesis que sostengo es que sí existe un contacto con el mundo que no pasa por la representación.* Que este contacto no sea posible dentro del marco de la filosofía o que no se pueda «comunicar claramente» en qué consiste, es otra cosa. Al mismo tiempo sostengo que el lenguaje de las imágenes tiene mayor capacidad que el lenguaje fonético-articulado para propiciar ese «contacto directo». De modo que me estoy ubicando con ello en las antípodas del pensamiento de Cassirer, para quien el «paraíso de la mística y de la pura inmediatez» estaba vedado para la reflexión filosófica. Este pensador partía de un postulado: si la filosofía tiene como único suelo el concepto y el pensamiento discursivo, entonces le es inaccesible la «experiencia directa», sea lo que sea ésta.<sup>3</sup>

Pero, ¿estamos condenados a ejercer una filosofía que viva encerrada en las cuatro paredes de la razón discursiva? Sostengo que no, y me propongo argumentar mi negativa.

Las propuestas de Gilbert Durand me han servido de apoyo para avanzar hacia esta posición. Durand contrapone los mediadores simbólicos, angélicos o cónicos al «pensamiento directo», propugnado por las escuelas que se basan en Aristóteles y el conceptualismo. Contrapone esa mediación a esa forma de conocimiento directo. Cassirer, en cambio, contrapone la «experiencia directa» de la mística al pensamiento simbólico mediador de la filosofía. Así, parece que ambos autores conciben exactamente a la inversa los mismos términos. En Durand, la «mediación» es un mecanismo de acceso a la presencia, mientras que en Cassirer es la manera de distanciarse de la presencia y acceder a la representación. Para resolver este «problema», creo útil considerar que la *mediación simbólica* que propone Durand es en realidad muy distinta de la *mediación conceptual*, en la medida en

que *es la última de las mediaciones*, pues está ya muy cerca del estado en el que se prescinde de toda mediación: está cerca de los límites, y a veces los traspasa. Al respecto, el Pseudo Dionisio Areopagita, una vez más, nos puede ayudar. Para él, las entidades angélicas son justamente mediadores que permiten al humano acercarse a lo divino, a lo inefable y no representable.<sup>4</sup>

Para Durand, la *imaginación simbólica* sí puede ir más allá de los signos. Por ejemplo, en las imágenes escatológicas del *Fedón* o en las parábolas evangélicas «el símbolo [...] evoca, por medio de una relación natural, algo ausente o imposible de percibir». En este caso se está yendo más allá de lo perceptible o de lo sensible, avanzando hacia lo que es de algún modo *inimaginable*. Y entonces el símbolo adquiere un valor *presencial*, que deja atrás a su valor *representativo*: «El símbolo [...] por la naturaleza misma del significado inaccesible, es *epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él». Esa «aparición de lo inefable» de que habla Durand no es otra cosa que la presencia.<sup>5</sup> Y así podemos aceptar, al menos como postulado teórico, que la «recuperación de la inocencia infantil»<sup>6</sup> es una manera de acceder a las cadenas jerárquicas (a las *hierarquías*) de que hablaba el Pseudo Dionisio: es la «*hierofanía*» que nos lleva a nuestro estado angélico perdido, como cuando éramos niños muy pequeños; es la *teo-fanía* que nos permite ir *hacia atrás* (lo anterior a la representación) o *hacia delante* (lo posterior), tal como dice Karl-Philipp Moritz citado por Durand: «Nuestra infancia sería el Leteo en el que habríamos bebido para no disolvernó en el Todo anterior o futuro». [*Ibid.*, p. 90] De modo que la reminiscencia, la *anamnesis*, consiste en un volver hacia nuestro pasado más arcaico o en proyectarnos hacia nuestro futuro más lejano: en recordar nuestro futuro y en proyectarnos hacia

<sup>3</sup> Ernst Cassirer, *op. cit.*, tomo I, p. 60.

<sup>4</sup> Cfr. Pseudo Dionisio Areopagita, *op. cit.*, Caps. VI-XIII.

<sup>5</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 9-21.

<sup>6</sup> Ver atrás § 87.



nuestro pasado. Durante nuestra infancia bebimos de ese río del olvido (el *Leteo*), precisamente porque como infantes (*infans*: seres sin habla), al nacer aún no habíamos bebido de esas aguas. Y la adquisición del lenguaje verbal, así como de todas las modalidades de la representación, fueron esas aguas amnésicas que nos desconectaron del pasado y del futuro.<sup>7</sup>

A lo largo de este capítulo he considerado distintos ámbitos en donde los signos y los símbolos representativos resultan insuficientes o bien son innecesarios: la expresión, el reflejo, la «opacidad», la unión signos-cosas y el misticismo. En estas modalidades del lenguaje fonético-articulado, de la imagen y la gestualidad, de la música y las artes visuales, en ellas la comunicación y la referencia no son la finalidad principal hacia la que se dirige el uso de los distintos tipos de signos. No se pretende *significar*, sino *tener una experiencia*; no se pretende informar o comunicar, sino *expresar* o *tener comunión*; no se utilizan las palabras o las imágenes como vehículos formales que transparentan un «contenido», sino como formas plenas de sentido en sí mismas, «opacas» o «espesas»; tampoco se pretende describir o *decir*, sino *mostrar*. Aquí los signos no son ajenos a los «referentes»: son *parte* de los referentes, o son referentes en sí mismos.

Somos definibles como seres que *representan*; pero también como seres que *expresan* o que *se expresan*. No siempre nos interesa «hacer referencia»; también necesitamos *tener experiencias*. Aunque las fronteras entre uno y otro ámbito no son nítidas, podemos decir que, en general, en el primer caso somos científicos, filósofos, teóricos, ilustradores, narradores, profesores, predicadores... En el segundo, somos brujos, poetas, artistas, sacerdotes, chamanes, místicos, adivinos...

En esta sección examinaré desde cinco ángulos distintos —aunque no por ello separados— cómo la representación, en cualquiera de sus

modalidades, puede quedar rebasada, y cómo incluso el lugar de honor que ésta ha ocupado puede quedar vacío, ante la emergencia de otras modalidades de acercamiento a la realidad que reclaman igual valoración.

### § 90. Representación como configuración, no como conocimiento reflejante

Michel Foucault dice que, hacia el Siglo XVII, el pensamiento «excluyó la semejanza como experiencia fundamental y forma primera del saber». Eso implicaba ya no esforzarse por encontrar una *analogía* entre éste y el otro mundo, sino más bien procurar tener un *conocimiento* del mundo.<sup>8</sup> Al desaparecer la idea de semejanza intrínseca entre el orden terreno y el orden supraterrano, surgió la idea de que el lenguaje o cualquier otro sistema sígnico son únicamente *medios* que «contienen» *ideas*:

El texto deja de formar parte de los signos y de las formas de la verdad; el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos [...] El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y neutralidad. [*Ibid.*, pp. 62-64]

En consecuencia, el lenguaje o cualquier otro tipo de signos dejan de ser *parte* del mundo para convertirse en *espejo* o reflejo del mundo. El principal carácter de los signos pasa a ser su poder representativo, encontrándose tres variables de esta cualidad:

- a) certeza/probabilidad;
- b) signo-muestra/signo-rótulo;
- c) signo natural/signo convencional. [*Ibid.*, pp. 65-69]

Se dejó de lado la concepción ternaria del signo, que se remontaba hasta el estoicismo (significante, significado y «coyuntura»), sustituyéndola por una concepción binaria (significante y significado); «el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los

<sup>7</sup> Ver § 105.

<sup>8</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, pp. 57-61.

clásicos) o de la significación (para nosotros). *Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo*. Por lo tanto, el significante es sólo representativo, o sea, se vuelve «transparente». No tiene otra función que alojar en sí mismo, «sin residuo ni opacidad», un «contenido», una referencia. En el primer ejemplo que da la *Logique de Port Royal* sobre lo que es un signo (una representación gráfica: un mapa o un cuadro), el contenido sólo aparece en tanto es representado. Esto implica que el cuadro (o cualquier signo) transparenta su contenido. [*Ibid.*, pp. 49-50. Cursivas de F.Z.] En suma, el signo es signo en la medida en que es usado para *representar*: no es una expresión y ya no es un objeto que forma parte del mundo. [*Ibid.*, pp. 70-73]

Sin embargo —apunta Foucault—, también la representación como discurso dominante tuvo un término. Comenzó a ser desplazada cuando llegó a su fin la *episteme* de la época clásica. A partir de la filosofía kantiana, en vez de la representación apareció lo trascendental como el punto en común de los distintos saberes. Antes de esto, con el pensamiento clásico y su búsqueda del Orden universal, se habían hecho posibles las gramáticas generales —antecedente de la lingüística—, las historias naturales —antecedente de la biología— y las ciencias de la riqueza —antecedente de la economía. En cada una de estas disciplinas, el hilo conductor de las investigaciones era la representación. Por ejemplo, las lenguas eran consideradas como representaciones de las ideas, de las cosas, de los conocimientos y de los sentimientos. [*Ibid.*, pp. 207, 230] Pero la filosofía crítica rebasó los límites de la filosofía anterior: *ahora la relación entre el conocimiento y las cosas dejaba de ser una relación de representación para volverse una cuestión trascendental*. Entonces, en los respectivos campos de la economía, la biología y la lingüística,

el trabajo, la vida y el lenguaje aparecen como otros tantos «trascendentales» que hacen posible el conocimiento objetivo de los seres vivos, de las leyes de la

producción y de las formas del lenguaje. [*Ibid.*, pp. 235-239]

Al mismo tiempo, y como consecuencia de que se abandonara la idea del lenguaje como un medio exclusivamente representativo, se reivindicó su expresividad, antes relegada como una mera etapa inicial. *Todo ello resultó de la ruptura operada entre el lenguaje y la representación*:

En tanto que, para la gramática general, el lenguaje nació cuando el ruido de la boca o de los labios se convirtió en letra, ahora se admite que hubo lenguaje desde el momento en que estos ruidos se articularon y dividieron en una serie de sonidos distintos [...] [El lenguaje] ya no es un sistema de representaciones [...] designa en sus raíces las acciones, los estados, las voluntades más constantes [...] En tanto que en la época clásica, la función expresiva del lenguaje sólo se requería en el punto de partida y únicamente para explicar que un sonido hubiera podido representar una cosa, en el siglo XIX, el lenguaje va a tener, todo a lo largo de su curso y de sus formas más complejas, un valor expresivo irreductible [...] ¿Cómo podría no ser así ya que su positividad sólo pudo ser instaurada por una ruptura entre el lenguaje y la representación? [*Ibid.*, pp. 282-287]

La ruptura entre lenguaje y representación implicó la ruptura entre lenguaje y conocimiento, así como el abandono de la ecuación lenguaje=conocimiento:

En los siglos XVII y XVIII [...] el lenguaje era un conocimiento y el conocimiento era, con pleno derecho, un discurso [...] Sólo se podía conocer las cosas del mundo pasando por él [...] A partir del siglo XIX, el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. [*Ibid.*, p. 289]

Tenemos entonces que la vieja identificación entre lenguaje y pensamiento (a la que me referí en el Capítulo 1 de este trabajo como la ecuación razón=pensamiento=lenguaje<sup>9</sup>) se empieza a fracturar cuando se supera la identificación

<sup>9</sup> Ver § 1,2.

entre lenguaje y conocimiento, y con ella la idea de que el lenguaje *representa* la realidad.

La representación del mundo en términos kantianos, o trascendentales, implica que con ella se *configura* el mundo, y no se lo «refleja». En otras palabras: se «construye» la realidad por medio de los esquemas *a priori* ínsitos en el ser humano. Esto, al mismo tiempo que nos aleja de la noción clásica de representación como proceso «interno» en el que se capta el mundo «externo», nos acerca a una comprensión más nítida, o más intensa y vivida, de sus límites. Fue justamente un postkantiano como Arthur Schopenhauer quien dio este paso (paso que, como veremos en el siguiente capítulo, el propio Kant no se atrevió a dar, aunque sí fue consciente de su necesidad).

Para Schopenhauer la representación es un velo (*Maya*) que se interpone entre la realidad y el sujeto cognoscente, pero dicho velo no es una barrera infranqueable: hay maneras de levantarlo y presenciar las esencias. Por ejemplo, la experiencia estética producida por las obras de arte, o la experiencia religiosa. Es decir, mientras que para el Kant de la primera *Crítica* la separación entre representación (el mundo fenoménico) y las «cosas en sí» (el *nóumeno*) es insuperable, Schopenhauer sostiene que sí es posible ir más allá de las apariencias representadas y acceder a las esencias *presentadas*: *es el paso del mundo como representación al mundo como voluntad*. Aquí el sujeto accede a un contacto contemplativo con las Ideas, y se libera del mundo de las apariencias. El mundo está *constituido* por dos esferas, que son a la vez independientes y complementarias: la representación<sup>1</sup> (*Vorstellung*) y la voluntad (*Will*). Es muy importante que este filósofo toma como apoyo la filosofía vedanta formulada en los *Upanishads*, en donde se afirma que «la materia no existe independientemente de la percepción».<sup>10</sup> Pues esta misma filosofía plantea no sólo la dualidad representación-

presencia, sino la posibilidad de levantar los velos que la primera tiende sobre la segunda. El mundo como representación está, a su vez, gobernado por el «principio de razón», el cual «condiciona la experiencia como ley de causalidad y motivación», es decir, nos da conciencia de la conexión temporal y espacial entre los hechos: la sucesión, la relación causa-efecto, la separación espacial, el flujo y envejecimiento de las cosas... Pero este mundo representado no es más que «ilusión», apariencia, según la sabiduría india a la que tanto se refiere Schopenhauer: «es Maya, el velo de la ilusión que cubre los ojos de los mortales»; «este mundo, como mundo de la representación, existe sólo por el entendimiento y para el entendimiento». [*Ibidem*, Cap. III y Cap. IV]

En otros términos: el mundo es *constituido activamente* por el entendimiento en la medida en que éste le aplica sus categorías espacio-temporales. En cuanto al lenguaje discursivo, es la herramienta predilecta de la razón, pues funciona como un «reflejo abstracto de todo lo intuitivo». [*Ibidem*, Cap. VIII] Esto se debe a una relación intrínseca entre discurso y razón:

El lenguaje es la primera creación y el instrumento necesario de su razón: de aquí que en griego y en italiano lenguaje y razón se expresan por una misma palabra: ο λόγος, *il discorso* [...] Sólo con la ayuda del lenguaje puede la razón realizar sus más importantes creaciones. [*Ibidem*]

Con esto queda ya implícita la crítica al logocentrismo por parte de Schopenhauer. Y después la hace explícita, cuando desarrolla su concepto de 'voluntad'.

Afirma que el sujeto cognoscente es mucho más que pura razón o puro concepto: tiene un cuerpo que da contenido a sus ideas, tiene *voluntad*. Y ésta, como tal, *carece de razón*. ¿Qué significa carecer de razón? Significa que simplemente *es*, sin razón alguna: *es porque sí*. Cuando queremos algo de manera profunda lo queremos *porque lo queremos*, sin una razón externa, sin razón. Y la animalidad que hay en nosotros es una muestra de ello: «cada movi-

<sup>10</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Libro I, Cap. I.

miento voluntario (*funciones animales*) es el fenómeno de un acto de voluntad [...] Toda vida animal [...] es una manifestación de la voluntad», remata Schopenhauer. [*Ibid.*, Libro II, Cap. XX] Y, recurriendo a la distinción kantiana entre fenómenos y cosas en sí, escribe:

El fenómeno es representación y nada más [...] Sólo la voluntad es cosa en sí [...] Es aquello de lo cual toda representación, todo objeto, la apariencia, la visibilidad, es objetivación [...] Es lo más íntimo, el núcleo de todo lo individual, como también del universo; aparece en cada una de las fuerzas ciegas de la naturaleza, en la conducta reflexiva del hombre.

La voluntad, como cosa en sí, es completamente distinta del fenómeno, así como también de todas sus formas. Sólo entra en las lindes del fenómeno cuando se manifiesta. [*Ibidem*, Caps. XXI y XXIII]

La voluntad se manifiesta adecuándose a las determinaciones del entendimiento (como el tiempo y el espacio, como los conceptos), y entonces puede ser explicada discursiva y racionalmente. Pero, por debajo de esas explicaciones y representaciones, opera de manera ciega, imposible de explicar mediante la razón discursiva. El entendimiento interviene cuando sentimos la necesidad de atribuir finalidades y regularidades al mundo orgánico, a la naturaleza en general. Pero lo que resulta de estas atribuciones conviene sólo al fenómeno, *nunca* a la cosa en sí. Pues la voluntad no *quiere* nada, no tiene finalidades; tampoco tiene causa, aunque el entendimiento pregunte por unas y otras: la gravedad, la electricidad, la reproducción de las especies simplemente *son*, sin un *para qué* o un *por qué*. [Cfr. *ibidem*, Caps. XXVIII y XXIX]

Si leemos a la luz de estas ideas de Schopenhauer los pasajes en que la *Crítica de la capacidad de juzgar* se refiere a la experiencia estética, nos quedará claro que también Kant sintió con gran fuerza los límites de la razón y la posibilidad de rebasarlos.<sup>11</sup> En relación con esto, Schopenhauer se refiere así a la genialidad:

Es la facultad de conducirse meramente como contemplador, de perderse en la intuición y de emancipar el conocimiento, que originariamente está al servicio de la voluntad, de esta servidumbre, perdiendo de vista sus fines egoístas. [*Ibid.*, Libro III, Cap. XXXVI]

De este modo, el genio se libera incluso de las exigencias que la voluntad suele imponer a todo ser viviente, y en él la razón no sólo traspasa los límites del *principium individuationis*, sino que traspasa *sus propios límites* y se convierte en *sinrazón*. El genio es aquel que, por su contacto con las Ideas, no sólo *ve* y *mira* más y mejor que la persona común, sino que además, y sobre todo, *contempla*:

El hombre vulgar [...] sólo es capaz de dirigir su atención a las cosas en cuanto éstas se relacionan con su voluntad [...] La mirada del hombre, en quien palpita y se desarrolla el genio, es intensa y firme a la vez y [se] distingue con el sello de la contemplación. [*Ibidem*]

Esta locura contemplativa también implica superar la *representación* y hundirse en la *presencia* pura del objeto:

Con estas consideraciones he intentado hacer patente la parte que desempeñan en el placer estético las condiciones subjetivas, es decir, la liberación del conocimiento del servicio de la voluntad, el olvido del yo como individuo y la elevación de la conciencia a puro sujeto del conocer desprendido de todas las relaciones voluntarias y temporales. Con este aspecto subjetivo de la contemplación estética aparece siempre, como correlato objetivo de la misma, la concepción intuitiva de las Ideas platónicas. [*Ibidem*, Cap. XXXVIII]

Yo no puedo entender tal «desprendimiento de las relaciones temporales» y tal «objetividad» sino como un acceso a la *presencia*. Aquí Schopenhauer vuelve a Kant y su noción de lo 'sublime' (*Erhabene*). Y, como Kant, constata la dualidad de nuestra naturaleza, que ante la *presencia* de las cosas no deja de oscilar entre la voluntad y la representación. Por ejemplo:

Los torrentes se precipitan con estruendo y espuma, la soledad es completa; el viento aúlla por las gargantas de las montañas. Entonces se nos hace patente

<sup>11</sup> Ver § 48 y 96-97.

nuestra debilidad [...] Pero mientras nuestro sentimiento de angustia personal no se sobrepone y permanecemos en la contemplación estética, el sujeto puro de conocimiento, tranquilo e inmovible, observa impávido (*inconcerned*) esta lucha de la Naturaleza, esta imagen de la voluntad quebrantada, y en estos mismos objetos terribles que así amenazan a la voluntad no percibe más que sus ideas. [*Ibidem*, Cap. XXXIX]

*¿Qué hacer ante la poderosa presencia de las cosas?* Sólo nos queda ese movimiento alternante entre la representación (el sentido de lo bello, de lo armónico y ordenado) y la voluntad (el sentido de lo sublime, lo que nos rebasa y es imposible de ordenar mediante nuestro intelecto y nuestro sentidos).

Después de este rodeo por Schopenhauer, es inevitable una pregunta: si Foucault localiza en el siglo XIX el fin de la representación considerada como la «esencia» del lenguaje o de cualquier sistema de signos, ¿cómo se explica entonces que el Wittgenstein joven proponga una teoría de la representación y Cassirer, apoyándose evidentemente en Kant, otorgue un lugar principal a la representación en su teoría de las formas simbólicas? La respuesta —que Schopenhauer ayuda a formular— es: *lo que se abandonó fue la noción de representación en tanto «reflejo del mundo exterior», o sea, la concepción tradicional de que «la mente» es un depósito de «ideas»; asimismo se abandonó la explicación del conocimiento como un «proceso interno» que es fiel «reflejo» de los objetos externos. Se superó la idea de que en el cerebro se almacenan «imágenes» de las cosas, y que el lenguaje es un medio «transparente» cuya única función es servir de vehículo a los contenidos (las ideas que se forman en la mente). Esto significa que la representación dio un giro desde la posición de «espejo» hasta la posición de «creadora» de la realidad: tanto en Cassirer como en el joven Wittgenstein la representación es trascendental. Quiero decir que para ambos el mundo accesible al sujeto por medio de la representación es el único mundo posible*

*para él.* Se ha pasado de la representación como copia fiel basada en la semejanza, o como «espejo», a la representación como *configuración* del mundo. Y esto, a todas luces, nos conduce a los límites de la propia representación, pues ahora ésta no «representa», sino que «hace» el mundo: sus productos no son imágenes, sino cosas presentes.

Hay otro filósofo que sostiene este enfoque de la representación: Nelson Goodman, con quien encontramos una formulación absolutamente radical sobre los «poderes» de la representación. Para él las representaciones visuales (cuadros, dibujos, fotografías, etc.) y las representaciones verbales (descripciones) funcionan en cierto modo como *clasificaciones*, y no como simples imitaciones o copias; son *caracterizaciones*, no *informes pasivos*:

Así como los objetos se clasifican por medio de, o según diversas etiquetas verbales, los objetos son clasificados según diversas etiquetas visuales [*pictorial labels*]. Y las etiquetas mismas, verbales o visuales, son a su vez clasificadas según otras etiquetas, verbales o no verbales. Los objetos son clasificados como «escritorio», «mesa», etc., y también de acuerdo con las imágenes que los representan visualmente [*pictures representing them*]. Si la representación es una cuestión de clasificar los objetos más que de imitarlos, de caracterizarlos más que de copiarlos, no se trata de una información pasiva.<sup>12</sup>

Cuando clasificamos, aplicamos una «etiqueta» sobre el objeto clasificado, y ésta puede ser verbal, figurativa o de otro tipo. Goodman no dice de qué otro tipo puede ser, pero sí dice claramente que las «clases naturales» no existen, sino que *son un producto de las clasificaciones que hacemos al representar las cosas*. Hacer un cuadro o un dibujo es un modo de «hacer» lo que se pinta o se dibuja. Por tanto, el «mundo exterior» es un producto de la representación:

Las clases «naturales» son simplemente aquellas que resultan del hábito de extraer para etiquetar o de ex-

<sup>12</sup> Goodman, *op. cit.*, pp. 30-31.

traer etiquetando. Mas aun, el objeto en sí mismo no está ya disponible, sino que resulta de un modo de tomar el mundo. Hacer una imagen suele ser un modo de participar en la confección de lo que es representado visualmente. El objeto y sus aspectos dependen de la organización. En suma, *la representación y la descripción efectivas requieren invención. Son creativas*. Se informan mutuamente; y forman, relacionan y distinguen los objetos. Decir que la naturaleza imita al arte es una afirmación demasiado tímida. *La naturaleza es un producto del arte y del discurso*. [*Ibid.*, pp. 32-33. Cursivas de F.Z.]

*El mundo tal como lo conocemos es configurado no sólo por las palabras, sino también por las representaciones visuales que se hacen de él*. [*Ibid.*, pp. 87-88]

Después de lo expuesto en este párrafo, tenemos varias posibilidades:

- a) o bien se abandona completamente la noción de representación,
- b) o bien se plantea que la representación es el «fundamento» del pensar y del conocer,
- c) o bien —realizando un *tour de force*— se da a la representación el sentido de ser una «creación» de la realidad, una manera exclusivamente humana de «configurar el mundo»,
- d) o bien se reconoce cuáles son los límites de la representación, sin por ello desconocer su importancia para nosotros como «seres signícos» o «simbólicos».

No se puede sostener al mismo tiempo (a) y (b). En cuanto a (c), es la propuesta de un Cassirer o de un Goodman (desde distintos frentes filosóficos). Pero formulada así crea más problemas de los que ayuda a resolver. Es demasiado difícil desconocer nuestra veta representativa, y por ello mi propuesta es (d). Lo más acertado sería poner a la representación en su lugar y reconocer su enorme importancia para nosotros; pero al mismo tiempo se debe reconocer la existencia de ámbitos en donde ya no desempeña ningún papel.

## § 91. La deixis

Quando estudiaba el impacto de la imagen electrónica sobre la inteligencia humana, Rudolf Arnheim escribía, en 1935, lo siguiente:

A fin de describir las cosas, es necesario extraer lo general de lo específico; hay que elegir, comparar y pensar. Pero, cuando puede alcanzarse la comunicación señalando con el dedo, la boca se calla, la mano que escribe se detiene y el espíritu retrocede.<sup>13</sup>

¿Qué sucede cuando simplemente señalamos hacia un objeto, sin nombrarlo ni emitir ningún sonido, articulado o no? ¿Cuál es la diferencia en la apropiación de las cosas por parte de nosotros cuando apuntamos hacia ellas, o cuando en vez de ello usamos deícticos como «éste», «esto», «aquél», «aquí», «allá», etc., o bien cuando decimos sus respectivos nombres, como «esta piedra», «la piedra que está ahí», etc. ¿Es acertado lo que dice Arnheim, en el sentido de que el espíritu humano «avanza» cuando usa deícticos y retrocede cuando deja de usarlos? ¿La referencia muda es «inferior» a la referencia mediante signos (o formas simbólicas), esto es, mediante formas representativas? Arnheim argumentaba que sólo el lenguaje articulado permite «extraer lo general de lo específico» o «pensar». Pero me parece que reducía el pensar sólo al pensamiento discursivo, dejando de lado todas sus demás modalidades. Y, sobre todo, en este texto tenía un concepto del pensar que lo definía exclusivamente como un resultado de la representación discursiva. Quiero decir que, mientras el señalar silencioso hacia un objeto (la indicación) es una forma de tenerlo *presente*, el señalar utilizando un deíctico es *ya* una forma de *representarlo*. Y el nombrarlo sin señalarlo es una representación aún más elaborada. Así, el niño que apunta hacia un juguete sin saber siquiera su nombre, lo percibe como una presencia, y comparte dicha presencia con

<sup>13</sup> Rudolf Arnheim, «Pronóstico . . . ». Es muy importante cómo el propio Arnheim abandonó estas posturas, cuando desarrolló sus obras más importantes sobre percepción visual y pensamiento visual.

la persona a quien se lo señala. Después, cuando ya lo puede nombrar, lo percibe representativamente, junto con los demás que comparten esa sustitución del juguete por las palabras. Sin embargo, la adquisición de los vehículos representativos no es necesariamente una «superación». ¿Por qué? Porque, si bien se enriquece intelectualmente el sujeto que aprende a sustituir los objetos por sus denominaciones, también se empobrece perceptualmente, pues incluye en dichas denominaciones todos los rasgos sensoriales que para él estaban unidos a las cosas. La dureza del juguete, su color, su sabor, su forma, su temperatura, su movimiento, su elasticidad, su fuerza, su resistencia, etc., pasan a ser, simplemente «esto», o «esta pelota» o «la pelota». *En el caso del niño se da un paso de la presencia a la representación.* Ahora bien, *en el caso del artista o del místico se da muchas veces el paso inverso: de la representación a la presencia.* Eso sucede cuando encuentran que las palabras ya no les bastan para sus necesidades de contacto con el mundo, y entonces *abandonan las palabras y se sumergen en las cosas.* El artista, por ejemplo, puede llegar a un momento de mutismo pleno en el que los pigmentos del cuadro, o los surcos de la placa metálica, o las tallas en la piedra le enseñan más que todas las palabras que puedan decirse sobre esos elementos plásticos. ¿Podríamos decir que su espíritu «retrocede»? Sí podríamos decirlo, pero *no* en el sentido peyorativo que usaba Arnhem en el pasaje citado: *retrocede a su infancia, retrocede a la presencia de las cosas, a la riqueza del mundo que perdió cuando se desarrolló intelectualmente con la adquisición de los signos; retrocede a la inocencia perdida, al «paraíso perdido de la inmediatez» (para usar términos de Cassirer).* Y así como el niño *progres*a al pasar de la referencia ostensiva a la referencia deíctica, el artista *hace el camino de regreso*, e incluso deja de lado la indicación para intentar hundirse en el objeto.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Sobre la cuestión del «regreso» y del «progreso», ver la Sección 4.6, y específicamente § 105.

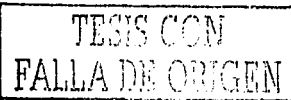
En su análisis de los deícticos como parte de las formas simbólicas, Cassirer se remonta hasta el estudio de la representación del espacio. Asegura que ni la epistemología tradicional ni la psicología han ofrecido una solución satisfactoria a la pregunta sobre si el espacio es algo simplemente dado de modo intuitivo (como una forma *a priori* en la que el sujeto no tiene mayor influencia) o bien es «el producto de un proceso de formación simbólica». Desde luego, él se inclina por la segunda alternativa.<sup>15</sup> La percepción del espacio no se forma por una «suma» cuantitativa de percepciones individuales ligadas a los sentidos. Por tanto, *el espacio tiene una dimensión signica, tiene un carácter simbólico y no es un simple dato.*

Por otro lado, Cassirer pone mucha atención en la manera en que intervienen las representaciones espaciales en el lenguaje, o, en otras palabras, en el pensamiento discursivo-filosófico. Como ya se ha dicho aquí con insistencia, interesa especialmente a este filósofo establecer al lenguaje articulado como *el único* instrumento para aprehender contenidos y relaciones espaciales, los cuales servirán a su vez para referirse a contenidos y relaciones no espaciales (intelectuales). Para ello se remonta al postulado kantiano de los esquemas trascendentales, es decir, los mediadores entre los conceptos puros del entendimiento y las intuiciones sensibles. Se apoya en la distinción kantiana entre el esquema y la imagen<sup>16</sup> y de ahí pasa a concluir que el lenguaje

posee semejante «esquema» en los términos que emplea para designar contenidos y relaciones espaciales. Es como si todas las relaciones intelectuales e ideales sólo fueran aprehensibles para la conciencia lingüística proyectándolas en el espacio y «reproduciéndolas» allí analógicamente. Sólo en las relaciones de lo «junto», «separado» y «uno al lado de otro» adquiere dicha conciencia el medio para representar las más heterogéneas conexiones, dependencias y oposiciones cualitativas. [*Ibid.*, pp. 161-162]

<sup>15</sup> Cassirer, *op. cit.*, Tomo III, pp. 172-173.

<sup>16</sup> Punto a tratarse en § 96.



Esto es, la posibilidad (en el sentido trascendental) de *pensar* las diferencias, las conexiones y las dependencias está dada en el hecho de que el lenguaje tiene manera de *de-signarlas*. Y el recurso estrictamente lingüístico para esta labor son las partículas que sirven para designar: se trata de las partículas deícticas «aquí», «allá», «cerca», «lejos», «esto», etc., y las cuales son términos filogenéticamente elementales. De modo que la deixis es lo que posibilita la construcción de pensamientos ya desligados de lo espacial concreto: por ejemplo, permite distinguir entre sí el *esto* y el *aquéllo*, el *aquí* y el *allá*, lo *cercano* y lo *lejano*. En todas estas designaciones está implícito un acto prelingüístico: el acto mismo de *señalar* con el brazo extendido y el dedo índice. Pero esto es lo principal: la designación verbal es un *sustituto* del acto corporal, sustituto que posibilita extrapolar la *señalación* física y espacial *hacia un ámbito no espacial, el de los conceptos*. [*Ibid.*, pp. 162-164] Lo mismo sucede en las palabras para designar «yo», «tú» o «él», que son deícticos originados en actos de señalación.

La oposición del «aquí», «allá» y «acullá», así como la oposición del «yo», del «tú» y del «él» surgen del mismo acto mitad mímico y mitad lingüístico del indicar, de las mismas formas fundamentales de la «deixis». <sup>17</sup> [*Ibid.*, p. 178]

En suma, para Cassirer el espacio es una referencia básica u «originaria» en el camino que conduce desde las formas más primarias de sensación y percepción hasta las formas más elaboradas del pensamiento conceptual. *El «progreso» del pensamiento consiste en irse desprendiendo de la espacialidad y en acceder a una designación no espacial*. Pero considera que este proceso no concluye nunca: lo espacial es lo que da «objetividad» al pensamiento, es lo

que posibilita la constitución de «cosas», «objetos» y «sustancias»; pero desde el «mostrar» y el gesto indicativo, tanto como desde los primeros términos «de-mostrativos», se da esa permanente evolución que nunca llega a su término, esa búsqueda de la designación no espacial, sino intelectual. El espacio, sea como sea, es la condición indispensable del *mostrar*. <sup>18</sup> En conclusión, de acuerdo con los postulados y las conclusiones de Cassirer, los actos deícticos (indicar, designar, señalar, apuntar, mostrar-demostrar) pueden ser considerados como «pasos iniciales» hacia el pensar objetivo.

Tenemos entonces dos planteamientos. Por un lado (con el Arnheim de la primera época), que el apuntar a las cosas sin nombrarlas implica un «retroceso» de la inteligencia. Por otro (con Cassirer), que el paso de la designación espacial o física a la designación verbal conlleva un «progreso» del espíritu. Ante posturas como éstas, que se complementan entres sí, hay que seguir examinando los efectos de un acto tan primitivo y a la vez tan elemental como el de apuntar hacia algo. Sea que señalemos con el dedo índice, con un objeto, con la cabeza y la mirada, con algún puntero electrónico o de cualquier otra forma posible, y sin recurrir al lenguaje verbal (a palabras como «esto», «eso», «allí», «allá»), el acto de apuntar no sólo es uno de los primeros gestos que aprende un niño, sino uno de los que más usará a lo largo de su vida como ser social. Se trata de un gesto que en una gran cantidad de casos *puede ser silencioso*, o que puede ir acompañado sólo por ruidos inarticulados (como los que emite un niño pequeño cuando señala con la mano hacia el objeto que desea).

En el desarrollo ontogenético, el acto de señalar es acompañado primero por sonidos incoherentes, y después poco a poco por sonidos articulados, hasta que el niño es capaz de señalar hacia su alimento al mismo tiempo que dice «¡Leche!». Así es como se da un paso crucial

<sup>17</sup> Igualmente, las categorías de 'objeto' y de 'sustancia' surgieron a partir de la designación lingüística espacial de un lugar concreto. Cassirer apoya esta afirmación en su enfoque de que el artículo definido «el» surgió como una derivación de la deixis del pronombre «él». [*Ibid.*, pp. 165-168]

<sup>18</sup> *Ibid.*, Tomo III, p. 181.



que va desde el señalar mudo hasta el señalar diciendo un nombre. Y *el decir el nombre de algo es entonces una forma derivada de señalarlo sin nombrarlo*. La posesión de nombres es sin duda un «avance» fundamental. Sin embargo, los gestos deícticos seguirán apareciendo siempre, sea acompañados por palabras o ruidos, sea completamente en silencio. Por tanto, concluir de hechos como éstos que hay una oposición excluyente entre los gestos deícticos y las palabras, o entre ellos y el desarrollo intelectual, es una postura simplificadora. Conclusiones de este tipo son posibles cuando se es cerradamente logocentrista, al grado de negar legitimidad a toda forma de expresión o comunicación que no esté basada en la articulación lingüística. Por eso no acepto que el acto silencioso de señalar hacia algo y mostrarlo —acto que *no es representativo*— implica un «retraso» o «estancamiento» del pensar. También podría ser entendido como una «liberación» con respecto al imperio de las palabras, pues no todo lo que *mostramos* tenemos que *decirlo*.

## § 92. El ídolo, el *ixiptla*

Esas figuras que, en vez de ser vistas o miradas por nosotros, nos miran, no son realmente imágenes. Pues nuestro concepto de imagen implica que ésta *recibe nuestra mirada* y que representa o se refiere a algo que no es ella, que está en otro lado y en otro tiempo, y que además está constituido por una materia diferente y está conformado de otra manera. A lo que no tiene estas cualidades no deberíamos llamarlo imagen. A un objeto de ese tipo se le ha llamado, dentro de la tradición occidental judeocristiana, «ídolo». Lamentablemente, tal denominación arrastra una serie de descalificaciones morales, ontológicas y doctrinales que impiden su valoración como algo positivo. A lo más que se llegó dentro del mundo cristiano fue a las distinciones, confusas y fáciles de olvidar hoy en día, entre los diferentes «cultos» permitidos: de *latria*, de *dulia* y de *hiperdulia*. Pero con dichas

nociones no se pudo captar la fuerza de esas *presencias visuales* que, llenas de vida, miran a las personas e interactúan con ellas. Más bien, sirvieron para calificar la actitud de las personas ante los objetos de culto, o para distinguir a los civilizados y a los ortodoxos de los «primitivos», los «mentalmente subdesarrollados» y los «herejes». Como dice Régis Debray,

La diferencia entre el icono permitido y el ídolo prohibido no se basa en la imagen sino en el culto que le es rendido. Los brutos, los idiotas adoran un trozo de madera por sí mismo en vez de practicar la ascensión al modelo interior, la *traslatio ad prototypum*.<sup>19</sup>

Una de las diferencias cruciales entre el «ídolo» y la imagen es que el primero no es un medio para un fin (un medio para llegar al prototipo), sino que es *un fin en sí mismo*. ¿Por qué? Porque no es una representación, sino una presencia. Sin embargo, la diferencia entre «ídolo» e «imagen» sigue siendo imprecisa y, sobre todo, sigue estando cargada por connotaciones morales y ontológicas, que no dejan de marcar al primero como «negativo». Por eso afirma Serge Gruzinski que «ídolo e imagen pertenecen al mismo molde, el de Occidente [...] El ídolo “malvado y mentiroso”, “sucio y abominable” sólo existe en la mirada del que lo descubre, se escandaliza y lo destruye». <sup>20</sup> ¿Qué término utilizar, entonces, para sustituir al de ‘ídolo’?

Se puede recurrir al concepto náhuatl de ‘*ixiptla*’, que ha sido explicado en nuestros términos occidentales por Serge Gruzinski. Veamos. En el mundo nahua *se tenía una concepción de la imagen muy distinta a la europea*. Por ejemplo, la escritura no funcionaba como una calca de la palabra hablada ni la pintura era una calca de la realidad visible: ambas juntas eran una «captación de los principios organizadores de las cosas [...] expresión de la estructura del universo». [*Ibid.*, p. 60]

<sup>19</sup> R. Debray, *op. cit.*, p. 189.

<sup>20</sup> Serge Gruzinski, *La guerra de la imágenes*, 1990, p. 52.

Pero, sobre todo, las esculturas o las pinturas no tenían como principal función *representar* las cosas del mundo y las entidades divinas, sino *presentarlas*. Un caso ejemplar es el de la escultura conocida como «Coatlícue» [La de faldas de serpientes]. Rechazada como «ídolo», descalificada como «monstruo», despreciada como figura «repulsiva» y «mala», pero en realidad temida como una presencia, como una gran madre tierra «poderosa, pavorosa y aterradora», esta pieza monolítica nos hace experimentar, cuando estamos ante ella, la fuerza que puede tener una imagen.<sup>21</sup> [Figura 21]



Figura 21. *Coatlícue*. *Ixiptla* azteca. También llamada «Tonantzin» (nuestra madre).

<sup>21</sup> Cfr. Justino Fernández, *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, 1959, pp. 201-270.

En náhuatl la palabra «ixiptla» era utilizada precisamente en referencia a dicha «presentación». Aunque es traducida como «representación»,<sup>22</sup> esa palabra significaba sin embargo mucho más que eso: significaba una epifanía:

Son *ixiptla* la estatua del dios —diríamos, con los conquistadores, el ídolo—, la divinidad que aparece en una visión, el sacerdote que la «representa» cubriéndose de sus adornos, la víctima que se convierte en el dios destinado al sacrificio [...] Un «ser-ahí», sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un «más allá». En este sentido, el *ixiptla* se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean, mientras que la imagen cristiana, por un desplazamiento inverso, de ascenso, debe suscitar la elevación hacia un dios personal, es un vuelo de la copia hacia el prototipo guiado por la semejanza que los unía [...] El *ixiptla* no era la imagen [...] Desconocer esta diferencia es condenarse a no comprender la confusión que desencadenó la Conquista. Ahí donde los cristianos buscaban ídolos, los indios no conocían sino *ixiptla*. [*Ibid.*, pp. 61-62]

La ventaja de esta noción consiste en no estar lastrada con ninguna noción moral judeocristiana, ni con ninguna noción ontológica aristotélica. Por tanto, el *ixiptla* no es «malo» o «falso» ni es un compuesto dual de «forma» y «contenido» (o de «significante» y «significado»). Igualmente, no es *en ningún sentido* una «representación», sino todo lo contrario: *es una presencia*. Es un poder que, como dice Gruzinski, con la invasión cultural europea quedó despojado de su inmanencia:

«Ídolos» e imágenes se hallaban en el meollo de una operación de negación y de redistribución de lo divino en que asomaba ya, en el trasfondo de la occidentalización, la sombra de la secularización. ¿No se despojó a los ídolos mexicanos de su poder para remitirlos «a la nada de la materia»? [*Ibid.*, p. 52]

Es decir, se redujo al *ixiptla* a ser un objeto carente de significado intrínseco, haciéndolo

<sup>22</sup> Cfr. *Diccionario náhuatl-español*, Ed. Siglo XXI.

perder con ello su poder presencial; al mismo tiempo, se le opuso la noción supuestamente «superior» de 'imagen' y se le sobrepuso la noción supuestamente inferior de «ídolo» (con todas sus connotaciones negativas).

¿Pero hasta qué punto el cristiano, o el civilizado, viven en un mundo exclusivamente conformado por representaciones? La historia de la imagen visual nos dice que es muy difícil prescindir de las presencias, y que *todos somos, en mayor o menor medida «idólatras»*. Que el *ixiptla* nos rodea por todos lados y *con-vivimos* con él.



Figura 22. Virgen de Guadalupe. *Ixiptla* cristiano. También llamada hoy en día «Tonantzin» (nuestra madre).

Gruzinski, en este sentido, se refiere en su estudio a cómo en la Nueva España no desapareció —no podía desaparecer— la considera-

ción de las imágenes religiosas como presencias, con un valor milagroso, tanto por su origen (pues no eran creadas por mano humana) como por sus poderes (pues podían actuar sobre la vida de las personas e interactuar con ellas). Así, la Virgen de los Remedios, el Cristo de Chalma, el Cristo de Sacromonte, y muchas otras imágenes más, entre las que destaca la Virgen de Guadalupe, eran y son *presencias* más que representaciones: «Durante el siglo XVI y buena parte del XVII la imagen cristiana [...] desempeña una función análoga a la de los *ixiptla* tradicionales. Es considerada como cosa viva, a la que se da de comer y de beber».<sup>23</sup> La Guadalupana, especialmente, fue un auténtico «*ixiptla* cristiano», [*Ibid.*, p. 112] en virtud no sólo de su eficacia milagrosa, sino por el hecho de no haber sido manufacturada: era una imagen *manu divini depicta* (pintada por la mano de Dios) o *aquiropoiética* (creada no por mano humana). [Figura 22]

Al respecto, me remito brevemente a lo dicho antes<sup>24</sup> sobre las imágenes como cosas vivas, según el estudio de David Freedberg ya citado. Para este autor, la tradicional separación entre «civilizados» y «primitivos» con respecto a la veneración o adoración de imágenes peca por exceso: pues —señala— unos y otros suelen tener las mismas actitudes, tanto frente a los objetos de culto como frente a los objetos de relevancia estética o política, otorgándoles un valor de objetos divinos, actitudes que los filósofos han solido rechazar con vehemencia.<sup>25</sup> Por ejemplo, la litolatría (como la adoración de la piedra Kabah en el Islam) o el culto a materiales informes o toscos<sup>26</sup> [*Ibid.*, pp. 67-68].

<sup>23</sup> S. Gruzinski, *op. cit.*, p. 174.

<sup>24</sup> En § 35.

<sup>25</sup> Cfr. D. Freedberg, *op. cit.*, p. 65.

<sup>26</sup> Como los *zemles* de que nos habla Gruzinski en *La guerra de las imágenes* [pp. 20-35]: figuras llamadas así en taíno, la lengua de las islas caribeñas. Un *zemi* podía ser un trozo de madera, una raíz, un recipiente que contenía huesos de un muerto; además, podía ser femenino o masculino, se movía e incluso hablaba; «no representaban nada o representaban demasiadas cosas»; «ni representación figurativa, ni ídolo, vacilando de hecho entre

Apunta Freedberg —apoyándose en Gadamer— que la «comunicación ontológica» entre la imagen y lo que representa no es exclusiva de las imágenes religiosas, sino que se da también en las imágenes «estéticas» o «políticas». Y concluye: «Lo que tenemos aquí no es, sin embargo, la *representación* de lo significado, sino su *presentación*».<sup>27</sup>

### § 93. Visión de lo invisible y diálogo interior; diálogo con lo invisible y visión de lo interior

Para muchos de nosotros, la única forma de acceder a la visión de lo invisible es asomarse a las imágenes que ofrece la tecnología actual. En vez de lanzar una mirada hacia nuestro interior, la dirigimos, sea a los objetos muy lejanos (mediante un telescopio), sea a los muy pequeños (mediante un microscopio). Éstos son los objetos invisibles para mucha gente. Pero no quiero caer en el gastado discurso de quienes afirman que vivimos «otros» tiempos, en los que se ha perdido determinada capacidad, en este caso la de mirar hacia nuestro interior y dialogar sin palabras con nosotros mismos. No: siempre ha habido quienes conservan, adquieren o tienen esa capacidad; y siempre ha habido quienes la pierden o simplemente carecen de ella. También me interesa subrayar que en círculos académicos o científicos no suele ser tomada en serio la propuesta de abandonar los caminos seguros y rectos de la razón discursiva para involucrarse en los caminos oscuros y sinuosos del silencio místico. Entonces, un escrito tan voluminoso como esta tesis se justifica en la medida en que necesitamos, en Occidente, despertar del sueño dogmático en que el logocentrismo nos ha tenido sumidos, y en el que nos hemos regodeado colectivamente.

---

varios status (objeto, cosa, imagen, ídolo...)). Pero, al cabo de años de ocupación europea, los *zemies* adquirieron la connotación de objetos diabólicos, y finalmente fueron asimilados a los «ídolos».

<sup>27</sup> D. Freedberg, *op. cit.*, p. 78.

Hay, también, una veta que siempre se ha explotado, por su enorme riqueza y por los frutos que rinde interesarse en ella. Me refiero a la intención que movió a algunos hombres religiosos y/o filosóficos a postular la viabilidad, la factibilidad tanto de un «diálogo interior» como de una «visión de lo no visible». La referencia clásica al respecto es, desde luego, Platón. Su filosofía nos hace entender que cada una de estas experiencias (el diálogo interior y la visión de lo invisible) implica a la otra. Y éste es el punto que quiero desarrollar en el presente párrafo, a la vez que explicar cómo las dos conducen a una tercera que las sintetiza y las «supera»: *el silencio místico*. Dialogar «internamente» es una forma de callar, y ver lo no visible es una forma de no mirar. Y ambos son sendas negaciones radicales de la representación, al mismo tiempo que confirmaciones de la presencia. Son experiencias en que el espíritu humano se «libera» del logos discursivo.

¿Quién mejor que el Pseudo Dionisio para introducirnos directamente a este mundo alógico? Ya desde su texto dedicado a la jerarquía de los seres celestiales puntualiza que el objetivo de ésta es conducir a cada una de las criaturas (celestial o no) a «la semejanza y unión con Dios».<sup>28</sup> Y cuando se refiere a las jerarquías de la Iglesia, pone en juego el concepto de 'anagogía' para reforzar esta misma idea: «nuestra jerarquía [...] necesita servirse de signos sensibles para elevarnos espiritualmente a las realidades del mundo inteligible». [*Ibid.*, p. 195] Éste es el punto central: cómo se usan signos sensibles, o símbolos (pues el Pseudo Dionisio propugna una «teología simbólica») para, *abandonándolos*, elevarse hacia Dios; cómo la materia es utilizada para ascender hacia el espíritu: *cómo pasamos de lo visible a lo invisible*. Por eso exclama:

Tú, oh divino y santísimo sacramento, levanta los velos enigmáticos que simbólicamente te rodean. Muéstrate claramente a nuestra mirada. Llena los ojos de

---

<sup>28</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *op. cit.*, p. 133.

nuestra inteligencia con la luz unificante y manifiesta.<sup>29</sup> [*Ibid.*, p. 210]

El Pseudo Dionisio da un paso más hacia el diálogo con lo invisible cuando se refiere explícitamente a la posibilidad de nombrar lo divino. Aquí no sólo el lenguaje ordinario, sino *todo lenguaje* se revela como limitado y limitante para aprehender la unidad de lo divino, pues «aquella Unidad está más allá de toda inteligencia. No hay palabras con que poder expresar aquel Bien inefable, el Uno, fuente de toda unidad». [*Ibid.*, p. 270] Las palabras, por muy simbólicas que sean, son sólo un puente, una escalera que luego deberá ser abandonada; por ello, «en humilde silencio adoramos lo inefable». [*Ibid.*, p. 271] *Y esto inefable es también invisible* (o inteligible):

El amor que Dios nos tiene envuelve lo inteligible en lo sensible [...] Las formas y figuras rodean lo invisible; multiplican y materializan variedades de signos divididos lo que es sobrenatural simplicidad [...] Entonces abandonaremos las imágenes que teníamos de lo divino. [*Ibid.*, p. 273]

Ésta es, en toda su plenitud, la *teología negativa* propuesta por el Pseudo Dionisio, para quien «los mismos teólogos prefieren el ascenso a la Verdad por vía de negación. Es la manera de que el alma quede liberada de cuanto le es afín en el orden natural». [*Ibid.*, p. 366] Aquí es

<sup>29</sup> Esta petición no puede dejar de recordarme la exaltación de la luz, así como la ambición máxima de «levantar el velo de Maya», expresadas por Schopenhauer. Por ejemplo: «De las cosas creadas, la más hermosa de todas es la luz: es el símbolo de todo lo bueno y de todo lo saludable [...] La luz es el correlato y la condición del más perfecto conocimiento intuitivo, único que no afecta inmediatamente a la voluntad»; «La vista del individuo [...] está enturbiada por el velo de Maya; no ve la cosa en sí, sino su fenómeno en el tiempo y en el espacio, en el principio de individuación y en las otras formas del principio de razón». El levantamiento de ese velo que rodea a Dios o a la esencia de las cosas lleva al sujeto a *ver lo no visible* por ojos humanos. [A. Schopenhauer, *op. cit.*, Libro III, Cap. XXXVIII y Libro IV, Cap. LXIII]

muy pertinente una nota de Teodoro Martín-Lunas, traductor del Pseudo Dionisio:

Termina el autor danto la preferencia a la vía negativa como el mejor medio para salir de sí, *éxtasis*, y unirse a Dios [...] indicando así el «éxtasis» o salida de Dios hacia nosotros [...] Para llegar hasta ahí, el mejor camino es la abnegación, o vía de negación de todo lo que no es Dios. [*Ibid.*, p. 367, Nota 6]

Se nos habla aquí del *éx-tasis*, y yo pienso que *este proceso en que el alma transita hacia fuera y se une con lo divino implica un in-stasis, es decir, el proceso en que el alma se ve a sí misma, «habla» consigo misma y se dirige hacia su interior más profundo, en donde se encuentra con Dios. Y, así como el viaje hacia fuera es un viaje hacia dentro, en donde imágenes visuales y palabras son abandonadas, en una paradoja semejante la máxima luz se fusiona con la máxima oscuridad. A esto se refiere así el Pseudo Dionisio:*

*¡Trinidad supraesencial,  
más que divina y más que buena!  
Maestra de la sabiduría divina de los cristianos,  
guíanos más allá del no saber y de la luz  
hasta la cima más alta de las Escrituras místicas.  
Allí los misterios de la Palabra de Dios  
son simples, absolutos, inmutables  
en las tinieblas más que luminosas  
del silencio que muestra los secretos.  
En medio de las más negras tinieblas,  
fulgurantes de luz ellos desbordan.  
Absolutamente intangibles e invisibles,  
los misterios de hermosísimos fulgores  
inundan nuestras mentes destlumbradas. [*Ibid.*, p. 371]*

Esta tiniebla luminosa, esta luminosidad tenebrosa es como la *docta ignorantia* de Nicolás de Cusa, o como la *noche oscura* de Juan Taulero, apunta Teodoro Martín-Lunas. [*Ibid.*, p. 373, Nota 6] Y en el mismo tono paradójico continúa el Pseudo Dionisio:

*¡Que podamos también nosotros penetrar en esta más que luminosa oscuridad! ¡Renunciemos a toda visión y conocimiento para ver y conocer lo invisible e incognoscible [...] Como los escultores esculpen las es-*

tatuas. Quitar todo aquello que a modo de envoltura impide ver claramente la forma encubierta [...] Quitamos todo aquello que impide conocer desnudamente al Incognoscible. [*Ibid.*, p. 374]

Para decir casi al final de su *Teología mística*:

Cuando más alto volamos, menos palabras necesitamos, porque lo inteligible se presenta cada vez más simplificado. Por tanto, ahora, a medida que nos adentramos en aquella Oscuridad que el entendimiento no puede comprender, llegamos a quedarnos no sólo cortos en palabras. Más aún, en perfecto silencio y sin pensar en nada [...] cuanto más subimos más escasas se hacen las palabras. Al coronar la cima reina un completo silencio. Estamos unidos por completo al Inefable. [*Ibid.*, p. 376]

¿Y qué es la luz más intensa, sino una fuente que nos puede cegar? ¿O qué es la oscuridad absoluta, sino el origen de una visión interior? *La luz es sombra; es luz la sombra.* Y esa luz-sombra es la única que nos permite ver lo invisible. En cuanto a la voz, *cuando es la que corresponde a dicha luz interior, proviene también del interior, es decir, del silencio.* (Todo esto lo sabía Malevich y lo sabía el joven Wittgenstein: ambos, como el Pseudo Dionisio, optaron por la no representación, pero sólo después de haber recurrido a la representación.)

Esta metafísica de la luz y de la voz se encuentra también en Agustín de Hipona, quien reflexionando sobre la manera en que Dios se manifestó a los humanos recurre a las mismas explicaciones. Cuando dice que «para ver a Dios, el alma debe purificarse»,<sup>30</sup> apunta que esto se realiza sólo si previamente la sabiduría divina se ha manifestado a los humanos de modo que éstos puedan captarla, es decir, que *encarne*. De ese modo les ofrece un modelo para acercarse a ella, aunque inverso: pues mientras Dios se hizo carne, el humano debería hacerse espíritu y volver a su origen: «Él mismo recorrió el camino por el cual nosotros debemos llegar a nuestra casa». [*Ibid.*, I, 11] Ahora bien, esa transformación de lo divino en humano y de lo humano en divino fue una exteriorización, o

un *éx-tasis*, tanto de Dios hacia lo humano como de lo humano hacia Dios: pues Dios está ya *dentro* del humano. Sólo que algunos humanos no tienen la capacidad de verlo: «Y aunque Él está siempre presente para el ojo interior cuando éste es sano y diáfano, también condescendió en manifestarse al ojo exterior de aquellos cuya visión interna es débil y turbia». [*Ibid.*, I, 12] Y aquí hace Agustín una analogía muy ilustrativa de su metafísica de la voz y de la luz, pues explica el modo en que «el verbo se hizo carne»:

¿De qué otro modo vino Él sino en éste: «El verbo se hizo carne, y vivió entre nosotros»? Igualmente, cuando hablamos [...] la palabra que está en nuestro corazón se transforma en un sonido exterior y es llamada habla; y sin embargo nuestro pensamiento no se pierde en el sonido, sino que permanece completo en sí mismo [...] Así la Palabra Divina, aun sin sufrir ningún cambio de naturaleza, devino sin embargo carne y pudo de esa manera vivir entre nosotros. [*Ibid.*, I, 13]

Aquí resuenan no sólo la doctrina estoica del *verbo interior* o *logos interior* que se exterioriza en la comunicación de unas personas con otras, sino también las doctrinas gnósticas acerca del *pneuma* como *logos* interior. No olvidemos que, así como en el gnosticismo se fusionaron las corrientes helenistas de pensamiento centradas en el discurso y las corrientes orientalistas basadas en la imagen, en Agustín confluyeron de modo grandioso todas estas corrientes, y dieron por resultado el desarrollo del pensamiento cristiano.

En este punto es de gran ayuda la reflexión que hace Gadamer sobre cómo la encarnación cristiana, y por tanto el misterio de la Trinidad, se relacionan con el problema de la palabra y con el de los nexos entre lenguaje y pensamiento. Cuando la palabra divina (el verbo, el *logos* cristianizado) se hace carne, «se consuma la realidad del espíritu y el *logos* se libera de su espiritualidad».<sup>31</sup> Dios padre se materializa como Dios hijo, pero sin perder su unidad, de la

<sup>30</sup> Agustín de Hipona, *On Christian Doctrine*, Libro I, 10.

<sup>31</sup> H.-G. Gadamer, *Wahrheit...*, p. 396.

misma manera en que el mundo interno y el mundo externo del ser humano pueden ser análogos cuando éste introyecta a Dios: «La analogía entre el mundo interior y el mundo exterior, la transformación de la Palabra en sonido y en *vox*, alcanza ahora un valor ejemplar». [*Ibidem*] Entonces, la palabra divina se convierte en voz, no sólo porque Dios encarnó en un humano (pro-yectándose en el *éx-tasis*), sino porque cada humano puede introyectar a Dios (en el *ín-stasis*) y, por tanto, al verbo o *logos* divino. Gadamer señala que *para los cristianos esta palabra interna es idéntica al pensamiento, del mismo modo que Dios hijo a Dios padre*. Y que en el pensamiento escolástico la cuestión del lenguaje verbal adquirió mucho más relevancia que en el pensamiento griego, de donde recibió este concepto. Ahora bien, ante la pregunta de si puede existir realmente esa palabra que se mantiene como un «diálogo interno» del pensamiento consigo mismo *sin traducirse a sonidos*, manteniéndose por decirlo así en el silencio, responde qué tanto en Agustín como en Tomás de Aquino, la «perfección del pensamiento» presupone la existencia de esa «palabra interna»:

[En] Agustín [...] la doctrina de la «palabra interior» es [...] el presupuesto obvio que le permite indagar acerca de la relación entre *forma* y *verbum*. Sin embargo, en Tomás no hay una correspondencia exacta entre *logos* y *verbum* [...] Ciertamente, la palabra interior no está ligada a ninguna lengua en particular [...] Incluso, no es exteriorización, sino pensamiento; y es la perfección del pensamiento que se alcanza en este decirse a sí mismo. La palabra interior, en la medida en que expresa el pensamiento, refleja la finitud de nuestro entendimiento discursivo. [*Ibid.*, p. 399]

Con ello se retrotraían ambos pensadores cristianos hasta la concepción platónica del pensamiento como diálogo del alma consigo misma.<sup>32</sup>

Otra ruta hacia la presencia como visión de lo invisible y como diálogo interior nos la ofrece

la fenomenología. En algunos enunciados de Husserl queda de manifiesto que este pensador concibió su método filosófico como una auténtica *crítica de la representación*. Las *Ideas para una fenomenología pura* distinguen tajantemente la percepción, por un lado, de la representación mediante imágenes o signos, por otro, implicando que la percepción es apta para acceder a la presencia misma de las cosas:

Una distinción de esencial radicalidad resalta [...] entre el *ser como vivencia* y el *ser como cosa*. En principio es inherente a la esencia regional vivencia [...] el ser perceptible en percepción inmanente; a la esencia de una cosa especial, por el contrario, el no serlo [...] Percibimos la cosa porque se «matiza» o «escoraza» en todas las determinaciones que en el caso dado «caen» «real» y propiamente dentro de la percepción. *Una vivencia no se matiza ni escoraza.*<sup>33</sup>

Esta distinción «de esencial radicalidad» entre *vivencia* y *cosa* nos deja en claro que, mientras ésta se somete a las determinaciones espacio-temporales y por tanto a la multiplicidad, aquélla es siempre unitaria, pues no tiene «partes» o «aspectos» que se van captando sucesivamente (o «discursivamente», podríamos decir). Mientras la cosa es percibida de manera trascendente, la vivencia es experimentada de manera inmanente. Y este punto es de crucial importancia, pues dicha «percepción inmanente», no sujeta a las determinaciones del *principium individuationis*, es lo que nos permite acceder a la presencia pura de las cosas, pero no de las cosas como objetos ajenos o externos a nosotros, sino *de las cosas como vivencias*.

Pero luego agrega Husserl:

Se suele dejarse confundir por la idea de que la trascendencia de las cosas sería la de una imagen [*eines Bildes*] o signo [...] La cosa espacial que vemos es percibida en toda su trascendencia, y en su corporalidad [*Leibhaftigkeit*] está conscientemente dada [...] Entre *percepción*, de una parte, y *representación simbólica por medio de una imagen* o *simbólica por medio de un signo*, de otra parte, hay una infranqueable diferencia esencial. En estas formas de representación

<sup>32</sup> Ver *Teeteto*, 189e.

<sup>33</sup> Husserl, *Ideen...* § 42.

intuimos algo con la conciencia de que es imagen o signo indicador de otra cosa. [*Ibidem*]

Es decir, que incluso la cosa percibida, aunque sea trascendente (y no inmanente como la vivencia) *no* lo es por medio de una imagen o signo, sino que es percibida «directamente». Husserl usa el término adverbial *Leibhaftig* para referirse al modo en que la cosa espacial que vemos se *presenta* ante nosotros. Esta palabra puede ser traducida como «corporalmente» «vividamente» o «en persona».<sup>34</sup> Pero también puede utilizarse la acepción «presencial» o «presente».

Volviendo a las vivencias, dice que, a diferencia de los objetos empíricos, sí pueden ser «percibidas» de manera unitaria:

La vivencia, decíamos, no se «exhibe» [*stellt sich nicht dar*].<sup>35</sup> Esto implica que la percepción de vivencias es un simple intuir algo que *se da* (o puede darse) en la percepción como «absoluto» y no como lo idéntico de los modos de aparecer por medio de matices o escorzos [...] Una vivencia afectiva no se matiza ni escorza. Si miro a ella, tengo algo absoluto, sin lados que pudieran exhibirse tan pronto así, tan pronto de otra manera.<sup>36</sup> [*Ibidem*]

Y el máximo ejemplo de esta vivencia absoluta, que se percibe en todo su poder presencial, es el del Yo puro, es la conciencia del «yo soy», «yo existo», *con o sin Dios*:

Cuando la reflexión se dirige a mi vivencia y la aprehende, aprehendo algo que es ello mismo un absoluto [...] Digo simple y necesariamente: *existo*, esta vida existe, vivo: *cogito* [...] Frente a la tesis del mundo, que es una tesis «contingente», se alza, pues, la tesis de mi yo puro y de la vida de este yo, que es una tesis «necesaria», absolutamente indubitante [...] Nuestras consideraciones han llegado con esto a una cima. [*Ibid.*, § 46]

<sup>34</sup> Esta última acepción es la que utiliza José Gaos, cuya traducción es utilizada aquí, junto con la versión original en alemán.

<sup>35</sup> No se representa<sup>M</sup>.

<sup>36</sup> Aquí sigo la traducción de Gaos.

El Yo puro es lo único que no desaparece en la *epojé* (o puesta entre paréntesis de la realidad): permanece, y *permanece como una presencia viva, como una presencia necesaria e inmanente: es ajeno a cualquier modalidad de la representación*.

Ludwig Robberechts señala que, para la filosofía clásica (Descartes, Locke, el psicologismo e incluso Brentano), «la conciencia era como un receptáculo —una caja, dice Husserl— que contenía replicas más o menos intelectuales de realidades exteriores».<sup>37</sup> O sea, que aquí la relación entre conciencia y mundo era de *representación*: la conciencia *representa* al mundo, está «llena» de representaciones o imágenes de éste. Pero Husserl propuso abandonar la explicación de la conciencia en términos de continente y contenido, y sustituirla por su explicación como un proceso *intencional*: «es, por definición, intencional, es decir apertura a las cosas y visión del mundo». [*Ibid.*, p. 70] Por lo tanto, se trata de «recuperar» filosóficamente «nuestra inmersión continua en las cosas», y reconocer que

la cosa, los seres, *nos están presentes, no representados*. Cuando la representación hubo suplantado a la presencia, el ser humano se volvió como un extraño en su propio mundo. [*Ibid.*, p. 71. *Cursivas de F.Z.*]

De no realizarse este reencuentro con las cosas propuesto por la fenomenología, hay un gran peligro:

Es el esquizofrénico el que vive en un mundo de imágenes, es la víctima de un complejo quien se aferra a representaciones por no haber sabido orientar hacia el porvenir ciertas experiencias anteriores sometidiéndolas así a su ley interna. [*Ibid.*, p. 72]

Así, vivir en mundo de imágenes o representaciones es ser ajeno a uno mismo, en el sentido

<sup>37</sup> L. Robberechts, *op. cit.*, p. 68.



de ser incapaz de afrontar la presencia de las cosas y de la propia conciencia.<sup>38</sup>

Correlativamente, hay un resultado importantísimo del enfoque fenomenológico. Mientras en la «actitud natural» la gente se interesa por la cosas en función de su utilidad, de su valor y su relevancia, en suma: según sus «propiedades» («químicas, mecánicas, atómicas, psicológicas o sociológicas»), en la reducción fenomenológica lo importante es «el objeto tal como lo alcanza» la conciencia, es decir, el nóema. Entonces, la finalidad de «volver a las cosas mismas» era para Husserl «librarnos de nuestros prejuicios acumulados, para *recuperar la simplicidad de la primera mirada*». [*Ibid.*, pp. 86 y 88. Cursivas de F.Z.] ¿Y qué es esta «primera mirada» de que habla Robberechts, si no la *mirada inocente* o, mejor dicho, la *visión inocente* que tanto se ha empeñado en negar, en eliminar para siempre gran parte del pensamiento contemporáneo?

Yo sostengo que no sólo es posible tal visión inocente, no prejuiciada, sino que es *deseable* y en muchos casos existe realmente. En la primera sección de este capítulo,<sup>39</sup> planteé la posibilidad de *recuperar la visión inocente*. Ahora he llegado a ese punto en que puede hablarse de ello con fundamento. Pues si la mirada es una suma de la visión *más* los intereses, las intenciones y las interpretaciones, entonces la visión es la mirada *menos* esos factores. En términos husserlianos, es la liberación de todo «prejuicio», de todo «valor», para recuperar la inocencia perdida. Si por definición es imposible que haya una *mirada* inocente, también por definición toda *visión* auténtica es inocente. La visión más genuina es la que va «a las cosas mismas»,

hacia su presencia, dejando de lado toda representación.

Las reflexiones fenomenológicas de Fernando Montero tienen esta misma orientación. Un problema examinado por autor y que interesa aquí es el siguiente. *Por un lado*, la fenomenología se opone a la teoría de los *sense data*, es decir a que nuestra percepción consiste inicialmente en la captación desnuda de datos sensibles. En otras palabras, se opone a la explicación empirista del conocimiento como una recopilación y asociación «mental» o intelectual de datos físicos neutrales o inocentes. De modo que para ella lo sensible nunca puede ser asido «al desnudo», pues está determinado por las expresiones verbales que lo designan y por distintas adherencias culturales, intelectuales, ideológicas, etc. Así, no escuchamos simples sonidos, no vemos sólo manchas luminosas y no olemos meros olores, sino que escuchamos el sonido de determinado objeto, vemos una cosa específica o percibimos el aroma de algún alimento.<sup>40</sup> Resulta, entonces, ¡que para la fenomenología no hay percepción inocente!

Sin embargo, lo más asombroso es que, *por otro lado*, la misma fenomenología husserliana conduce a la conclusión de que *sí* la hay o puede haberla. Por ejemplo, cuando se refiere a la «x» irreductible a la razón discursiva. [*Ibid.*, p. 196] Y en el mismo sentido habrá que entender siempre la idea de que la estructura empírica del mundo vivido (el *Lebenswelt* de Husserl) es esencialmente *ante-predicativa*, o sea, anterior al lenguaje verbal o independiente de éste; pero, al mismo tiempo, no es caótica sino que está organizada:

En la *presencia* puramente empírica de un pino, por ejemplo, hay ya un conglomerado de elementos sensibles, cuya permanencia o cambio registra una regularidad meramente empírica, de manera que su característico olor está unido al verde dorado de su copa, a la forma acicular de sus agujas, etc. [*Ibid.*, p. 228. Cursivas de F.Z.]

<sup>38</sup> En este punto, Robberechts coincide con Merleau-Ponty, [ver § 62] para quien (también desde una postura fenomenológica), el problema de ciertos enfermos es el *exceso de representación* y la falta de contacto vivo o presencial con las cosas. La postura contraria es sostenida por los defensores del representacionismo. Por ejemplo, cuando Cassirer [ver § 25] achaca a la falta de simbolización representadora los problemas del afásico. Mi postura es afín al enfoque fenomenológico.

<sup>39</sup> Inicio de la Sección 3.1.3.

<sup>40</sup> Cfr. F. Montero, *op. cit.*, pp. 212-216.

El mundo vital (*Lebenswelt*) en que nos desenvolvemos es básicamente presencial, y su organización no depende de la razón discursiva: más bien, está organizado por sí mismo.

Considero que esta aporía no es resoluble fenomenológicamente. Más bien, es inherente a la fenomenología: el retorno «a las cosas mismas» implica el abandono de toda valoración y el acceso a la presencia misma, a la «inocencia»; pero al mismo tiempo el recurso a la intersubjetividad implica la aceptación de que no hay inocencia en la percepción, pues ésta se encuentra determinada no sólo por los matices o escorzos, sino por los diversos horizontes (interno, externo, histórico...) en que se halla inmersa cada cosa. En el primer caso, se valora altamente la *presencia*. En el segundo, la *representación*.

Ver hacia dentro es un modo de *ver lo invisible*; al mismo tiempo, es un modo de *dialogar, en silencio, consigo mismo*. Y todo esto son modalidades de la contemplación. La fenomenología es, ante todo, un *método*, es decir, un *camino* hacia la visión de las esencias. Ahora bien, cuando postula que puede encontrarlas «poniendo entre paréntesis» el mundo, o abandonando la «actitud natural», está proponiendo seguir una especie de *via apofática*, es decir, un camino de *ab-negación* o renuncia a la materia múltiple. Por ejemplo, de renuncia a las imágenes físicas y a la visión de estas imágenes; a las palabras sonoras y a la audición de éstas. Se enfrasca entonces en la contemplación y en el silencio, pues la primera es una visión de lo invisible y el segundo es una forma que tiene la conciencia de escucharse a sí misma. La conciencia está presente a sí misma, y al mismo tiempo tiene un acceso directo «a las cosas mismas».

Merleau-Ponty hizo importantes puntualizaciones con respecto a la superación de la razón discursiva. Por ejemplo, que, al ser la fenomenología el estudio de las esencias «dentro de la existencia», en su facticidad, nos conduce por

ello a «las cosas mismas».<sup>41</sup> Gracias a la reducción eidética se logra captar las esencias de las cosas, *liberándolas del dominio del lenguaje*, que las separa del flujo de la existencia; se logra captar «no únicamente lo que las palabras quieren decir, sino también lo que quieren decir las cosas». [*Ibid.*, p. 15. Cursivas de F.Z.]

En otra reflexión,<sup>42</sup> este autor expresa con toda sinceridad filosófica sus convicciones sobre esta cuestión. Ahí sostiene que, frente a la reflexión a que nos habituó e incluso nos obligó la filosofía occidental, debemos oponer o anteponer nuestro propio contacto «mudo» con las cosas, es decir, nuestras vivencias *ante-predicativas*:

Entrevemos la necesidad de una operación diferente a la conversión reflexiva, más fundamental que ésta [...] la necesidad de reflexionar sobre la trascendencia del mundo como trascendencia, de hablar de ella no según la ley de las significaciones inherentes al lenguaje dado, sino mediante un esfuerzo, tal vez difícil, que las utiliza para expresar, más allá de ellas mismas, *nuestro contacto mudo con las cosas, cuando éstas aún no son cosas dichas*. [*Ibid.*, p. 61. Cursivas de F.Z.]

Por tanto, nuestro contacto con el mundo está basado firmemente en una «fe perceptiva», en donde «la conclusión viene antes que las razones». [*Ibid.*, p. 75] Y esta relación con las cosas, *previa a toda reflexión discursiva*, es como un encuentro «ingenuo» (*naïve*) con el mundo: un «ek-stasis» en el ser y en las cosas del mundo, sin nada que nos separe de ellas:

Es necesario que ya nada me retenga en mí mismo y lejos de ellas, ninguna «representación», ningún «pensamiento», ninguna «imagen»; e incluso tampoco esa calificación de «sujeto», de «espíritu» o de «Ego» por la cual el filósofo quiere distinguirme absolutamente de las cosas. [*Ibid.*, p. 77]

Ahora bien, esta presencia del mundo, o este paso de lo visible a lo invisible se puede realizar porque hay una unidad de las percepciones.

<sup>41</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, pp. 7-8.

<sup>42</sup> M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1964.

Pero ésta unidad no radica en el kantiano «yo pienso», dice Merleau-Ponty (ni en el cartesiano «pienso, luego existo», podemos agregar), sino que se sostiene en la corporalidad (la *Leibhaftigkeit* husserliana) de quien vive dicha presencia. Gracias a que cada uno de nosotros tiene un cuerpo, puede establecer un complejo de relaciones entre sí y el mundo:

Hay un círculo de lo tocado y lo que toca; lo tocado coge a lo que toca. Hay un círculo de lo visible y lo que ve; lo que ve no puede existir sin una existencia visible. Hay incluso una inscripción de lo que toca en lo visible, de lo que ve en lo tangible, y recíprocamente. En fin, estos intercambios se extienden a todos los cuerpos del mismo tipo y del mismo estilo que yo veo y toco. [*Ibid.*, p. 188]

Pero, dice Merleau-Ponty, si bien lo visible y lo tocable forman unidad con lo que los ve y lo que los toca, son experimentados como separados y ajenos entre sí. Por ejemplo, cuando me escucho a mí mismo: me escucho con mi propia garganta (como señalaba Malraux en *Las voces del silencio*) y a la vez hay una separación entre mi voz escuchada y mi voz como suena hacia fuera o la voz de los otros que escucho. O lo mismo sucede cuando me toco a mí mismo: si palpo con una mano la otra mano que palpa las cosas, ésta deja de palparlas. Sin embargo, *este hiato se supera por la unidad corporal*. [*Ibid.*, pp. 189-196]

De cualquier modo, aclara el autor, entre la percepción muda y la palabra no hay una separación absoluta o definitiva. [*Ibid.*, pp. 201-202] *Silencio y palabra se sostienen mutuamente*:

Cuando la visión silenciosa cae en la palabra y cuanto, a la inversa, la palabra abre el campo de lo nombrable y lo decible y se inscribe ahí [...] eso sucede siempre en virtud del mismo fenómeno fundamental de reversibilidad que sostiene tanto la percepción muda como la palabra, y que se manifiesta en una existencia casi carnal de la idea a la vez que en una sublimación de la carne. [*Ibid.*, p. 203]

La teología negativa del Pseudo Dionisio y la fenomenología de lo invisible de Merleau-

Ponty se encuentran. Son dos ejemplos de cómo el recurso a la palabra filosófica puede conducir al abandono de la misma: la representación desemboca en la presencia; la palabra se vuelve silencio.

#### § 94. Del decir al mostrar, del mostrar al callar y al cerrar los ojos: el silencio y la ceguera

En el *Tractatus logico-philosophicus* se encuentra una asombrosa paradoja: al mismo tiempo que Wittgenstein plantea una teoría del lenguaje como representación del mundo, sus reflexiones lo llevan a toparse con los límites de la representación y a vislumbrar el terreno en donde *ya no puede* haber representación. En la sección anterior<sup>43</sup> expuse cómo distingue Wittgenstein entre «representar» lógicamente (*Abbilden*) y «representar visualmente» (*Darstellen*), siendo lo primero una *imagen no visual de la realidad*, es decir, de la «forma lógica» interna, en tanto que lo segundo es una *representación visual de los objetos*. Veamos ahora la diferenciación que establece entre *abbilden* (representar lógicamente) y *aufweisen* (exhibir).

Afirma que el enunciado —que cuando es verdadero es una *imagen de la realidad*—, no puede *representar visualmente* (*darstellen*) la forma lógica —puesto que ésta no es *representable*— sino sólo *reflejarla* (*spiegeln*) o *exhibirla* (*aufweisen*). En el lenguaje, *lo que se refleja no se representa*:

- 4.121 El enunciado no puede representar [*darstellen*] la forma lógica; la refleja [*spiegelt*] en sí mismo. Lo que se refleja [*spiegelt*] en el lenguaje no puede representarse [*darstellen*] en él. Lo que *se* expresa en el lenguaje, *nosotros* no podemos expresarlo por medio del lenguaje. El enunciado *muestra* [*zeigt*] la forma lógica de la realidad. La exhibe [*aufweist*].

<sup>43</sup> En § 81.

Con ello distingue también entre representar imitativamente (*darstellen*) y exhibir (*aufweisen*) o reflejar (*spiegeln*). Pero, ante todo, lo importante es un tercer término que utiliza a partir de este momento: mostrar (*zeigen*). El mostrar se diferencia de los otros dos procedimientos: el *abbilden* y el *darstellen*. En cambio, es prácticamente un sinónimo de *aufweisen* y de *spiegeln*. Tenemos entonces las siguientes diferenciaciones:

a) Darstellen	b) Zeigen
Abbilden	Aufweisen
	Spiegeln

Podría mantenerse la diferencia entre *abbilden* y *darstellen* como «imagen no visual» e «imagen visual» o «imagen imitativa», sin afectar la separación entre el grupo (a) y el grupo (b). Pues, como voy a explicar, el *mostrar* no es *representar*. La representación (visual o no visual) tiene un límite: el mero mostrar silencioso, o el mero mostrar-se silencioso de las cosas; el mero ver, *sin palabras, conceptos ni imágenes materiales; el «ver» sin ningún tipo de lenguaje o sistema de signos mediador*. En este punto el logicismo del joven Wittgenstein se empieza a teñir de algo que se puede llamar «misticismo».

Cuando Wittgenstein dice que un enunciado (*Satz*) es una imagen de la realidad [*Ibid.*, 4.021] se está refiriendo a un enunciado de ese lenguaje lógico «ideal» que propone siguiendo a Frege y Russell. [*Ibid.*, 3.323-3.325] Y es ese enunciado lógico el que puede *mostrar* o *exhibir* la forma lógica del mundo; por eso lo podemos *comprender* sin necesidad de que se nos *explique* su sentido. [*Ibid.*, 4.021]

Sobre este transfondo, ¿cómo entender las siguientes afirmaciones?

2.221 Lo que representa [*darstellt*] la imagen, es su sentido.

4.022 El enunciado *muestra* [*zeigt*] su sentido.

El enunciado *muestra* [*zeigt*] cómo están las cosas, cuando es verdadero. Y *dice que* la cosas suceden de tal modo.

Primero afirma que la imagen *representa* su sentido; luego, que el enunciado *muestra* su sentido. Pero también ha dicho que el enunciado es una imagen. ¿No es esto contradictorio o confuso, tomando en cuenta que se ha distinguido entre representar imitativamente (*darstellen*) y mostrar (*zeigen*)? Creo que la única manera de no pensar tal cosa es aferrarnos a la idea de que cuando Wittgenstein habla en 4.002 de «enunciado» no se refiere al enunciado ordinario, sino al enunciado lógico y con poderes místicos de *mostrar* o *exhibir* la realidad, y que cuando habla en 2.221 de 'imagen' se refiere tanto a una representación estructural o lógica de la realidad (pero *representación* de todos modos), como a una representación imitativa de los objetos. O sea, lo importante es que *el sentido de un enunciado lógico no es el mismo que el sentido de una representación*. Pero, ¿cómo entender además que el enunciado es una *imagen*? Sólo interpretando esta idea como que el enunciado lógico es una imagen *que sí puede mostrar*, mientras que el enunciado ordinario, aquel que no es un enunciado lógico (que está formado por signos ordinarios, como palabras, dibujos, etc.), no es una imagen: *sólo puede representar y no puede mostrar*.

La filosofía tiene como tarea el delimitar lo pensable y lo no pensable; lo decible y lo no decible. O sea, lo que se puede representar (pensar o decir) y lo que no se puede representar (lo que sólo se puede mostrar). A la vez, Wittgenstein establece una identidad entre lo pensable claramente y lo decible claramente. [*Ibid.*, 4.112-4.116] Con ello, y con sus anteriores diferenciaciones entre mostrar y representar, concluye que

4.1212 Lo que se puede mostrar no se puede decir.

[*Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden*]

¿Qué es eso que se puede mostrar y *por ello* no se puede decir (explicar o representar)? Se trata, como ya expuse, de la «forma lógica», que es algo así como la «estructura» del mundo. Según el *Tractatus*, fuera de ella no hay

nada; fuera de ella *no podemos decir ni pensar nada*.

Así es como se llega al misticismo: a la aceptación no de que el mundo sea *como es*, sino de *que es*. Lo *indecible*, lo que se muestra a sí mismo sin tener que ser representado, es lo místico.

- 6.41 El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es como es y sucede como sucede: *en él* no hay ningún valor, y aunque lo hubiese no tendría ningún valor.
- 6.44 Lo místico no es *cómo* es el mundo, sino *que es*.
- 6.45 Contemplar el mundo *sub specie aeterni* es contemplarlo como un todo circunscrito.
- Sentir el mundo como un todo circunscrito es lo místico.
- 6.522 Hay por cierto lo inexpresable. Eso que se *muestra* a sí mismo, es lo místico.

Lo místico es lo que no se puede *decir*, sino que sólo se *muestra*. Aquí volvemos, por un lado, a las visiones místicas del Pseudo Dionisio. Y, por otro, a las visiones fenomenológicas de Husserl y sobre todo de Merleau-Ponty. Si la filosofía consiste en hacer aclaraciones, en *decir* y hablar, entonces el método correcto en filosofía es hablar solamente de lo que *puede ser dicho*, no de lo que *puede ser mostrado*.

- 6.53 El método correcto en filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir [...]

Y, para Wittgenstein, el no hacer «metafísica» en filosofía implica no pretender hablar de lo que no se puede representar o decir, sino sólo mostrarlo.

En cuanto a lo que se muestra y no puede ser dicho, se accede a ello como una *visión*, y no mediante una *explicación filosófica*. Cuando se supera el decir, se reconoce como sin sentido las proposiciones filosóficas y se accede a la «visión correcta» del mundo.

- 6.554 Mis enunciados son esclarecedores en el sentido de que aquel que me comprenda, las reconozca a fin de cuentas como carentes de sentido, siempre y cuando las haya recorrido para salir fuera de

ellas. (Debe, pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido.)

Debe superar estas proposiciones, y entonces verá correctamente el mundo.

Más allá de las frases, más allá de lo decible y lo representable, lo único que tiene valor es el silencio, porque ahí la verdad es una *evidencia que se muestra*.

7. Sobre aquello de lo que no puede hablarse, debe uno guardar silencio.

Considero, en síntesis, que el *Tractatus* establece la siguiente gradación (aunque no de manera nítida):

1. *Darstellen* (representar)  
Representación por semejanza, por analogía o por imitación: visual, fonética, etc.
2. *Abbilden* (modelar)  
*Sagen* (decir)  
Representación lógica o formal: estructural, homológica, no visual ni imitativa.
3. *Zeigen* (mostrar)  
*Aufweisen* (exhibir)  
*Spiegeln* (reflejar)  
Aquí ya no hay re-presentación alguna: lo que hay es presentación.
4. *Sehen* (ver)  
*Schweigen* (callar)  
Ésta es una consecuencia de la presentación: se accede al «contacto directo» con el mundo y no se necesita decir nada, pues basta con ver lo que es, lo que está presente.

En el último nivel de esta escala, Wittgenstein es francamente platónico. ¿O sería mejor considerarlo como un neoplatónico? Tal vez sí, en virtud de que supone como *necesarios* los pasos previos a la visión silenciosa de las «formas lógicas». Esta escala, aunque sería desechada al final, o negada, no puede despreciarse como negativa en sí. Pero, más allá de una u otra clasificación filosófica, queda claro que el autor del *Tractatus* tenía más nexos con la tradición de la que forman parte el Pseudo Dionisio o Schopenhauer (y en cierto modo el mismo Husserl), que con las corrientes contemporá-

neas de la filosofía analítica y el positivismo lógico.

Si no se está de acuerdo con esta conclusión mía, tal vez resulte más convincente la argumentación de Janick y Toulmin al respecto. Ellos retrotraen muchas de las investigaciones del ambiente vienés en que se desarrolló Wittgenstein hasta el desarrollo que hizo Schopenhauer de los hallazgos kantianos, en el sentido de ir *más allá* de Kant al concebir la razón especulativa pura como «representación<sup>1</sup>» (*Vorstellung*), como una condicionante subjetiva del conocimiento del mundo.<sup>44</sup> Mas no es esto lo principal, en mi opinión, del estudio de estos autores, sino la distinción entre los intereses filosóficos y ontológicos de Wittgenstein, por una parte, y el pensamiento de los positivistas lógicos vieneses y la filosofía del atomismo lógico, por otra. Todos éstos querían reformar la filosofía siguiendo el modelo de la teoría científica. Y cuando se enfrentaron al *Tractatus*, «igualaron los “hechos atómicos” de Wittgenstein con los “datos duros” indubitables, directamente conocidos de las epistemologías de Mach y Russell»; «Las semillas de la mala interpretación de Wittgenstein que Russell había arrojado se habían desparramado». [*Ibid.*, pp. 187-193]

Y aquí radica la gran diferencia: los positivistas lógicos o los atomistas lógicos se proponían como gran tarea «hacer acopio de un lenguaje desinfectado con vistas a la filosofía», [*Ibid.*, p. 266-267] aplicando el programa del *Tractatus* de trazar la línea divisoria entre lo que puede decirse y lo que sólo puede mostrarse y ante lo que debemos guardar silencio. Sin embargo, hay un abismo entre el programa del *Tractatus* y el programa de los neopositivistas, como nos indican Janick y Toulmin:

La diferencia reside solamente en que éstos no tienen nada sobre lo que guardar silencio [...] *En tanto que Wittgenstein cree apasionadamente que todo lo que realmente importa en la vida humana es precisamen-*

*te aquello sobre lo que, desde su punto de vista, debemos guardar silencio. [Ibid., p. 277]*

Coincidentes con las implicaciones finales del *Tractatus*, y expuestas de manera mucho más explícita, son las ideas de Lyotard con respecto al ámbito en donde la representación (y la significación) es rebasada. Este filósofo se propone realizar una especie de defensa o de rehabilitación del ojo y de lo sensible como un ámbito que no tiene por qué ser tamizado a través del lenguaje, y que no tiene por qué ser considerado como la esfera de lo confuso y lo salvaje.<sup>45</sup>

Lyotard apunta que se ha considerado «salvaje» a todo aquello que se resiste al lenguaje, a todo aquello que simplemente «está ahí» *sin ser nombrado*, clasificado o sistematizado:

*Lo salvaje es el arte como silencio [...] El silencio es lo contrario del discurso, es la violencia y a la vez la belleza; pero es su condición, puesto que se halla del lado de las cosas que dan que hablar y que hay que expresar. No hay discurso sin esa opacidad que conviene deshacer y restituir, esa densidad inagotable. [Ibid., pp. 32-33. Cursivas de F.Z.]*

Aquí se señala que el lenguaje separa lo sensible como un «objeto», y al mismo tiempo lo reduce a una articulación. Ahora bien, lo sensible, lo que está ahí «en sí mismo» es *lo contrario del discurso*. ¿Por qué? Porque es *silencioso*.

A partir de estos planteamientos, Lyotard se remonta a la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel. En esta obra encuentra una aproximación *inmediata* a las cosas, que además es *previa* al lenguaje. Hay un «significar», un referirse (*Meinen*) que es *prelingüístico*: se trata del acto indicador, del silencioso «tender el índice hacia un lugar», gesto que *no pertenece al lenguaje*.<sup>46</sup> Es el mostrar (*Zeigen*) o el señalar/indicar (*Aufzeigen*). Por tanto, dice Lyotard, el indicar o *mostrar* escapa al decir, «porque está supuesto en la dimensión de la designa-

<sup>44</sup> Janick y Toulmin, *op. cit.*, pp. 187-193.

<sup>45</sup> J. F. Lyotard, *op. cit.*, pp. 30-31.

<sup>46</sup> Ver § 91.

ción», y no en la dimensión de la significación (la cual es lingüística). El indicar es hacer una referencia, y «esta referencia pertenece al mostrar, no al significar; es insignificable». En palabras de Hegel tomadas por Lyotard, lo que se refiere apuntando (el Esto), *no se dice*, es «inexpresable» y es lo «no verdadero», lo «no racional». [*Ibid.*, pp. 54-56]

Lyotard nos da un ejemplo de ese abismo insalvable entre lo sensible y lo significado:

Entre Dios y «Trinidad», la relación es de estricta significación, totalmente interior al campo del lenguaje. No ocurre lo mismo con la relación entre la figura  $\Delta$  y el grupo significativo «formado de tres lados» [...] La figura no corresponde a un lenguaje articulado. El nombre con que está dotada le es totalmente extrínseco. [*Ibid.*, pp. 60-61]

Ello se debe a que la figura  $\Delta$  y el nombre pertenecen a órdenes distintos: el del *estar ahí*, por un lado, y el del *tener un sentido*, por el otro; el de *lo figural* y el de *lo discursivo*. Se podría decir en cambio que la relación entre esa misma figura y el enunciado «que tiene tres lados» no es extrínseca ni arbitraria, pues efectivamente *se puede ver* que tiene tres lados. Sin embargo, la expresión «que tiene tres lados» es la asignación de un esquema conceptual a una imagen visual, esquema que es aceptado convencionalmente como una descripción «correcta» de la figura. De cualquier modo, para Lyotard las imágenes visuales y las palabras pertenecen a ámbitos incompatibles entre sí. Las primeras no sólo son silenciosas, sino que son *a-representativas*, mientras que las segundas son *representativas*. Las imágenes visuales *muestran* y las palabras *dicen*.

André Jacob<sup>47</sup> distingue dos tipos de silencio: uno «anterior» y otro «posterior» al lenguaje. El primero es un silencio *prelingüístico*, relacionado con los animales, con los niños y con la gestualidad o la expresividad corporal. Está conectado a la acción y el movimiento. Se debe aclarar que no excluye la eventual emisión de

ruidos inarticulados; lo que excluye es la emisión de sonidos organizados. La negación de este silencio es «nada menos que el orden del Discurso», o sea, la palabra articulada, significativa y ordenadora. El segundo silencio es *postlingüístico*, en el sentido de que implica haber llegado a los límites de la expresión lingüística y haberlos sobrepasado. Está relacionado con el misticismo y las experiencias comunitarias, es decir, con la contemplación y la inacción, o con la empatía profunda entre las personas. A veces, se apoya en imágenes visuales, como en el caso del arte e incluso de la ciencia. Mas en sus formas extremas (como en las experiencias místicas), excluye todo tipo de figuración, negándola radicalmente. Así,

más allá —o más acá— de la creatividad poética, que es a su manera creación de formas, la experiencia mística, incluso la menos religiosa y puramente cósmica, mira hacia lo informe; o más bien reencuentra más allá de toda mirada un sentir sublimado por su apertura significativa. Dejando a un lado toda formalización, una aprehensión de sentido colma al sujeto. El hecho de que el silencio sea frecuentemente al precio a pagar, debido a que faltan las palabras, traduce muy bien la pérdida de la forma a favor del sentido puro. [*Ibid.*, p. 168]

«Las palabras faltan» y las formas son insuficientes cuando el sujeto está «colmado de sentido». (Jacob habla de 'sentido', donde Lyotard dice 'referencia'.) Y se tiene dos tipos de silencio: el de las formas y el de la plenitud de sentido (o, como diría Lyotard, del contacto directo con las cosas). El primero permite todavía la *comunicación*, pues las formas están cargadas de significado. Pero el segundo no es materia de comunicación, sino de *comunión*:

Si entonces ya no se habla de comunicación mística sino más bien de comunión, se debe indudablemente a que el silencio del sentido es más radical que el de las formas. Ese silencio colma a los sujetos con su contenido. Desde que las formas envuelven en sí mismas, *uno se orienta hacia lo incommunicable*. La *comunión es el más silencioso de los lenguajes*, porque es el menos exteriorizado, el que cancela el mo-

<sup>47</sup> A. Jacob, *op. cit.*, pp. 171-173.

vimiento y exige el recogimiento. [*Ibid.*, p. 170. Cursivas de F.Z.]

Bellos enunciados, en los que se afirma la fusión entre quienes comunitariamente «ven» hacia su interior y «dialogan» consigo mismos y con los demás, pero sin recurrir al discurso. La *incomunicación* que sucede cuando hay esa plenitud de sentido, que además es irreductible a palabras, *conduce a la comunión*: al silencioso contacto profundo entre los participantes de la misma experiencia (religiosa, estética, cósmica, metafísica). *El silencio de la comunión es pleno y radical*. Y sólo hay un silencio más radical y definitivo: el de la muerte, que está no sólo fuera de todo lenguaje posible sino de cualquier tipo de comunicación. [*Ibid.*, p. 174]

No es necesario decir mucho sobre el silencio para entenderlo: casi siempre basta con mencionarlo. Si he utilizado tantas palabras para referirme al él, ha sido porque éste es un trabajo expositivo. No pretendo «definir» el silencio, sino dejar en claro que es una realidad que se encuentra *más allá* (o *antes*) de la representación, y que es tan importante como ésta. Busco también mostrar un punto débil del logocentrismo: hay situaciones que no son comunicables con palabras, que *no* son «derivaciones» o «desarrollos» del lenguaje articulado, pero que no por eso dejan de ser relevantes para nosotros. No todo *tenemos que* enunciarlo para que se considere una experiencia legítima. A veces, un silencio vale más que mil palabras.

Ahora pasaré una vez más a la fenomenología, pero ya no con Husserl, sino con Heidegger. Es sin duda muy interesante el «cambio» que se operó en este filósofo posteriormente a la publicación de *Ser y tiempo* y sus secuelas. Esperó seis o siete años, y cuando volvió a hacer público su pensamiento éste ya había dado un giro sobre sí mismo, como en una espiral que hace ir a lo más elevado o a lo más profundo. Éste es el famoso «giro» (*Kehre*), que lleva a distinguir un «Heidegger I» y un «Heidegger

II». Pero, ¿en qué consistió dicha «vuelta de tuerca» filosófica? Hay una cita de una lección impartida por Heidegger en los años de la *Kehre*, que resulta muy ilustrativa al respecto:

Los profesores universitarios de filosofía no entenderán jamás lo que decía Novalis: la filosofía (y toda filosofía es metafísica) no es, propiamente hablando, sino una *nostalgia* [...] Respecto de ella las ciencias no son más que sirvientas. Pero el arte y la religión son sus hermanas. Quien no sabe lo que es la nostalgia, tampoco sabe qué es filosofar. Si nos es posible filosofar, es porque [...] siempre hay algún «todo» que de algún modo nos solicita, porque sin cesar somos empujados hacia el ser en lo que tiene de total y de esencial.<sup>48</sup>

El Heidegger II es semejante al Wittgenstein I: ambos plantean una superación del logocentrismo en la medida en que rehabilitan el aspecto «poético» y «religioso» de la filosofía; en la medida en que no están peleados con la metafísica; y en la medida en que oponen el *decir* al *mostrar*.

En un texto tan leído como poco comprendido que dedica el autor de *Ser y tiempo* a la cuestión del «humanismo» (muy debatida en la posguerra europea), afirma lo siguiente:

Si el hombre debe encontrar de nuevo el camino hacia la proximidad del ser, entonces *tiene primero que aprender a existir en lo innominado* [...] Antes de hablar, el hombre tiene que dejar que el ser nuevamente le dirija la palabra, *corriendo el riesgo de que, embargado de este modo, no tenga nada que decir o sólo muy rara vez*.<sup>49</sup>

¿Seremos capaces en Occidente de este «aprendizaje»? Más bien, se trataría de un «desaprendizaje», un desprendimiento de las gruesas capas que la razón discursiva fue dejando en cada uno de nosotros durante siglos de pensamiento logocéntrico. ¿Será algo así como *aprender a guardar silencio*? Puede ser, siempre y cuando se trate de un silencio pleno, *posterior* a la pa-

<sup>48</sup> Citado en Eusebi Colomer, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Vol. III, pp., 468-469.

<sup>49</sup> Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, 1946, p. 71. Cursivas de F.Z.



labra filosófica, teórica: de un silencio *al que se llegue*. ¿Será como una recuperación de alguna inocencia perdida? Sí, pero sólo en tanto no se trata de volver a ningún «seno materno» del pensamiento filosófico, a ninguna «edad de oro» de la inconsciencia. Sería una vuelta a la inocencia, *pero una vuelta en espiral, no en círculo*.

Anteriormente,<sup>50</sup> me referí a la «ontologización» del lenguaje verbal que lleva adelante Heidegger después de la *Kehre*. A partir del postulado «humanista» según el cual somos seres lingüísticos, avanzó hacia una radicalización ontológica de los poderes del lenguaje, y afirmó que no sólo «nuestro» mundo está constituido lingüísticamente, sino que el ser mismo se manifiesta, por nuestra mediación, también de un modo lingüístico. Por tanto, el lenguaje era planteado como «la casa del ser» y el humano como el «guardián del ser». *Sin embargo, esta exaltación del lenguaje nunca fue logocéntrica en el sentido tradicional*. Pues, por un lado, Heidegger siempre equiparó al poeta y al filósofo, como dos respectivos guardianes de esa «casa del ser». Y, por otro, siempre mantuvo abierta la posibilidad de que la palabra llegara a sus límites y desembocara en su opuesto: el silencio pleno y místico. Y esta orientación fue más y más marcada conforme se adentró en la *Kehre*.

De las conferencias publicadas bajo el título *De camino al habla* extraigo dos temas: *el silencio y el mostrar*. Como ya indiqué en el Capítulo 1, en la primera de ellas<sup>51</sup> se distancia de las explicaciones pragmatistas, psicologistas y epistemológicas del lenguaje, oponiéndoles la idea de que «el lenguaje habla». ¿En qué sentido el lenguaje habla? Heidegger responde así, a partir de su interpretación de un poema de Stefan George:

<sup>50</sup> En § 9.

<sup>51</sup> «Die Sprache» [«El lenguaje»] (1950), en Martin Heidegger, *Unterwegs zur Sprache* [En camino hacia el lenguaje].

El llamado originario [...] es el denominar auténtico. Este denominar es la esencia del lenguaje [...] El lenguaje habla. Habla en tanto que lo denominado, la cosa del mundo y el mundo-cosa, adviene en el interior de la distinción o separación [in *das Zwischen des Unter-Schiedes kommen heißt*]. [*Ibid.*, p. 28]

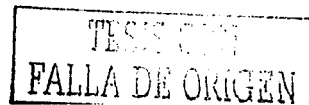
La esencia del lenguaje es un *llamar*, entendido *no* como un mero *nombrar*, sino en el sentido de *hacer un llamado*. Se podría entender esta idea de llamar como un acercamiento hacia aquello que es llamado, y cuya *presencia* se demanda. ¿A qué se está llamando? No me queda claro, pero tal vez se refiere a «algo» que se ubica en la frontera, en la distinción (*Unterschied*) entre las cosas concretas y el mundo como una totalidad. En verdad, no me queda claro a qué se refiere con estas frases. Pero más adelante agrega algo a lo que me puedo agarrar con un poco de firmeza:

El silencio se pone a salvo en la quietud. La distinción silencia a la cosa como cosa en el mundo [...] La distinción silencia de dos maneras. Lo hace en tanto hace radicar las cosas en el mundo. Lo hace en tanto deja que el mundo se satisfaga con las cosas [...] ¿Qué es el silencio? No es de ninguna manera sólo la falta de sonidos. [*Ibid.*, p. 29]

Esto es, el lenguaje se ubica en ese límite entre la cosa concreta y el mundo, y es capaz de llamar hacia nosotros ese límite. ¿Y cómo lo hace? *Lo hace mediante el silencio*. Pero es un silencio *doble*, o con una doble dirección: hacia la cosa y hacia el mundo. Y ese silencio, además, no es un mero dejar de emitir sonidos, no es la mera ausencia de voz o de sonido: es mucho más.

En otra conferencia,<sup>52</sup> plantea la cuestión de cómo hacer posible una «experiencia con el lenguaje». Y su respuesta se basa en una equiparación entre poesía (o el poetizar) y filosofía (o el pensar). Aquí introduce un concepto que puede ayudar a comprender la cuestión de la «llamada» a eso que está en el límite entre cosa

<sup>52</sup> «Das Wesen der Sprache» [«La esencia del lenguaje»] (1957-1958).



y mundo. A propósito de las relaciones entre poetiza (*das Dichten*) y pensar (*das Denken*), localiza un elemento común a ambos: el «hablar» (*das Sagen*), o el «habla»: «El hablar es un elemento común para el poetizar y el pensar; pero [...] es un «elemento» como lo es el agua para el pez o el aire para el ave». [*Ibid.*, p. 189] O sea, no es un «componente» del poetizar o del pensar, sino que es *el* elemento o medio dentro del cual éstos pueden existir.<sup>53</sup> ¿Qué es esta «habla»? En lengua alemana, *Sagen* se relaciona con lo que se dice de una manera colectiva, anónima o incluso legendaria, con una tradición de carácter oral. En español tenemos el término «saga», que es afín a este concepto. Todo esto significa que tanto el poetizar como el pensar están más cerca de ese lenguaje irracional de las sagas que del lenguaje logocéntrico de la razón discursiva. Por eso afirma Heidegger que dicho *Sagen* es como un vaso comunicante entre ambas actividades, pero agregando una audaz asociación semántica: el «hablar» (*das Sagen*) es un mostrar (*Zeigen*):

Pero a la cercanía que convierte en vecinos al poetizar y al pensar la llamamos la saga. En ésta suponemos que se encuentra la esencia del lenguaje. Hablar [*sagen*], *sagan* significa mostrar [*zeigen*]. [*Ibid.*, pp. 199-200]

Y dicha «saga» es la «esencia del lenguaje», en tanto sirve como liga o como puente entre poesía y pensamiento. Pero, ¿por qué el «habla» es un mostrar? Porque es silenciosa, no verborrérica; porque no necesita ser emitida, sino que puede mantenerse en la discreción del contacto con el ser; porque, sobre todo, cuando *mostramos* algo no necesitamos *decirlo* (como decía el Wittgenstein del *Tractatus*). Y aquí encontramos de nuevo la confluencia entre el silencio como una especie de «voz interior» y la visión de lo no visible, que también puede ser entendida como una visión «hacia dentro». Heidegger lo dice así:

<sup>53</sup> Es decir un *Medium*, no un *Mittel*. Véase Nota 50 de la Sección 1.1.

consideramos a lo que no suena como un reunir que llama, como al habla [*Sage*] que mueve las relaciones del mundo, y lo llamamos *el sonido del silencio*. Es decir: el lenguaje del ser. «No habría ninguna cosa en donde faltara la palabra». [*Ibid.*, p. 215. Cursivas de F.Z.]

Ese «llamado sin sonidos» o «sonido del silencio» es afín a la «luz tenebrosa» o a la «tiniebla luminosa» del Pseudo Dionisio.<sup>54</sup> Y todo eso es el «lenguaje del ser», o la «imagen del ser»: un lenguaje sin palabras, una imagen sin formas visibles.

Insistiendo en la separación entre el *Sagen* y el *Sprechen*, así como en la afinidad entre el *Sagen* y el *Zeigen*, Heidegger vuelve una vez más al principio de que «el lenguaje es la casa del ser». Pero ahora lo hace dar un giro más, y le da un sentido menos, mucho menos logocéntrico aún. Primero afirma esto:

Lo hablado proviene de muchas maneras de lo no hablado.

Las explicación fisiológica del sonido en términos de fonética y acústica no conlleva una experiencia del origen de éste a partir del sonido del silencio. Hablar [*sagen*] y pronunciar palabras [*sprechen*] no son lo mismo. Alguien puede pronunciar palabras, decir las sin parar y no estar diciendo nada. En cambio, alguien que calla no pronuncia palabras y sin embargo puede decir mucho en ese no pronunciar nada. Pero ¿qué significa hablar [*sagen*]? Para tener una experiencia con esto nos vemos obligados a pensar en lo que nuestro lenguaje nos lleva a pensar con tal palabra. «*Sagan*» significa: mostrar [*zeigen*], hacer aparecer, ver o escuchar.<sup>55</sup>

Así, lo no dicho es como la base originaria de donde proviene lo dicho, y esto a su vez consta únicamente de sonidos, tiene un mero valor fonético. Por ello, quien habla mucho en el sentido de pronunciar muchas palabras, tal vez no esté diciendo nada. En cambio, quien calla no envuelve las cosas en palabrería, sino que

<sup>54</sup> Ver § 93.

<sup>55</sup> «Der Weg zur Sprache» [«El camino hacia el lenguaje»] (1959), en *Ibid.*, pp. 250 y 252.

las *muestra*, sin ninguna mediación: las hace presentarse. Aquí, las reflexiones heideggerianas confluyen también con lo que dije más arriba<sup>56</sup> a propósito de la *deixis* como procedimientos presentativos, no representativos. Por ejemplo, cuando Heidegger cita al poeta Jean Paul, quien llamaba a las manifestaciones naturales «el dedo índice espiritual» (*der geistigen Zeigefinger*), y a propósito de lo cual dice Heidegger: «Lo esencial del lenguaje es el "decir" como mostrar [*Das Wesende der Sprache ist die Sage als die Zeige*]». [*Ibid.*, p. 254]

Aquí, la separación que estableció el *Tractatus* entre el *decir* y el *mostrar* parecería ser dejada a un lado. Pero considero que no es así, pues el *decir* al que se refiere Wittgenstein es más bien el *Sprechen* [pronunciar palabras] de Heidegger, esto es, la manifestación fonética, discursiva o verborrérica que suele envolver, ya a la forma lógica, ya al ser: a lo que no puede ser dicho, sino mostrado. Y esto que no puede ser dicho, sí puede ser «dicho» mediante el *Sagen*, que no es fonético, sino silencioso, pues es «el fluir del silencio». [*Ibid.*, p. 255]

Este «decir» que es más bien un *mostrar* no puede ser tematizado ni puede ser «objeto de estudio». No es un «suceso» que puedan ser considerados «científicamente».<sup>57</sup> Y ahora, cuando afirma que no podemos tematizar el «decir»,<sup>58</sup> va más a fondo en el asunto. Porque el lenguaje, simplemente, «es», y no está ahí como algo externo a nosotros, como un «hecho» para ser estudiado. Por eso la tarea que de manera radical se plantea Heidegger, consistente en «llevar el lenguaje como lenguaje al lenguaje [*die Sprache als die Sprache zur Sprache bringen*]», [*Ibid.*, p. 242] resulta un tanto utópica. Pues emprender su realización supondría que el lenguaje puede ser, no sólo tematizado, sino que también puede ser explicado mediante el lenguaje. Y entonces la replantea:

El movimiento lleva el lenguaje (la esencia del lenguaje) como lenguaje (el habla) hacia el lenguaje (hacia la palabra sonora) [...] El camino hacia el lenguaje se ha modificado sobre la marcha. [*Ibid.*, p. 261]

Hay un «camino hacia» el lenguaje. Pero no puede hablarse de manera literal o ingenua de un camino que «nos lleva» al lenguaje, pues eso supone que éste es ajeno a nosotros (o nosotros a él). Más bien, el lenguaje nos precede de algún modo, o más bien, *es el «medio» dentro del cual somos lo que somos*. Por tanto, la tarea queda reformulada, a la vez que se reformula la noción de «casa del ser»:

El lenguaje fue llamado «la casa del ser». *Es el refugio de la presencia*, en tanto su aparecer se confía al acontecer del mostrarse del habla [*Zeigen der Sage*]. La casa del ser es el lenguaje, porque como *saga* es el modo del acontecer [*des Ereignisses*]. [*Ibid.*, p. 267. Cursivas de F.Z.]

*Ya no se trata de una logocéntrica morada del ser, sino de un «refugio [Hut] de la presencia», de un «decir» que muestra sin hablar el acontecer (Ereignis) del ser o de lo inefable*. Se puede «llevar el lenguaje como lenguaje al lenguaje», pero sólo si se lo entiende como un «decir» (*Sagen*) en el sentido de *mostrar*: el lenguaje se *muestra*, en la medida en que *no puede* decirse explicativamente a sí mismo; sólo puede «decirse» mostrativamente (en el sentido de *Sagen-Zeigen*). Y tenemos una nueva y evidente coincidencia con el Wittgenstein del *Tractatus*: puesto que habitamos «dentro» del lenguaje, no podemos pensarlo desde fuera.

Ya no es pertinente detenerse más en Heidegger, salvo para hacer una breve referencia a *Ser y tiempo*, en donde se confirma todo lo anterior, incluyendo la confluencia entre el primer Heidegger y el primer Wittgenstein. En esta obra podemos encontrar la misma concepción del silencio como una modalidad del acercamiento al ser. Por ejemplo:

[Una] posibilidad esencial del hablar [es] el «callar». Quien calla en el hablar uno con otro puede «dar a entender», es decir, forjar la comprensión, mucho

<sup>56</sup> En § 91.

<sup>57</sup> «Das Wesen der Sprache», p. 160-161.

<sup>58</sup> «Der Weg zur Sprache», p. 258.

mejor que aquel a quien no le faltan palabras [...] la verbosa prolijidad encubre lo comprendido, dándole [una] seudoclaridad [...] Pero callar no quiere decir ser mudo [...] Sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar. Para poder callar necesita el «ser ahí» tener algo que decir, es decir, disponer de un verdadero y rico «estado de abierto» de sí mismo.<sup>59</sup>

La apertura del *Dasein* posibilita un «verdadero callar», esto es, un silencio pleno. Un silencio al que se llega después de haber transitado por la prolijidad de la palabra. Este silencio tiene algo que «guardar», y no es por ello un silencio vacío. Esa apertura, ¿será la misma a la que llega el *Tractatus* al final, cuando se descubre lo místico, lo que simplemente «es»? No me atrevo a equiparar ambos resultados. Pero sí hago notar el gran paralelismo entre estas dos afirmaciones:

Sobre aquello que no se puede hablar, debe uno callar. [*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.*] (Wittgenstein)

Para poder callar, el *Dasein* debe tener algo que decir. [*Um schweigen zu können, muß das Dasein etwas zu sagen haben...*] (Heidegger)

Conclusiones que se complementan. En el primer caso, el silencio resulta de una impotencia para hablar; en el segundo, de callar sobre lo que se tiene que decir. Y, sumándolos, podemos decir que: *cuando el Dasein tiene algo que decir pero no puede decirlo, entonces debe guardar silencio*. Y queda claro que es un silencio muy, muy diferente al de quien no tiene nada que decir. Un silencio imposible para quien no tiene algo que le sea *imposible* decir (o nombrar o explicar o describir), y por tanto nada sobre lo cual callar: *un silencio que brota de la experiencia con lo inefable*.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, pp. 183-184.

<sup>60</sup> Sería interesante comparar ambas afirmaciones con esta otra, de Nietzsche: «Uno debe hablar cuando no tiene permitido callar; y hablar sólo de aquello que uno domina. Todo lo demás es verborrea, "literatura", falta de medida» [*Man soll nur reden, wo man nicht schweigen darf; und nur von dem reden, was man überwunden hat,*

En cuanto al lenguaje o al «decir» como presencia, hay una conclusión más de Heidegger que es pertinente citar:

La investigación filosófica tiene que renunciar a la «filosofía del lenguaje» para interesarse por las «cosas mismas». [*Ibid.*, § 34, p. 185]

Con lo cual afirma su filiación fenomenológica y su alejamiento de los enfoques «científicos» sobre el lenguaje. Éste es una «cosa» en el sentido de que es una presencia, y no un mero «objeto de estudio». Por ello se puede tener una verdadera *experiencia* con él. Y lo mismo podría decirse de la imagen.

Así, aunque esta investigación tiene como título *Filosofía de la imagen*, asume desde su arranque la posibilidad de llegar a sus propios límites. La filosofía de la imagen se niega a sí misma, o se «supera» en la medida en que accede a «la imagen misma», es decir, a la aprehensión de ésta como *presencia* y ya no como representación.

Cerraré este capítulo con la concepción de Luis Villoro sobre el silencio en dos artículos publicados hace unas cuatro décadas.<sup>61</sup> En el primero de estos trabajos, inicia refiriéndose al cuestionamiento heideggeriano de la tradicional concepción del ser humano como un «animal provisto de palabra» (*zoon lógon éjon*): para Heidegger «las significaciones no resultan de las palabras, las preceden», y en este sentido la mímica, la música, el canto o la poesía, «son modos del habla», al igual que el silencio.<sup>62</sup> Enseguida se refiere a cómo la palabra permite distanciarse de las cosas y «tenerlas» (aun a la distancia o en su ausencia), así como generalizar, abstraer, simbolizar y *representar*. [*Ibid.*, pp. 35-36] Sin embargo, el problema es que el

—*alles andere ist Geschwätz, »Literatur«, Mangel an Zucht*]. Ver *Humano, demasiado humano*, 1878, Prólogo a la Segunda Parte.

<sup>61</sup> Luis Villoro, «La significación del silencio» (1960); «Una filosofía del silencio: la filosofía de la India» (1959), en *Páginas filosóficas*, 1962.

<sup>62</sup> «La significación del silencio», pp. 33-34.

lenguaje verbal, pese a esta ventaja, tiene la desventaja de que *no logra aprehender las cosas en toda su riqueza y vivacidad*. Cuando es usado para referirse a las cosas o a las situaciones, *siempre queda algo sin decir*:

*Debajo de las palabras, las cosas siguen siendo singulares e imprevistas. Todo puede ser novedoso, aun lo más cotidiano. ¿Hay algo más extraño que el suave tintineo de una copa de cristal corriente entre las manos? ¿Hay algo más sorprendente que la lengua de fuego que surge de pronto, vivaz, en la estufa cotidiana? Cualquier cosa puede ser [...] una presencia viva e irrepresentable. [Ibid., p. 42. Cursivas de F.Z.]*

Y aquí tenemos enfatizada la rica *presencia* de las «cosas mismas», que no puede ser representada. Pero, ¿cómo expresar esa «presencia vivida del mundo»? *No* mediante la palabra, que resulta insuficiente para esa tarea. Pero *sí* mediante la piedra escultórica, o mediante la danza, o mediante el silencio. [Ibid., pp. 43-44]

El silencio no es una mera ausencia de voz o de lenguaje. En estos casos de obras escultóricas o musicales, o de ciertas actitudes de las personas en las que se opta por callar, se trata de un auténtico silencio significativo, que de algún modo es referencial: «sólo nos interesa el silencio como componente de un lenguaje capaz de referir al interlocutor a cosas distintas de él mismo». [Ibid., p. 49] También hay un silencio que, como fondo o trasfondo, está «detrás» de las palabras, semejante al fondo sobre el que se plasma la pintura, o en la música los silencios. [Ibid., pp. 49-50] Pero lo que más interesa a Villoro es la significación específica del silencio. Y ésta consiste precisamente en que «la palabra no es adecuada al modo como las cosas en torno se presentan, [y] no puede figurarlas con precisión». [Ibid., p. 55] Ese silencio

*muestra indirectamente algo de las cosas: el hecho de que rebasan las posibilidades de la palabra [...] El silencio es la significatividad negativa en cuanto tal: dice lo que son las cosas vividas; dice que no son cabalmente reducibles al lenguaje». [Ibid., pp. 55-56. Cursivas de F.Z.]*

Por ejemplo, cuando ante la muerte, ante el sufrimiento de alguien o ante lo sagrado optamos por el silencio, es porque se está ante «una presencia [...] que, por esencia, no puede traducirse en palabras». [Ibid., p. 56. Cursivas de F.Z.] Tal es la actitud de los gnósticos, quienes designan a Dios con la palabra *Sigé* (silencio), o de los hindúes, para quienes Brahma no puede ser nombrado de ningún modo. [Ibid., pp. 57-58]

El siguiente artículo de Villoro corrobora todo esto, ahora centrándose en el pensamiento hindú, sobre todo el desarrollado en los *Upanishads*. Primeramente, Villoro contrapone el carácter de la filosofía griega al de la filosofía de la India. La primera es *visual, teórica* y plantea el conocimiento en términos de «descubrimiento» o «develación»<sup>63</sup>, o bien entiende el juicio como una *a-pofansis*, esto es, como un «mostrar» o «dar a la luz». En cambio, la filosofía hindú es una «filosofía de lo encubierto, de lo informe y del silencio». *Brahma*, el «principio de donde todo surge», es inaccesible por medios inteligibles y *no puede ser captado mediante ningún tipo de imagen*.<sup>64</sup> Esto conduce necesariamente a que el acceso a Brahma sea más bien por una vía negativa (método que, señala Villoro, en Occidente utilizaron sólo Plotino y el Pseudo Dionisio): «Del Brahma no podemos afirmar ninguna cualidad, pues cualquier especificación lo convertiría en una cosa definida frente a otras [...] “*Neti... neti...*”, “ni esto... ni esto otro..., repiten los *Upanishads*». Puesto que carece de forma y de nombre, el discurso es incapaz de expresarlo. [Ibid., pp. 103-104]

Brahma está vacío, *es* el vacío; pero no como la nada, sino que es un vacío pleno. [Ibid., p. 105] (Así como Dios en el Pseudo Dionisio es inenunciable y es una «oscuridad luminosa».) Ahora bien, ante la pluralidad del mundo, de los nombres y de las formas, que es ilusoria

<sup>63</sup> Eso significa la *a-letheia*, término que se ha traducido a la ligera como «verdad».

<sup>64</sup> Cfr. «Una filosofía del silencio: la filosofía de la India», pp. 97-102.

(*Maya*: ilusión, apariencia), hay que buscar y encontrar la unidad. Pero en vez de buscarla en el *nous* (intelecto) o en el *logos* (razón y lenguaje, o razón discursiva), la tradición hindú «suele emplear otro símbolo más concorde con [su] sensibilidad: el gesto silencioso». Considérese este caso:

un joven pregunta a su maestro por la naturaleza de Brahma; éste calla. El discípulo insiste: idéntica respuesta. Por tercera vez ruega: «¡Maestro, por gracia, enseñadme!» Entonces el maestro contesta: «Te estoy enseñando lo que es Brahma, mas tú no entiendes: el principio es silencio». [*Ibid.*, p. 110]

La parte medular de esta investigación ha llegado a su fin. Pero, como médula que es, presupone las capas exteriores... He tratado sobre la visión y la contemplación no visual; sobre la representación y sus límites, así como sobre lo que hay antes o después de ella; también sobre la palabra y el silencio posterior a la palabra. Yo mismo he «hablado» mucho. Pero con ello no invalido la importancia silencio. *Más bien, la confirmo.*

Después de tantas palabras, lo mejor sería callar. Pero, lamentablemente para esta plenitud de la presencia, es necesario abordar otras cuestiones, de las que se debe tratar en un texto de filosofía como éste.

## CAPÍTULO 4. PALABRAS E IMÁGENES: DIVERGENCIAS Y CONVERGENCIAS

**E**n el capítulo anterior se llegó (entre otros) a los siguientes resultados:

- a) La percepción visual no es una copia, sino una mediación signíca entre la realidad y los sujetos
- b) La percepción visual es una *forma de pensar* tan sofisticada y legítima como el pensamiento discursivo
- c) No hay mirada objetiva ni inocente. Todo mirar humano es un «ver como...». La mirada humana es intencionada, interesada e interpretativa. La mirada pertenece al ámbito de la representación.
- d) La visión, a diferencia de la mirada, es anterior o posterior a las intenciones, intereses e interpretaciones. En ese sentido puede ser inocente u objetiva. La visión pertenece al ámbito de la presencia.
- e) La copia, el signo y el símbolo son tres momentos de la representación. Toda copia tiene la tendencia a transformarse en un signo; todo signo tiende a convertirse en un símbolo. Y todo símbolo tiende a llegar hasta sus límites y superarlos negándose a sí mismo: entonces se vuelve una presencia (un *ixiptla*).
- f) «Antes» o «después» de la representación está el reflejo. Por eso las imágenes no son reflejos, sino significaciones o simbolizaciones. Se acercan al reflejo cuando son copias imitativas; pero en tanto se alejan de esta condición se convierten en auténticas representaciones.
- g) La representación no es un proceso interno, sino realizado en soportes intersubjetivos, con un uso sancionado socialmente.
- h) No hay universales ni constantes absolutas de la representación. Los sistemas de representación son más bien relativos.
- i) La representación va más allá de sus límites en los actos meramente designativos.
- j) Los ídolos o *ixiptlas* están más allá (o antes) de la representación: son presencias.
- k) Entre la realidad y nosotros no hay *necesariamente* signos o símbolos: es posible tener experiencias directas de la realidad, no mediadas por signo o símbolo alguno. No toda nuestra actividad se basa

en la representación: también se basa en la expresión, en la presentación y en el contacto directo con la realidad.

- l) Cuando las representaciones ya no bastan, o cuando ya no son necesarias, se prescinde de copias, signos y símbolos: se guarda silencio, se abandona toda imagen; se ve las cosas, en vez de mirarlas.

Estos resultados no son independientes de los obtenidos en los capítulos 1 y 2, sino que se basan en ellos a la vez que son su continuación.

Ahora toca extraer de todo lo anterior algunas ideas que nos permitan llegar a resultados concretos en torno a las diferencias, similitudes, puntos en común y oposiciones entre imágenes y palabras. A decir verdad, este trabajo se originó como un proyecto que giraría en torno a la *confrontación* entre los modos verbal-discursivo y visual-imaginativo. Pero la propia marcha de la investigación la llevó por otros derroteros, un poco distintos de los inicialmente planeados. Esto es, el énfasis de este trabajo ya no está puesto ahora en la confrontación, sino en el *estudio global y unificado* de imágenes y palabras como dos herramientas del conocimiento y como dos modalidades posibles de la representación. Para la filosofía de la imagen es más fructífero estudiar la continuidad que la discontinuidad entre palabras e imágenes.

*Mi posición después de haber realizado este trabajo es que tanto en la comunicación como en el pensamiento, y tanto en la representación como en la expresión recurrimos a distintos vehículos significantes que en cada ocasión conforman un todo unificado.* Por ejemplo, si dos personas conversan frente a frente, no sólo hablan, sino que también gesticulan, hacen ademanes, guardan silencio, manipulan y señalan objetos, varían el volumen y el timbre de la voz, efectúan cambios en su mirada, trazan

dibujos sobre algún papel o bien «dibujan» objetos en el aire, sonríen de diversas maneras, manifiestan interés o indiferencia, se emocionan, se deprimen, etc., etc. Su conversación está integrada por *todo* eso. Si la conversación se realiza por teléfono, la comunicación tampoco se limita al lenguaje fonético-articulado: hay silencios, matices o ruidos que tienen un valor significativo. Pretender que las palabras sean «la base» de su conversación y el resto sea sólo «derivaciones» o «apoyos» es incurrir en un reduccionismo logocéntrico más dañino que benéfico. Los encuentros entre personas consisten en un complejo intercambio de signos de toda índole, no simplemente en hablar y escuchar. Y lo mismo sucede en otro tipo de actividades como el pensar y el expresar: cada vez intervienen diversos signos y soportes que se complementan entres sí. A veces se piensa discursivamente, a veces imaginativamente, a veces combinando ambas formas. El lenguaje no tiene «esencia» o componentes «esenciales», sino que consiste en un conglomerado de «juegos» (lingüísticos, gestuales, olfativos, visuales, sonoros...).

Este capítulo mostrará en forma panorámica los caminos por donde palabras e imágenes transitan juntas, a pesar de los esfuerzos que se han hecho por separarlas o incluso por oponerlas. Abordaré primero algunos de los enfoques que insisten en su comparación excluyente, y que pueden ser enunciados así:

- a) El lenguaje verbal es el trasfondo o el soporte de las imágenes. (Sección 4.1)
- b) El discurso verbal y la imaginación son procesos de pensamiento excluyentes. (Sección 4.2)
- c) La imagen es un lenguaje «superior» a la palabra. (Sección 4.3)

Y después desarrollaré algunas tesis alternativas:

- d) Imágenes y palabras son dos modalidades complementarias de la representación del tiempo y del espacio, dos modos de pensar el mundo: ninguna es «inferior» a la otra. (Sección 4.4)

- e) La unidad entre palabras e imágenes es un hecho efectivo en la vida social; su separación es más doctrinal que real. (Sección 4.5)

Estas cinco secciones son en cierto modo una larga reiteración de posiciones ya discutidas o argumentadas en los tres capítulos anteriores. Pero se incluyen porque es necesario hacer explícitas las posturas tanto excluyentes como incluyentes sobre la relación imagen-palabra-representación. Como se verá, hasta el día de hoy no ha dejado de haber polémicas al respecto.

Finalmente, me atrevo a incursionar en terrenos más inestables, o más extraños, pero sin perder la convicción de que imágenes y palabras son colaboradoras, compañeras en el camino hacia el conocimiento, hacia la representación e incluso hacia la presencia de las cosas. Ahora bien, no dejaré de sostener que la imagen tiene la capacidad (ausente en la palabra) de remitirnos a estratos anteriores o posteriores a la representación. De ahí la última tesis de este trabajo:

- f) Es posible tener un acceso a los estratos más «primitivos» o «arcaicos» de nuestro propio ser, y la imagen es un vehículo más efectivo que la palabra para llevarnos a ellos.



## 4.1 EL LENGUAJE VERBAL ENTENDIDO COMO SOPORTE NECESARIO DE LAS IMÁGENES

Siempre debe uno disculparse por hablar de pintura. Pero hay grandes razones para no quedarse callado. Todas las artes viven de palabras.

Paul Valéry<sup>1</sup>

Todo lo humano debemos hacerlo pasar por el lenguaje.

Hans-Georg Gadamer<sup>2</sup>

### § 95. La obligación del lenguaje discursivo

A lo largo del capítulo 1 revisé distintas versiones del logocentrismo. Ahora veré brevemente la manera en que éste es utilizado como plataforma para elevar argumentos explícitos en contra de las imágenes. Asistimos aquí a una verdadera militancia en defensa del lenguaje articulado ante los embates de las cada vez más omnipresentes y variadas modalidades de la imagen.

Uno de los más viejos argumentos que se han esgrimido para elevar el lenguaje verbal a la categoría de sistema de signos «superior» ha sido su capacidad de desligarse de las circunstancias o de las situaciones momentáneas o inmediatas, a diferencia de otras formas de expresión y comunicación (como el lenguaje gestual humano o el lenguaje de las abejas).

Ésta era una de las principales tesis de Cassirer, para quien, sencillamente, sin lenguaje tendríamos sensaciones, pero *no conoceríamos* nada. O, dicho de otra manera, el lenguaje, *principal forma simbólica*, posibilita para este filósofo el paso de la mera presentación a la representación, categoría humana. Asimismo,

ello demostraba según Cassirer que la representación por medio de imágenes es en todo caso una etapa inferior comparada con la representación lingüística.<sup>3</sup> Y con esto entramos de lleno a los intentos explícitos por descalificar a la imagen como forma de representación legítima. W. M. Urban, exponente de la filosofía de las formas simbólicas, sostiene:

La vida meramente vivida no tiene sentido. Quizá pueda concebirse que somos capaces de aprehender o intuir directamente la vida, pero su sentido no puede aprehenderse ni expresarse sino en un lenguaje, sea cual fuere.

Del lenguaje, en el sentido de lenguaje articulado, es de donde proceden los símbolos no idiomáticos, y es a este lenguaje natural al que todos los símbolos convencionales, si han de entenderse e interpretarse, deben inevitablemente volver [...] La vida, ciertamente, es más profunda que el lenguaje, pero lo que es así más profundo no tiene sentido. Puedo tener un sentido de la vida, pero la vida no tiene sentido o significado mientras no se expresa, y en último análisis, esa expresión tiene que ser verbal.<sup>4</sup>

Veamos un par de casos más. Ya expuse más arriba<sup>5</sup> cómo Roland Barthes ha generado una de las más radicales formulaciones logocéntricas. Al afirmar que es «difícil concebir un sistema de imágenes u objetos cuyos significados pueden existir fuera del lenguaje», [*Loc. cit.*] implica que es prácticamente imposible para cualquier signo sustraerse al lenguaje verbal o, en otras palabras, funcionar con independencia de las palabras. Es imposible una significación que no sea lingüística. En consecuencia, afirma que no es posible la existencia de imágenes puramente denotativas (carentes de connotaciones), «inocentes», sin código o naturales.<sup>6</sup> En la lectura de una fotografía, por ejemplo, interviene de un modo o de otro una verbalización por parte del espectador. Pero no sólo eso, sino que *toda percepción* es categorizada y está mediada por el discurso: «no hay percepción sin catego-

<sup>1</sup> Paul Valéry, «Autour de Corot», en *Pièces sur l'art*, 1932, p. 1307.

<sup>2</sup> H.-G. Gadamer, «Hombre y lenguaje», 1965, en *Verdad y método II*, p. 152.

<sup>3</sup> Cfr. § 3, 28, 79, 85.

<sup>4</sup> Urban, *op. cit.*, pp. 13 y 36.

<sup>5</sup> Ver Capítulo 3, § 78.

<sup>6</sup> R. Barthes, «Retórica de la imagen», 1966, p. 134.



rización inmediata, la fotografía se verbaliza en el momento mismo en que se percibe».<sup>7</sup>

Y conducen a lo mismo los argumentos de un integrante de la escuela soviética como Kopnin. Para él, una fórmula matemática, una tabla estadística, un gráfico, *contienen* un sujeto y un predicado (con su cópula, desde luego). Estos sistemas signícos extralingüísticos no tienen un valor independiente, pues sólo el lenguaje les da significado:

«Como toda proposición lógica, la tabla estadística tiene su sujeto y su predicado» (V. S. Niemehinov)

La lengua constituye un medio capitalísimo para expresar los juicios. Con ella no puede competir ningún lenguaje artificial de los símbolos, gráficos y tablas [...] Sin el lenguaje verbal no pueden existir. No es posible aplicar y comprender designaciones simbólicas, sean de la clase que sean, sin palabras y sin oraciones.<sup>8</sup>

Por su parte, Adam Schaff (quien se desenvuelve dentro de las concepciones filosóficas de corte marxista) no duda en trazar una distinción tajante: en el lenguaje no verbal, *signo* es solamente la parte material; en cambio, en el lenguaje articulado, el *signo* es toda la palabra, o sea, la unión de una forma y un contenido. Los signos no verbales son improductivos y unívocos, mientras que los verbales son productivos y plurívocos. Los primeros significan algo; los segundos no sólo significan sino que *designan*, por lo cual pueden servir como nombres. Los signos lingüísticos son una herramienta indispensable para el pensamiento abstracto.<sup>9</sup> Este autor también se levanta contra la idea de que la creación musical o de que la pintura abstracta puedan ser «asemánticas». No

acepta que el compositor o el pintor no figurativo piensen en notas o en colores y formas, pues según él los principios de la armonía, de la simetría, de la composición, del contrapunto, etc., se adquieren sólo por medio del lenguaje verbal. Ni el pintor ni el compositor producen sus obras imaginando formas y sonidos *independientemente* de su explicación lingüística y de la enunciación de su significado en términos verbales:

Aun cuando supongamos que la creación musical o pictórica está totalmente separada del lenguaje de las palabras, no debemos pasar por alto el hecho de que en ambos dominios se emplean, empero, lenguajes específicos, que son un producto del intelecto [...] La música también posee su lenguaje, rico y formalizado con gran exactitud, al menos por lo que se refiere a la notación musical, es decir, las notas. Además, posee una serie de principios de armonía, contrapunto, composición, que se expresan a través del lenguaje hablado [...] La pintura está más ligada que la música al lenguaje verbal [...] El pintor [...] mientras produce su obra no se puede separar de la reflexión sobre su propia creación, y [...] esta reflexión siempre se lleva a cabo en el lenguaje verbal.<sup>10</sup>

Está muy clara la postura de todos estos teóricos. La forma en que la enuncia Schaff es típica. Pero, podríamos preguntar, ¿cuáles son las oraciones (con su estructura sujeto-predicado) que «subyacen» o «explican» a estas «frases» musicales?

Johann Sebastian Bach, *Minueto en Sol Mayor*



<sup>7</sup> R. Barthes, «El mensaje fotográfico», 1966, pp. 124-125. En el mismo tenor, J. Aumont afirma que no hay imágenes puramente icónicas, pues su sentido es necesariamente verbal. En esta idea basa su rechazo de la tesis según la cual las imágenes son expresiones directas de la realidad. [J. Aumont, *op. cit.*, pp. 262-264.]

<sup>8</sup> P. V. Kopnin, *op. cit.*, pp. 311-313.

<sup>9</sup> A. Schaff, *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*, pp. 52-55.

<sup>10</sup> A. Schaff, *Lenguaje y conocimiento*, pp. 194-196.

Si escuchamos completa esta pequeña obra maestra, podremos darnos cuenta de que hay un «diálogo», de que hay algo como «afirmaciones», «respuestas», «contrarrespuestas», «réplicas», etc. Pero *ninguna de éstas requiere de la verbalización para ser entendida, comprendida, interpretada y disfrutada*. De hecho, cuando interpretamos esta sencilla pieza en un teclado nos damos cuenta de que hay una serie de ecos internos, de propuestas y contrapropuestas, etc. Pero *no necesitamos «traducir» a palabras lo que la obra dice a su manera. O, mejor dicho, lo que la obra muestra, presenta.*

## 4.2 CONCEBIR E IMAGINAR ENTENDIDOS COMO PRO- CESOS EXCLUYENTES

Es tan absurdo decir que un objeto está dado a la vez en imágenes y en conceptos, como hablar de un cuerpo que sería a la vez sólido y gaseoso.

Jean-Paul Sartre<sup>1</sup>

### § 96. Distinción filosófica entre concebir e imaginar

Una distinción muy arraigada en el sentido común filosófico es la que separa los conceptos de las imágenes. Probablemente sus orígenes se remonten hasta Platón, para quien el verdadero filósofo es aquel que gusta de «contemplar la verdad», mas no como «esas gentes que están ávidas de ver», sino con esa visión incorpórea o «inteligible» que puede ver las esencias.<sup>2</sup> En Aristóteles no es tan radical la separación entre imaginar y pensar, pero también se establece que el pensamiento conceptual es en cierto modo «superior» a la imaginación. Anteriormente,<sup>3</sup> vimos cómo para este filósofo la imaginación depende de los sentidos y lleva frecuentemente a errores sobre los objetos, mientras la mente capta la forma o *eidos* de éstos (sin depender de los datos físicos para esta labor), y es capaz de pensarlos. En eso consiste su superioridad.

En la filosofía moderna es posible encontrar esta misma distinción entre los productos de la imaginación y los del pensamiento conceptual. Para los racionalistas, que según el propio Leibniz sustentan posiciones afines a las de Platón,<sup>4</sup> hay una clara diferencia entre concebir e imaginar. Descartes basaba su sistema filosófico en la separación entre el cuerpo y el alma,

y se esforzó en demostrar la separación ontológica entre uno y otro. También relacionaba a la imaginación con lo corporal, y por eso la despreciaba como fuente del conocimiento:

Me parece que al espíritu solo, y no al compuesto de espíritu y cuerpo, corresponde conocer la verdad [...] Así, aunque una estrella no cause mayor impresión en mis ojos que la luz de una vela, no hay, sin embargo, en mí ninguna facultad real o natural que me incline a creer que la estrella no es mayor que dicha luz.<sup>5</sup>

La imaginación es presa fácil de esa clase de errores y por eso tiene límites. Es posible *imaginar* un triángulo, un pentágono o incluso una figura de diez o doce lados. Pero a medida que se trata de una figura de más lados, la imaginación se revela incapaz de funcionar: es totalmente imposible *imaginar* un kilógono. En cambio, sí es posible *concebir* un kilógono o una figura de cualquier número de lados:

Me es imposible imaginar los mil lados del kilógono como imagino los tres del triángulo, porque no puedo considerarlos como presentes con los ojos de mi espíritu [...] Observo, además, que esta virtud de imaginar, en cuanto difiere del poder de concebir, no es necesaria a mi naturaleza o a mi esencia. [*Ibid.*, VI, 2]

Descartes planteó una diferencia que se volvió casi artículo de fe durante siglos. De acuerdo con ella, los conceptos y las imágenes son excluyentes: *o bien* se concibe, *o bien* se imagina. Pero, ¿es correcta esta dicotomía? A mí me parece que de la tesis:

a) No es posible *imaginar* una figura de mil lados, pero sí es posible *describirla* o *definirla*.

se deriva erróneamente:

b) Imaginar *no puede ser* formar conceptos.

o bien

c) Concebir es *no* imaginar.

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*, p. 35.

<sup>2</sup> Platón, *La República*, 576 a-d.

<sup>3</sup> En § 44.

<sup>4</sup> Leibniz, *op. cit.*, Prefacio.

<sup>5</sup> R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, VI, 14.

En la raíz de tal error está la identificación entre imaginar y ver. En efecto, es imposible distinguir por medio de la vista si una figura tiene mil lados y no 999 ó 1001. Por lo tanto, si se define la imaginación como una especie de «acto visual interno» que emula a la visión corporal, se va a concluir que la imaginación es limitada. Pero la implicación principal de estos postulados racionalistas (o logocentristas) es que la imaginación no constituye un modo «racional» de pensar; en cambio, los conceptos son «el» pensamiento.

En la *Lógica o el arte de pensar* encontramos explicitadas estas afirmaciones implícitas en Descartes. Para Arnauld y Nicole,

- a) Imaginar es formarse imágenes de las cosas en nuestro cerebro.
- b) Es posible *concebir* una figura de mil lados, pero no es posible *imaginarla*.
- c) Un pensamiento es concebible, pero no imaginable.

Por lo tanto,

- d) Pensar e imaginar se excluyen.

Y además,

- e) Hay una relación indisoluble entre pensar algo claramente y decirlo claramente.<sup>6</sup>

Ya vimos<sup>7</sup> que en la *Crítica de la razón pura* la imaginación es considerada como un mediador entre los datos que proporciona la intuición sensible y los esquemas puros del entendimiento. Es además una «síntesis figurada» que permite organizar la multiplicidad de los datos

<sup>6</sup> Arnauld y Nicole, *op. cit.*, pp. 63-66. Leibniz confirmará estas ideas: no es posible conocer un kilógono por la imaginación, sino sólo por medio del intelecto, esto es, definiendo su naturaleza y sus propiedades «aunque no pueda discernirlos a simple vista». Ello se debe a que el conocimiento derivado de la mera imagen es confuso —aunque a veces sea útil—, mientras que el conocimiento apoyado en conceptos es siempre claro. Leibniz, *op. cit.*, Libro I, Cap. III.

<sup>7</sup> En § 47.

sensibles. Sin embargo, la imaginación es una «función ciega», una «facultad» hasta cierto punto espontánea o meramente reproductiva. A partir de esta concepción de la capacidad de imaginar (*Einbildungskraft*), podemos afirmar que para Kant el conocimiento no es un producto de la imaginación, sino que debe ser producto de una facultad superior: el concepto o el pensamiento, que vienen siendo lo mismo. Kant es explícito en este punto cuando afirma:

El juicio es el conocimiento mediato de un objeto; por lo tanto, la representación de una representación del mismo [...] El entendimiento en general puede representarse como una facultad de juzgar. Pues, según lo que antecede, es una facultad de pensar. Pensar es conocer por conceptos.<sup>8</sup>

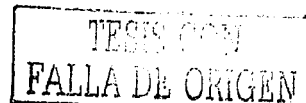
*Está estableciendo una relación indisoluble entre el concepto, el conocimiento y el lenguaje*, al igual que los racionalistas. El entendimiento es «una facultad de juzgar», y ésta «es una facultad de pensar». Ahora bien, la homogeneidad entre las categorías del entendimiento y los fenómenos se da por la intervención de los esquemas trascendentales: permiten que la imaginación haga llegar al concepto una imagen del objeto general, que no se limite a este o aquel objeto, sino a todos los que entren en el concepto. [*Ibid.*, B 93-109] Ésta es la función principal de los llamados por Kant «esquemas puros del entendimiento».

En la sección dedicada a los esquemas puros del entendimiento, afirma que la homogeneidad entre las categorías y los fenómenos es posible por —y sólo por— los «esquemas trascendentales»: éstos son «las únicas condiciones que permiten proporcionar a los conceptos una relación con los objetos y por ende una significación». Esto quiere decir que sin los esquemas las categorías son vacuas y no representan objeto alguno.<sup>9</sup>

Kant se cuida de dejar en claro que los esquemas *no* son imágenes: en la base de nuestros

<sup>8</sup> Kant, *Crítica de la razón pura*, B 93-94.

<sup>9</sup> *Ibid.*, B 185.



conceptos puros del entendimiento *no* hay imágenes, *sino* esquemas; se tiene un *concepto puro* de triángulo o de perro, no una *imagen particular* de un perro o un triángulo. Mientras que la imagen es un producto empírico de la imaginación productiva, el esquema *no* puede ser puesto en imágenes:

En realidad, a la base de nuestros conceptos puros sensibles no hay imágenes de los objetos, sino esquemas [...] La imagen es un producto de la facultad empírica de la imaginación productiva [Vaihinger propone que se lea: reproductiva], el esquema de los conceptos sensibles (como el de las figuras en el espacio) es un producto y como un monograma de la imaginación pura *a priori*, por el cual y según el cual se hacen posibles las imágenes [...] El esquema de un concepto puro del entendimiento es algo que no puede ser puesto en imagen alguna; es sólo la síntesis pura, conforme a una regla de la unidad, según conceptos en general y que expresa la categoría.<sup>10</sup>

¿A qué se refiere exactamente con esta denominación de «monograma de la imaginación pura a priori»? No es fácil responder. Por un lado habla de un «esquema de los conceptos sensibles», con el cual «se hacen posibles las imágenes». Por otro lado habla de un «esquema de un concepto puro del entendimiento» o «monograma de la imaginación», que «no puede ser puesto en imagen alguna» y es «síntesis pura». Su «pureza» deriva de que no tiene ningún carácter imaginal, sino al contrario: es «purementemente» conceptual.

Volvemos aquí de un modo sorprendente a las posiciones opuestas entre sí de Locke y Berkeley. Mientras que para el primero es posible tener una idea «general» (por ejemplo, la idea de un triángulo en general), para el segundo es imposible formarse una idea general de un triángulo, que ni sea escaleno, ni equilátero, ni rectángulo, sino todos y ninguno.<sup>11</sup> Kant es partidario de la existencia de ideas generales

abstractas; en su léxico, son «conceptos puros del entendimiento».

Aquí me es de gran utilidad la lectura que hace María-Noel Lapoujade sobre este pasaje crucial de la primera *Crítica*. Para esta filósofa, la imaginación desempeña en Kant un papel más bien positivo, y no sólo está subordinada al concepto:

La imaginación en su trabajo empírico es la facultad de la figuración y la imagen es precisamente la representación configurativa del concepto [...] ¿Cuál es el papel de los esquemas en este caso? El esquema es producto de la imaginación pura a priori que hace posible la imagen. Es como el esqueleto (esquema precisamente) formal de la imagen.<sup>12</sup>

El esquema es, en otras palabras, como la estructura básica sobre la cual se formará la imagen (o el «monograma» de que habla Kant). Ahora bien, en virtud de que las categorías son en sí vacías, puras formas carentes de imágenes o de cualquier contenido, los esquemas tienen la función de aportarles el contenido proveniente de la intuición. Y lo pueden hacer *gracias a la intervención de la imaginación*:

La categoría carece de imagen. ¿Por qué? Porque la categoría es en sí misma vacía, pura forma, virtual, hasta tanto no recibe el contenido de la intuición. Pero en tanto intuiciones y categorías son radicalmente diversas y heterogéneas, se hace necesaria una mediación que haga posible que encajen legítimamente. [...] ¿Cuál es la naturaleza del esquema y como realiza su mediación? [...] El esquema aparece como una actividad fluyente que acoge la dualidad [...] ¿Cuál es el factor que permite enhebrar la multiplicidad en todo nivel? El nervio motor es el TIEMPO. [*Ibid.*, pp. 86-87]

Tenemos entonces que el esquema, como síntesis de la imaginación (*Einbildungskraft*: fuerza imaginante), o como producto de ésta, «pone de manifiesto un rasgo esencial de la imaginación de suma importancia que es el de ser intrínsecamente una fuerza temporal». [*Ibid.*, pp. 89-90] El esquematismo *es* temporal,

<sup>10</sup> *Ibid.*, B 181. La nota sobre lo que propone Vaihinger es de Manuel García Morente.

<sup>11</sup> Cf. J. Locke, *op. cit.*, Lib. IV, 9; G. Berkeley, *A New ...*, CXXIV-CXXX. Ver § 100.

<sup>12</sup> María-Noel Lapoujade, *op. cit.*, p. 86.

y los esquemas son mediadores entre las categorías (conceptuales) y las intuiciones (sensibles). La imaginación, las imágenes imaginarias son, entonces, un vehículo para que el concepto adquiera una forma determinada, y *esa forma es temporal*.

A partir de esta lectura de Kant por Lapoujade es posible acercarse ya con confianza a la lectura que hace Heidegger del mismo filósofo.

El Kant de Heidegger<sup>13</sup> no es un Kant típico, sino un pensador interesado primordialmente en la ontología. En esta sección veremos cómo Heidegger explica desde su propia filosofía la teoría kantiana de los «esquemas», a la que considera como una auténtica teoría de la imagen, y en donde la separación canónica entre imaginación y concepto resulta no ser tan nítida como parece. Su punto de partida es la tesis de que Kant se propone en la primera *Crítica* investigar sobre la posibilidad de acceder a una *comprensión del ser*. Como vemos, se trata del tema que más interesa al propio Heidegger, y que éste encuentra en Kant. Por tanto, sigue Heidegger, la «filosofía trascendental» kantiana es en realidad una *metafísica general* u *ontología*. Y, en la misma medida, es una exploración que no se interesa por cuestiones epistemológicas.

Más adelante muestra Heidegger cómo la imaginación es en Kant mucho más que una «servidora» del entendimiento o una «etapa» en la formación de conceptos: *la imaginación kantiana cumple la labor crucial de «sensibilizar» los conceptos*. Primero señala que «la imaginación pura, al formar el esquema, proporciona de antemano el aspecto (“imagen”, *Bild*) del horizonte de la trascendencia», [*Ibid.*, p. 84] con lo cual está anunciando el punto al que quiere llegar. Enseguida distingue tres sentidos de la noción de ‘imagen’:

- a) «aspecto de un ente determinado, en tanto se patentice ante los ojos»;

- b) «aspecto que forma la imagen de un ente ante los ojos (retrato)»;
- c) «aspecto que reproduce la imagen a un ya-no-ante-los-ojos, o aspecto que preforma la imagen de un ente por crear». [*Ibid.*, p. 85]

Afirma Heidegger que Kant utiliza los tres sentidos de ‘imagen’. A la vez, aclara que el tercer sentido implica que se trata del «aspecto de algo en general», [*Ibidem*] señalando que «no puede formarse [...] una imagen del concepto». [*Ibid.*, p. 86. Cursivas de F.Z.] ¿Por qué? Porque dicha generalidad no es algo que se puede «ver ante los ojos», algo que tenga un aspecto determinado. Más bien, consiste en una unidad que «vale para muchos». [*Ibidem*] Ahora bien, un concepto puede ser «sensibilizado». Por ejemplo, cuando tomamos una casa realmente percibida como una muestra representativa de lo que es «en general» una casa, de lo que son «todas» las casas; en otras palabras, del concepto ‘casa’. Aquí estamos recurriendo a un auténtico «concepto de casa», a partir de un caso perceptible. Entonces, la «representación conceptual» aportará las reglas o criterios para tomar una percepción como determinado objeto.<sup>14</sup> Ahora bien, esa «sensibilización de los conceptos» «se realiza primeramente en la imaginación» [*Ibid.*, p. 88] y consiste, según palabras de Kant, en «proporcionar su imagen a un concepto», o en «el esquema de ese concepto». ¿Qué es, entonces, el concepto? Es «algo así como una imagen», dice Heidegger, pero no en el primer sentido arriba enunciado, ni en el segundo. Y entonces propone: «¡Llamémosla, pues, imagen-esquema!». [*Ibidem*]

El autor de *Ser y tiempo* se refiere con esto al «monograma de la imaginación pura a priori», que es como la sensibilización de los esquemas de los conceptos. Pero están también los «conceptos puros del entendimiento» de que habla Kant, y que «no pueden ser puestos en imagen alguna» (Kant). Tal distinción determina que Heidegger a su vez distinga entre «imagen-esquema» y «esquema», entendiendo que sólo

<sup>13</sup> Martín Heidegger, *Kant y el problema de la metafísica*.

<sup>14</sup> Para ver una casa como casa, podríamos decir.

la primera es una «sensibilización» de conceptos, mientras que el segundo se mantiene por completo ajeno a cualquier configuración visual. Ahora bien, debido a esta diferencia, *ninguna imagen podrá representar adecuadamente un concepto*, sea cual sea éste:

Un retrato o copia del ente, jamás «alcanzará» el concepto empírico de éste [...] Esta inadecuación es precisamente un rasgo de la imagen-esquema que es, en un sentido verdadero, la imagen del concepto [...] El aspecto empírico contiene exactamente todo lo que contiene el concepto, tal vez más aún. Sin embargo, no lo contiene en la manera en que lo representa el concepto, a saber: como lo uno que vale para muchos. El contenido del aspecto empírico se da más bien como uno entre otros. [*Ibid.*, p. 89]

Por lo cual queda claro para Heidegger que el concepto se «eleva» por encima de los objetos empíricos particulares o de los aspectos específicos de éstos, pues consiste precisamente en «valer para muchos». Y esa generalidad es *irrepresentable* imaginalmente. Pero, ¿acaso las imágenes-esquema de los conceptos matemáticos sí pueden ser adecuadas para representar los objetos «en general»? Tampoco, pues

una imagen-esquema matemática, por ejemplo, un triángulo dibujado, ha de ser forzosamente un acutángulo, un rectángulo o un obtusángulo [...] La imagen tiene más bien la figura de algo particular, mientras que el esquema tiene «por objeto» la unidad de la regla general de múltiples presentaciones posibles. [*Ibid.*, p. 90]

Entonces Heidegger llega a una conclusión: los esquemas son necesariamente «puros» en el sentido de que no son *visibles, visuales, imaginables o imaginales*; si no tuvieran esa pureza no harían posible la formación de conceptos. [*Ibid.*, p. 92] En palabras de Kant: «este esquematismo [...] es un arte recóndito en las profundidades del alma humana». [Citado en *ibidem*]

Y, al ser un rasgo «profundo» del «alma humana», que posibilita la formación de los conceptos, el esquematismo tiene un valor trascendental, en términos kantianos. En este nivel, ya

no importa la representación sensible (intuitiva) de dichos esquemas, sino su «pureza»: «Los conceptos puros del entendimiento, pensados en el “yo pienso” puro, necesitan de una intuitividad esencialmente pura», esto es, una intuitividad *sin* imágenes, [*Ibid.*, p. 93] una representación ajena por completo a lo visual. Pero, ¿cuál puede ser esa representación «pura»? Podríamos proceder por eliminación y deducir que, si las imágenes visibles son eminentemente *espaciales*, se debe tratar entonces de una «imagen» *no* espacial. Y esto es lo que señala con énfasis Heidegger:

Es Kant mismo, quien dice en el capítulo sobre esquematismo: «El tiempo, pues, en calidad de intuición pura, es algo que proporciona un aspecto antes de toda experiencia [...] La imagen pura... de todos los objetos de los sentidos en general (es) el tiempo». [*Ibid.*, p. 94]

El tiempo es, pues, una imagen, pero es una imagen «pura». ¿Por qué? Porque *no* es espacial.

Heidegger insiste en que los «conceptos puros del entendimiento» «no pueden ser jamás hallados en intuición alguna», esto es, que son irrepresentables por medios espaciales (visuales) y en que, precisamente por ello, su explicación teórica «constituye la etapa decisiva de la fundamentación de la *metaphysica generalis*», es decir, de la «ontología kantiana». [*Ibid.*, p. 100] En suma, Heidegger utiliza a Kant para apoyar su propia empresa filosófica, y a la vez se propone encontrar por debajo del Kant «oficial» al filósofo interesado por la «comprensión del ser». En otras secciones<sup>15</sup> retomaré esta propuesta heideggeriana.

Pasaré ahora a Jean-Paul Sartre, quien en *L'imaginaire*, separa de manera radical imagen y concepto

La mayoría de los psicólogos [...] pueden hablar de un pensamiento apoyado en imágenes. Pero ahora sabemos que se debe renunciar a esas metáforas espa-

<sup>15</sup> De la 4.4 a la 4.6.



ciales [...] Es tan absurdo decir que un objeto está dado a la vez en imágenes y en conceptos, como hablar de un cuerpo que sería a la vez sólido y gaseoso.<sup>16</sup>

Sartre es muy claro: para él *no hay pensamiento en imágenes*; las imágenes son limitadas; las imágenes y los conceptos son excluyentes. Antes de esto ha distinguido entre percepción y concepto:

La percepción de un objeto es pues un fenómeno con una infinidad de fases [...] Cuando, por el contrario, pienso en un cubo mediante un concepto concreto, pienso a la vez sus seis lados y sus ocho ángulos [...] A eso se debe que *nunca podremos percibir un pensamiento ni pensar una percepción*. Se trata de fenómenos radicalmente distintos. [*Ibid.*, pp. 21-22. Cursivas de F.Z.]

El cubo completo no puede ser percibido de golpe. Cada vez percibimos sólo una de sus caras. En cambio, sí pueden ser *pensadas* todas sus caras y todos sus ángulos a la vez. Pero cuando se refiere a la imagen me parece que no es tan claro:

¿Y la imagen? ¿Es aprendizaje o saber? [...] En la percepción, un saber se forma lentamente; en la imagen, el saber es inmediato [...] Una imagen no se aprende [...] Esta observación es de una importancia capital para distinguir la imagen de la percepción [...] Siempre hay, a cada instante, infinitamente más de lo que podemos ver; para agotar la riqueza de mi percepción real, requeriría un tiempo infinito [...] Ahora, *en la imagen hay por el contrario una especie de pobreza esencial* [...] En una palabra, el objeto de la percepción desborda constantemente a la conciencia; *el objeto de la imagen nunca es algo más que la conciencia que se tiene de él*. [*Ibid.*, pp. 22-25. Cursivas de F.Z.]

En tanto que la percepción es infinitamente rica en contenidos, puesto que nos ofrece una cantidad inagotable de datos, la imagen es «esencialmente pobre», debido a que sintetiza de golpe toda esa infinidad de datos pero sin relacionarlos efectivamente con la realidad. Ade-

más, mientras que la percepción desborda lo que podemos contener en la conciencia, la imagen no es más que un hecho de conciencia. En resumen, frente a la riqueza de la percepción y frente a la claridad del concepto, la imagen es relegada por Sartre al desván de lo limitado y lo confuso.

Considero que en esta temática muchos problemas conceptuales se han originado debido a que se parte de varios postulados básicos:

- a) La imaginación está ligada a la visión.
- b) No es posible ningún tipo de pensamiento independiente del lenguaje. Por tanto, no hay pensamiento imaginario o visual.
- c) Sólo haciendo a un lado la imaginación y las imágenes visuales es posible formar pensamientos.
- d) Las imágenes contienen palabras.

En cuanto al inciso (a), podemos remitirnos a los apartados 2.3.4 y 2.3.5 (así como al Apéndice 1), para considerar cómo la imaginación es un pensamiento legítimo y a la vez no consiste en una «visión interna». En cuanto a (b), (c) y (d), los capítulos 2 y 3 fueron redactados para acabar con esós prejuicios logocéntricos.

### § 97. Concebir e imaginar en la obra artística y en la experiencia estética

Las reflexiones de Lessing sobre estética revisiten un gran interés, aun en nuestros días, debido a que plantean con gran claridad las diferencias entre dos modalidades de la representación: la verbal y la visual. Lessing es fiel a una estética clasicista, para la cual hay que buscar ante todo la «conveniencia» en las representaciones de cosas y de acciones.<sup>17</sup> A propósito del grupo escultórico *Laocoonte*, apunta las diferencias entre éste y la parte de *La Eneida* en donde se narra, con gran profusión de imágenes verbales, la misma escena. Tales recursos literarios provocan un fuerte impacto en el lector o en el

<sup>16</sup> J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 35. Cursivas de F.Z.

<sup>17</sup> Lessing, G.E., *Laocoonte o de los límites de la pintura y la poesía*, 1786.

auditorio, al llevarlo a *imaginarse* cómo las serpientes atrapan al sacerdote y a sus hijos, haciéndolos morir por asfixia. Pues bien, Lessing consideraba que la versión plástica de esta escena *no debía* mostrar las deformidades, las hichazones o los escurrimientos de veneno que describe Virgilio en su poema, y que, por lo mismo, los artistas que crearon el *Laocoonte* no se apegaron a la narración poética: evitaron *ilustrarla* y representar visualmente las babas venenosas de la serpiente, los gritos, los rictus de dolor y las deformaciones en los cuerpos de las víctimas. Con el mismo criterio pusieron desnudos a los personajes, y no vestidos como sacerdotes, para evitar «que de ello resultase un amontonamiento de piedras». [*Ibid.*, pp. 37-45] Con estos argumentos se pronuncia Lessing contra la inclinación de algunos creadores visuales (o de algunos críticos) a pedir de las representaciones pictóricas una ilustración exacta («literal», podría decirse) de las imágenes que se encuentran en un poema. [*Ibid.*, p. 62] Y entonces llega al núcleo de su idea: *la poesía puede recurrir a nombres y relatos de acciones para representar lo abstracto, mientras que las artes visuales no pueden abstraer y sólo pueden recurrir a «figuras alegóricas»; por otro lado, la poesía no puede demorarse en la descripción de detalles, sino que debe mantenerse en un nivel de generalización mayor.* [*Ibid.*, pp. 71-72] Este resultado demarca las capacidades de la palabra y de la imagen, adscribiendo a la primera el poder de la abstracción y a la segunda el poder de representar lo individual, lo particular.

Otro aspecto de su estética se refiere a la capacidad de la palabra, también ausente en la imagen, de *representar lo invisible*. Debido al poder abstractivo de la poesía, ésta puede provocar que en la imaginación del lector se generen representaciones de escenas no visualizables. Por ejemplo, cuando el poeta describe un combate entre dioses, la imaginación «engrandece la escena»; pero la pintura no puede representar visualmente a una Minerva moviendo montañas, so pena de producir imágenes mons-

truosas, desproporcionadas y por tanto inverosímiles. Otro caso similar es la descripción o narración poética de las emociones (por ejemplo, el «corazón irritado» de un dios olímpico), que no puede trasladarse literalmente a imágenes. [*Ibid.*, pp. 81-88] Ahora bien, mientras que ni la grandeza de Minerva ni la irritación de Zeus son visibles (pero sí son imaginables), en cambio la belleza física sólo es representable visualmente. Por eso la poesía fracasa cuando quiere producir la imagen imaginaria de cierta belleza: puede *sugerirla*, pero no *describirla*. ¿Por qué? Porque la belleza se *muestra*, no se *verbaliza*. Ésa es la razón de que Homero, el máximo ejemplo de poesía para los clasicistas, nunca intente describir la belleza de Helena: sólo dice que «era de una belleza divina», o que «su belleza sólo es comparable a la de las diosas inmortales». [*Ibid.*, pp. 123-131]

Con lo cual queda claro (para Lessing y para nosotros) que la imaginación *no* consiste en la producción de imágenes visuales, sino en imágenes imaginarias (para usar mi propia terminología). Asimismo, se puede concluir a partir de estas consideraciones que las palabras no pintan (pero sí *describen*) lo que las imágenes pueden *mostrar*; y que las imágenes no cuentan ni narran (pero sí hacen *visible*) lo que las palabras pueden *decir*. De nuevo parece confirmarse la idea de que mostrar y decir pertenecen a esferas diferentes, no sé si opuestas, pero sí distintas y complementarias. Por ejemplo, si leemos o escuchamos los versos en que Juana de Asbaje dice:

*Pues, entre el llanto que el dolor vertía,  
mi corazón deshecho destilaba*

lo más grotesco y de mal gusto sería imaginarse *visualmente* o representar visualmente un corazón que sale por los ojos en forma líquida. Es más fiel al poema, en cambio, no visualizar esa «imagen» poética, y pensar sólo en el llanto de la persona, un llanto tan intenso, que ésta siente *como si* su corazón se le saliera por los ojos. Otro ejemplo sería la escena de *Alicia en el*

*pais de las maravillas* en donde la niña muere un hongo que, ora la hace crecer, ora la hace empequeñecer. Eso se puede narrar, y se puede imaginar, pero no es posible ilustrarlo. No necesitamos visualizar o figurar exactamente la escena para entender o sentir la angustia de alguien que ve crecer una parte de su cuerpo y al mismo tiempo reducirse otra. Eso se puede decir, pero no se puede mostrar.

Volviendo a Kant, encontramos que en la *Crítica de la capacidad de juzgar* sigue distinguiendo (al igual que en la primera *Crítica*) entre imaginación y concepto. Pero ahora ya no es tan clara la «superioridad» del segundo sobre la primera. Incluso, se percibe que encuentra en la imaginación cualidades, ausentes del concepto, que tienen un valor más positivo y no son meros «defectos». Al mismo tiempo, la separación entre imaginar y concebir pierde relevancia, pues Kant vislumbra un ámbito al que ni una ni otra facultad tienen acceso: la experiencia de lo sublime.

Antes de desarrollar esas importantes indagaciones sobre la experiencia de lo sublime (lo que está más allá de toda representación), Kant propone su clasificación del «juicio de gusto», a partir de la cual establece que éste «no es lógico, sino estético»; que lo bello da un placer «sin conceptos» y que tiene «una finalidad meramente formal», así como que proporciona una satisfacción comunicable universalmente.<sup>18</sup> Estas definiciones sobre el gusto han sido discutidas, sin que se llegue a un acuerdo. Por un lado, se rechaza que el juicio de gusto *tenga que ser* «desinteresado» o «puro». O bien, se cuestiona que la belleza sea «libre» en el sentido de ser pura forma y carecer de finalidad. Incluso se pone en duda la «universalidad» del juicio sobre lo bello... Sea como sea, queda claro que Kant considera el concepto como un elemento *ajeno* a la experiencia estética.

Después de esta «analítica de lo bello», Kant aborda la «analítica de lo sublime» y desarrolla

lo que yo considero su *estética negativa*.<sup>19</sup> Ahí se enfasca en una temática que difícilmente se puede conciliar con el conjunto de su filosofía crítica. ¿Qué sucede? Toma como base la separación entre lo bello (que es forma, limitación, cualidad y encanto) y lo sublime (que es falta de forma y de límites, así como cantidad y «placer negativo»). Entonces, señala que un fenómeno sublime (por ejemplo, un evento natural grandioso, como una tormenta o un gran abismo, o una obra de arte imponente) rebasa «nuestra facultad de exponer» y es «violento para la imaginación». De manera que «lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna», y por eso no puede ser captado *ni por nuestra imaginación ni por nuestro entendimiento*. En realidad, la experiencia con lo sublime provoca una gran tensión entre imaginación y entendimiento, un dolor-placer indefinible, *inconcebible e irrepresentable*. Por ejemplo, ante las distancias astronómicas la imaginación misma resulta impotente. Pero también el entendimiento y sus conceptos son incapaces de comprender en sus términos esas experiencias en que se rompen las barreras espacio-temporales: «El sentimiento de lo sublime es, pues, un sentimiento de dolor que nace de la inadecuación de la imaginación [...] el objeto es recibido como sublime, con un placer que sólo es posible mediante un dolor»; la experiencia de lo sublime «hace intuíble la simultaneidad».<sup>20</sup> [*Ibid.*, § 23-28] De pronto, leyendo estas emocionadas y emocionantes palabras de Kant, nos remitimos a autores como el Pseudo Dionisio, quien, a partir de su teología negativa, pregonaba las limitaciones de los símbolos para referirse lo inefable divino, y postulaba que sólo «negativamente» era posible representarlo. He aquí, pues, la *estética negativa* de Kant.

El filósofo, que ha sentido muy de cerca los límites de la representación, vacila y retrocede. *Sabe que ni las imágenes ni el discurso pueden traspasar esa frontera de lo sublime que pro-*

<sup>18</sup> I. Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, § 1-22.

<sup>19</sup> En cuanto a la *estética positiva* kantiana, ver § 48.

<sup>20</sup> Ver § 101.

*voca placer-dolor. Pero no quiere, no puede o no se atreve a abandonar el edificio de la filosofía crítica. Por ello, en una franca retirada, vuelve a la trillada separación entre imaginación y concepto, afirmando que las ideas «suprasensibles» sólo pueden ser «pensadas», pues «exceden totalmente la esfera de la imaginación». Por ejemplo, las ideas morales, a las que llama, pese a todo, «sublimes». Y es en este marco es que ha elogiado la prohibición judía de utilizar imágenes, considerándola como una forma de controlar «el ímpetu de una imaginación ilimitada»<sup>21</sup> que se apoya en imágenes visuales. Se evitan así, dice, los peligros de la exaltación y la «ilusión de querer ver más allá de todos los límites de la sensibilidad». [Ibid., Nota posterior al § 29]*

En suma, la posición de Kant es muy ambigua, o paradójica o aporética: la imaginación (al igual que el concepto) descubre sus límites y vislumbra lo que hay más allá de ellos, pero se mantiene de «este lado». Tal vez éstos sean los límites mismos del kantismo.

---

<sup>21</sup> Ya citado en § 57.

### 4.3 LA IMAGEN ENTENDIDA COMO UN LENGUAJE IRREDUCTIBLE O SUPERIOR A LA PALABRA

El arte, convertido en uno de los centros de interés de nuestra época, sufre los efectos de esa tupida vegetación de paráfrasis que lo aprisionan y ahogan como una enredadera. Una vez más se impone la necesidad de aplicar, sí, el pensamiento al arte, pero con el intento de ver claro en esa logomaquia, de entrar en contacto con verdades sustentadas por los hechos. En la materia que nos ocupa, los únicos hechos que cuentan son las obras.

René Huyghe<sup>1</sup>

#### § 98. Críticas al logocentrismo

Para Jean-Jacques Rousseau, la música no es sólo el arte de combinar sonidos de un modo agradable para el oído, sino ante todo la expresión de nuestras pasiones: «es la melodía la que, al imitar las inflexiones de la voz, expresa las quejas, los gritos de dolor, las amenazas, los gemidos [...] su lenguaje inarticulado pero vivo [...] tiene cien veces más energía que la palabra misma». En contraste con su exaltación de la melodía, considera que la armonía no es signo de nada y que los acordes no tienen nada en común con nuestras pasiones.<sup>2</sup> Esta idea concuerda plenamente con su concepción del lenguaje, según la cual éste no necesariamente se «superó» al volverse más significativo y menos expresivo, sino que en muchos sentidos se *empobreció*: perdió cualidades emotivas a medida que ganó en precisión y claridad conceptuales. [*Ibid.*, p. 24]

En lo que más insiste Rousseau a lo largo de su célebre ensayo sobre el lenguaje es en la *insuficiencia de palabras y enunciados como medios expresivos*. Por ejemplo, la palabra es limitada para expresar el amor, la ira, etc. Pero

hay otros modos de dar a entender con mayor eficacia lo que con palabras no es posible dar a entender: acciones, gestos, objetos, símbolos...

El lenguaje más enérgico es aquel en que el signo lo ha dicho todo antes de que se hable. Tarquino Trasíbulo abatiendo las cabezas de las adormideras, Alejandro aplicando su sello a la boca de su favorito, Diógenes paseándose ante Zenón, ¿no hablan así mejor que con palabras? ¿Qué circuito de palabras hubiese sido capaz de expresar tan bien las mismas ideas? Darío, enfrascado en Escitia con su ejército, recibe de parte del rey de los escitas, una rana, un ave, una rata y cinco flechas: el heraldo entrega su presente en silencio y parte [...] Sustitúyanse esos signos por una carta: cuanto más amenazante sea, menos asustará; escrita, no hubiese sido más que una balandronada de la que sólo habría reído Darío. [*Ibid.*, pp. 13-14]

Las ideas de Rousseau en torno al lenguaje y a la música no fueron ortodoxas en su momento. Cuando se desarrollaba la lingüística como una ciencia emergente y se exaltaban las «ventajas» del lenguaje como herramienta civilizatoria, las tesis rousseauianas no podían encontrar mucho eco. Fue quizá hasta la segunda mitad del siglo XX —esto es, cuando la curva del logocentrismo fue hacia abajo— que pudieron empezar a ser verdaderamente apreciadas.<sup>3</sup>

Ejemplo sobresaliente de reivindicación de lo no verbal son las propuestas de Marshall McLuhan, quien hace más de cuatro décadas comenzó a examinar críticamente la cultura basada en el lenguaje fonético-articulado. Sin duda alguna, McLuhan era un espíritu en la misma tonalidad que Rousseau. Él sí encontró eco a sus ideas, aunque al inicio no precisamente entre los filósofos. En sus estudios sobre los medios de comunicación llegó a resultados que subvertían el orden logocéntrico. Por ejemplo, en relación con la palabra escrita y con el lenguaje articulado indicaba que ambos son inca-

<sup>3</sup> Cf. por ejemplo, J. Derrida, *De la gramatología*, donde se hace un detallado análisis del *Ensayo sobre el origen de las lenguas* reivindicando la gran actualidad de Rousseau como un crítico temprano del logocentrismo. Ver a propósito de Rousseau § 2.

<sup>1</sup> René Huyghe, *Diálogo con el arte*, p. 6.

<sup>2</sup> J.-J. Rousseau, *op. cit.*, pp. 65-68.

paces de decir un sollozo, un gemido o un grito: ambos desmenuzan y ponen en secuencia lo que es implícito y rápido, impiden que la inteligencia se implique totalmente en los objetos y separan a los hombres unos de otros. El lenguaje articulado en sí es la Torre de Babel. En cambio, la tecnología eléctrica, que no necesita de palabras, subsana tales fallas: conduce a un estado de conciencia colectiva, carente de habla y semejante al estado preverbal.<sup>4</sup>

En cuanto a los mecanismo del conocimiento, McLuhan afirmaba que éstos no deben identificarse con la organización secuencial y lineal de las ideas mediante el lenguaje:

En el campo total del conocimiento que existe en cualquier momento de conciencia no hay nada lineal ni secuencial. El estado consciente no es un sistema verbal. Sin embargo, durante todos nuestros siglos de instrucción fonética hemos sido partidarios de la cadena de inferencias como la huella de la lógica y la razón. [*Ibid.*, p. 116]

La razón, esa facultad suprema del hombre occidental, ha sido identificada con el orden lineal y con la palabra organizada por escrito:

Desde hace mucho tiempo la palabra «racional» significa para el Occidente «uniforme, continuo, en secuencia». Dicho en otras palabras, hemos confundido la razón con la alfabetización, y el racionalismo con una sola técnica. Así, en la era eléctrica, *al Occidente convencional le parece que el hombre se está volviendo irracional*. [*Ibid.*, p. 32. Cursivas de F.Z.]

Todos estos enunciados pueden resultar sumamente provocativos y desagradables para quienes han postulado ideales educativos y de superación social basados en la alfabetización, en el lenguaje y en la organización académica, es decir, los ideales humanistas que se remontan a la invención de la imprenta, al desarrollo del libro como medio privilegiado de la cultura y a la educación que persigue desarrollar el bien hablar y el bien escribir como signos del bien pensar. Sin embargo, es muy saludable

que, después de casi cinco siglos de logocentrismo, se haga una revisión crítica y un balance de sus resultados. Ésta es una de las razones por las que resulta de enorme relevancia lo planteado por McLuhan y otros críticos de la razón logocéntrica.<sup>5</sup>

¿Por qué decía Paul Valéry que siempre debe uno disculparse por *hablar* de pintura? Él, uno de los más grandes hombres de letras del siglo pasado, un hombre cuya actividad profesional consistía en escribir o hablar, era consciente de la molestia que pueden causar las palabras dichas *a propósito* de imágenes que son concebidas por sus propios creadores como productos independientes del lenguaje. Pero estaba plenamente convencido de que «todas las artes viven de palabras»:

Siempre debe uno disculparse por hablar de pintura.

Pero hay grandes razones para no quedarse callado. Todas las artes viven de palabras. Toda obra exige que uno le responda, y una «literatura», escrita o no, inmediata o meditada, es inseparable de aquello que impulsa al hombre a producir, y de las producciones que resultan de ese extraño instinto.

¿La causa primera de una obra no es el deseo de que se hable de ella, aunque esto ocurra sólo entre un espíritu y él mismo? ¿Un museo no es un lugar de monólogos —lo cual no excluye ni los coloquios, ni las conmovedoras conferencias que ahí se dan—? Quitemos a los cuadros la posibilidad de un discurso, interior o de otro tipo, e inmediatamente las más bellas telas del mundo perderán su sentido y su finalidad.

Pero, más aun, la literatura desempeña a veces, en las entretelas de la creación, un papel bastante destacado.

Un pintor que aspira a la grandeza, a la libertad, a la seguridad; que se exige a sí mismo la sensación poderosa y deliciosa de *ir hacia delante* [...] ese pintor se ve conducido a resumir su experiencia [...] y también

<sup>4</sup> M. McLuhan, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, 1964, pp. 109-110.

<sup>5</sup> Otro ejemplo de esta crítica a la razón logocéntrica nos lo ofrecen G. Cohen-Séat y P. Fougeyrollas, quienes señalan que con los nuevos medios la información no está mediada por el raciocinio ni por la verbalización, lo cual propicia *participación, vivencia, empatía y presencia*. [Cf. G. Cohen-Séat y Pierre Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión*, 1961, pp. 34-37.]

a definir las obras más vastas o más complejas que sueñe con emprender.

*Es entonces cuando escribe.*<sup>6</sup>

He aquí expuesta en su máximo esplendor la soberbia logocéntrica: toda obra pictórica es creada *para que se hable sobre ella*, aunque sea al nivel del monólogo; sin el discurso que se emita sobre ellas, las más bellas pinturas del mundo carecerían de todo sentido; el pobre artista *crea* equivocadamente que puede oponerse al juicio literario. Pero estas ideas, que hoy en día siguen siendo sostenidas por diversos teóricos, fueron cuestionadas ya al mediar el siglo XX.

### § 99. La exaltación de la imagen como «liberación del imperialismo lingüístico»

Mircea Eliade visualizó desde los años cincuenta del siglo XX la emergencia de un pensamiento simbólico fíncado más bien en las imágenes que en el discurso. Señalaba que con la reacción en contra del positivismo, el simbolismo había sido «restaurado como instrumento de conocimiento» en Occidente. Y advertía: «la cultura europea, a menos de enclaustrarse en un provincialismo estéril, tiene obligación de contar con otras vías de conocimiento, con otras escalas de valoración que no son las suyas».<sup>7</sup> Ese provincialismo no es otro que la razón logocéntrica de que he tratado aquí. Para Eliade el valor de las imágenes no radica en ningún significado discursivo que esté guardado en su «interior» o que lo «anteceda», sino que ellas significan *como imágenes: y toda imagen queda desnaturalizada al ser «traducida» a palabras*. Es decir, Eliade se pone en las antípodas del Valéry que acabo de citar en el párrafo anterior. Así, lo que hace el psicoanalista cuando explica verbalmente una imagen onírica es traicionar el sentido originario de ésta: la atrac-

ción del niño por la madre se vuelve «escandalosa» cuando es traducida y no se la deja como imagen, pues pierde su carácter multivalente al ser reducida a un «complejo» y a una serie de explicaciones causales.<sup>8</sup> La imagen transformada a conceptos pierden su verdad: «traducirla a una terminología concreta, reduciéndola a uno solo de sus planos de referencia, es peor que mutilarla, es aniquilarla, anularla en cuanto instrumento de conocimiento». [*Ibid.*, p. 15]

Gillo Dorfles se une a esa crítica de las traducciones verbalistas de las imágenes. Rechaza el logocentrismo psicoanalítico, que con *su reducción lingüística de los simbolismos los despoja de toda su riqueza*.<sup>9</sup> Apunta que la terapia psicoanalítica clásica se centra en la verbalización, dejando de lado otras estrategias que han sido probadas con buen éxito, como el uso de dibujos hechos por el propio paciente. Al lado del *bildhafte Denken* (pensamiento visual), que es más confiable como mecanismo de acceso al inconsciente, el pensamiento verbalizado «deforma y altera los posibles "indicios" de una revelación auténtica por parte del individuo». [*Ibid.*, pp. 34-36] Otro ámbito en que el *bildhafte Denken* resulta más adecuado en comparación con las reducciones verbalistas, que son insuficientes y empobrecedoras, es el de los ritos y los mitos, tanto antiguos como actuales:

Uno de los sectores en los que ese tipo de pensamiento resulta más fecundo es el del mito y el rito: pero [...] atribuyendo a esos términos valores que encajan en la situación actual y no se refieren sólo a fábulas o leyendas de la antigüedad, rituales religiosos, mágicos, esotéricos, sino también a ritos teatrales, musicales e incluso deportivos, actividades corpóreas, ceremoniales anancásticos [...] Debe ser posible admitir la presencia de un pensamiento [...] que haga suyos los datos de la experiencia y de nuestras percepciones más germinales aun sin su completa conceptualización —que podrá producirse en una segunda etapa. [*Ibid.*, pp. 27-28]

<sup>6</sup> P. Valéry, «Autour de Corot», en *Pièces sur l'art*, 19\*\*, p. 1307.

<sup>7</sup> M. Eliade, *op. cit.*, pp. 9-11.

<sup>8</sup> Ver en § 58 la crítica de Durand a la interpretación psicoanalítica de los símbolos.

<sup>9</sup> G. Dorfles, *Elogio de la inarmonía*, 1989, pp. 39-40.

De hecho, los mitos de todas las culturas son la formulación de conocimientos sobre psicología profunda, pero *no* en términos conceptuales o «científicos», sino en una forma simbólica, visual e imaginaria. [*Ibid.*, p. 29]

Vayamos a las obras visuales. Dorflès encuentra que el pensamiento conceptual es inadecuado para comprender tanto el arte como la actividad artística. Pero no es así con el pensamiento simbólico, que, libre de las trabas conceptuales y las exigencias de la razón discursiva, «puede revelar al hombre las más importantes y complejas situaciones de la existencia no sólo en el sector de la creatividad artística, sino también [...] en el de la creatividad científica». <sup>10</sup> [*Ibid.*, pp. 25-26] *En la génesis y en la contemplación de obras plásticas lo que entra en juego es el pensamiento visual, no el verbal.* Para el creador artístico, el punto de partida es

en primer lugar, un pensamiento visual, un factor imaginativo, una *Stimmung*, una atmósfera, de lo que partirá la obra, que después podrá desarrollarse «racionalmente», es decir, de acuerdo con un razonamiento lógico, esquemático, traducible en palabras, pero que, en su fase auroral, no podía sino estar vinculado exclusivamente a una imagen e imaginación exclusivamente de tipo visual. [*Ibid.*, pp. 44-45]

Y lo mismo sucede con el crítico o el contemplador de dicha obra: *su primera impresión no es formulable en palabras y conceptos*: «sólo en un segundo momento podrá intervenir la reflexión, el disfrute valorativo, el juicio crítico, expresable en formulaciones verbales precisas, pero siempre será indiscutible la prioridad de una primera percepción imaginativa». [*Ibidem*] Tenemos de nuevo una posición exactamente opuesta a la de Valéry.

Las críticas al reduccionismo lingüístico no han sido plenamente asimiladas, aun en nuestro tiempo. Se sigue practicando la «traducción» a palabras de muchas imágenes, incluso de aquellas que no reclaman la intervención del lenguaje;

se sigue creyendo que sólo mediante el lenguaje verbal tienen sentido las imágenes, las acciones o cualquier emisión signica. Por eso es muy importante, tanto para la actividad filosófica como para crítica de arte, que se ponga en su justo lugar a la palabra. *Hay que abandonar la idea de que las imágenes necesitan del lenguaje para que se sepa «qué quiso decir el pintor» cuando hizo su trabajo.*

Sin embargo, debemos cuidarnos también de no incurrir en la idea de que las imágenes son «superiores» a las palabras. En realidad, si las palabras son incapaces de darnos todo el sentido que «contienen» las imágenes no es porque sean inferiores, sino porque son *diferentes*. Asimismo, si las imágenes no «dicen nada», ello no es signo de que algo les «falta». Lo que sucede es que en muchos casos son dos lenguajes irreductibles el uno al otro. Como apunta Foucault:

Por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. <sup>11</sup>

Ver y decir son actividades tan distintas, y al ser «traducidos» entre sí, sufren cierta desnaturalización.

Ahora bien, volviendo al punto principal de este párrafo, retomaré la cuestión de cómo las imágenes han sido «rehabilitadas» frente a las palabras tomando como base la irreductibilidad de las primeras a las segundas. <sup>12</sup>

<sup>11</sup> M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 19.

<sup>12</sup> Tal es uno de los resultados a que llegó Pierre Francastel, según nos indica Serge Gruzinski: «A Pierre Francastel [...] se le debe el haber establecido la especificidad de los lenguajes y los órdenes figurativos, mostrando su irreductibilidad a la palabra y la escritura». Serge Gruzinski, *op. cit.*, p. 13. La obra de Francastel que refiere este autor es *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quattrocento*, 1967. Podríamos agregar otras dos: *Pintura y sociedad* (1950) y *La realidad figurativa* (1965).

<sup>10</sup> Ver Apartado 2.3.4.



El magnífico estudio de Michael Baxandall, ya citado aquí anteriormente,<sup>13</sup> es un ejemplo más de reivindicación de la imagen *frente* a la palabra. Este autor, refiriéndose a una carta enviada a Milán (fechaada alrededor de 1490), en la que se expresan diversos juicios sobre algunos pintores (Botticelli, Filippo Lippi...), afirma que

existe una dificultad verbal, porque los conceptos de *viril*, de *dulce*, de *aire*, pueden tener distintos matices [para el autor de la carta] que para nosotros [...] Tanto el pintor como su público [...] pertenecían a una cultura muy distinta a la nuestra, y algunas zonas de su actividad visual están muy condicionadas por ella. [*Ibid.*, pp. 43-44]

Es decir, ni las imágenes ni las percepciones pueden ser verbalizadas sin más: son, en todo caso, *interpretadas verbalmente* dentro de un entorno cultural determinado. Baxandall demuestra que el universo conceptual renacentista era un todo coherente dentro del cual se manejaban imágenes, colores, estilos dancísticos, cálculos matemáticos, mercancías, dinero ... y palabras. Es decir que estas últimas no eran, ciertamente, el lenguaje «principal». De modo que

*las prácticas sociales más relevantes para la percepción pictórica son prácticas visuales. Es natural que las prácticas visuales de una sociedad no estén representadas total ni aun mayormente por los registros verbales.* [*Ibid.*, p. 139. Cursivas de F.Z.]

Y, en el mismo sentido,

La oscuridad de la carta a Milán se debe en parte a la inseguridad del escritor con sus palabras: carece de la facultad verbal para describir el estilo pictórico en forma muy completa o precisa. [*Ibid.*, p. 141]

Con esto debería quedarnos claro que *las palabras no alcanzan a abarcar toda la riqueza de las imágenes*. Pero, en vista de que insistimos en utilizarlas como única vía para acceder a éstas, sólo por su utilización hasta el extremo

podemos llegar al convencimiento final de que *ya no alcanzan para más*. Esto significa que *no debemos escatimar en el uso del lenguaje verbal, que debemos utilizarlo hasta llegar a su agotamiento*. Un caso tal, en donde la abundancia de palabras, en donde la verborrea, la logorrea o el fárrago discursivo son llevados hasta su propio agotamiento y pueden conducir al silencio, *un caso así es el de la presente investigación*.

René Huyghe pregunta: «¿De qué nos valdremos sino de palabras para destruir el falso prestigio de las palabras?»<sup>14</sup> Y en la paradoja está ya la respuesta: *sólo con palabras podemos convencer a los amantes de las palabras de que éstas no son el único camino para pensar y comprender el mundo, de que el mundo NO está hecho de palabras, sino de cosas (por ejemplo, de imágenes, o de palabras que funcionan como cosas)*. Huyghe considera que, en Occidente, las imágenes han estado rodeadas de una «tupida vegetación de paráfrasis que [las] aprisionan y ahogan». [*Ibidem*] Por lo cual *hay que liberarlas de ese asfixiante logocentrismo*. Ésta es su tarea, y la acomete al señalar como punto crucial el momento en que la pintura occidental abrió la puerta al abstraccionismo, dejando que los elementos plásticos y pictóricos «se abandonen [...] al juego y a las combinaciones de sus solos recursos». [*Ibid.*, p. 76] Con giros como éste, la imagen artística del siglo XX se independizó de la palabra. Así, «lo que el artista intentará decir con su lenguaje de imágenes, no corresponde al dominio del lenguaje de las palabras», y la imagen puede ya «expresarse directamente mediante sus elementos constitutivos». Con ello, la noción de 'lenguaje' dejó de ser privativa del discurso:

Hablar del lenguaje de las imágenes no implica que éste daba confundirse con el lenguaje de las palabras o se le convierta en su mero sustituto [...] *El lenguaje de las imágenes cubre una zona de la vida interior distinta de la de las ideas, de las cuales se nutren las palabras.* [*Ibid.*, pp. 100-101. Cursivas de F.Z.]

<sup>13</sup> Michael Baxandall, *Pintura y vida cotidiana...*, 1972.

<sup>14</sup> René Huyghe, *op. cit.*, p. 6.

Ese lenguaje de las imágenes es para Huyghe un «lenguaje del alma», no de la razón. ¿En qué sentido? En tanto que las palabras funcionan muy bien «para la inteligencia recíproca de los humanos», pero son incapaces de expresar «la totalidad de nuestra vida interior». El amor o el dolor nombrados o descritos por el lenguaje verbal, no son los mismos «que experimentamos en el fondo de nosotros mismos». [*Ibid.*, pp. 235-236] Y entonces, *cuando el lenguaje verbal descubre su incapacidad, opta por transformarse en imágenes:*

El inconsciente y la espiritualidad, de los que se nutre la vida interior de los individuos tanto como la de las colectividades, se ven condenados al mutismo por la insuficiencia del lenguaje usual, a menos que se liberen y se manifiesten a través del arte y sus imágenes. [*Ibid.*, p. 238]

Estas propuestas de Huyghe implican que el lenguaje articulado *se libera de sí mismo tendiendo hacia la imagen, hacia la poesía*. Y el autor dice explícitamente que en esa liberación se enriquece; en cambio, cuando se empeña en llevar la imagen hacia sus terrenos, la empobrece:

La idea-palabra se enriquece, se recarga de sensibilidad (de esa sensibilidad de la que se había despojado en su origen) empleando su facultad de sugerir imágenes; a partir de aquí tiene acceso a la poesía. La imagen, por el contrario, se empobrece en cuanto intenta intelectualizarse. [*Ibid.*, pp. 239-240]

Ernesto Grassi sostiene que el lenguaje verbal es básicamente insuficiente, y con base en esta tesis afirma que no es posible aprehender el fenómeno artístico por medios lógicos. Este autor distingue fuertemente entre un lenguaje racional (dialéctico, mediador, demostrativo y apodíctico: el del *logos*) y un lenguaje «semántico» (inmediato, indemostrable, iluminador e indicial o presencial: el del *mitos*). Y afirma que el primero se apoya en el segundo: «el mito funda al *logos*, i.e. el mundo indicial (*weisende Welt*) funda al mundo apodíctico (*beweisende Welt*). Con ello se muestra la insuficiencia bási-

ca del lenguaje.<sup>15</sup> En apoyo a esta concepción, cita a Eliott, para quien el acceso a la poesía no se realiza por medios racionales ni por «interpretaciones», sino *al contrario*, mediante imágenes. En el terreno visual, menciona a autores como Mondrian, Arp, Malevitch o Kandisky, quienes defienden con su obra lo «mostrado» (*das Geschaut*) frente al asedio del *logos*, a fin de «liberarlo» de éste. [*Ibid.*, pp. 19-33]

Entre los investigadores que he utilizado en esta tesis, Debray es especialmente radical en su postura antilogocéntrica. «No hace falta verbalizar para simbolizar», apunta. Considera que, históricamente, la palabra no ha sido el principal medio de transmisión: pues enviamos y recibimos informaciones por el cuerpo, por la mirada, por el olfato. La frase de Valéry «hay que disculparse por hablar de pintura», es tomada por Debray en un sentido literal, pues en efecto resulta impertinente reducir el lenguaje pictórico a un lenguaje discursivo. Por eso es que, agrega, «los artistas plásticos siempre se han entendido mejor con los poetas que con los filósofos». Por eso, también, *el silencio es una manera de rebelarse contra el dominio de la razón discursiva*: «Hay algo profundamente subversivo en no querer expresar nada». En la historia de la imagen, durante siglos o milenios, ha habido operaciones simbólicas que no pasan por el control de la palabra, como los mitogramas y pictogramas, los vitrales, la estatuaria o las imágenes piadosas en general... En suma, «mostrar nunca será decir [...] aprender a leer una foto es aprender a respetar su mutismo».<sup>16</sup> ¡Todo lo contrario de lo afirmado por Roland Barthes: «La fotografía se verbaliza en el momento mismo en que se percibe!» [*Loc. cit.*]

Otro investigador de la imagen es Gottfried Boehm,<sup>17</sup> quien pone en tela de juicio que el lenguaje articulado sea un modelo adecuado para estudiar la imagen y establecer una «gra-

<sup>15</sup> E. Grassi, *op. cit.*, p. 67. Ver también § 50.

<sup>16</sup> Régis Debray, *op. cit.*, pp. 42-51. Cursivas de F.Z.

<sup>17</sup> Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder» [«El retorno de la imagen»], en Boehm, Gottfried, *op. cit.*, pp. 11-35.

mática» o una «sintaxis» visuales. Así, esta «diferencia icónica» hace difícil o imposible «traducir» a palabras la experiencia que se tiene con las imágenes. Pues toda imagen es una «unidad de sentido» en sí misma, independiente de la palabra.

En un artículo de carácter más metodológico,<sup>18</sup> aborda de modo explícito las relaciones entre imagen y palabra. Para muchos parecería obvio que el «contenido» de una imagen se explica verbalmente, o se «extrae» mediante palabras. Sin embargo, Boehm propone preservar el carácter propio de la imagen frente a su enajenación lingüística. Incluso, así como puede practicarse la «traducción» de una imagen a palabras, se puede intentar hacer lo inverso: que las imágenes «traduzcan» el significado de las palabras. Y se puede reconocer que la imagen tiene una validez en sí misma al no entenderla como una «provincia en el reino universal de la palabra», donde domina el *logos*. *No importa que esto vaya contra la tradición europea logocéntrica*, que ha negado a la imagen legitimidad conceptual, y la relega a la esfera de una materialidad tosca, sorda (*dumpf*) y carente de espiritualidad. [*Ibid.*, pp. 447-449]

A partir de estos postulados, Boehm llega al centro de la confrontación entre imágenes y palabras. El lenguaje verbal distingue entre, por un lado, el *sujeto-ser* (*Subjekt-Sein*) y, por otro lado, el *predicado-cualidades*, que se refiere a las apariencias del sujeto-ser (*prädikativen Erscheinungsweisen*). Con ello se supone una *estabilidad* del sujeto-ser, de modo que los cambios de apariencias no implican un cambio esencial del sujeto-ser: *éste tiene una identidad aparte de sus cualidades*. En contraste, «la identidad de la cosa representada visualmente se constituye de un modo completamente distinto»: el objeto que aparece en la imagen «no puede ser separado del lugar y el contexto de su aparición»; si éstos cambian, cambia el objeto.

<sup>18</sup> Gottfried Boehm, «Zu einer Hermeneutik des Bildes» [«Hacia una hermenéutica de la imagen»], en Gottfried Boehm y Hans-Georg Gadamer, *Die Hermeneutik und die Wissenschaften* [La hermenéutica y las ciencias], 1978.

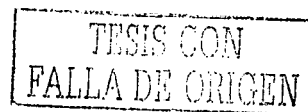
Ahí radica la *ontología de la imagen*: «*ser y aparecer son indisociables en la imagen*», y esto es «*innominable con palabras, no es verbalizable, es a-fónico y silencioso*». De manera que, *mientras en la verbalidad se presupone una estabilidad del ser, independiente de la forma en que se manifiesta, en que se ve, en la visualidad no es posible separar el ser de la aparición*. En el reino de la palabra es posible, y tal vez necesario, distinguir entre hecho y aparición (*Sachlage und Erscheinungsform*); pero ¿cuál es el «hecho» que se puede identificar en la *Venus de Urbino*, en una naturaleza muerta de Zurbarán o en el *Homenaje al cuadrado* de Albers, y que sean distintos de su forma de aparecer? [*Ibid.*, pp. 450-451. Cursivas de F.Z.]

Con todo esto, queda claro para Boehm que la imagen es «un lenguaje mudo o silencioso», y que es un malentendido considerar ese silencio de la imagen como una deficiencia o una «falta de claridad lingüística». Por el contrario, la tarea que se plantea a toda posible hermenéutica de la imagen es:

entender el lenguaje de la imagen como un lenguaje específico, aunque no lo sea en absoluto según los principios del *logos*, pues no «habla», sino «calla». *Este callar es la forma de articulación de la forma de ser específica de la imagen, de su potencialidad*. [*Ibid.*, p. 456. Cursivas de F.Z.]

Boehm plantea un interesante reto: aplicar a la imagen la interpretación, pero *fuera de los límites logocéntricos que han encerrado a la hermenéutica*.

Para llevar adelante propuestas como la de Boehm, es absolutamente imprescindible contar con un concepto de 'imagen' construido fuera de los límites logocéntricos, cuyo resultado sería una nueva *ontología de la imagen*, «liberada» de logocentrismo. Tal es mi propuesta con estas indagaciones, sobre todo en los dos capítulos anteriores, a donde remito al lector.



La metáfora como «procedimiento» racionalizante u organizador ha sido considerada por el psicoanálisis como un caso de los «procesos secundarios». ¿Qué son éstos? María Rosa Palazón dedica una parte de sus investigaciones sobre estética a esclarecer la relación entre éstos y los «procesos primarios». Como ya se vio antes,<sup>19</sup> la autora dedica su estudio a examinar seis vertientes de la imaginación, la cuarta de las cuales viene ahora al caso: «las artes figurativas como actividades imaginarias o fantasiosas [...] se deben indirectamente al sistema inconsciente del emisor».<sup>20</sup> Es decir, que las obras de arte físicas, o las imágenes que produce un creador artístico, son *derivaciones* de su inconsciente. Por tanto, las imágenes artísticas son una especie de conciliación entre la censura y «los deseos más profundos o vetados».<sup>21</sup> Con esto me acerco a lo que me interesa examinar y aprovechar ahora:

El lenguaje —«proceso secundario»— es coherente; se funda en una relación plausible entre significantes y significados, en reglas que enlazan los signos; en cambio, lo inconsciente es menos pergeñado y se hace con cadenas de imágenes, acompañadas de palabras y demás efectos acústicos, que no son reductibles a los circuitos asociativos que establece el entendimiento. [*Ibid.*, p. 345]

Las mismas imágenes artísticas, al ser procesos secundarios, están estructuradas de modo coherente. Dicha estructuración se organiza, según el psicoanálisis clásico, en dos modalidades: *condensación* y *desplazamiento*. La primera sintetiza o resume aspectos diversos del objeto, seleccionando los que más interesan y desechando los que no interesan (por ejemplo, imaginar o dibujar objetos que reúnen características diversas o disímiles). La segunda atribuye a un objeto las cualidades de otro (por ejemplo, cuando Hamlet identifica a su tío con su padre). Comenta Palazón que «la literatura está plagada de desplazamientos que revelan la capacidad

que tienen sus emisores de amalgamar lo pre-consciente-consciente con lo reprimido». [*Ibid.*, p. 351] Mas aquí surge un problema: es muy difícil distinguir claramente un proceso del otro, por lo cual la autora advierte: «varias veces estuve tentada de poner los que consideré desplazamientos metonímicos en los desplazamientos metafóricos, y viceversa». [*Ibid.*, p. 349]

Y aquí llego al punto que interesa en este párrafo. ¿Por qué se da esta dificultad? Para mí, se debe a que con las denominaciones de «condensación» o «desplazamiento» se intenta *reducir* discursivamente un conjunto de procesos que son *irreducibles* a categorías lingüísticas. Dichos procesos *no* son verbales, y *tampoco* son visuales: el inconsciente es averbal y aformal y, como tal, es una dimensión significativa *irreducible al lenguaje verbal*. Por eso, cuando son «traducidos» a palabras (metáforas o metonimias), con éstas no se captura toda su riqueza. En otros términos, puede decirse que *lo auténticamente irreducible son las imágenes no visuales del inconsciente*. Y cuando se producen obras de arte que constan de imágenes visuales, éstas imágenes visuales son intentos de reducir las otras (las del inconsciente), que *no* son visuales y por tanto son intrínsecamente *i-rrepresentables*, irreducibles. Resumiendo,

- a) La imagen visual no es reductible en principio a la palabra, pues constituye un lenguaje independiente de ésta.
- b) Tanto las palabras como las imágenes visuales pueden presentarse (al ser «procesos secundarios») como *reducciones* de los procesos inconscientes («primarios»).
- c) Los procesos inconscientes *no* son en sí ni visuales ni verbales: son *a-representativos*.

Volviendo a Palazón, cuando afirma que «la obra de arte no es igualable con las imágenes o palabras (y efectos acústicos) del inconsciente», [*Ibid.*, p. 457] entiendo que en el inconsciente *no* hay imágenes o palabras, *sino* procesos que son «traducidos» o «trasládados» a imágenes o palabras. Debido a esto, precisamente, se puede afirmar que

<sup>19</sup> En § 58.

<sup>20</sup> *Loc. cit.*

<sup>21</sup> M. R. Palazón, *op. cit.*, p. 343.

el sueño es agramatical [...] La obra de arte altera parcialmente el código, pero jamás es agramatical. Si las obras oníricas se transcribieran o calcaran, no serían entendibles [...] no serían artísticas: se considerarían como caos. [*ibid.*, p. 459]

Es decir, el sueño es en principio *irreductible* a las formas discursivas o a cualquier forma representante, y *por eso es imposible saber si una imagen representa icónicamente un sueño*. Paralelamente, una obra de arte visual es, por un lado, una reducción, o un intento de reducción, de los procesos inconscientes y, por otro lado, es en principio irreductible a la palabra. Sin embargo, ésta puede intentar reducir la obra visual a sus términos. Por ello, agregó un cuarto resultado:

- d) La obra visual, aunque en principio es irreductible al lenguaje discursivo, puede ser o intentar ser «traducida» a éste, aunque ello implica la posibilidad de que sea desnaturalizada.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

#### 4.4 REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN PALABRAS Y EN IMÁGENES

¡Nada más fácil que representarse un cubo de cuatro dimensiones!

Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>

Ser ahora, es ser siempre, y ser para nunca jamás.

Maurice Merleau-Ponty<sup>2</sup>

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir.

Carlos Fuentes<sup>3</sup>

#### § 100. Representación de lo sucesivo y de lo simultáneo según la filosofía

En el más célebre eslogan de Marshall McLuhan —«El medio es el mensaje»<sup>4</sup>— se sintetizan algunas de las más influyentes tesis sobre los signos sostenidas desde hace milenios.

¿Es lo mismo leer un libro que mirar la televisión? ¿Es igual leer un texto que escucharlo? ¿Se puede decir con palabras —habladas o escritas— exactamente lo mismo que mediante dibujos y esquemas? McLuhan llama la atención sobre el hecho de que el medio a través del cual se tiene contacto con la realidad modela la manera en que la percibimos y, por ende, la manera en que la vemos y la pensamos. Si nos remitimos a los hallazgos de la semiótica según los cuales nuestro contacto con la realidad está

mediado por signos siempre, nos parecerá menos temeraria la idea que McLuhan lanzó provocando tanto escándalo en su momento: *el contenido de cualquier medio es siempre otro medio*. Ésta es en realidad la tesis de la semiótica infinita sostenida antes por Peirce y por diversos teóricos de los signos: un signo nos remite a otro, éste a su vez a un tercero, y así *ad infinitum*.<sup>5</sup> El final de esta cadena se daría sólo si se llegara al contacto directo con la realidad.<sup>6</sup>

Como en muchos otros temas, Platón ha planteado claramente dos posiciones antagónicas en torno al problema de los medios más adecuados para tener un adecuado conocimiento del mundo. En *La República* señala que la visión tiene una capacidad de la que carece el entendimiento: puede percibir el grandor y la pequeñez al mismo tiempo. Éste, en cambio, para no caer en la confusión, «se ve forzado a considerar el grandor y la pequeñez, no ya como confundidos, sino como distintos el uno de la otra». Pero el alma, cuando conoce la unidad de las cosas, supera toda confusión y se eleva hacia la contemplación del ser: «porque vemos al mismo tiempo la misma cosa como una y múltiple hasta el infinito».<sup>7</sup>

¿Qué es ver *al mismo tiempo* lo uno y lo múltiple? Pasajes tan sugestivos como éste de Platón valen más por lo que sugieren que por lo que dicen. Sin embargo, dado el carácter de este trabajo, hay que *decir* algo al respecto. Platón sólo se refiere a la visión, pero implica que los demás sentidos pueden hacer lo mismo que la vista; por ejemplo, el tacto puede percibir en los cuerpos la suavidad y la aspereza, la frialdad y la calidez, etc. O sea, los sentidos proveen al entendimiento con una enorme variedad de datos que lo pueden confundir. Éste, a su vez, ante la multiplicidad de rasgos en los objetos, necesita distinguirlos. Por ello es que «extrae» de los objetos uno o sólo algunos rasgos determinados que los caractericen, y hace a un lado todos los demás. El alma, en cambio, es

<sup>1</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, 249.

<sup>2</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 430.

<sup>3</sup> Carlos Fuentes, *Aura*, p. 59.

<sup>4</sup> M. McLuhan, *La comprensión...*, p. 29.

<sup>5</sup> Ver § 78 y 79.

<sup>6</sup> Del cual ya me ocupé en el Capítulo 3, § 90-94.

<sup>7</sup> Platón, *La República*, 524c-525a.

capaz de hacer lo que cada una de las otras dos cualidades hace por separado: puede ver «al mismo tiempo la misma cosa como una y múltiple hasta el infinito». ¡Dichoso privilegio de la visión mística!<sup>8</sup>

El problema epistemológico está claro: ¿cómo podemos decir que conocemos algo si sufre cambios constantes y sin término? Platón lo ha resuelto de una manera coherente en su filosofía, postulando la existencia de esencias a las que se accede sólo de manera mística. Sin embargo, en otros contextos filosóficos resulta inoperante este tipo de soluciones. Por ejemplo, los lógicos de Port Royal señalaban que cuando a un viento cálido sucede uno frío decimos que el viento cambió, pero en realidad es otro viento: esto significa que no hay ninguna «esencia» inmutable del viento. Se considera como *la misma* ciudad a una que era de mármol y después es de ladrillo, o se dice que un templo que ha sido destruido completamente por un incendio es reconstruido, cuando en realidad se trata de *otro* templo.<sup>9</sup>

¿Significa esto que los nombres no representan correctamente la realidad? ¿Los nombres son engañosos?<sup>10</sup> En vez de dar una respuesta en términos platónicos, esto es, que los nombres son medios completamente inapropiados para conocer las esencias, podemos valorarlos de manera más positiva. El hecho de que sigamos denominando de la misma manera al árbol que cambia todos los días o a la persona que envejece a cada minuto, o bien a la ciudad que después de miles de años ya no conserva ningún edificio de sus primeros tiempos, no revela ninguna «falla» de los nombres, sino todo lo contrario: *revela el enorme poder de los nombres*, gracias al cual podemos seguir identificando a objetos, personas y lugares a pesar de los cambios que sufren. *El nombrar es una función del lenguaje fonético-articulado que se*

*encuentra ausente de las imágenes. Estas no nombran, muestran. Sin embargo, el nombre y la imagen cumplen una función similar: nos dan la idea de que el mundo es estable.* Cuando decimos: «En el centro del parque hay un ahuehuete», estamos nombrando diversos objetos y suponiendo que el mundo es estable. Probablemente el parque ha sido completamente renovado, con la sola excepción del árbol que se encuentra en su centro, y el ahuehuete sin duda ha sufrido muchos cambios durante su larga vida. Pero con el enunciado hacemos abstracción de todas esas modificaciones y postulamos que se trata del mismo ahuehuete en el mismo parque. Igual sucede si fotografiamos o pintamos el mismo ahuehuete al que nos hemos referido con la frase anterior: con la imagen que producimos estamos «congelando» un árbol que nunca permanece exactamente igual que en la imagen; estamos suponiendo también que el mundo es estable.

John Locke era consciente de que para los fines prácticos del ser humano es necesario efectuar una «reducción» de los componentes de la realidad a nuestros parámetros cognoscitivos. Además de la dosificación en la *cantidad* de información que de hecho recibimos, hay otra circunstancia importante: el *modo* en que recibimos dicha información. Para Locke, *la mente humana dispone de sus ideas en sucesión y no globalmente*; sólo «los seres superiores» pueden disponer *al mismo tiempo* de todos sus conocimientos:

Los diversos órdenes angélicos probablemente tienen una más amplia visión, y algunos de ellos estarán dotados de capacidades que les permitan retener en conjunto y ver constantemente, *como en una sola visión [as in one picture]*, la totalidad de sus conocimientos previos, todo de un golpe.<sup>11</sup>

Está claro para el filósofo inglés cuáles son los límites del conocimiento humano: la linealidad, la sucesión y la dosificación de los datos que podemos manejar. Y no podemos rebasar

<sup>8</sup> Platón recurre a otras formas de referirse a esa visión mística, como la famosa metáfora de la visión directa del sol. Ver al respecto *Ibid.*, Libro VII.

<sup>9</sup> Arnauld y Nicole, *op. cit.*, pp. 194-196.

<sup>10</sup> Cfr. § 14.

<sup>11</sup> J. Locke, *op. cit.*, Libro II, Cap. X, 9. Cursivas de F.Z.

dichos límites, a menos de convertimos en ángeles o en dioses. Somos seres finitos y, por ende, estamos limitados en cuanto a nuestras posibilidades cognoscitivas. Dios, en cambio, «puede ver todas las cosas pasadas y venideras» bajo una sola mirada. Ante estas capacidades que nos rebasan somos como el marino que sondea el mar y cuyo plomo nunca toca fondo. [*Ibidem*, Cap. XVI, 12; Cap. XVII, 15; Cap. XXIII, 13] ¿Cuál es ese instrumento que lanzamos como sonda hacia la inmensidad del universo, y que sólo nos provee de datos sucesivos, lineales y dosificados? Locke no lo dice explícitamente, pero sin duda él sabe muy bien que es el lenguaje discursivo. Entre todos los lenguajes, éste es el más lineal y sucesivo. ¿Quiere decir esto que hay otros lenguajes con diferentes aptitudes? Sin duda alguna los hay, y uno de ellos es la imagen. El propio Locke sabía que otras facultades humanas nos pueden *acercar* a esa «visión angélica» de que él habla:

El ingenio consiste principalmente en reunir varias ideas, poniendo juntas con prontitud y variedad aquellas en que pueda hallarse alguna semejanza o relación, produciendo así cuadros placenteros y visiones agradables a la imaginación [...] La mente, sin preocuparse por penetrar más adelante, queda satisfecha con el agrado que le causa el cuadro y con lo llamativo de la imagen; y es una especie de agravio ponerse a examinar ese tipo de pensamientos de acuerdo con las severas reglas de la verdad y del buen razonar. [*Ibidem*, Cap. XI, 2]

Este pasaje recuerda las palabras de Platón en que éste se refiere a la visión mística y la contrasta con los conceptos. Pero Locke se apresura a agregar que el juicio es lo opuesto a ella —es «el buen razonar»— y que no se deja seducir por lo agradable de las imágenes, que nos alejan de la verdad. *El empirista cierra los ojos ante la posibilidad de contemplar un poco más de cerca el infinito yendo más allá de su conocimiento por la vía de su reducción discursiva*. Reconoce que la imaginación y las imágenes son facultades tan poderosas como el lenguaje articulado y los nombres, pero se nie-

ga a aceptarlas como vías legítimas hacia el conocimiento.

No es otra la solución de Kant. Para éste, lo múltiple es reducido o sintetizado en el pensamiento por medio de los conceptos. La culminación del conocimiento se da cuando se forman los conceptos, y los conceptos son ante todo una subsunción, bajo esquemas y categorías, de los múltiples datos proporcionados por la intuición (es decir, por los sentidos). De aquí se desprenden tanto las condiciones de posibilidad del conocimiento humano como sus límites, *pues no podemos pensar como tal lo múltiple de la intuición*.

Sin embargo, en el estilo seco y en la exposición siempre crítica de Kant vemos aparecer sorprendentemente una alusión a ciertos seres superiores que sí podrían pensar lo múltiple *como múltiple*, sin reducirlo a conceptos:

Otro entendimiento, cuya autoconciencia proporcionase al mismo tiempo lo múltiple de la intuición, un entendimiento, por cuya representación existiesen al mismo tiempo los objetos de esa representación, no necesitaría acto alguno particular de la síntesis de lo múltiple, para la unidad de la autoconciencia. Pero el entendimiento humano necesita ese acto porque piensa solamente, y no intuye.<sup>12</sup>

¿Cuál es ese «otro entendimiento»? ¿Serán los ángeles de que habla Locke? En vez de explicarlo, Kant implica que *nosotros estamos, por decirlo así, condenados a pensar*, y pensar es únicamente formular juicios por la vía del lenguaje y en la forma Sujeto-Cópula-Complemento. [*Ibid.*, B 140-142] Queda a ese «otro entendimiento» la posibilidad de ser consciente al mismo tiempo de todo lo múltiple de la intuición. *En suma, para Kant no hay otro pensamiento humano posible que el discursivo*.

Ernst Cassirer se adhiere plenamente a Kant en este punto. Sostiene que el lenguaje, si bien no puede competir con la multiplicidad y la concreción de la realidad intuitiva, es potente *justamente porque* se ubica en el éter de la significación y puede desligarse de esa multiplici-

<sup>12</sup> I. Kant, *Crítica de la razón pura*, B 138-139.



dad y esa concreción. Gracias a eso puede representar y puede abrir caminos hacia el conocimiento.<sup>13</sup>

Pero el mismo Cassirer (aunque no se involucra en ningún tipo de tentación irracional o que pueda parecer mistificante, y se mantiene en un terreno cercano a Kant), al abordar los esquemas trascendentales kantianos destaca la relevancia en éstos del espacio y de las relaciones espaciales. La referencia espacial es como un principio básico del discurso y del mismo concepto, y es un aspecto más afín a lo visual-imaginario que a lo discursivo-temporal:

Incluso en las lenguas más altamente desarrolladas aparece esta reproducción «metafórica» de determinaciones espirituales mediante determinaciones espaciales. En alemán esta conexión se manifiesta en expresiones como *vorstellen* [representar], *verstehen* [comprender], *begreifen* [concebir], *begründen* [fundamentar], *erörtern* [discutir], etc. [...] Las lenguas de los pueblos primitivos se distinguen particularmente por la exactitud casi pictórica y mimica con la que expresan todas las determinaciones espaciales y los diferentes procesos y actividades. [*Ibid.*, p. 160]

Con esto da fuerza a su tesis de que los conceptos puros del entendimiento son posibles sólo mediante los esquemas trascendentales, los cuales, como dice Kant, no son meras imágenes.<sup>14</sup> ¿Pero qué son, entonces? Cassirer responde que son representaciones que se remiten a lo espacial, *sin ser estrictamente espaciales (o imaginables)*:<sup>15</sup>

Es como si todas las relaciones intelectuales e ideales sólo fueran aprehensibles para la conciencia lingüística proyectándolas en el espacio y «reproduciéndolas» allí analógicamente. Sólo en las relaciones de lo «junto», «separado» y «uno al lado de otro» adquiere dicha conciencia el medio para representar las más heterogéneas conexiones, dependencias y oposiciones cualitativas. Esta relación puede distinguirse y esclarecerse ya en la formación de los términos espaciales más elementales que conoce el lenguaje [...] aquí,

allá, cerca, lejos [...] Se separan el esto y el aquello, el aquí y el allá, lo cerca y lo lejos. [*Ibid.*, pp. 162-164]

Entonces, sólo por la capacidad de representar en un *sentido espacial* las relaciones es posible elevarse hacia la formación de conceptos que ya no son espaciales estrictamente, y que nos permiten pensar las relaciones, las dependencias, las conexiones y las oposiciones entre los aspectos del mundo. Gracias a esto, dice el autor, podemos distinguir el esto del aquello, el aquí de allá, o lo cerca de lo lejos.

Entonces, *la representación del espacio es como un soporte para el desarrollo de la representación del tiempo. Pero en esta última hay como un «avance» cualitativo hacia lo espiritual*, y también una especie de «liberación» del presente, del ahora. Por un lado, se tiene el caso de la expresión lingüística infantil o «primitiva», en donde no se ha logrado «todavía» esa liberación. [*Ibid.*, p. 187] Por otro lado, se tiene el caso en que una conciencia del tiempo plenamente desarrollada habilita al pensamiento para dejar de referirse únicamente al ahora y, por tanto, para *desligarse de la espacialidad*. Por ejemplo, mientras que en la paradoja de Zenón la flecha parece no desplazarse debido a que no se tiene una «conciencia desarrollada del tiempo», en cambio

la conciencia desarrollada del tiempo escapa a esta dificultad y a esta paradoja creando medios completamente nuevos para aprehender «totalidades» temporales [...] El lenguaje, para designar la totalidad de un proceso o una actividad, ya no necesita de una intuición de todos los componentes de su curso, sino que se conforma con fijar el punto de partida y el punto final. [*Ibid.*, pp. 189-190]

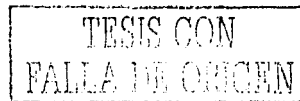
El lenguaje discursivo *ya no se pierde en la multiplicidad de los datos individuales y es capaz de concebir una «totalidad» o generalidad*, en la que las nociones de 'inicio' y 'final' permiten abandonar lo espacial e ingresar en lo temporal.

En el tercer volumen de su obra, afirma Cassirer que en lo temporal hay también un paso del «tiempo de acción» al «tiempo simbó-

<sup>13</sup> E. Cassirer, *op. cit.*, Tomo I, pp. 53-57.

<sup>14</sup> Ver § 96.

<sup>15</sup> Cuestión ya abordada a propósito de la deixis en § 91.



lico» o representativo. Aquí se remite a Agustín de Hipona, quien al dar relevancia a la expectativa y al recuerdo destaca según Cassirer la capacidad humana de formarse imágenes o representaciones conceptuales de lo que no está ubicado en el presente: «Aquí se manifiesta nuevamente el tipo de "representación" simbólica en toda su fuerza y profundidad». <sup>16</sup> Y concluye de este modo:

Así como [...] tuvimos que distinguir entre el mero «espacio de acción» y el «espacio simbólico», existe también en la esfera temporal una distinción análoga [...] En esta capacidad de «ver hacia adelante y hacia atrás» reside la función básica específica de la «razón» humana.

La facultad del espíritu consistente en representarse algo futuro en una imagen no va a la zaga de su facultad de transformar lo pasado en una imagen, renovándolo en ella; en ambas se manifiesta y opera la misma función originaria de «representación». [*Ibid.*, pp. 217-218 y 223]

En suma, Locke, Kant y Cassirer suscribirían la tesis de que *la expresión discursiva convierte en sucesivo lo simultáneo y múltiple, da estabilidad a nuestra percepción, organizándola, y permite pensar racionalmente*. Es decir, *todo lo que nos hace diferentes a los ángeles o a los dioses, y que nos separa de los místicos*, quienes por el contrario buscan la simultaneidad, la experiencia directa y la pérdida de la conciencia individual.

Y si, a partir de este contraste entre el pensador racionalizante y el buscador de éxtasis, nos ponemos a reflexionar en la imagen y sus características propias, entonces aquellas que eran las cualidades positivas del lenguaje articulado pueden ahora ser consideradas como negativas. Así, según Rudolf Arnheim, aunque el enunciado verbal es más estable y preciso que el «enunciado» visual, esa estabilidad puede ser engañosa cuando el referente es cambiante, o incluso cuando la palabra tiene distintas connotaciones. Debido a que el valor pictórico de un

enunciado es muy limitado, *una descripción verbal es reductiva y vuelve sucesivo lo que no es sucesivo*. Por ejemplo,

La relación espacial implicada en el enunciado «Árboles con cerezas» no puede ser descrita en la frase, que es una simple enumeración de tres conceptos: 'árbol', 'con' y 'cerezas' [...] La interacción simultánea y sus efectos no pueden ser [...] transmitidas mediante palabras. <sup>17</sup>

Y si un evento tan simple como el de que un árbol tiene cerezas es convertido en una *sucesión* de eventos menores, la reducción es mayor cuando, por ejemplo, se describe una escena en donde intervienen varios personajes. Todo lo que ocurre *simultáneamente* es trasferido a un lenguaje en el cual se describe *sucesivamente*. Arnheim ejemplifica esto con un pasaje de una novela de Albert Camus. [*Ibid.*, p. 249] Pero nosotros podríamos pensar en otro ejemplo, como el momento culminante en que Napoleón Bonaparte se coronó a sí mismo como Emperador. En ese preciso instante ocurrieron muchas cosas a la vez: la sorpresa del Papa, la admiración de algunos concurrentes, la ira de otros, el orgullo de Bonaparte, las críticas de algunos y la aceptación de otros, etc., etc. *Decir* todo eso es referirlo de manera sucesiva. En cambio, *mostrarlo* es referirlo de manera simultánea, como se hace en el cuadro que pintó a propósito Jacques-Louis David. [**Figura 23**] Desde luego, no debemos olvidar que la percepción global de esta imagen se realiza a partir de un recorrido lineal, y que como producto de nuestra capacidad de proyección de las partes en el todo y del todo en sus partes, podemos decir que «vemos el cuadro de Jacques-Louis David» como una totalidad. <sup>18</sup>

Paralela a esta diferencia entre el lenguaje y la imagen, hay otra de la que nos habla Arnheim: la de los *conceptos discursivos* y los *conceptos perceptivos*. Los primeros eviden-

<sup>16</sup> E. Cassirer, *Ibid.*, Tomo III, p. 216.

<sup>17</sup> R. Anheim, *Visual Thinking*, p. 246.

<sup>18</sup> Ver § 60 y sobre todo § 63.

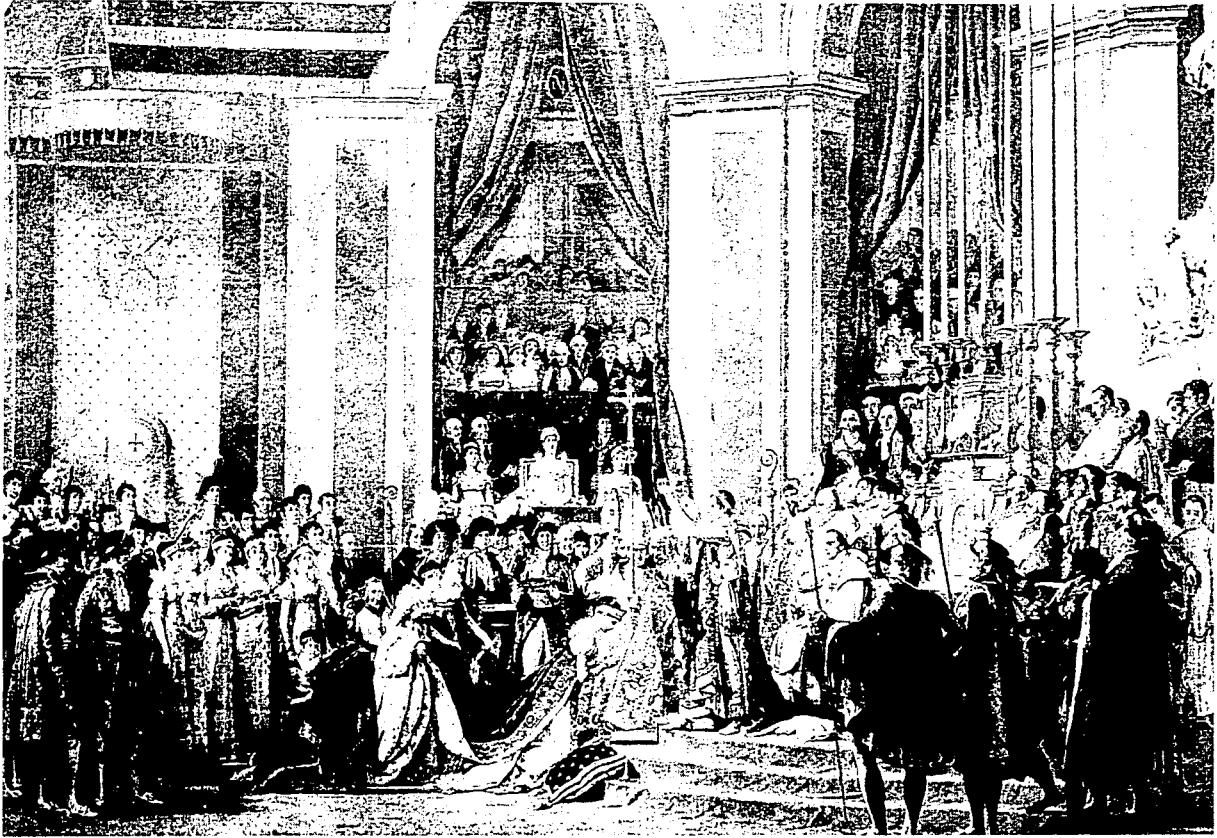


Figura 23. Jacques-Louis David, *Consagración del Emperador Napoleón y coronación de la emperatriz Josephine en la Catedral de Nuestra Señora de París*. 1806-1807.

cian su rigidez cuando sus referentes tienen variaciones cuantitativas y cualitativas relevantes. Por ejemplo, podemos tener una definición de 'círculo', otra diferente de 'elipse', o tra de 'hipérbola' y otra de 'parábola'. Pero para comprenderlas todas como 'secciones cónicas' el concepto discursivo ya no nos sirve.<sup>19</sup> Nos valemos entonces de una *abstracción perceptiva*, gracias a la cual comprendemos que el círculo, la elipse, la parábola y la hipérbola son «cortes» de un cono. Y también comprendemos que una elipse es un círculo «girado» o que un círculo es una elipse «girada»; incluso nos damos cuenta de que entre un círculo y una elipse hay una infinidad de figuras, unas que se acercan más al primero, y otras que se acercan más a la segunda, *sin solución de continuidad*. En este caso, hemos *visualizado* o *imaginado*, no hemos definido verbalmente las secciones cónicas. Si recurrimos a una representación visual de estas figuras, será más notoria la continuidad entre ellas. De esa manera, la noción perceptual de 'secciones cónicas' adquirirá todo su dinamismo:

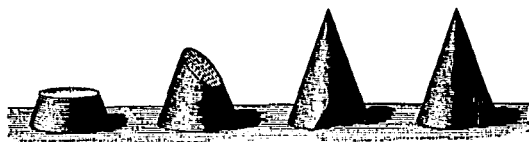


Figura 24. Secciones cónicas: el círculo, la elipse, la parábola y la hipérbola son entendidos dinámicamente, como parte de un mismo continuo, gracias a los conceptos perceptivos, que permiten visualizarlas o representarlas visualmente.

Ocurre, además, que el concepto perceptivo ayuda a pensar *en el tiempo* las distintas secciones cónicas: cada una de ellas es un momento específico de un todo que sufre transformaciones; cada momento es parte de todos los demás momentos.

<sup>19</sup> Ver § 25, 64 y 82, en donde se hace referencia a la capacidad abstractiva del pensamiento visual.

Wittgenstein decía: «¡Nada más fácil que representarse [*sich vorstellen*] un cubo de cuatro dimensiones!»<sup>20</sup> La cuarta dimensión era, desde luego, el tiempo. En sus manuscritos no había una imagen de ese cubo, quizá porque sobre el papel sólo es posible poner imágenes temporales que no corresponden exactamente a la temporalidad de ese cubo representado imaginariamente. Sin embargo, los editores de esta obra pusieron la siguiente figura, que me permito modificar ligeramente para darle mayor claridad visual:

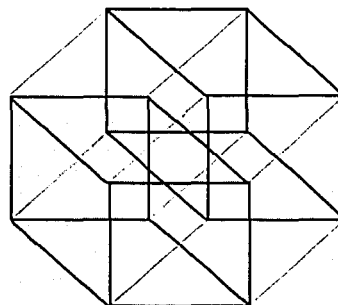


Figura 25 a. Cubo de cuatro dimensiones, según Ludwig Wittgenstein.

En el mismo tenor, Abraham Moles presenta una proyección de un cubo, con el nombre de «poder de la imagen» [Figura 25 b]. ¿A qué poder se refiere? Al de hacer perceptible visualmente el dinamismo de un objeto. Ésta es una proyección *bidimensional* de un objeto *tridimensional* (un cubo de alambre) que gira y cuya imagen en movimiento ha sido filmada en tercera dimensión. Inicialmente, el sujeto ve distintas figuras inconexas y sin una forma discernible, pero al habituarse a la visión estereoscópica «descubre, mediante una operación mental (*Gestaltung*) [...] que no se trata de una articulación de varillas, sino de una sola y misma figura que a parece desde ángulos dife-

<sup>20</sup> L. Wittgenstein, *Zettel*, § 249.

rentes».<sup>21</sup> Esta experiencia da por resultado un objeto *tetradimensional*: es decir, *espacio-temporal*.

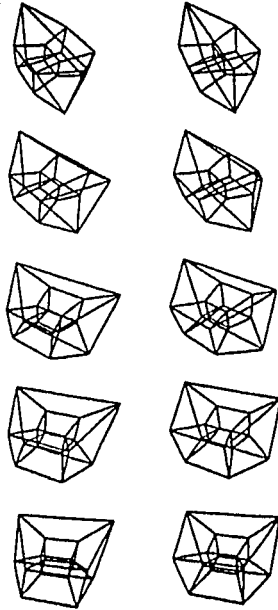


Figura 25 b. Cubo de cuatro dimensiones, según Abraham Moles.

Así, volviendo a Arnheim, hay una gran diferencia entre:

- a) definir los objetos como entidades abstractamente estables  
y  
b) imaginarlos como entidades en movimiento, con variedad de estados y formas.<sup>22</sup>

Y esto último es lo que sucede cada vez que miramos un rostro e identificamos a una perso-

na por medio de él: todo rostro es mirado *en el tiempo*, pues cada una de sus variantes es ubicada en el conjunto de sus variantes pasadas y de sus posibles variantes futuras. Por eso es que cada quien se reconoce a sí mismo cuando se mira al espejo o se ve en una fotografía: sabe relacionar las partes y el todo, constituyendo una totalidad estable a la que llama «mi rostro».<sup>23</sup> Y cuando no lo logra —como en ciertas afasias—, es porque no relaciona el todo con sus partes.

Otro aspecto en el cual lo imaginario y lo visual se separan de lo discursivo es en la posibilidad de representar o concebir situaciones antagónicas, como indica María-Noel Lapoujade. A diferencia de aquella representación que se apega fielmente a los principios lógicos aristotélicos (identidad, no contradicción, tercero excluido), la representación imaginaria «instala el antagonismo en el seno de lo real y hace de la contradicción el dinamismo del pensar».<sup>24</sup> Para la imaginación, los antagonismos no son algo que se trate de abolir, sino que son parte de la realidad y como tales son aceptados por ella: «precisamente la actividad imaginaria gesta movimientos, opuestos, antagonismos coexistentes [...] más precisamente, la imaginación actúa en el reino de la polivalencia». [*Ibid.*, pp. 150-151] Esto quiere decir, en suma, que la imaginación y las imágenes son modos de enfrentar el mundo tan legítimos como el modo racional, unívoco y sistemático de pensar.

Ahora bien, a menos que «lo racional» se tenga que identificar dogmáticamente con lo lógico, lo secuencial y lo ordenado, sería muy saludable «abrir» la noción de racionalidad y aceptar que *en la razón humana también cabe la imaginación*. Dicho en otros términos, que la razón humana no se sujeta siempre a los principios de la lógica más «pura», sino que también incursiona en los meandros de la imaginación y la fantasía. De ese modo, al llamado «enfermo mental» no se le consideraría ya como a alguien que ha «perdido la razón», o al niño no se le

<sup>21</sup> Abraham Moles, «Una aproximación funcional a la imagen científica», en A.A. V.V. *Imágenes. De los primates...*, p. 165.

<sup>22</sup> R. Arnheim, *Visual thinking*, Cfr. pp. 43-52 y 178-185.

<sup>23</sup> Ver § 63 y 70.

<sup>24</sup> M. N. Lapoujade, *op. cit.*, p. 172; cfr. pp. 176-179.

vería ya como un ser que «aún no razona», ni al habitante de culturas no occidentalizadas como un «salvaje» o «primitivo» que con un buen desarrollo puede llegar tal vez al nivel del civilizado racional. Todos ellos podrían más bien ser considerados como seres pensantes, dueños de una modalidad específica de la razón humana.

Si ahora entramos de lleno al concepto del tiempo en la fenomenología, tendremos que detenernos en Husserl y su texto titulado *Leciones sobre la fenomenología de la conciencia íntima del tiempo*. Pero no examinaré este importante trabajo, sino que me conformaré con referir algunos estudios sobre el mismo. Anteriormente<sup>25</sup> mencioné cómo Sartre se apoya en las nociones husserlianas de 'protención' y 'retención' para explicar el modo en que un sujeto construye imágenes no visuales de algún objeto. Del mismo modo, me referí<sup>26</sup> a la exposición de Merleau-Ponty sobre que *ver algo* es siempre verlo desde algún punto de vista, y sin embargo ello no impide que sea concebido «desde todas partes», en virtud de que el sujeto puede *interpretar* los datos que reciben sus sentidos y constituir una totalidad estable. Pues bien, refiriéndose expresamente a la concepción husserliana del tiempo, Merleau-Ponty afirma que el rejuego entre protenciones y retenciones implica que «el tiempo no es una línea, sino una red de intencionalidades»: «lo que en realidad hay, no es un pasado, un presente y un futuro» separados o discretos, sino una totalidad en la que lo pasado, lo presente y lo futuro se unifican. Así, la vivencia no consiste en pasar por una serie de «ahoras» independientes, sino en vivir la conjunción entre los «ek-stasis temporales» (según el concepto de Heidegger). Según esto, «la temporalización no es una sucesión (*Nacheinander*) de éxtasis. El futuro no es posterior al pasado, y éste no es anterior al presente».<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Ver § 53.

<sup>26</sup> Ver § 63.

<sup>27</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenología...* pp. 424-428.

¿Cómo entender este resultado, si no en el sentido de que el tiempo «originario» es el tiempo de la *simultaneidad*, y no de la *sucesión*? ¿Será que en la filosofía occidental misma se reconoció, por fin, que la temporalidad tiene mayor riqueza y realidad para todos nosotros como una convivencia o continuidad de distintos tiempos, y *no* como una separación entre éstos? Considero que con estos estudios fenomenológico-existenciales el pensamiento logocéntrico fue cuestionado seriamente, pues el filosofar se acercó al imaginar, la palabra se acercó a la imagen y la razón discursiva se acercó al pensamiento visual. Por eso me parecen muy importantes las conclusiones de Merleau-Ponty, como cuando dice que

Hay más verdad en las personificaciones míticas del tiempo que en la noción del tiempo considerado, a la manera científica, como una variable de la naturaleza en sí o, a la manera kantiana, como una forma idealmente separable de su materia. [*Ibid.*, p. 429]

El filósofo se une al religioso cuando afirma: «ser ahora, es ser siempre, y ser para nunca jamás». [*Ibid.*, p. 430] ¿Para pensar, representarnos y presentarnos la eternidad *no son más apropiadas las imágenes que las palabras, en virtud de que son esencialmente espaciales*? El propio autor define el tiempo con una imagen mítica: es como

[un] chorro de agua: el agua cambia y el chorro de agua permanece porque la forma se conserva; la forma se conserva porque cada onda sucesiva recoge las funciones de la anterior [...] Aquí se justifica la metáfora del río, no en cuanto que el río fluye, sino en cuanto que nada más forma una sola cosa consigo mismo. [*Ibid.*, p. 429]

El tiempo no es, pues, un flujo (de *ahoras*, de momentos, de presentes que vienen y se van...), sino *una totalidad unitaria en que pasado, presente y futuro están integrados*.

Otra interesante exposición sobre el tiempo fenomenológico es la que desarrolla Fernando Montero. Su tesis principal, que resulta muy

conveniente para mis propias investigaciones en este trabajo, consiste en tres aspectos:

- a) Que en el fenómeno del tiempo se fusionan lo temporal y lo espacial.
- b) Que la temporalidad tiene sentido en tanto se vierte en una *representación*.
- c) Que, de las tres dimensiones temporales, el *presente* es la prioritaria.

Para empezar, considera que es muy problemática la concepción del tiempo como «una serie infinita y continua de instantes que proceden del futuro, se actualizan en el presente y se hunden en el pasado». A ésta noción del «paso» del tiempo, le opondría la concepción fenomenológica (y de la teoría de la relatividad) de que en el fenómeno originario del tiempo hay una *fusión de lo temporal y lo espacial*.<sup>28</sup> De hecho, el tiempo es constantemente «espacializado» por nosotros, en nuestra necesidad de representárnoslo física u objetivamente: el movimiento de los astros, el movimiento de las manecillas de un reloj nos sirven como referentes visuales, y gracias a tales estrategias podemos «visualizar» el tiempo. [*Ibid.*, pp. 273-274]

En cuanto a la representación, el autor afirma que el instante actual, el *ahora* o presente, es paradójico: es mutable y permanente a la vez: «No es un fenómeno que recorra una trayectoria pasando por diversos puntos de un recorrido», y también tiene una existencia objetiva. Por ejemplo, Felipe II o Isabel I existen objetivamente, como existe Don Quijote de la Mancha. Pero «se trata de una objetividad representada»: «sólo adquieren pleno sentido cronológico esos instantes cuando se incorporan a la totalidad del tiempo *representado* y en ella valgan como los jalones que diferencian sus períodos». [*Ibid.*, pp. 266-270] Es decir, la representación que se hace el sujeto otorga «objetividad» a esos momentos pasados o ficticios.

Finalmente, es en el *ahora*, en el presente donde el tiempo alcanza su máxima realidad o «actualidad». Lo prioritario es el *ahora*, no el

futuro (como afirma Heidegger) ni el pasado. Toda temporalidad se vive como «actual» o real. Por ejemplo, Julio César era el mismo a lo largo de sus diversas acciones, aunque tuviera ciertos cambios, pues tanto él como su mundo tenían una persistencia. [*Ibid.*, pp. 257-266] Lo que acaece es siempre actual. Por tanto,

sólo del presente se puede decir sin reticencias que *existe*. Y sobre la plenitud de su realidad actual se constituye la previsión del futuro y la retención del pasado. [*Ibid.*, p. 275]

Incluso los hechos del pasado tienen una existencia presente, una actualidad, en virtud de esa preeminencia del *ahora*:

El *ahora* que vivimos [...] es el mismo *ahora* en que los senadores asesinaron a Julio César o el *ahora* en que trabajosamente Miguel Ángel pintó la Capilla Sixtina. [*Ibid.*, p. 278]

A propósito de las relaciones entre lo sucesivo y lo simultáneo, y a propósito del «primitivo», para quien la diferencia entre ambos no es tan importante como para el «civilizado», no puedo sino remitirme a la noción del 'presente eterno' simbolizado en las imágenes del mundo prehistórico. Para Sigfried Giedion, en éstas no se representa el tiempo como *sucesión*, como *progresión* o como *avance* del pasado hacia el futuro. Más bien, aparece ahí un presente «intemporal», por decirlo así, un tiempo que está más allá de cambios. Y esto se manifestaba por el recurso tanto a la *simultaneidad* como a la *superposición* entre elementos que, para un criterio distinto (como el «civilizado»), deben aparecer separados en el tiempo y en el espacio. [Figuras 26 a y b]<sup>29</sup>

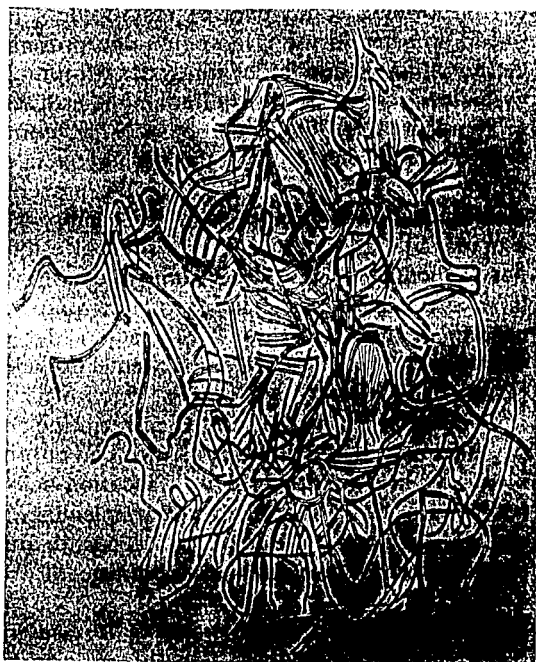
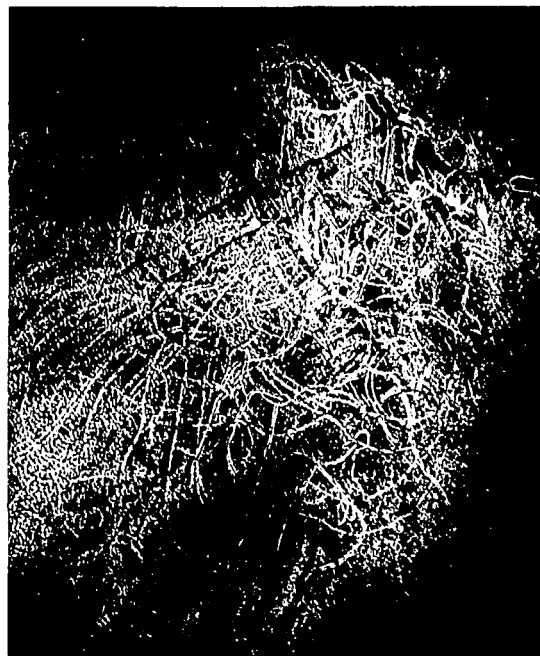
Todo esto nos demuestra, en primera instancia, que el enfrentamiento filosófico con el problema de la simultaneidad y la sucesión se ve seriamente limitado por las herramientas de este enfrentamiento: la palabra, el lenguaje articulado, la razón discursiva. En contraste, el

<sup>28</sup> Fernando Montero, *op. cit.*, pp. 254-255.

<sup>29</sup> Ver Sigfried Giedion, *El presente eterno. Los comienzos del arte*, pp. 34-102.



**Figura 26 a.** Pech-Merle, *Techo de la sala de los jeroglíficos*. Dibujos dactilares en arcilla. Paleolítico superior (40 000 a 10 000 años a. C). Imágenes trazadas, según Giedion, a lo largo de cinco mil a diez mil años, sobreponiéndose entre sí.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**Figura 26 b.** Dibujo de Lemozi correspondiente a la Figura 26 a. Giedion señala que se percibe la superposición de formas animales y símbolos de feminidad, todos ellos conviviendo en un «presente eterno».

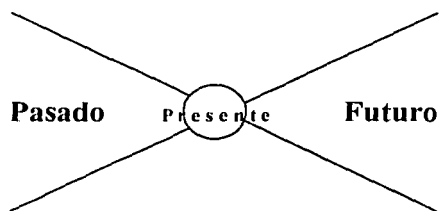


enfrentamiento «artístico» o imaginal dispone de herramientas distintas, que no le impiden *representarse* o *presentar* la simultaneidad tanto como la sucesión.

### § 101. Representación de lo sucesivo y de lo simultáneo en la poesía y en las imágenes visuales

Cuando miramos una imagen fija en la que se representa un objeto en movimiento, normalmente la interpretamos como un momento de la acción realizada por ese objeto. Por ejemplo, en la **Figura 27** vemos que San José está iniciando la marcha, pues así nos lo indica la postura de su pierna derecha, que está adelantada con respecto al resto de su cuerpo. El asno parece estar quieto, pero por la posición del hombre sabemos que en un momento más empezará también a caminar. El lazo que toma con la mano izquierda San José cae formando un bucle, indicando que todavía no tira de él; pero sabemos que muy pronto estará tirante, y el animal caminará. Y vemos mucho más: antes de esta escena el hombre tocó a la puerta de la posada, y la persona que por ahí asoma le negó la entrada; las personas asomadas a la ventana se acercaron para saber quién llamaba. Asimismo, visualizamos el movimiento de José desde la puerta hasta su actual posición, así como el del animal, que fue jalado hacia delante para después detenerse un poco, antes de volver a ser jalado por el hombre en el futuro inmediato. En suma, una imagen tan simple como ésta nos demuestra que lo más difícil sería percibir únicamente el momento presente de la representación visual: percibimos, en realidad, lo que *sucedió* antes, así como lo que *sucedirá* después, junto con lo que *sucede* ahora mismo. Lo percibimos, o, más bien, lo *imaginamos*. Y aquí está lo más interesante: percibimos o imaginamos todo eso *al mismo tiempo, simultáneamente*. Lo que *sucede, sucedió y sucederá* es pensado *simultáneamente*; lo *sucesivo* se piensa o se imagina como *simultáneo*.

Haciéndome eco de Husserl en sus *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia íntima del tiempo*, y a partir de este sencillo ejemplo, puedo decir que en nuestra relación con las representaciones visuales se pone en juego la «convivencia» del pasado, el presente y el futuro: la imagen presente (en su sentido espacial) ante nosotros es también un objeto que existe en el presente (en su sentido temporal), y que concita el encuentro del pasado (aquello que sucedió *antes* del momento que vemos) y del futuro (lo que sucederá *después*). El siguiente esquema puede ayudar a explicar esto:



Mas no sólo en las imágenes que *presenciamos*, sino en toda nuestra experiencia vital, el pasado se proyecta en el presente, y desde el presente se proyecta el futuro. El presente está henchido de pasado y a la vez se desborda hacia el futuro: *el presente vivo está siempre abierto, hacia «atrás» y hacia «delante»*.

Veamos otra imagen, que tal vez pueda servir como un mejor ejemplo. [**Figura 28**] Quien ve esta fotografía interpreta que la niña con los brazos levantados está brincando. No cabe pensar que está subiéndose al cielo (o que descende). Pero incluso en esta hipótesis no es vista como si estuviera suspendida en el aire y estática. En cualquier caso, lo más aceptable es percibirla en movimiento. El hecho de que no toque el suelo no deja de inquietar, pero brevemente, pues enseguida el espectador imagina el momento en que esa niña estaba sobre la superficie elástica, en alguna de las posiciones de los demás niños. Entonces, ve que cualquiera de estos niños se encontrará enseguida «suspendido» en el aire, mientras la niña que ahora está

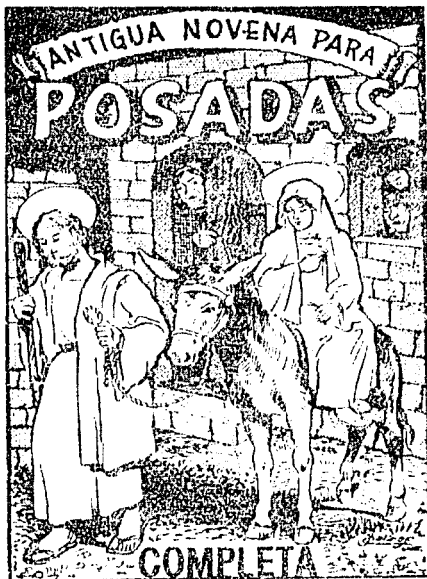


Figura 27. San José y la Virgen. Imagen popular que sugiere el movimiento, pese a su carácter estático.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Figura 28. Niños jugando en una cama elástica. El espectador percibe el movimiento de los sujetos.

en el aire se encontrará sobre la superficie; o bien, que en un momento anterior así fue. El espectador visualiza *simultáneamente* lo anterior, lo actual y lo posterior, y *por ello* percibe el movimiento de la escena en su conjunto. Y hay algo más, muy importante: en virtud de que el momento que nos presenta la fotografía está insertado en el conjunto de los momentos de que constó la escena real, resulta que no se puede aislar ninguno de ellos, so pena de desvirtuar la imagen y entenderla erróneamente como una representación fija de un grupo de objetos fijos. Evidentemente, esto es imposible para cualquier espectador común y corriente. ¿Por qué? Porque la gran mayoría de los espectadores *ha aprendido a interpretar correctamente las imágenes fijas de situaciones dinámicas*, y por tanto a leerlas como representaciones de movimientos. En otros términos, *los espectadores normales no ven de ningún modo la representación de un «instante», sino más bien la representación de un presente. Y tal presente es parte del todo en el que se proyectan un pasado y en un futuro: todos ellos conforman una unidad dinámica*. Es por ello que quien ve la foto puede afirmar que todos los niños están brincando. El «instante» es en realidad una abstracción, una intelectualización que permite extraer del *continuum* pasado-presente-futuro una serie de «puntos», «etapas», «momentos», «ubicaciones» o «espacios» que, supuestamente, tienen una existencia propia, autónoma. De acuerdo con esto, el tiempo sería una suma, o una conjunción, de instantes. En cambio, de acuerdo con el enfoque aquí seguido, el presente no puede existir aisladamente: *es lo que es porque constituye, junto con el pasado y el futuro, el tiempo* (que es unitario e implica a esas tres dimensiones o vertientes). El presente es el presente de un pasado y de un futuro, no un presente en sí. El pasado, a su vez, es el pasado de un presente e incluso de un futuro. Y lo mismo puede decirse de este último con respecto al pasado y al presente.

Este párrafo tratará sobre cómo las imágenes visuales pueden ser representaciones o pre-

sentaciones de la sucesión y de la simultaneidad. Pero antes abriré un paréntesis para referirme un poco a la manera en que también la palabra es capaz de representar (más que presentar) tanto lo sucesivo como lo simultáneo.

La extensa investigación de Paul Ricoeur sobre el tiempo y la narración escrita<sup>30</sup> es un excelente medio para asomarse a las complejas relaciones que se han entablado entre la historia, la literatura y la filosofía a propósito de la temporalidad humana. Para este autor, el ser humano se caracteriza por tener una dimensión temporal, la cual a su vez se organiza o se estructura narrativamente, y *no* de otra manera (por ejemplo filosófica o científicamente).<sup>31</sup> Pues considera que las narraciones (míticas, literarias, históricas incluso) llegan más lejos que la ciencia y la filosofía en su tratamiento del tiempo, sobre todo en su manera de solucionar las aporías con que se han topado éstas. Tres de tales aporías son las que examina Ricoeur a todo lo largo de esta obra, y que derivan de sendas problemáticas:

- a) la oposición entre un tiempo psicológico (o fenomenológico) y un tiempo cósmico;
- b) la dificultad de explicar la relación entre el pasado, el presente y el futuro;
- c) la imposibilidad de representar discursivamente el tiempo.<sup>32</sup>

La tesis principal de Ricoeur es que

La especulación sobre el tiempo es una actividad siempre inconclusa a la que sólo la actividad narrativa puede presentar alternativas. No es que la solución a las aporías que da ésta sea un sustituto. Si es que las resuelve, lo hace poéticamente y no teóricamente. [*Ibid.*, p. 24]

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*, 1983; *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, 1984; *Temps et récit III. Le temps raconté*, 1985.

<sup>31</sup> *Temps et récit I*, p. 17.

<sup>32</sup> *Temps et récit III*, pp. 437-438.

Los caminos poéticos son muy diferentes de los teóricos, lo sabemos muy bien. Y el autor examina el contraste entre unos y otros.

En el primer tomo de su trabajo, expone el tratamiento del tiempo en Aristóteles y en San Agustín. Comienza por este último, dado que manifiesta como nadie el enigma del tiempo, específicamente en cuanto a la manera en que un dato de la memoria o una imagen presente se puedan referir a algo pasado y, a la vez, puedan prefigurar algo futuro.<sup>33</sup> A este planteamiento lo llama Ricoeur la «aporía del ser y del no ser del tiempo», y afirma que la solución agustiniana del «triple presente» es precaria en tanto no resuelva la cuestión de cómo se mide el tiempo. [*Ibid.*, p. 34]

Como sabemos, San Agustín resuelve este problema diciendo que hay una dialéctica entre la memoria (hacia el pasado), la atención (hacia el presente) y la espera (hacia el futuro). El espíritu *tiende* hacia cada una de estas vertientes del tiempo, es decir, está *en tensión* hacia cada una de las tres. Y cuando resuelve esa tensión, experimenta una *distensión*. *Tal distensión del espíritu es el tiempo*. Por ejemplo, cuando escuchamos o cantamos una canción ya conocida tenemos a la vez los tres presentes (el del pasado, el del presente y el del futuro).<sup>34</sup>

Las reflexiones de Agustín se centran en la relación entre el tiempo humano (al que ha definido mediante la solución genial del triple presente), y el «tiempo divino» (al que caracteriza como una especie de presente eterno —aunque nunca utiliza esta expresión). El tiempo humano es *sucesivo*, «el tiempo divino» es *simultáneo*. Refiriéndose al primero, Agustín ha dicho:

Lento es el sentido de la carne, porque es el sentido de la carne: él mismo es su límite.

No seas vana, alma mía [...] ¿Por qué, pervertida, sigues a tu carne? Sigate ella, convertida. Todo lo que por su medio sientes es parcial, y desconoces el todo cuyas son esas partes [...] Así acontece siempre con todas las cosas que forman un todo, sin que existan

todas a un mismo tiempo para formarle: deleitan, más todas juntas que una por una, cuando es posible percibir las todas. [*Ibid.*, Lib. IV, Caps. X, 15 y XI, 16-17]

Dios, en cambio, no está sujeto al tiempo, sino que es *eterno*. Está fuera del tiempo:

En lo eterno [...] nada pasa, sino que todo está presente todo entero, mientras que ningún tiempo está presente todo entero [...] Todo pasado viene empujado por un futuro y [...] todo futuro viene detrás de un pasado...<sup>35</sup>

Precedes a todos los tiempos pasados, según la altura de tu eternidad siempre presente. Y sobrepasas a todos los tiempos futuros, porque son futuros, y, una vez venidos, serán pasados; mientras que tú eres idéntico a ti mismo y tus años no se desvanecerán. [*Ibid.*, Lib. XI, Cap. XI, 13]

Todo esto nos remite a lo ya dicho aquí<sup>36</sup> sobre la superación de la representación y el acceso a la presencia, entendidos como un abandono de la palabra y un acceso al silencio, pero también como un diálogo interior, no discursivo. Por eso, viene a propósito lo dicho por Agustín en el contexto de su meditación sobre el tiempo del humano y la necesidad de éste de acceder al presente eterno de Dios:

Es dentro de mí, sí, dentro, en la morada del pensamiento, donde la Verdad, que no es ni hebrea, ni griega, ni latina, ni bárbara, sin servirse de boca ni de lengua, sin ruido de sílabas, me diría: «Dice verdad». [*Ibid.*, Lib. XI, Cap. III, 5]

*El diálogo interior, el verbum cordis, se desarrolla en un tiempo no discursivo (o sucesivo), sino más bien simultáneo. Y sólo por su mediación el ser humano, que es temporal, se puede acercar al presente eterno (y tal vez acceder a él): al tiempo fuera del tiempo en donde no hay sucesión, sino simultaneidad.*

Volviendo a Ricoeur, quiero subrayar que a lo largo de su obra dedicada a la temporalidad rehuye sistemáticamente todo tipo de tentacio-

<sup>33</sup> Cfr. *Temps et récit I*, p. 33.

<sup>34</sup> San Agustín, *Confesiones*, Libro XI, Cap. XXVIII, 38.

<sup>35</sup> *Ibid.*, Libro XI, Cap. XI, 13.

<sup>36</sup> En § 93 y 94.

nes o inclinaciones místicas (aunque no puede dejar de reconocer su existencia e incluso su legitimidad, como veremos enseguida). Por eso contrapone el enfoque aristotélico del tiempo al agustiniano,<sup>37</sup> introduciendo así el concepto principal de su investigación: la 'mimesis'. [Cfr. *Ibid.*, pp. 105-162] Sin embargo, consciente de que a partir de la razón (la filosofía o la ciencia) es difícil (si no imposible) dar cuenta del tiempo tal como es experimentado en la poesía, el mito o la religión, advierte:

La más importante cuestión que pueda plantearse este libro es la de saber hasta qué punto una reflexión filosófica sobre la narratividad y el tiempo puede ayudar a pensar juntas la eternidad y la muerte. [*Ibid.*, p. 162]

Y éste es el punto que me interesa destacar: *el enfoque filosófico sobre la temporalidad va conduciendo indefectiblemente hacia una confesión final de impotencia por parte del filósofo, que al cabo de sus indagaciones se encuentra con los límites de la razón discursiva. Veamos cómo sucede esta decepción.*

A lo largo de los dos primeros tomos de su obra, Ricoeur confronta sistemáticamente los recursos de que se valen tanto la narración histórica como la narración literaria para «configurar» el tiempo, y va señalando tanto los puntos de coincidencia como las diferencias entre ambas. Sostiene la tesis de que todos somos capaces de comprender un texto histórico *porque* poseemos las estructuras narrativas que nos permiten comprender también un texto literario: «el relato histórico y el relato ficticio tienen en común [las] mismas operaciones configurantes». <sup>38</sup> Por ejemplo, tanto en un relato histórico se da la composición de una intriga narrativa, como en el relato literario se da una referencia a lo que «pasó». Y, en ambos casos, son aplicados los principios aristotélicos de la narración, gracias a los cuales hay un «triunfo de la concordancia sobre la discordancia». [*Ibid.*, p. 47]

A partir de todos estos resultados, Ricoeur estudia tres obras literarias mayores: *La montaña mágica*, *Mrs. Dalloway* y *En busca del tiempo perdido*. Su finalidad es explorar la manera en que en ellas se hace estallar la concordancia y se la combina con la discordancia, llegándose a una combinación de ambas: «esas tres obras tienen en común la exploración, en los confines de la experiencia fundamental de concordancia discordante, de la relación entre el tiempo y la eternidad». [*Ibid.*, p. 191]

Luego de estudiar esas tres obras literarias, una de sus conclusiones es que «todo sucede como si la ficción, al crear mundos imaginarios, abriera una ruta ilimitada a la manifestación del tiempo». [*Ibid.*, p. 296] Y, ya en el tercer tomo, retoma sus objetivos: «la tarea es saber si la operación narrativa [...] ofrece una solución [...] a las aporías que nos han parecido inseparables del análisis agustiniano del tiempo, y cómo lo hace». <sup>39</sup> Dicha operación narrativa permite superar también la contraposición entre «una perspectiva puramente fenomenológica sobre el tiempo y una perspectiva adversa que, de modo breve, llamo cosmológica». [*Ibid.*, p. 12]

Enseguida Ricoeur dedica su atención a la fenomenología de la temporalidad, tanto en Husserl como en Heidegger. En el primer caso, analiza las *Lecciones sobre la fenomenología de la conciencia íntima del tiempo*. La teoría de las retenciones y las protenciones podría apuntar hacia una solución de la aporía agustiniana, pues explicaría el que un vestigio sea a la vez algo presente y el signo de algo ausente. [Cfr. *ibid.*, p. 61]

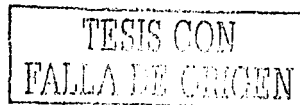
De ahí pasa Ricoeur a analizar la concepción del tiempo en Heidegger. Para él, este filósofo realizó «tres descubrimientos admirables»:

La cuestión del tiempo como *totalidad* [...] envuelta [...] en la estructura fundamental del *cuidado* [...] La unidad de las tres dimensiones del tiempo [como] una unidad *ek-stática*. [Y] una jerarquización de los niveles de temporalización, que requieren distintas deno-

<sup>37</sup> Cfr. P. Ricoeur, *Temps et récit I*, pp. 66-104.

<sup>38</sup> *Temps et récit II*, p. 12.

<sup>39</sup> *Temps et récit III*, p. 11.



minaciones: *temporalidad, historialidad e intra-temporalidad*. [*Ibid.*, p. 116]

La primera consiste en la anticipación por parte del *Dasein* de sus propias posibilidades. A partir del  *cuidado*, entonces, resulta clara

la inconmensurabilidad entre el tiempo *mortal*, al que se identifica la temporalidad en el análisis preparatorio, el tiempo *histórico*, al que la historialidad se supone fundó, y el tiempo *cósmico*, al que conduce la intra-temporalidad. [*Ibid.*, p. 124]

En cuanto a la segunda, se trata de la *temporalidad* propiamente dicha: consiste en conjunción de pasado, presente y futuro, a los que Heidegger llama *ek-stasis* del tiempo, yendo así más allá del triple presente agustiniano y de la retención-protención husserliana. Pero, además, da prioridad al futuro, por encima del pasado y del presente, lo cual va de acuerdo con el  *cuidado*. [Cfr. *ibid.*, p. 134]

Por último, la *intra-temporalidad* corresponde a lo que Heidegger llama el «concepto vulgar de tiempo», es decir, a lo que se supone ocurre *dentro* del tiempo y que es susceptible de un tratamiento objetivo. En este sentido, se habla de «lapsos de tiempo», de «tiempo astronómico», de «tiempo público» o de «tiempo físico». [Cfr. *ibid.*, pp. 159-162]

Pues bien, luego de este recorrido por distintas concepciones del tiempo, Ricoeur manifiesta que los resultados no son de ninguna manera definitivos. La aporía a que ha conducido la contraposición entre tiempo cósmico y tiempo fenomenológico no se ha superado: «no se puede pensar el tiempo cosmológico (el instante) sin invocar subrepticamente el tiempo fenomenológico (el presente), y recíprocamente». [*Ibid.*, p. 175] Concluye, entonces:

La sabiduría más antigua ha prestado atención a este efecto. La elegía de la condición humana, que se expresa entre la lamentación y la resignación, no ha dejado de cantar el contraste entre el tiempo que permanece y nosotros que pasamos [...] ¿Habríamos de la brevedad de la vida si ésta no se distinguiera del fondo constituido por la inmensidad del tiempo? [...]

Contemplamos el cielo y construimos calendarios y relojes. Y de pronto, sobre alguno de éstos, aparece en letras de duelo el *memento mori* [...] Y la angustia de la muerte vuelve a la carga, agujoneada por el silencio eterno de los espacios infinitos... [*Ibid.*, pp. 172-173]

Es decir, no se han resuelto mediante la razón discursiva las cuestiones principales sobre el tiempo, no se ha encarado la posibilidad (agrego yo) de que, así como podemos rebasar el ámbito del tiempo finito en que nos movemos, podamos también rebasar el ámbito de la sucesión temporal y acceder al ámbito de la *simultaneidad*: del tiempo que es todos los tiempos, del presente eterno...

Continuando con su ruta, Ricoeur examina la manera en que la ficción está libre de las restricciones de la filosofía y de la ciencia, e incluso de la historia. Por ejemplo, a diferencia de esta última, no está obligada a conectar el tiempo vivido con el tiempo cósmico mediante el respeto al calendario, a la sucesión de generaciones y a los documentos. [*Ibid.*, p. 230] Por ello es que el Hans Castorp de *La montaña mágica* puede borrar el tiempo cronológico y toda medida del tiempo, siendo ésa su manera particular de relacionarse con el tiempo cósmico. [*Ibid.*, pp. 235-236] Por lo mismo, el narrador de Proust puede «re-encontrar el tiempo», poniendo en práctica de una manera radical lo que filosóficamente iba a llamar después Heidegger «repetición»: el reencuentro con el propio pasado a partir del enfrentamiento con el propio porvenir. [*Ibid.*, p. 241]

La ficción, en suma, se atreve a afrontar la eternidad:

Nuestras tres fábulas sobre el tiempo [...] se arriesgan a explorar, con la potencia figurativa que ya conocemos, lo que en nuestro primer volumen hemos llamado el límite superior del proceso de jerarquización de la temporalidad. Para Agustín [...] es *la eternidad* [...] Sin embargo, ni la fenomenología husserliana ni la hermenéutica heideggeriana del ser-ahí han continuado esta línea de pensamiento. [*Ibid.*, pp. 241-242]

Asimismo, sólo la ficción *puede* traspasar otra frontera que ni la filosofía ni la ciencia pueden ignorar: «la de los límites entre fábula y mito», pues «sobre este tema [...] nuestra fenomenología es muda [...] Sólo la ficción [...] puede permitirse un poco de ebriedad». Y las tres obras maestras examinadas aprovechan sin miramientos la «mitización del tiempo». [*Ibid.*, pp. 244-245. Cursivas de F.Z.]

En fin, con referencia a las tres aporías arriba enunciadas, Ricoeur cierra su amplia investigación con una confesión implícita de impotencia filosófica. Con respecto a la primera, concluye que ni Agustín ni Aristóteles ni la fenomenología (Husserl y Heidegger) pudieron sustraerse a la «ocultación mutua del tiempo fenomenológico y del tiempo cosmológico». [*Ibid.*, pp. 439-442] En cambio, la ficción narrativa sí puede hacerlo, pues puede recurrir, y de hecho recurre a la «identidad narrativa» de los personajes literarios, la cual «puede incluir el cambio, la mutabilidad, en la cohesión de una vida». [*Ibid.*, p. 443]

La segunda aporía, a la cual la filosofía tampoco pudo sustraerse, «nace de la disociación de los tres ék-stasis del tiempo: futuro, pasado, presente, pese a la noción inevitable del tiempo concebido como un singular». [*Ibid.*, p. 448] Agustín, Husserl y Heidegger aportaron sus respectivas soluciones a este problema: el triple presente, la continuidad entre retenciones y protenciones en el presente, y la unidad entre lo por venir, lo pasado y lo presente. [*Ibid.*, pp. 449-456] Pero ninguno logró resolver la cuestión, *pues se valía de medios conceptuales*. En cambio, el relato, al no pretender una solución conceptual, se puede permitir ofrecer la «*mediación imperfecta* entre las tres dimensiones de la espera, de la tradición y de la fuerza del presente». [*Ibid.*, p. 457]

La tercera aporía consiste en la «inescrutabilidad del tiempo», y afecta al mismo relato ficticio. Las conclusiones de Ricoeur al respecto dejan ver que la ficción afronta con más libertad tal aporía, y no se ve atacada por ella, como sí se ve el discurso filosófico. [*Ibid.*, p. 467]

Entonces, no habría otro camino que involucrarse directamente en el pensamiento mítico, *frente inagotable de arcaísmos*. Advierte el autor que, aunque él se ha cuidado de no involucrarse en el mito, «no puede sin embargo ignorarlo por completo», pues

tanto la unidad como la perennidad atribuidas a ese tiempo fundamental niegan radicalmente el tiempo humano [...] El gran tiempo expresa la organización cíclica del cosmos, a la cual están armoniosamente integrados el cambio de estaciones, la sucesión de generaciones, el retorno periódico de las fiestas; e igualmente el *aion* divino se desliga de la imagen misma del círculo, la cual está emparentada con la rueda cruel de los nacimientos (como se ve en muchas formas del pensamiento hindú y en el budismo). [*Ibid.*, p. 471]

¿Y el relato de ficción? Éste puede abordar «una variedad de experiencias-límite que merecen ser colocadas bajo el signo de la eternidad». [*Ibid.*, p. 484] Pues las fábulas están muy cerca del mito; por tanto, insiste Ricoeur, «pueden permitirse algo de ebriedad» y no tienen que mantenerse en la sobriedad de la fenomenología.<sup>40</sup> [*Ibidem*]

Después de este rodeo por las célebres reflexiones agustinianas sobre el tiempo y por las investigaciones de Ricoeur sobre la temporalidad humana, ya es posible entrar con más fundamento a la poesía y a las imágenes visuales. Octavio Paz hace un excelente repaso de los nexos entre creación poética y tiempo, así como de las distintas concepciones del tiempo. De esto último trataré más abajo.<sup>41</sup> Por ahora me referiré sólo a lo que dice Paz sobre el *simultaneísmo*, una de las vanguardias en la poesía:

El simultaneísmo poético del siglo XX tuvo que enfrentarse a [...] la representación simultánea de la sucesión. Los futuristas italianos, al proclamar una estética de la sensación, abrieron la puerta a la temporalidad. Por la puerta de la sensación entró el tiempo; sólo que fue un tiempo disperso y no sucesivo: el ins-

<sup>40</sup> A propósito de la diferencia entre la ebriedad poética y la sobriedad filosófica, ver § 136.

<sup>41</sup> En la Sección 4.6, § 106.

tante. La sensación es instantánea [...] La traducción de la pintura de la sensación y del movimiento al lenguaje de la poesía, fue aun más desconcertante y contraproducente. El poema simultaneísta —más exacto sería decir: instantaneísta— no era sino una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopéyas. El poema futurista no se encaminaba hacia el futuro sino que se precipitaba por el agujero del instante o se inmovilizaba en una serie inconexa de instantes fijos.<sup>42</sup>

Concluyo, con base en lo anterior, que los poetas referidos por Paz (Apollinaire, Eliott, Pound) buscaban *la representación simultánea de la sucesión* (a la manera en que lo hacían los pintores futuristas en sus imágenes visuales), pero en realidad lograban *la representación sucesiva de la simultaneidad*. Basaban sus poemas en la yuxtaposición de instantes. ¿Por qué? ¿Acaso por las limitaciones inherentes a la palabra, que no puede ser más que sucesiva? Quizá la raíz del problema sea que se exige a la palabra representar la simultaneidad a la manera en que lo hace la imagen, es decir, de manera *simultánea* y no *sucesiva*. O sea, que se espera una especie de *mimesis*, y no una *simbolización* de lo simultáneo. En otras palabras, el lenguaje discursivo sí es capaz de representar sucesivamente lo simultáneo, *siempre y cuando ofrezca una representación simbólica, no mimética*. Pero vayamos a las imágenes visuales.

Me remitiré de nuevo a la afirmación kantiana de que la experiencia de lo sublime «hace intuíble la simultaneidad»<sup>43</sup>:

El espíritu se siente *movido* en la representación de lo sublime en la naturaleza, estando en contemplación *reposada* en el juicio estético sobre lo bello de la misma. Ese movimiento puede [...] ser comparado con una *connoción*, es decir, un movimiento alternativo, rápido, de atracción y de repulsión de un mismo objeto.

Lo trascendental para la imaginación (hacia lo cual ésta es empujada en la aprehensión de la intuición) es para ella, por decirlo así, un abismo donde teme perderse a sí misma.<sup>44</sup>

Es decir, *se trata de un movimiento del sujeto mismo, más que del objeto*, pues sobre éste muy poco podemos decir y nos es difícil representar su caos y su carácter abismal, en el que la razón se pierde fácilmente y experimenta temor. Ahora bien, en este abismo deja de haber límites, sucesión temporal y separación espacial: *ahí tiempo y espacio se funden en la simultaneidad*:

Medir un espacio [...] es [...] descubrirlo y, por tanto, es un movimiento objetivo en la imaginación y una progresión (*progressus*); la comprensión de la pluralidad en la unidad, no del pensamiento, sino de la intuición, por tanto, de lo sucesivamente aprehendido en un momento es, por lo contrario, una regresión (*regressus*) que anula a su vez la condición del tiempo en la progresión de la imaginación y hace intuíble la simultaneidad. Es, pues (puesto que la sucesión temporal es una condición del sentido interno y de toda intuición), un movimiento subjetivo de la imaginación, mediante el cual ésta hace al sentido interno una violencia. [*Ibidem*]

¿Qué sentido tiene este *regressus*? ¿Será algo así como un «regreso al origen», en donde no se había accedido aún al orden del discurso? ¿Será un regreso a lo arcaico, o al tiempo del mito que sí puede concebir la simultaneidad? Nada nos dice Kant al respecto. Sólo reafirma que la experiencia de lo sublime es muy violenta para la razón discursiva (la cual se centra en el tiempo lineal, progresivo, sucesivo).

En cuanto a la experiencia de lo simultáneo, es un auténtico *abismo* en el que no es posible hundirse impunemente, y del que no se puede salir como se entró. Es el abismo de lo arcaico.<sup>45</sup>

También supone Kant la separación entre el tiempo y el espacio, pues mientras el primero es parte del «sentido interno» y es estrictamente sucesivo, el segundo admite la simultaneidad y resulta violento para el tiempo. Esta misma separación fue establecida de manera aun más radical por Lessing, quien formuló la definición de la poesía como una representación de lo temporal y de la pintura como una representación de lo espacial. Para éste teórico, el artista

<sup>42</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo*, 1974, pp. 437-438.

<sup>43</sup> Ver § 97.

<sup>44</sup> I. Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, § 27.

<sup>45</sup> Sobre esto, ver Sección 4.6.



visual, frente a lo cambiante de las cosas, elige y presenta un «instante único», que es tanto más importante cuanto más representativo.<sup>46</sup> El poeta, en cambio, no está obligado a concentrar la escena en un solo momento, por muy especial que sea éste: puede ir hasta el origen o hasta el final de las acciones que narra. [*Ibid.*, pp. 25-26] Ahora bien, Lessing intenta explicar por qué las «pinturas poéticas» no pueden ser trasladadas a pinturas visuales. Y su respuesta consiste en subrayar la diferencia entre los dos medios. *La pintura dispone sólo de medios que representan el espacio, y no el tiempo*; no puede representar acciones progresivas, pues dispone de signos yuxtapuestos y sólo puede representar lo que está yuxtapuesto en el espacio: cuerpos y escenarios. La poesía, al contrario, *dispone sólo de signos sucesivos, y puede representar nada más lo sucesivo*: acciones. La pintura puede *sugerir* los cambios y las acciones sólo indirectamente, por medio de los cuerpos, y para representar la acción elige el «instante más fecundo». La poesía, por su parte, sólo puede *sugerir* el modo de ser de los cuerpos indirectamente, por medio de las acciones. [*Ibid.*, pp. 94-96] En síntesis, la poesía está limitada para representar el espacio, y la pintura, para representar el tiempo; la primera se debe circunscribir a lo cambiante y la segunda a lo estable: «queda, pues, establecido mi principio de que el tiempo es el dominio del poeta, como el espacio es el dominio del pintor». El pintor debe evitar reunir en un mismo espacio sucesos alejados en el tiempo, y el poeta debe evitar describir en sucesión detalles u objetos que pueden ser abarcados simultáneamente: ninguno debe invadir el dominio del otro. [*Ibid.*, p. 109]

Esta separación canónica entre la poesía-tiempo y la pintura-espacio, que durante tanto tiempo fue tomada casi como un dogma, ha sido cuestionada en nuestra época. Por ejemplo, Erich Auerbach afirma que la poesía sí puede

representar la simultaneidad, así como la pintura la sucesión.<sup>47</sup> Y Valeriano Bozal comenta:

Es posible narrar eliminando la temporalidad consustancial al lenguaje, expresando la intemporalidad [...] Los signos sucesivos pueden representar una realidad «yuxtapuesta» y los yuxtapuestos una realidad «sucesiva», según criterios que los tratadistas estudiaron repetidas veces. [*Ibidem*]

Gombrich desarrolla un cuestionamiento en el mismo sentido. Encuentra en el filósofo Anthony Shaftesbury (1671-1713) el primer planteamiento sobre la necesidad de elegir un *instante especial* para representar espacialmente las acciones. Este filósofo afirmaba que

«No puede darse una idea de cualquier cosa futura, ni traer a la mente cualquier cosa pasada, si no es presentando los pasajes o sucesos tal como han subsistido realmente, o como podrían subsistir con arreglo a la naturaleza u ocurrir conjuntamente en un instante común.»<sup>48</sup>

Y recomendaba elegir un momento climático para ese fin. Shaftesbury influyó en James Harris, quien a su vez

trazó por primera vez con toda la claridad deseable la distinción entre los diversos medios artísticos: la música se interesa por el movimiento y el sonido, la pintura por las formas y los colores. Cada cuadro es, pues, por necesidad un *punctum temporis* o instante. [*Ibid.*, p. 42]

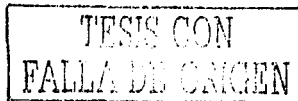
Podemos ver, entonces, que Lessing se situó en esta línea teórica, que plantaba la imposibilidad de representar el tiempo para las artes «del espacio», y de representar el espacio para las artes «del tiempo».

Pero Gombrich no acepta esta separación tan radical y excluyente, y rechaza la doctrina del «instante común» de Shaftesbury, del «*punctum temporis*» de Harris o del «instante más fecundo» de Lessing. Simplemente, niega que haya

<sup>46</sup> Lessing, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>47</sup> Citado por Valeriano Bozal, *op. cit.*, p. 189.

<sup>48</sup> Citado en Gombrich, «Momento y movimiento en el arte», en *La imagen y el ojo*, p. 41.



un momento de las acciones que *de manera intrínseca* sea superior a todos los demás momentos, o preferible a éstos por alguna cualidad especial. Un primer ejemplo del que se vale es el de las imágenes fotográficas, a las que no solemos ver como escenas «congeladas», carentes de movimiento, o «instantes» separados de un curso de acción completo. El ejemplo clásico son los estudios de Muybridge, y uno más actual es el de las imágenes que semanalmente vemos en los periódicos:

Vemos tantas fotografías de partidos de fútbol y de acontecimientos deportivos en los periódicos que hemos llegado a acostumbrarnos a esas configuraciones caóticas [...] En conjunto, *diste de ser cierto que todas las instantáneas nos parezcan congeladas.* [*Ibid.*, p. 44. Cursivas de F.Z.]

La postura de Gombrich revela una asombrosa y muy feliz (para mí) coincidencia con los planteamientos fenomenológicos (y con los míos), relativos a la percepción de totalidades.<sup>49</sup> En su rechazo de la noción de *punctum temporis*, se remite hasta las paradojas de Zenón que, como sabemos, «niegan» el movimiento en virtud de un planteamiento que abstrae de la percepción real un «instante», o una serie de «instantes» o «momentos», y postulan la existencia absoluta de éstos. Así, apunta Gombrich, se afirma «que los signos estáticos sólo pueden representar instantes estáticos, nunca instantes sumergidos en el tiempo». [*Ibid.*, p. 45] En otras palabras, podemos decir que esta concepción no distingue entre el *instante* y el *presente* (como sí lo hace la fenomenología). En realidad, *el primero es ajeno a la temporalidad y el segundo la implica: está henchido de pasado y está abierto al futuro.* Por eso le parece sumamente artificial a Gombrich la idea de un «instante fecundo»:

Pero la idea del *punctum temporis* es no sólo un absurdo lógico; es un absurdo psicológico aún mayor. Nosotros no somos cámaras, sino instrumentos que registran con bastante lentitud y que no pueden ab-

sorber muchas cosas de golpe. Bastan veinticuatro imágenes fijas sucesivas en un segundo para crear la ilusión de movimiento en el cine. Sólo podemos verlas en movimiento, no como imágenes fijas. [*Ibidem*]

Un ejemplo más concluyente es el de la imagen televisiva, que nunca está realmente completa, pero que es vista *como si* fuera continua por todos nosotros. En este caso,

lo que realmente vemos en un instante (si esta expresión tuviera algún sentido) sería sólo un punto luminoso [...] En el *punctum temporis* no podría verse ni siquiera un punto luminoso, ya que la luz tiene una frecuencia. [*Ibid.*, p. 46]

Por todo ello, Gombrich otorga un gran valor a las meditaciones agustinianas sobre el tiempo:

Si Shaftesbury y Lessing hubieran aprovechado la lección de las instrucciones de san Agustín no habrían creado esa dicotomía fatal entre espacio y tiempo en el arte que vino a embrollarlo todo a partir de entonces. [*Ibid.*, p. 47]

Asimismo, se remite a algunos estudios experimentales sobre la memoria, de los que se concluye que ésta «reúne» los datos y los guarda como totalidades:

Lo que nos interesa en estos experimentos es que socavan la tajante distinción a priori entre las percepciones del tiempo y el espacio. *Las impresiones sucesivas persisten de hecho juntas y no se experimentan totalmente como sucesivas.* Sin operación de *retención* no podríamos captar una melodía ni comprender el lenguaje hablado [*Ibid.*, p. 48. Cursivas de F.Z.]

Tenemos una explicación bastante afin a la de Husserl, con sus protenciones y sus retenciones. Sobre esta base, Gombrich *rechaza la separación excluyente entre «artes del tiempo» y «artes del espacio»*, pues le parece «estéril y engañosa». Tanto la música como el lenguaje verbal apelan a nuestra comprensión tempo-espacial, en el sentido de que el momento presente es ubicado en una totalidad en que están incluidos lo anterior y lo posterior. [*Ibid.*, p. 49] Y formula así su conclusión, confirmándonos que *en*

<sup>49</sup> Ver especialmente § 63.

*las artes (visuales, literarias) no hay lugar para las aporías que tanto han atormentado a la filosofía:*

El tiempo psicológico es, evidentemente, algo mucho más complicado y misterioso que la mera sucesión de acontecimientos. Pero, igual que la música y la poesía no son artes de sucesión tan exclusivamente como sostenían Shaftesbury, Harris y Lessing, tampoco la pintura y la escultura son tan claramente artes del movimiento detenido. Pues, fenomenológicamente, ese instante no existe para el pintor más de lo que existe para el músico. [*Ibid.*, p. 50]

En las imágenes visuales o poéticas, pues, no es problemática la convivencia de la *simultaneidad* y de la *sucesión*. Por ejemplo,

cuando contemplamos un cuadro. Lo construimos en el tiempo y retenemos los elementos y fragmentos que vemos hasta el momento en que van ocupando su lugar como un objeto o suceso imaginable, y es esa totalidad lo que percibimos y contrastamos con el cuadro que tenemos delante. [*Ibid.*, p. 51]

*Ninguna imagen fija representa, por tanto, un momento fijo.*

Por mi parte, yo diría que ni siquiera en los casos más extremos de imágenes fijas, como los retratos que todos nos tomamos en un estudio fotográfico para nuestros pasaportes y nuestras credenciales, tenemos la representación de un momento único, separado del resto de los momentos. Cuando nos sentamos frente a la cámara nos quedamos quietos, no movemos ni un milímetro de nuestra piel, y tratamos de «congelar» nuestro rostro, generalmente buscando una expresión por la que nos agradaría ser identificados. Y, sin embargo, cuando vemos después el resultado no podemos dejar de ubicar ese momento en el conjunto de los momentos de nuestro rostro. ¿Por qué? *Porque es un rostro vivo.* Sólo la fotografía de un rostro muerto podría representar un auténtico *punctum temporis*.

El instante es ideal, el presente es real. Vivimos en el presente, no en el instante. Y el presente no sólo implica el pasado y el futuro, sino

que, como *presencia*, implica la *ausencia*: lo que fue, lo que será, o lo que es pero está en otro espacio. Éstas son modalidades reales, vivenciales, de la simultaneidad.

En general suscribo el rechazo a la distinción radical entre «artes del tiempo» (verbales) y «artes del espacio» (visuales). En ambas es posible *representar* lo que sucede temporalmente y lo que se organiza espacialmente. A la vez, en ambas es posible *presentar* la ruptura con el tiempo y con el espacio: la *simultaneidad*. Esto debió de quedar claro con la exposición anterior.

Sin embargo, creo necesario puntualizar algunas diferencias entre el lenguaje verbal y el lenguaje visual en cuanto a la representación signica o simbólica de lo temporal y de lo espacial. Como medios representativos, uno y otro tienen una capacidad limitada de abarcar la multiplicidad y la movilidad del mundo. Pero hay entre ellos diferentes grados de acercamiento a la realidad, o de captación de la temporalidad y la espacialidad del mundo.

En cuanto a la temporalidad, las imágenes en movimiento son más capaces de representar el movimiento mismo, el cambio o el envejecimiento. Es decir, tienen una *temporalidad intrínseca*. Por ejemplo, una toma cinematográfica nos puede mostrar en segundos el proceso de crecimiento de una planta, el cual en realidad puede durar varias semanas. Este tipo de imágenes, a las que ya estamos acostumbrados, son representaciones que condensan visualmente el tiempo. Casi podría afirmarse que al mirarlas uno ve en ellas el tiempo mismo. Y como éstas hay muchas imágenes cuyo interés se basa en la visualización virtual del tiempo. Con el cinematógrafo se logró por vez primera este efecto. En los inicios de la imagen fotográfica pronto se hicieron experimentos en este sentido, como las tomas de Muybridge, que presentaban sobre un soporte impreso los diversos momentos de una acción. En este caso, se dejaba al intelecto del espectador la unión de las imágenes impresas y la configuración del hecho temporal.

Las palabras, por su parte, también pueden representar la temporalidad, sólo que no lo hacen visualmente, sino de modo puramente conceptual. Con palabras podemos *describir* o *explicar* en unas cuantas líneas el proceso de crecimiento de una planta. Sin embargo, parece ser que aquí la temporalidad es más huidiza, y se ve sacrificada ante las necesidades de la explicación discursiva. Sólo por un esfuerzo *visualizador* podemos llegar a la captación de la temporalidad implícita en la acción descrita verbalmente.

En la representación del espacio, la diferencia entre imágenes y palabras parece ser más profunda. La imagen visual misma, sea estática o en movimiento (movimiento virtual o real), es espacial. Su analogía con la realidad en este sentido es innegable, y en ella se han basado las posiciones que identifican «imagen» con «semejanza». La estructura espacial de un objeto puede ser de hecho *reproducida* en sus representaciones visuales. Así, por ejemplo, la distribución de los elementos de una planta es equivalente a la distribución de sus respectivas representaciones en un papel: la raíz se encuentra abajo, el tallo arriba y la hojas más arriba; las proporciones reales de los elementos son respetadas en el dibujo; el color también es respetado; etc. En cambio, la representación verbal de esta planta *no es espacial*. «Reduce» los aspectos espaciales a un encadenamiento de palabras, enunciados y párrafos sujetos a su vez a las exigencias de la gramática y de la tipografía. La representación verbal, cuando se mantiene en la emisión oral, es una *sucesión de sonidos*, o sea, un encadenamiento temporal de articulaciones lingüísticas. Y cuando se traduce a signos escritos, como los que ahora estoy utilizando, es un artificio tipográfico cuya prioridad consiste en respetar las normas de la escritura y la redacción: orden, linealidad, sintaxis, ortografía, uniformidad de los elementos gráficos (letras, puntuación, signos de exclamación, etc.).

De estas diferencias, cuya importancia no ha sido suficientemente aquilatada por la investi-

gación filosófica, no debe extraerse ninguna conclusión en el sentido de que entre imágenes y palabras alguna es «superior» a la otra como representación del mundo. El hecho de que la imagen pueda ser tan espacial como los objetos que representa, no quiere decir que *siempre* es una representación basada en la reproducción de los caracteres espaciales de sus referentes. Muchas veces, el dibujante, el pintor, el arquitecto o el diseñador recurren a representaciones esquemáticas en donde las relaciones espaciales internas de los referentes son *esquemáticas*, no *copiadas*. Todo esto quiere decir que la representación visual (por imágenes visibles) no tiene que ser analógica; puede ser también *homológica*. Y en ambos casos existe un *isomorfismo* entre imagen y objeto.

Está por otro lado el problema de cómo representar fielmente la historicidad de los objetos. No hay objeto estático. Ni siquiera la mesa que tengo frente a mí es un objeto estático: sufre modificaciones que mis sentidos no son capaces de percibir, pero de las que soy consciente: la madera está sujeta a un proceso de transformaciones físico-químicas que la modifican, de modo que esta mesa, aunque se mantenga en el mismo lugar y bajo las mismas condiciones ambientales, dentro de mil años será diferente, o tal vez ya no existirá. Pero, en vista de que no podemos ejemplificar los cambios sufridos por la mesa a lo largo de mil años, recurramos a un ejemplo más cómodo: un rostro humano.

El rostro de una persona viva es un complejo de señales, factores cromáticos, anímicos, somáticos, ambientales, etc. Es un complejo vivo, que como tal no permanece estático, sino que está en constante cambio.<sup>50</sup> Si un pintor emprende la tarea de retratar un rostro determinado, debe *elegir* los rasgos pertinentes de éste para que el retrato que produzca sea efectivamente un retrato *de* su sujeto. Sin embargo, por mucha maestría que tenga el pintor, el resultado final no representa más que

<sup>50</sup> Ver § 70.



Figura 29 a. Rembrandt a los 23 años.



Figura 29 b. Rembrandt a los 25 años.



Figura 29 c. Rembrandt a los 55 años.



Figura 29 d. Rembrandt a los 63 años.

El conjunto de los autorretratos de Rembrandt funciona como el horizonte dentro del cual cada uno de éstos tiene un valor: todos son representaciones *de* Rembrandt en general; pero, a la vez, cada imagen particular es necesariamente una «representación como» de él. En (a) lo vemos *como* un joven orgulloso y confiado; en (b), *como* su admirado Rubens; en (c), *como* un hombre golpeado por la vida y *como* San Pablo; en (d) se nos muestra *como* un anciano desencantado cercano a la muerte y *como* Demócrito.

un momento del rostro retratado. Probablemente sea un momento paradigmático, que representa a la perfección un gesto característico del personaje, o bien un rasgo típico de su carácter como hombre público. Mas no por eso el personaje está representado *íntegramente*. Es muy probable que en sus momentos de intimidad, dicho hombre público tenga *otros* gestos, *otras* actitudes que son igualmente características (o incluso más) de su personalidad auténtica.<sup>51</sup>

Lo anterior, además de dejar en claro que la semejanza *no* es el núcleo de la representación visual, nos conduce a un resultado colateral: toda imagen pictórica tiene ante todo un valor *simbólico*, más que *mimético*. El retrato que realiza el pintor, si bien sólo muestra un momento en la vida del personaje retratado, pretende muchas veces representar a dicho personaje *en general*. De ahí que junto al retrato sue-la aparecer simplemente el nombre del sujeto retratado. Sin embargo, toda representación es solamente una «representación como...»<sup>52</sup> Así, en los múltiples autorretratos que pintó a lo largo de su vida, Rembrandt van Rijn representó momentos específicos de sí mismo, produciendo en cada caso una imagen cuya relativa a ciertas circunstancias particulares. *Todos* los autorretratos de este pintor lo son *de* Rembrandt «en general», pero cada uno es *un* Rembrandt específico: en esta dialéctica entre la abstracción y la concreción, o entre la totalidad y la particularidad, radica el carácter *temporal* de esas imágenes magistrales. [Figuras 29 a, b, c y d]

## § 102. Los «nuevos medios» y la ruptura con las concepciones lineales del tiempo y del espacio

Cuando se inventó la televisión, hubo algunas voces de alarma. Unos creían que ese medio haría un gran daño a la inteligencia, dados su alto contenido imaginativo y su capacidad de

sugerir una visión simultánea de acontecimientos múltiples y separados en el espacio. El razonamiento que se hacía era más o menos el siguiente:

- a) El discurso es sucesivo y lineal;
- b) el discurso es «el» vehículo del pensamiento y la razón;
- c) la imagen televisiva es simultánea y global.

Por lo tanto

- d) La televisión representa un gran peligro contra la inteligencia y la razón.

Basta con echar por tierra (b) para que se venga abajo todo este edificio iconófolo. A lo largo del presente trabajo he procurado hacerlo.

Rudolf Arnheim supo ver con gran acierto que la televisión no sólo nos informa acerca de la realidad, sino que cambia nuestra actitud ante ésta, debido principalmente a una cualidad que posee en algo grado, y que parece estar ausente de cualquier otro medio: el poder de *hacernos experimentar la simultaneidad*:

A través de la televisión [...] vemos el sol que brilla sobre el Vesubio y, un segundo después, las luces de neón que iluminan a Broadway al mismo tiempo. Se hace innecesario el desvío que implica la descripción verbal, y la barrera de los idiomas extranjeros pierde importancia. El ancho mundo entra a nuestra sala.<sup>53</sup>

Se percató de que la verbalización se vuelve innecesaria, impotente o quizá hasta estorposa cuando podemos vivir esta especie de conocimiento de la totalidad. Inevitablemente, con esto nos remitimos a lo que dice Agustín sobre la inutilidad de las distintas lenguas cuando se trata de experimentar la Verdad. Así, Arnheim observa:

La televisión cambia nuestra actitud ante la realidad: nos hace conocer mejor el mundo y en particular nos da una sensación de la multiplicidad de lo que ocurre simultáneamente en diferentes lugares. Por primera vez en la historia de la lucha del hombre por entender

<sup>51</sup> Sobre el retrato, Ver § 73.

<sup>52</sup> Sobre el «representar como...», ver § 84.

<sup>53</sup> Rudolf Arnheim, «Pronóstico ...».

las cosas, *puede experimentarse la simultaneidad tal cual, no sólo traducida en una sucesión temporal. Nuestros lentos cuerpos y nuestros ojos miopes ya no nos fastidian.* Al fin reconocemos el lugar donde estamos como uno entre tantos: nos volvemos más modestos, menos egocéntricos. [*Ibidem.* Cursivas de F.Z.]

Se encuentra una conexión profunda entre la visión de la simultaneidad en el caso de la televisión (o de cualquier otro medio electrónico) y la que podría experimentar un místico, como confiesa Agustín en sus momentos más sinceros:

*Lento es el sentido de la carne, porque es el sentido de la carne: él mismo es su límite.*

Esto es lo que comprendo por el momento, considerando ese cielo de cielo, cielo intelectual, donde se concede a la inteligencia el conocer simultáneamente, no parcialmente, no en enigma, no en un espejo, sino del todo, con toda evidencia, cara a cara, no ahora esto, ahora aquello, sino, como se ha dicho, *conocer simultáneamente, sin ninguna sucesión de tiempos.* Considerando, asimismo, la tierra invisible e inorganizada, sin sucesión alguna de tiempos, que comporta, por lo general, ahora esto, ahora aquello, porque donde no hay apariencia alguna, en ninguna parte hay esto ni aquello.<sup>54</sup>

La discursividad no da para más, la corporalidad se revela como un lastre, la razón se pierde ante algo mucho más vasto, que la abarca y avasalla. Lo único que cabe es entonces un silencio extático (o instático). Como dijo un día McLuhan, hablando ante las cámaras de televisión y un poco ebrio: con la televisión las personas abandonan su cuerpo y se vuelven ángeles.<sup>55</sup>

Dejando estos cielos de la mística, me remito de nuevo a la propuesta de Richard Kearney,<sup>56</sup> quien al hablar sobre la imaginación posmoder-

<sup>54</sup> San Agustín, *Confesiones*, Libro IV, Cap. X, 15; Libro XII, Cap. XIII, 16. Cursivas de F.Z.

<sup>55</sup> ¿Sería porque él sí podía «permitirse un poco de ebriedad» (frase de Ricoeur citada en § 101), y por eso podía experimentar la eternidad o hablar de ella sin pudor o pruritos racionales?

<sup>56</sup> Ya comentada antes, en § 58.

na subraya cuán importante es superar las categorías lógicas aristotélicas, aceptando la simultaneidad temporal y espacial como formas legítimas de conocimiento. Para mí, esto implica asumir de una vez por todas que el conocimiento no debe pasar necesariamente por la razón discursiva, sino que hay diversos caminos, o diversos conocimientos. Asimismo, implica acabar con la idea trillada y fácil de que la visión (o la tele-visión) es un acto mecánico y poco o nada intelectual. El simple hecho de que veamos un mundo estable, y no un tumulto de puntos o datos que estimulan nuestro órgano visual, implica una intensa y compleja actividad de la imaginación (y del intelecto). Saber ver es poder mirar conjuntos de datos visuales *en relación los unos con otros.* Por ello es que vemos rostros, esculturas, flores, nubes, etc., no conglomerados de *sense data.* El que veamos nuestro mundo como estable y no como un caos de manchas, luces y sombras es un logro de nuestra inteligencia, no un simple proceso fisiológico.<sup>57</sup> Y si logramos formarnos imágenes y conceptos estables, es porque tenemos la capacidad de ver y concebir *simultáneamente* los datos discretos (en el espacio) o sucesivos (en el tiempo).

Este hecho portentoso se debe aquilatar, para ya no incurrir en el menosprecio de lo visual, y para reconocer el papel que desempeña la percepción de la simultaneidad en nuestro enfrentamiento cotidiano al mundo. Por eso es que paso ahora a una breve consideración sobre los medios mecánicos y electrónicos, *que han roto como nunca antes en nuestra historia los límites de la temporalidad lineal.*

Santos Zunzunegui estudió cómo en la cinematografía, la televisión y el video hay una representación o presentación del tiempo.<sup>58</sup> Por ejemplo, el espectador de televisión, al cambiar de canal con su control remoto<sup>59</sup>, puede pasar (a veces sin darse cuenta) de un tiempo-espacio a otro, y concebirlos todos con cierta simultanei-

<sup>57</sup> Cf. E. Gombrich, *Art and Illusion*, pp. 50-53.

<sup>58</sup> Santos Zunzunegui, *op. cit.*, pp. 77-85.

<sup>59</sup> Es lo que se llama *zapping*.

dad. En cuanto al video, «[es] tiempo sobre tiempo, espacio hecho de tiempo, espacio que sólo surge como creación del desenvolvimiento temporal». [*Ibid.*, p. 232]

Zunzunegui hace unas propuestas muy sanas: liberar a las imágenes de sus lazos con lo lingüístico, concebirlas como textos visuales con su propia sistematicidad, y replantear la noción de 'signo visual'. [*Ibid.*, pp. 77-85] Me interesa señalar estas consideraciones programáticas, pues nos pueden servir de base para entender que las imágenes, a diferencia de las palabras, son capaces de representar o presentar la simultaneidad, sin que ello implique caer en el sinsentido, en la sinrazón o en el caos. Pero, sobre todo, creo que la imagen electrónica es la que mejor materializa esta posibilidad de experimentar lo simultáneo y «liberarse» de lo lineal-discursivo. El repaso sobre la historia de las imágenes que hace Zunzunegui puede ser leído como una crónica de la manera en que éstas se fueron acercando a lo que podríamos llamar «temporalidad no lineal», o «temporalidad de lo simultáneo». No es así el planteamiento del autor, ciertamente, pero da bastantes elementos para justificar este enfoque. Por ejemplo, mientras que la pintura es un medio altamente prestigiado que se resiste a la reproducción y que aparece como estático e irreductible a un análisis en términos de «unidades mínimas», [*Ibid.*, pp. 113-114] el cómic «induce en el lector nuevos hábitos de lectura y desciframiento», así como códigos específicos (los gestos, las apoyaturas, los globos, etc.). [*Ibid.*, pp. 122-126]

Otra vertiente la ofrece el desarrollo de la imagen fotográfica. Cuando en el siglo XIX surgió con fuerza incontenible, impactó, entre otros ámbitos, el de la concepción del tiempo. Zunzunegui afirma que «la fotografía se presenta como una cristalización del instante visual. Cristalización perseguida de forma insistente por la humanidad». [*Ibid.*, p. 131] Y, de entre las diversas definiciones de la fotografía que cita, me interesa de modo particular la que deriva de D. Thomas: «La fotografía, *punto de permanencia*, se presenta, pues, como un eterno

presente, fruto de un futuro perpetuamente presente a través de su referencia a un pasado». [*Ibid.*, p. 140] Obsérvese la referencia al «eterno presente»...

Con la cinematografía, la noción de 'imagen en movimiento' adquirió mayor relevancia, conllevando también un énfasis en el tiempo mismo, y específicamente en *el tiempo no lineal o simultáneo*. Dentro de las características privativas de este medio, el montaje permite *establecer relaciones entre la espacialidad y la temporalidad y, por tanto, pasar de lo sucesivo a lo simultáneo (y viceversa)*. En cuanto a la simultaneidad franca, hay diversas formas de representarla:

- a) «Mostrando acciones que coexistan *en el mismo campo* (por ejemplo, gracias a la profundidad de campo).
- b) Que coexistan *en el mismo encuadre* (doble exposición, *split-screen*).
- c) Presentarlas *en sucesión*.
- d) Presentarlas *en montaje alternado o cross-cutting*. [*Ibid.*, p. 163]

Sin embargo, yo considero que la experiencia con el cine no deja de ser intelectual, y aquí la simultaneidad temporal está en realidad bastante mediada por la sucesividad, que es la vertiente temporal dominante. La simultaneidad es aquí más bien *sugerida, imaginada*.

Con la televisión, en cambio, asistimos a una experiencia mucho menos intelectualizada, y en donde por tanto las reservas intelectuales del espectador se reducen, hasta llegar a ser anuladas por completo en muchos casos. Zunzunegui menciona varias diferencias entre televisión y cine, que han sido apuntadas por distintos autores. De ellas destaco tres:

- a) *Diferencias tecnológicas*: el televisor *emite luz*, emite una imagen en perpetua composición y descomposición; hay «un emisor permanente y múltiples receptores sintonizados»; la imagen tiene una baja definición.
- b) *Diferencias psicosociológicas y afectivo-perceptivas*: la televisión tiene un fuerte poder de adicción, fomenta el sedentarismo, permite una fruición semiatenta, difusa y fragmentada.



- c) *Diferencias en la programación*: lo más característico de la televisión es la transmisión en directo. [*Ibid.*, pp. 195-198]

A partir de estas observaciones de Zunzunegui podemos ver que las cualidades del medio televisivo confluyen en varios rasgos:

- a) La unión de una multiplicidad de puntos de recepción, que a la vez están conectados en espacios separados.
- b) El poder hipnótico de una imagen no discursiva, no lineal, ilógica.
- c) La posibilidad de fusionar en un mismo tiempo distintos espacios mediante la transmisión en directo.

O sea, la confluencia de lo separado y lo discontinuo en *lo simultáneo*.

En otras palabras, la televisión adopta la forma de un mosaico, y obliga a pensar en mosaico, esto es, a yuxtaponer tiempo-espacios distintos rompiendo la discursividad del pensamiento tradicional, su linealidad lógica. ¿Quién podrá negar que la mejor manera de ver televisión es tomar el control remoto y cambiar de canal cada cinco minutos (o menos), o cada vez que aparecen los anuncios, pero teniendo en la mente *al mismo tiempo* todo lo que está sucediendo en cada canal? Ésa es mi forma de ver televisión, por lo menos... Lo ideal sería justamente una pantalla de televisión en mosaico, donde cada cuadro mostrara una situación diferente, y todas ellas *sucediéndose simultáneamente*.

Zunzunegui explica esta forma de pensamiento como una nueva forma de consumo televisivo, «menos atento a la lectura de textos completos que a una recepción cuasi impresionista derivada de la absoluta fragmentación a que puede someterse al discurso audiovisual». Así, se fabrica un *collage* a partir de fragmentos y «en función de intereses puntuales y permanentemente cambiantes». Se produce, en suma, un mosaico: «un discurso centralizado se presenta como disgregado en mil imágenes que pueden ser organizadas [...] a voluntad del espectador». [*Ibid.*, p. 203] Cada espectador puede definir su propia programación. Y Zunzunegui

nos hace ver que esta situación se intensifica con la interactividad y con la televisión por cable (*narrowcasting*), que es mucho más fragmentada que la televisión abierta (*broadcasting*), pues los espectadores tienen cada vez más poder de decisión sobre lo que se ve en su televisor particular. [*Ibid.*, pp. 205-206]

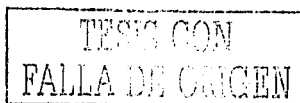
En cuanto al video, señala el autor que su utilización por parte de los artistas se puede clasificar en dos grandes rubros:

- a) registro de acciones e
- b) investigaciones sobre el espacio-tiempo.

Y autor que hay dos rasgos cruciales de este nuevo medio: su carácter temporal y su transgresión de la espacialidad. En el primer aspecto, no es que el video «represente el tiempo», sino que *es* tiempo:

En el mundo del video —de la imagen electrónica— *la temporalidad no se representa*, sino que forma parte indisoluble de su misma base tecnológica [...] El hecho de que sólo exista un punto iluminado cada vez, trae consigo el que *la imagen video no exista en el espacio sino solamente en el tiempo*. La imagen, así obtenida, no es sino una síntesis temporal asentada sobre la permanente discontinuidad [...] El video se edifica sobre una redundancia constitutiva: tiempo sobre tiempo, espacio hecho de tiempo, espacio que sólo surge como creación del desenvolvimiento temporal. [*Ibid.*, p. 232]

En relación con la espacialidad, parece que de nuevo se encuentran los medios más nuevos y las experiencias más antiguas, las de los místicos y los religiosos. Pues el video desubica al espectador tradicional, y a la vez lo reubica: «ya no basta hablar de *spectator in fabula*, sino que es necesario hacerlo de *spectator in loco*». [*Ibid.*, p. 233] Es decir, mientras en el cine predomina el espacio del teatro italiano, donde el espectador se ubica en *un* lugar y la acción representada ocurre en *otro* lugar, *frente* a él, «el video de creación define un territorio mucho más ambiguo [...] Tampoco el lugar del espectador es un lugar estable». [*Ibidem*]



Aquí no puedo evitar pensar una vez más en las confesiones de San Agustín a Dios:

Estás todo en todas partes y no limitado a lugar alguno. No eres, por supuesto, según nuestra forma corporal; sin embargo, hiciste a tu imagen al hombre que, como vemos, de la cabeza a los pies está en un lugar.

Mas, ¿por qué estoy buscando qué lugar habitas [...] como si en realidad hubiese allí lugares?

¿Dónde, pues, te encontré para conocerte sino en tí mismo sobre mí? Y ningún lugar por ninguna parte. Nos alejamos, nos acercamos y ningún lugar por ninguna parte.<sup>60</sup>

Cuando se vive a fondo la experiencia de la simultaneidad, se pierde el sentido del lugar, de la ubicación. Se rompe con el *principium individuationis*.

Después de este repaso por varios autores, haré explícitas algunas conclusiones mías. En apariencia, el movimiento virtual de la imagen cinematográfica o videográfica no está sujeto a las limitaciones de la imagen fija: en efecto vemos cómo se mueve un personaje, cómo gesticula y habla. Sin embargo, este hecho no hace que tales imágenes de movimiento virtual sean «mejores» representaciones de la temporalidad que las imágenes fijas de la pintura, el dibujo o la fotografía. De hecho, una fotografía nos dice muchas veces infinitamente más que un video. Ante una fotografía de una persona podemos quedar «atrapados» durante largos minutos; en cambio, ante la imagen en la pantalla de la misma persona no sucede lo mismo: la diversidad de elementos que nos ofrece la imagen en movimiento virtual nos impide definir un momento crucial, representativo. Si queremos definir algo y contemplarlo con todo detenimiento, entonces lo que hacemos es «fijar» la imagen accionando el botón de pausa: y entonces sí nos *abismamos* en la contemplación de la imagen. Ésta es la virtud principal de la «cámara

lenta»: nos permite captar el movimiento pero a la vez nos acerca a la estaticidad y a la abstracción de la imagen fija. Cuanto más nos interesa lo que vemos en la pantalla, más lenta debe ser la manera en que lo vemos, y cuando llegamos a un momento climático en nuestro interés, entonces congelamos la imagen para contemplarla a nuestras anchas: necesitamos demorarnos en ella.

En síntesis, las virtudes de la imagen electrónica no radican en un supuesto «poder supremo de asemejarse» a la realidad, sino en su poder de permitirnos *representar simbólicamente* la realidad recurriendo a diversos artificios que antes no eran accesibles a la fantasía de los espectadores.

Hay dos especímenes de la imagen electrónica que aparentemente superan las limitaciones de la representación visual: la imagen holográfica y la imagen virtual. En el primer caso, asistimos a una exacerbación del aspecto mimético latente en toda imagen visible. Tanto sobre soportes planos, como en su proyección sobre el espacio, resulta seductor el hecho de que el espectador ya puede asomarse para ver «detrás» o «debajo» de la imagen que en primera instancia se nos presenta de frente. El logro de estos artificios técnicos obedece a la vieja tentación de no sólo copiar fielmente la realidad, sino de poder «crear» una realidad paralela. Pygmalión sigue entre nosotros.

La llamada «imagen de realidad virtual» es un caso diferente. Se trata en el fondo del mismo recurso que han utilizado desde todos los tiempos los ilusionistas: apelar a nuestra capacidad de conformar, a partir de datos sueltos, un todo coherente que tiene significado. La imagen virtual no sólo es una imagen «vista», sino que también es «pensada». Por eso, lo menos importante en ella es la mimesis. En vez de ser una copia de la realidad, se trata de una *experiencia* que hace intervenir diversos sentidos, desde el equilibrio hasta el oído y la vista. De hecho, esta imagen se encuentra en el polo opuesto de la holografía. Mientras ésta sucede «exteriormente», aquélla sucede «interiormente».

<sup>60</sup> San Agustín, *op. cit.*, Libro VI, Cap. III, 4; Libro X, Cap. XXV, 36 y Cap. XXVI, 37.

te». O bien, para evitar estos términos que por desgracia están demasiado tarados por significados mentalistas, la primera es *visual-material*, en tanto que la segunda es *intelectual-imaginativa*.

Pasada la fiebre de los avances técnicos asociados a estas dos modalidades de la representación, ambas ocuparán su lugar junto a técnicas representativas tan «viejas» como el grabado o la pintura.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 4.5 UNIDAD DE LA VOZ Y LA MIRADA

Shakespeare tenía los dos elementos: imaginación y observación.

Gustave Flaubert<sup>1</sup>

El iconófono y el iconódulo están condenados a vivir juntos, y a veces en el mismo individuo.

Régis Debray<sup>2</sup>

### § 103. Cooperación entre imaginación y entendimiento

Palabras e imágenes están condenadas a vivir juntas. Nosotros somos animales verbo-visuales. Para nuestra especie, desarrollarse es tanto aprender a hablar y escuchar como aprender a imaginar y ver. De hecho, es más difícil explicar por separado la verbalización o la imaginación que explicarlas conjuntamente: cada una implica a la otra. Nombrar no es un acto puramente intelectual, ajeno a la visualización y a las imágenes concretas. Cuando aprendemos los nombres de las cosas, estamos *relacionando* dos informaciones: una que nos proporcionan los sentidos (la vista, o el tacto o el gusto) y otra que nos proporciona la abstracción (definiciones, equiparaciones, diferenciaciones): estamos conectando conceptos perceptuales y conceptos intelectuales. Asimismo, al ver, imaginar o representar visualmente un objeto recurrimos a nuestro acervo conceptual a fin de *identificar* y *entender* aquello que se presenta a la mirada o que es producto de la imaginación. Habitualmente, nosotros no *vemos*, sino que *miramos*. Y la mirada no es posible más que cargada de diversos saberes: lingüísticos, estéticos, científicos, prácticos... Toda mirada lleva palabras adheridas. En cuanto a la visión «pu-

ra», libre de «cargas» lingüísticas, sin duda alguna existe, como se ha visto en la parte final del Capítulo 3.<sup>3</sup> Sin embargo, su lugar entre las prácticas sociales se circunscribe a determinadas esferas en donde el sujeto —solitario o en grupo— desarrolla acciones que tienden a alejarse de toda representación: los éxtasis religiosos y estéticos, las efusiones amorosas, las experiencias alucinantes... Aquí la visión no quiere ser visión ocular sino intelectual o espiritual, y la palabra no quiere ser referencia o denominación, sino cosa signifiante: ambas pretenden ser una modalidad de nuestro contacto directo con el mundo.

Uno de los resultados que arroja este largo recorrido por el lenguaje y la imagen en sus distintas modalidades es que las posturas extremistas y excluyentes (logocentrismo, iconocentrismo, por ejemplo) conducen tarde o temprano a callejones sin salida, y que algunos de los defensores más acérrimos de uno u otro bando acaban por ceder en determinados rubros. Por ejemplo, Cassirer, uno de los más autorizados estudiosos del lenguaje articulado, no podría negar que las imágenes son una forma simbólica legítima (si bien se esfuerza denodadamente por darle un lugar subordinado y dejar el papel protagónico a la palabra). En el otro extremo, un crítico tan radical de la razón lingüística como Lyotard aprovecha plenamente las bondades de la palabra escrita para difundir sus sólidos argumentos en contra del lenguaje articulado. Capacidad de exposición, capacidad de lectura analítica, capacidad de conceptualización, son algunas de las cualidades —derivadas todas ellas del orden discursivo— que reúne un libro tan desmesurado y denso como *Discurso, figura*: un «buen libro», a *pesar de todo*.

Ya lo dijo claramente uno de los fundadores del pensamiento en Occidente: «Pensamientos sin contenidos son vanos; intuiciones sin conceptos son ciegas». Nuestro conocimiento posible consta de dos vertientes; la intuición (o fa-

<sup>1</sup> Gustave Flaubert, *Carta a Louise Collet*, 1852.

<sup>2</sup> Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, p. 276.

<sup>3</sup> Cfr. toda la Sección 3.3.

cultad de recibir representaciones por medio de la sensibilidad) y el entendimiento (o facultad de pensar mediante conceptos los objetos dados por la intuición). Ninguna de estas facultades tiene primacía: los conceptos *tienen que* hacerse sensibles y las intuiciones *tienen que* hacerse entendibles.<sup>4</sup> Éstos son nuestros límites o, para decirlo de manera positiva, nuestros alcances. Por ello, negar alguna de nuestras facultades elevando la otra a la cima es una reducción que pronto deja de rendir frutos. El propio Kant incurrió en esta falla en la segunda edición de su obra mayor, como ya se explicó anteriormente.<sup>5</sup>

Las indecisiones o indefiniciones kantianas al respecto son percibidas por Heidegger en su obra dedicada a este filósofo. Cuando Kant dice:

«hay dos ramas del conocimiento humano, que quizá se originen en una raíz común, pero desconocida para nosotros, y son, a saber, la sensibilidad y el entendimiento. Por medio de la primera nos son dados los objetos; por medio de la segunda son los objetos pensados» [A 15, B29],

enseguida comenta Heidegger que, en relación con esta raíz, «Kant, lejos de ocuparse de ella, la califica aun de “desconocida para nosotros”»,<sup>6</sup> y comenta que siempre está gravitando en la primera *Crítica* la afirmación de que sólo hay «dos fuentes fundamentales del alma, la sensibilidad y el entendimiento». [A 50, B 74] Concluye Heidegger que en esa obra

la imaginación trascendental no tiene patria. No se la trata tampoco en la estética trascendental [...] Por el contrario, figura como tema de la lógica trascendental, donde, por lo menos mientras la lógica se atenga al pensamiento como tal, no debería estar en rigor. [*Ibid.*, pp. 119-120]

Pero en la tercera *Crítica*, como ya fue explicado,<sup>7</sup> el filósofo de Königsberg llega a postu-

lar un equilibrio entre lo imaginario y lo intelectual, o entre la imagen y la palabra. Es cuando habla de la «feliz proporción» entre ambos campos, que sólo el genio creador puede lograr plenamente, y del *sensus communis* como esa unión entre entendimiento e imaginación que permite a las personas comunicarse entre sí sus experiencias estéticas. En síntesis, las cualidades del genio, según las entiende Kant, demostrarían la capacidad de éste para conciliar imagen y palabra, o imaginación y conceptualización. Entre otras cualidades, el genio

- a) relaciona la imaginación con el entendimiento;
- b) tiene una imaginación que es libre y al mismo tiempo se adapta a la exposición de un concepto dado.<sup>8</sup>

Esta relación cooperativa entre lo imaginario y lo intelectual, a la que he estado relacionando con la unidad entre la imagen y la palabra (sin que sean exactamente lo mismo), es a mi parecer el hilo conductor de las investigaciones sobre estética de María Rosa Palazón. De las seis acepciones de imaginación que estudia,<sup>9</sup> la quinta se refiere a que imaginación y entendimiento conviven en las obras de arte, tanto en su creación como en su recepción:

Centrándome en las artes veré que en sus emisiones interviene la imaginación del autor porque éste se atiene al principio de placer, y que en tanto sublima las descargas del inconsciente, muestra sus conocimientos e inquietudes intelectuales y obtiene una estructura entendible, se atiene al principio de realidad.<sup>10</sup>

Su programa es «rebatir que la creación y las recepciones de las obras artísticas se deben a una sola facultad o a una sola de las regiones psíquicas: estoy convencida de que se imbrican en ambos casos». [*Ibid.*, p. 39] Así, se propone echar por tierra la aspiración surrealista a producir obras de arte acabadas sin recurrir *en ab-*

<sup>4</sup> I. Kant, *op. cit.*, B 75.

<sup>5</sup> Ver § 47, 48 y 57.

<sup>6</sup> M. Heidegger, *Kant y el problema...*, p. 40.

<sup>7</sup> Ver § 48.

<sup>8</sup> Kant, *Crítica de la capacidad de juzgar*, § 49.

<sup>9</sup> Ver § 58.

<sup>10</sup> María Rosa Palazón, *op. cit.*, p. 30.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*soluto* a la razón. Un antecedente de esto fue el dadaísmo, que «tuvo al idiota como su arquetipo [e] hizo del absurdo su profesión y jugó a la incoherencia». [*Ibid.*, p. 189]

Aquí, también el tema de la inspiración es resuelto postulando un equilibrio entre imaginación y entendimiento. Entre el bando que concibe la creación como un raptó inspirado (Platón, Schlegel, Vico, Coleridge) y el que la concibe como un trabajo exclusivo del entendimiento (Poe), la autora se ubica en medio: «Ha habido quienes entienden, yo entre ellos, que la creación es una mezcla de lo consciente e inconsciente, del entendimiento y de la imaginación», que es lo mismo que plantean (cada uno a su manera) Schiller y Nietzsche. [*Ibid.*, p. 281]

Otras tres comprobaciones de su tesis principal las encuentra Palazón, por un lado, en la continuidad que existe realmente entre el trabajo de un científico y el de un artista, por otro, en la teoría de la información y, finalmente, en los estudios sobre el simbolismo psicoanalítico. [*Ibid.*, pp. 239 y 241] La teoría de la información distingue entre «obra» y «caos»: la primera es comprensible por los receptores en virtud de que el autor pone un límite a la información que les ofrece. Pues si una obra de arte fuera información absoluta, sin recurrir a la redundancia de lo ya conocido por los receptores, caería en el solipsismo y sería completamente caótica, esto es, incomprensible. La obra de arte que aspire a decir algo a su público debe poner límites a su carácter abierto. [*Ibid.*, pp. 311-335] Por último, el llamado «simbolismo verdadero» en psicoanálisis, es el resultado de la conexión entre los *procesos primarios* (esto es, el inconsciente freudiano) y los *procesos secundarios* (el plano de la conciencia, también en Freud). En este caso, imaginación y entendimiento llegan a un arreglo, y producen diversas simbolizaciones, que corresponden a ambos planos. [*Ibid.*, pp. 356-372] Creo que en todos estos casos se da una componenda entre la imaginación y el entendimiento.

#### § 104. Confluencias del discurso y la imagen, o de la razón y la emoción

Si aprendemos a aceptar que las imágenes visuales no «contienen» mensajes verbales, sino que *son enunciados visuales*,<sup>11</sup> estaremos permitiendo a nuestra mirada moverse libremente por la superficie de los múltiples objetos visuales que nos ofrece la actualidad. No nos sentiremos obligados a que nuestra mirada desemboque en una serie de formulaciones discursivas «bien pensadas» y «bien fundamentadas». Sólo el crítico profesional de la imagen (o el teórico) tiene esa obligación. Casi siempre, nosotros podemos disfrutar con la contemplación de una obra visual sin el remordimiento de conciencia de que no sabemos explicarla o de que no sabemos explicar nuestra propia experiencia estética. Es lo mismo que sucede cuando disfrutamos de una pieza de Mozart sin conocer nada de teoría musical.

Pero también hay razones para elevar argumentos a favor de la palabra en cualquiera de sus modalidades. Es incuestionable que el auge de los medios electrónicos ha dado a las imágenes un poder que antes se antojaba impensable. Hasta el siglo XIX las imágenes visuales eran literalmente mudas y estáticas, y en su mayoría bidimensionales. Además, eran elaboradas a mano. Mas la mecanización y la electronización de los medios reproductivos les otorgó nuevos poderes: se volvieron sonoras, parlantes, móviles y virtualmente tridimensionales. Por tanto, es un hecho incuestionable que la imagen visual ha ido desplazando a la palabra articulada (hablada o escrita). Razones de Estado e intereses económicos han contribuido a ello: se prefiere a masas que vean mucho y miren poco; que contemplen mucho y lean poco o nada.

Éstas no son observaciones apocalípticas: no estoy lamentando la pérdida de un paraíso en donde todo pasaba por el lenguaje articulado y todo era analizado de manera «racional». Cua-

<sup>11</sup> Cf. Arnheim, *Visual Thinking*, pp. 296-300.

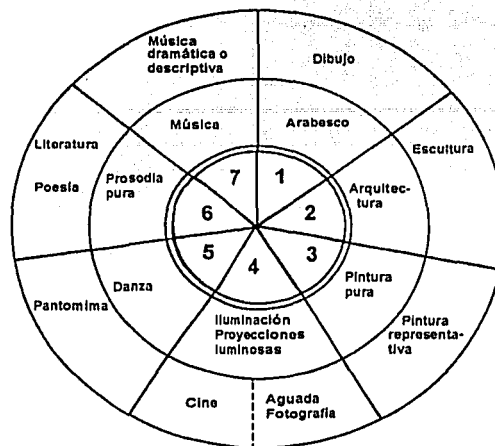
tro o cinco siglos de logocentrismo no nos hicieron mejores ni peores de lo que nos pueden hacer otros tantos siglos de iconocentrismo. Por lo demás, es muy dudoso que un sólo medio aplaste a los demás. Más que el advenimiento de una *cultura visual*, en donde todo se muestre o se presente por medio de imágenes cada vez más seductoras, lo que nos espera es una *cultura multimedial*, en donde palabras, imágenes, música, ruidos, texturas, etc. se conjuguen en distintas combinaciones. *Somos seres verbosuales, si, pero ello no implica desconocer que también somos seres táctiles, móviles, musicales o gestuales.*

El viejo sueño wagneriano de la *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) sigue seduciendo a creadores, espectadores y teóricos. Si recurrimos a la estética comparada, encontraremos una corroboración sistemática de esto. Por ejemplo, Étienne Souriau<sup>12</sup> propone un «sistema de las bellas artes» en el que las agrupa y clasifica en función de su lenguaje o de sus soportes físicos (líneas, volúmenes, etc.), pero *siempre como parte de una totalidad.* [Figura 30]

Souriau concibe la actividad artística como un componente más de las actividades orientadas a fortalecer la existencia humana misma. Lo cual tiene dos consecuencias importantes para la presente investigación: que *no se separa, sino que más bien se coordina entre sí los distintos lenguajes que como humanos somos capaces de utilizar y aplicar en nuestra vida;* y que confirma la correspondencia entre actividades «estéticas» y actividades «teóricas». Afirma el autor:

Si queremos decir lo que, de por sí, significa el arte, ¿acaso no es menester, precisamente, definirlo con amplitud bastante para permitir la aparición de estas afinidades, de esa presencia del arte todavía reconocible, al margen de los límites de sus presencias en cierta manera profesionales y típicas? *Puede existir el arte en un trabajo filosófico o científico; en la instauración de un monumento de ideas; en la de una hipó-*

*tesis grandiosa.* Se le ha de reconocer, evidente y necesario, en una obra educacional, en la más hermosa acepción de este término. [Ibid., p. 43. Cursivas de F.Z.]



1.Líneas 2.Volúmenes 3.Colores 4.Luminosidades  
5.Movimientos 6.Sonidos articulados 7.Sonidos musicales

Figura 30. Esquema de las artes, según E. Souriau

Tal vez hoy nos parezca cuestionable el sistema que propone Souriau. El arabesco ocupa un lugar demasiado importante para nuestro gusto actual, así como la prosodia. O bien, faltaría dar importancia a manifestaciones actuales de las obras en volumen, como la instalación. ¿Y no habría que incluir el video? Pero éste no es el punto, sino la pertinencia de plantear un rompimiento de las separaciones tradicionales entre «artes» y «letras». Puede ser una propuesta utópica, pero la importancia de planteamientos como éstos es reconocer que *las fronteras entre la razón y la emoción, o entre la palabra y la imagen, se justifican muchas veces sólo por la necesidad de definir especializaciones, o por razones de práctica educativa.* La actividad del «letrado» y la actividad del «artista» han quedado separadas porque cada una de ellas apela a una «facultad humana» diferente. Y por eso tenemos la separación de las universidades en «facultades». Pero, si reflexionamos un poco

<sup>12</sup> Étienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, 1947.

en la propuesta de Souriau, ¿acaso en la actividad filosófica no intervienen, de manera directa o indirecta, *todas* las modalidades de las artes enumeradas por él, y quizá otras que él ni siquiera toma en cuenta?

Así lo entiende Ernesto Grassi. Ya en el Capítulo 2,<sup>13</sup> al tratar sobre las imágenes filosóficas, me referí al valor positivo que este filósofo otorga a la emoción y a la retórica dentro de la actividad teórico-filosófica. En relación con el arte y la poesía, los considera como caminos viable para unificar *Pathos* y *Logos*: para romper las fronteras entre la emoción y la razón.<sup>14</sup> Su propuesta de superar el abismo entre *logos* y *pathos*, entre ciencia y arte, descansa en la convicción de que el humano no es un ser puramente racional-discursivo: «así, la tarea a la que nos enfrentamos es investigar si el dualismo de imagen y *ratio*, de *pathos* y *logos*, y por tanto de arte y ciencia, es superable». [*Ibid.*, pp. 148-149] Precisamente por ello, el conflicto entre *pathos* y *logos*, «entre el discernimiento racional y los esquemas de la vida sensible» puede llevar a la enfermedad, a la locura. [*Ibid.*, p. 155] En la ciencia occidental lo único que se ha aceptado como válido es el producto de la *demonstración* (la *apodixis*), mientras que el producto de la *creencia* y el *convencimiento* es menospreciado. A diferencia de los humanistas italianos, tal era la postura de Descartes. [*Ibid.*, pp. 156-157] Postura que para Grassi va contra la realidad humana, pues ésta tiende más bien a fusionar o hacer confluir imagen y razón, emoción y discurso. Él ve como deseable y factible una especie de recuperación de

la antigua [...] unidad de saber y pasión en el discurso [...] unidad que no se logra ni con el revestimiento exterior de un «contenido» racional, ni con la racionalización interna de una «forma» patética. [*Ibid.*, p. 158]

En el campo de las investigaciones psicológicas, se ha llegado a resultados que confirman estas conclusiones de Grassi. Según el *modelo*

*de la doble codificación* (propuesto por Allan Paivio),

se considera la imagen visual como un «sistema de tratamiento en paralelo» especializado en el almacenamiento y tratamiento de la información relativa a objetos y acontecimientos organizados espacialmente, mientras que el sistema verbal [...] estaría especializado en los «tratamientos secuenciales» y se aplicaría preferentemente a *patrones* de estimulación organizados en el tiempo (como en las tareas de aprendizaje serial).<sup>15</sup>

Este modelo implica también que las imágenes son evolutivamente *anteriores* al lenguaje articulado, y que éste se especializa en la formación de conceptos, relaciones y clases. En suma: las imágenes se especializan en lo concreto y las palabras en la abstracción. [*Ibid.*, pp. 104-105] Ahora bien, la principal crítica a este modelo se refiere a que con él se establece una *separación*, más que una *conjunción* entre imágenes y palabras. El modelo de Paivio es demasiado dicotómico, al separar lo imaginado de lo verbal en las representaciones mentales.

Denis resume así las críticas a Paivio:

No hay un sector de la representación reservado exclusivamente a la imagen, diferente de otros sectores especializados en otro aspecto, sino un campo general de la representación cognitiva en el que todos los elementos [...] podrían estar implicados en procesos específicos de formación de imágenes visuales, auditivas, etc., y dar lugar, en caso de necesidad, a la elaboración de contenidos figurativos experimentados subjetivamente: las imágenes mentales. [*Ibid.*, pp. 107-108]

Es imposible no reconocer que el siglo del «giro lingüístico» fue también el «siglo de la imagen». Pero en esto no hay ninguna paradoja. En primer lugar, el llamado «giro lingüístico» no fue más que la culminación de cuatrocientos años de logocentrismo. El lenguaje articulado fue considerado durante toda la modernidad

<sup>13</sup> § 50.

<sup>14</sup> Ernesto Grassi, *op. cit.*, p. 37.

<sup>15</sup> M. Denis, *op. cit.*, p. 103. Ver Allan Paivio, *Imagery and Verbal Processes*, USA, Rinehart and Winston, 1971.



como el parámetro fundamental del pensamiento y de la «razón», de modo que su elevación a tema principal de la actividad filosófica no fue más que un reconocimiento abierto de que *para Occidente sólo lo decible tenía sentido*. En segundo lugar, una de las causas que condujeron a radicalizar de ese modo el logocentrismo bien pudo ser la emergencia de la imagen electrónica, verdadera adversaria de la filosofía y de todas aquellas actividades académicas que como ella están basadas en el ejercicio del lenguaje fonético-articulado.

Filosofar en la era moderna, filosofar a la occidental ha sido exclusivamente una actividad lingüística: los filósofos profesionales son hombres de letras, seres que hablan y escriben. ¿Qué pasará con ellos en la era de la imagen electrónica? ¿Acabarán por desaparecer? ¿Aprenderán a filosofar de otra forma y con otros medios? ¿Imágenes y palabras pueden conformar juntas *una nueva forma de la razón humana*?

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 4.6 LA IMAGEN ARCAICA: ANTES Y DESPUÉS DE LA PALABRA

Si quieres permanecer, sirve al que es más viejo,  
y alégrate de que el cantor lo llame  
antes que a todos, sean dioses o humanos.

Pues mira: así como tu relámpago viene de la nube,  
todo lo tuyo proviene de él.  
Incluso tus decretos los engendró él,  
y todo poder actual nació de viejas alegrías.

Friedrich Hölderlin<sup>1</sup>

Siempre me ha fascinado la insistencia de Heidegger en que hemos *olvidado* la «pregunta por el ser». ¿Significa eso que volver a plantearla en toda su profundidad y alcance es *recordarla*? ¿Quiere decir que hemos perdido la memoria de lo más importante, atareados como estamos en lo inmediato, es decir en los entes que nos rodean? No puedo responder a tales cuestiones, aunque estas palabras del filósofo citadas arriba me dan alguna luz:

El pensar que pregunta por la verdad del ser no es ni teórico ni práctico. Acontece antes de esta diferenciación. Es, en cuanto es, el recordar (*Andenken*) el ser, y nada más [...] Tal pensar no tiene resultado. No tiene efecto.<sup>2</sup>

Es muy sintomático que las posturas humanistas clásicas se proponían como proyecciones «hacia delante», como preocupadas por el «progreso» y enemigas de cualquier «retroceso» o «regreso». En cambio, podemos ver que la *proyección* heideggeriana tiene un sentido diferente: aunque da prioridad al futuro, establece que la máxima posibilidad que éste nos depara es la muerte, o sea, *un regreso al ser...*

Recurriendo ahora a Kant, vimos en un fragmento citado arriba<sup>3</sup> que fue perfectamente consciente de la diferencia entre el movimiento «hacia delante» y el movimiento «hacia atrás» del espíritu humano. Por eso observó que cuando la imaginación y la razón se ven llevadas hacia lo abismal experimentan un *regressus* que las hace sentirse perdidas. ¿Por qué? Porque ahí ya no son dueñas de sí mismas, porque ahí toda representación, sobre todo discursiva, verbal o lógica, se ve rebasada.

Probablemente estoy forzando a Heidegger y a Kant. Mas este abuso me permite plantear la pertinencia filosófica de lo arcaico. Si nos sujetamos al sentido ontológico de la noción de 'lo arcaico' (la *arjé* griega), descubrimos que se refiere a «los principios». Lo cual nos lleva a plantear la profunda diferencia entre *principios* y *comienzos*. Mientras que éstos son el inicio en el tiempo, la fase inicial de algún proceso, aquéllos se refieren a las líneas que sigue dicho proceso: son sus bases ontológicas, que como tales orientarán el desarrollo mismo del proceso en cuestión. Los principios determinan los caminos a seguir (esto es, los *métodos*): y entre los dos determinan el fin (no el mero «final») a perseguir. Los fines, pues, son la contraparte ontológica de los principios, y por ello están ya presupuestos en éstos: según sean nuestros principios (nuestra *arjé*), serán nuestros caminos (nuestro *methodos*) y nuestros fines (nuestro *telos*). Los principios pueden valer, por tanto, como *orígenes*.

Esta sección tiene como objetivo explorar la relevancia de los principios (o de lo arcaico) en los ámbitos de la filosofía y la psicología, así como de la imagen artística y de la imagen electrónica. La idea que me guía es que las imágenes (no visuales, como en la filosofía y en la poesía y en los sueños, o visuales, como en la televisión) *tienen una mayor cercanía a lo arcaico que las palabras*: que, en ese sentido, se ubican *antes* o *después* de éstas. Por otro

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, «Naturaleza y arte o Saturno y Júpiter», en *Odas e himnos*, 1799-1802.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, pp. 112-113.

<sup>3</sup> En § 101.

lado, toda esta sección puede ser tomada como un complemento de la Sección 3.3.

### § 105. El pensamiento filosófico: entre la reminiscencia y el olvido; entre el regreso y el progreso

Al final de *La República* aparece una imagen filosófica de hondo significado: Platón, después de referirse a la dialéctica como una superación o elevación del alma hacia lo divino, cierra su obra con estas palabras:

...pasaremos felizmente el río Leteo y libramos nuestra alma de toda mancha. Por tanto [...] seguiremos siempre por el camino que lleva a lo alto, y nos dedicaremos con todas nuestras fuerzas a la práctica de la justicia y la sabiduría. Con esto, estaremos en paz con nosotros mismos y con los dioses, y después de haber alcanzado en la tierra el premio destinado a la virtud, semejantes a atletas victoriosos que son llevados en triunfo, seremos felices aquí abajo y durante el viaje de mil años, cuyo relato acabamos de hacer.<sup>4</sup>

¿Cuál es ese río Leteo? En el pensamiento mitológico griego es el río del olvido, de donde bebían los espíritus de los muertos, a fin de olvidar los pesares de su vida terrena y poder entrar en el Elíseo. Ahora bien, para poder *revivir* en el mundo superior, o *retornar* a éste, debían beber nuevamente esas aguas del olvido, para olvidar la felicidad de su vida en el Elíseo, que era como un paraíso temporal. Por su parte, la imagen platónica se refiere al movimiento que realiza el alma cuando pasa del mundo superior al mundo terrestre. Así, como complemento a lo que cuenta el mito, hay también un movimiento inverso, en el que el alma bebe del río del olvido cuando abandona el mundo superior y se involucra en la vida terrenal. Habría entonces dos olvidos: uno «hacia arriba», cuando el alma *regresa* al mundo superior, y uno «hacia abajo», cuando abandona este mundo superior y vuelve (¿o progresa?) hacia el inferior. De modo que, cuando habita en el

mundo material, ha *olvidado* las esencias del mundo ideal, y su formación por obra de la dialéctica consiste precisamente en llevarlo de *regreso* a «lo alto», al auténtico conocimiento «original». ¿No es éste el sentido de la reminiscencia platónica, tan bien desarrollada en otros diálogos, como el *Teeteto* o el *Fedon*? ¿Y esa reminiscencia no es un *regreso al origen*? Sea como sea, una cosa es clara: *si el conocimiento de las esencias es producto de la reminiscencia (la anamnesis), y se trata en realidad de un re-conocimiento, entonces su des-conocimiento (la ignorancia) es producto del olvido (la amnesia, la amnesia).*

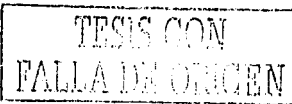
El acceso heideggeriano a «la verdad del ser» se da como «recuerdo» y como «regreso». Esto último es tratado explícitamente por Heidegger en su libro sobre Kant, donde hace explícita su postura sobre este *retorno al ser*. En un primer momento afirma que la búsqueda de una fundamentación de la metafísica por parte de Kant, se enfrentó a un problema:

¿Cómo es posible que un ser finito, que como tal está entregado al *ente* y destinado a la recepción del mismo, sea capaz de conocer al ente antes de toda recepción, es decir, intuirlo, sin ser su «creador»?<sup>5</sup>

En otros términos, al estar limitado el ser humano en cuanto a los alcances de lo que puede conocer, resulta difícil que por sus propios medios (esto es, la razón discursiva, o el pensamiento filosófico como una epistemología) acceda al ser. Por tanto, requiere ubicarse en un estadio *anterior* a la palabra filosófica: «el conocimiento del ente no es posible sino sobre la base de un conocimiento previo, independiente de la experiencia, de la constitución del ser del ente». [*Ibidem*] Así, se requiere un camino o «método para revelar el origen», advierte Heidegger. ¿Y cuál puede ser ese método? Es uno que se dirige hacia el propio interior del ser humano: se trata de la «analítica», a la que Kant

<sup>4</sup> Platón, *La República*, 621 c.

<sup>5</sup> M. Heidegger, *Kant y...*, p. 41.



llama «un estudio de nuestra naturaleza interior», y que Heidegger explica así:

Se ganará cada vez más seguridad y determinación, mientras más se avance en la región hasta ahora desconocida, explicitando lo que ahí se manifieste. Esta región [...] no es otra que el «espíritu» humano (*mens sive animus*). [*Ibid.*, p. 43]

Considera que con ello Kant propicia la «revelación del origen», llevando la metafísica «a un terreno [...] donde está enraizada como “*nostalgia*” de la naturaleza humana». [*Ibid.*, p. 44. *Cursivas* de F.Z.]

En otro momento, hacia el final de su libro, Heidegger vuelve a preguntar: ¿cómo es posible para el humano, dada su finitud, conectarse con el ser?:

El ente nos es conocido —¿pero conocemos el ser?  
¿No nos sobrecoge un vértigo cuando tratamos de determinar o siquiera de aprehenderlo en sí mismo?  
¿No es el ser semejante a la nada? [*Ibid.*, p. 190]

El humano podrá conocer al ser en tanto asuma su lugar propio entre los entes. Goza de un privilegio que implica «*ser responsable de sí mismo como ente*» y tener «la necesidad de comprender el ser». [*Ibid.*, p. 192] Todo eso implica realizar el *camino de regreso hacia el ser (hacia el origen)*, superando el olvido de la pregunta por el ser: en cierto modo, superarse a sí mismo; *olvidarse a sí mismo para recordar el ser*: «Si el hombre sólo es hombre a raíz del ser ahí en él, la pregunta por lo que es más primordial que el hombre no puede ser, en principio, una pregunta antropológica». [*Ibid.*, p. 193] Y, menos aun, se trata de una cuestión epistemológica: la *Crítica de la razón pura* tiene más bien una tarea metafísica (ontológica) que desarrollar. [*Ibid.*, p. 194] Ahora bien, en virtud de que el tratamiento filosófico de esta cuestión «yace en el olvido», «el acto ontológico fundamental de la metafísica del ser-ahí es un “recuerdo”». [*Ibid.*, p. 196. *Cursivas* de F.Z.]

Aquí es necesario señalar que en *El ser y el tiempo* Heidegger parece dar al futuro un mayor peso que al presente y al pasado. Pero, en realidad, se trata de un futuro que es un acercamiento al pasado, o más bien al origen. ¿En qué sentido? En tanto es la anticipación de la posibilidad última: la muerte. El *cuidado* (la *Sorge*) se refiere precisamente a esa proyección que el *Dasein* realiza hacia su propia posibilidad última. Y entonces la temporalidad humana es un dirigirse hacia el propio futuro, superando las cadenas del presente, para *retornar*, como en un círculo,<sup>6</sup> al propio pasado. Esto es lo que llama Heidegger la auténtica temporalidad humana, y que rompe con «la experiencia vulgar de lo temporal». [*Ibid.*, p. 200] ¿A qué se refiere con dicha «vulgaridad»? A la noción del tiempo como un «progreso» hacia el futuro, al tiempo como algo medible y lineal. En cambio, *la temporalidad existenciaría es más bien circular, y por tanto repetitiva*: «La fundamentación ontológico-fundamental de la metafísica en *El ser y el tiempo* debe entenderse como una repetición». [*Ibid.*, p. 201] Ahora bien, sabemos que *lo que se repite está siempre presente, pues se re-presenta*. Heidegger dice:

¿Qué significa que el ente propiamente dicho sea entendido como *ousía, parousía*, lo que significa, en el fondo, como «presente» como propiedad inmediata y constantemente presente, como «haber»? Esta proyección acusa que el ser es *permanencia en la presencia*.

...τό τί ην εἶναι ¿No implica este «lo que siempre ha sido» el momento de *presencia permanente*, y además con el carácter de lo previo? [*Ibid.*, pp. 201-202. *Cursivas* de F.Z.]

Tenemos, entonces, que la temporalidad auténtica, que se despliega en sus ek-stasis (del pasado, del presente y del futuro) es realmente una repetición, una circularidad en donde el futuro conduce al pasado; en donde no hay «progreso» hacia el futuro, sino más bien *vuelta* al pasado. Por eso, el ser es una «presencia permanente» (o un presente eterno), *una pre-*

<sup>6</sup> ¿No será más bien en una espiral?

sencia siempre previa, a la que se accede yendo hacia atrás. Además, tenemos una interesante coincidencia entre el *cuidado* heideggeriano y el *cuidado* del personaje platónico que no bebió del río del olvido ni de las aguas de la despreocupación, y que por eso no ha olvidado las Ideas y es capaz de tener una *reminiscencia* de éstas.

Jean Beaufret, quien siempre dialogó muy de cerca con Heidegger, se refiere a cómo este filósofo se apartó de la línea iniciada por Descartes, según la cual la verdad es planteada como certeza, como conocimiento seguro y comprobable. Apunta que esta postura cartesiana es un «ocultamiento» o un «olvido» de las cuestiones principales: el *descubrimiento* de las cosas se sustituyó por la certeza «porque desapareció una dimensión anterior de la verdad, en la cual la cosa nos aparece, sin más, al descubierto» (Heidegger). Indica Beaufret que ese ocultamiento ya fue entrevisto por Platón al final de *La República*: es el *Lethe*, el olvido de que acabo de hablar.<sup>7</sup>

Ahora bien, sabemos que para Heidegger la verdad es justamente la *A-letheia*: es decir, el no-olvido, o el recuerdo. Se suele traducir *Aletheia* como desocultamiento, y el propio Heidegger así la vierte al alemán (*Unverborgenheit*) Pero, si el *Lethe* es el olvido, la *Aletheia* no puede ser otra cosa que el no olvido, o el recuerdo. Una memoria que se orienta hacia lo más arcaico y eternamente presente: el ser, el ser del ente. ¿Podremos, por lo tanto, conectar esta noción de verdad como no-olvido con la noción platónica de la an-amnesis? Yo creo que sí. Beaufret nos dice que, a diferencia de la filosofía cartesiana, que se interesó en las «raíces del árbol del conocimiento», así como por la explicación de éstas, la filosofía heideggeriana se interesó por algo más viejo que dichas raíces: «se preguntó por el terreno en el cual se hundían esas raíces. Se trata, por tanto, de lo “no dicho” en Descartes». [*Ibid.*, p. 124]

<sup>7</sup> Jean Beaufret, *Al encuentro de Heidegger*, 1984, pp. 107-109.

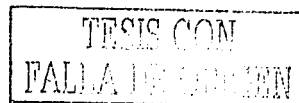
No se trata de un pensamiento «progresista» (dirigido hacia delante) ni «retrógrada» (dirigido fanáticamente hacia atrás, como reacción al progreso). En Heidegger «no hay ni pesimismo ni optimismo», y lo cita cuando dice: «Die Erfahrung des Seienden in reinem Sein, die hier zur Sprache kommt, ist nicht pessimistisch und nicht nihilistisch; sie ist auch nicht optimistisch. Sie bleibt tragisch!».<sup>8</sup> [Citado en *ibid.*, p. 127] Y es muy esclarecedora esta afirmación: pues la tragedia va a lo profundo y arcaico, no hacia el presente trivial o hacia el futuro como progreso; la tragedia hunde una mirada en lo profundo del ser humano, y del ser mismo.

Otro filósofo que, en una línea explícitamente heideggeriana, indaga acerca del pensamiento arquetípico es, como ya fue tratado, Wilhelm Szilasi.<sup>9</sup> Él no sólo se remonta a Aristóteles, sino también a Schelling, para sostener que las *Urbilder* (o arquetipos, según la traducción al español) son *los contenidos originarios y profundos del lenguaje cotidiano y del pensamiento filosófico*. Dichos arquetipos tienen un «contenido figural» y *por eso* conducen el pensamiento hacia los orígenes. Así, como ya cité antes: «El pensar piensa su actividad como presente en tanto piensa la imposibilidad del regresar. No piensa lo inicial; piensa desde ello, desde los arquetipos soterrados». <sup>10</sup> Afirmación coincidente con la de Heidegger de que «el pensar la verdad del ser es un recordar». Ahora bien, Schelling «descubrió y presentó con los rasgos de la filosofía trascendental el acontecer del comienzo», y con ello la pertenencia del pensamiento consciente a la naturaleza. Es decir, explicó la manera en que la conciencia se fue desprendiendo de la naturaleza aún inconsciente, con base en la formación de imágenes típicas (arquetipos, *Urbilder*). [*Ibid.*, pp. 51-52]

<sup>8</sup> «La experiencia del ente en el ser puro, que aquí se expresa en el lenguaje, no es pesimista ni nihilista; ¡tampoco es optimista, sino que se mantiene como trágica!»

<sup>9</sup> Ver § 50.

<sup>10</sup> W. Szilasi, *loc. cit.*



### § 106. Imágenes artísticas del pasado mítico

En sus reflexiones sobre la poesía moderna, Octavio Paz se remite a las diferentes concepciones del tiempo. Su tesis principal dice que hay básicamente tres enfoques del tiempo: orientado hacia el pasado (en el pensamiento primitivo), hacia el futuro (en el pensamiento occidental cristiano y moderno) y hacia el presente (en la actualidad «posmoderna»). En cuanto al primero, afirma que

para las sociedades primitivas el arquetipo temporal, el modelo del presente y del futuro, es el pasado. No el pasado reciente, sino un pasado inmemorial que está más allá de todos los pasados, en el origen del origen [...] El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, *ese pasado está presente siempre*, ya que regresa en el rito y en la fiesta [...] el pasado defiende a la sociedad del cambio.<sup>11</sup>

El tiempo arquetípico no cambia ni puede cambiar, pues es «siempre idéntico a sí mismo», y «no está después, sino antes [...] en el comienzo del comienzo». Pero también se trata de un tiempo que, de alguna manera, *regresará*: «el pasado es un tiempo que reaparece y que nos espera al fin de cada ciclo. El pasado es una edad venidera»; «ni los dioses escapan al ciclo». [*Ibid.*, pp. 340 y 341]

La sociedad occidental rompió con los ciclos. En su vertiente cristiano-medieval, abandonó la noción pagana del tiempo infinito e impersonal, y planteó en su lugar un tiempo finito y personal: «La caída de Adán significa la ruptura del paradisiaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión». [*Ibid.*, pp. 342-343] Y, en su vertiente moderna, desarrolló con más fuerza la idea de un tiempo sucesivo, [*Ibid.*, p. 345] de modo que, al amparo del futuro y el progreso, Occidente ha llamado «atrasadas», «bárbaras» o «primitivas» a las culturas y civilizaciones que no se apegan a su idiosincrasia. [*Ibid.*, p. 349]

Sin embargo, dentro del ámbito occidental ha habido reacciones contra la negación del tiempo arquetípico, y que reivindican la necesidad humana de éste. Ya no se concibe un tiempo cíclico, pero sí se manifiesta la pretensión de *recuperar un tiempo original*. [*Ibid.*, p. 361] La poesía romántica «afirma el tiempo sin fechas de la sensibilidad y la imaginación, el tiempo original». [*Ibid.*, p. 376] Y después, ya en el siglo XX, la literatura siguió negando con la misma violencia la fe en el supuesto progreso lineal de la historia. [*Ibid.*, p. 428]

Finalmente, con el fin de los ideales modernos (con la «posmodernidad») el futuro perdió su relevancia, y el presente ocupó su lugar en la sociedad occidental:

La modernidad está herida de muerte: el sol del progreso desaparece en el horizonte y todavía no vislumbramos la nueva estrella intelectual que ha de guiar a los hombres. [*Ibid.*, pp. 494 y 514]

Pero, ¿con que sustituye la sociedad postmoderna al futuro? Con el *presente*:

La relación entre los tres tiempos ha cambiado, pero este cambio no implica la desaparición del pasado o la del futuro. Al contrario, cobran mayor realidad: ambos se vuelven dimensiones del presente, ambos son presencias y están *presentes* en el ahora. [*Ibid.*, p. 469]

Lo dicho por Paz implica que nuestro futuro inmediato será la experiencia del presente; o bien, que nuestros paraísos ya no serán los del futuro (como en la modernidad) ni los del pasado (como en el pensamiento primitivo o mítico), *sino los del presente*.

Tal vez el nuestro sea el tiempo de lo efímero y lo desechable, de lo pasajero y lo hueco. Pero, quizá por eso mismo, *es necesario volver la mirada hacia el tiempo de lo arquetípico, que es capaz de conciliar el futuro y el pasado, y de hacernos vivir esa conciliación en el presente*. Entonces se trataría de un *presente pleno*, no del presente vacío en el que colectivamente nos estamos acostumbrando a vivir. *No hemos aprendido a valorar el presente como plenitud*,

<sup>11</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 339. Cursivas de F.Z.

*deslumbrados como estamos por la representación y por el futuro.* Por lo tanto, necesitamos primero recuperar la *presencia*, distinguiéndola fuertemente de la re-presentación. Y sólo cuando hayamos entrado por ese camino, podremos superar el presente hueco y experimentar un presente pleno de futuro y de pasado: *un presente eterno, arquetípico; un presente pleromático (como el de los gnósticos o el de los místicos cristianos).*

En cuanto a las artes visuales, se ha reconocido reiteradamente su cercanía con el pensamiento mítico, en virtud de que están constituidas más bien por imágenes que por palabras. Como ya vimos,<sup>12</sup> ésta es una de las tesis centrales de Herbert Read, quien no sólo afirma que «antes de la palabra fue la imagen, y los primeros esfuerzos registrados del hombre son esfuerzos pictóricos», sino que otorga a las imágenes *prioridad* sobre las palabras en la conformación de los conceptos abstractos y en el desarrollo de la conciencia. Por eso es que «sólo en tanto el artista establece símbolos para la representación de la realidad, puede tomar forma la mente, como estructura del pensamiento». Las imágenes artísticas fueron condiciones necesarias para que se desarrollara el pensamiento discursivo.<sup>13</sup> Por ejemplo, en la prehistoria las imágenes que tuvieron prioridad y que primero se conservaron en la conciencia fueron «aquellas conectadas con los instintos primarios de la obtención del sustento, y del sexo», con «la lucha a vida o muerte con el animal». Y llama a esas imágenes «enramas» o «arquetipos», remitiéndose a Jung. [*Ibid.*, pp. 35-36]

También María Rosa Palazón se interesa por la valencia arcaizante de las imágenes artísticas. En su extenso estudio sobre la imaginación, la sexta acepción de ésta que encuentra dice que la imaginación es para nosotros lo que eran

«antiguos modos de operar el entendimiento».<sup>14</sup> Es necesario en este punto remitirse a la cuarta acepción, examinada más atrás,<sup>15</sup> así como a la idea (defendida por Eliade, Dorflès o Ricoeur, e indirectamente por Palazón) de que las imágenes son irreductibles a las palabras, sobre todo cuando son imágenes que provienen del inconsciente. Tal es la tesis que defiende en ese parágrafo. Pues bien, definir la imaginación como una serie de proyecciones del inconsciente que antaño formaron parte del entendimiento, es remitirla a los «procesos primarios» freudianos, que fueron quedando relegados a los abismos de la razón. Y esos arcaísmos que sobreviven en nosotros (individual o colectivamente), sedimentados, reprimidos, negados... pero realmente existentes. Ahí radica el interés para mi argumentación del enfoque de la autora. Además, porque en su examen de la estética surrealista destaca cómo en ésta fueron reivindicados, uno por uno, tres integrantes de la «tétrada negativa»: los locos, los primitivos y los niños.

Palazón señala que no tenemos bajo control absoluto de nuestra conciencia las asociaciones que surgen en nosotros frente a las obras artísticas que interpretamos, o frente a circunstancias que nos presenta la vida misma. De modo inexplicable se dan ciertas proyecciones, coincidencias o encuentros que nos parecen absurdos o azarosos, pero que en realidad obedecen a conexiones con un pasado tan remoto que se hunde en la prehistoria. Por eso Breton definía a las personas como un complejo de «campos magnéticos», en donde se conectaban mensajes y voces, y había muchas interferencias sorprendentes.<sup>16</sup> Los ejercicios con imágenes oníricas que realizaban los surrealistas tenían un valor colectivo, y no eran sólo proyecciones individuales: los surrealistas compartían con el público un suelo común, el «inconsciente colectivo». Y, aunque Palazón no se adhiere a las tesis jun-

<sup>12</sup> En § 32.

<sup>13</sup> H. Read, *Imagen...*, p. 72.

<sup>14</sup> M. R. Palazón, *op. cit.*, p. 34. En cuanto a las otras cinco acepciones que localiza, ver § 58.

<sup>15</sup> Ver § 99.

<sup>16</sup> María Rosa Palazón, *op. cit.*, pp. 170-176.

guianas, me atrevo a utilizar esta expresión, pues ella misma dice que «esas reiteraciones oníricas [...] son un patrimonio transmitido filogenéticamente [...] remanente o herencias que se adaptan aún a la organización social prevaliente»; y «existen símbolos inconscientes ancestrales». [*Ibid.*, pp. 179 y 181]

Palazón rechaza que se intente producir «obras de arte» con el sólo recurso a la imaginación o a la emoción desbocada y sin la intervención del entendimiento. [*Ibid.*, pp. 252 y 253] Sin embargo, da un paso que ayuda a revalorar a quienes han «perdido la razón». Apoyándose en Breton (quien estudió con entusiasmo las creaciones artísticas de los locos) afirma que «posiblemente cada uno de nosotros puede traspasar los límites entre normalidad y anormalidad en el transcurso de un día». Un caso como el de Lautréamont nos descubre «el alto grado de demencia que tenemos todos (el otro lado de nuestra personalidad)». [*Ibid.*, pp. 254-256] ¿Por qué el comportamiento de los locos nos fascina a la vez que nos provoca un profundo miedo? Palazón responde (con Breton y con Freud) que ese comportamiento nos hace asomarnos a «los abismos del aparato psíquico», a la «profundidad “abismal” [donde] reina la ausencia de contradicción» (Breton). [*Ibid.*, pp. 269-270]

Se trata, pues, de un «regreso» a nuestra infancia como individuos y como especie, es decir, tanto en sentido ontogenético como filogenético. Tal regreso, a la vez, permite reivindicar a tres miembros de la «tétrada negativa» (primitivos, niños y locos):

Breton revalorizó las manifestaciones artísticas de la prehistoria, así como aquéllas de los pueblos marginados económica y culturalmente, y las obras de naïfs, de autodidactas, de los niños y de los locos, que siempre están permeadas por la magia y por los mitos [...] El grupo entero trató de abreviar su sed creativa en ese manantial de afectos e ideas. [*Ibid.*, p. 418]

Falta una referencia explícita al cuarto miembro de esa «tétrada»: las mujeres. Pero ¿si leemos *Nadja* no nos daremos cuenta de que

para Breton la mujer esta conectada con lo arcaico mucho más que el hombre? De esto no habla Palazón, pero se justifica agregarlo. Ahora bien, tal parece que los artistas logran penetrar, con sus obras, en los estratos más profundos de «la humanidad», en su pasado arcaico, que antaño estuvo a ras de suelo y fue compartido abiertamente por todos pero hoy yace escondido, negado. Por eso, «el artista es un primitivo y, paradójicamente [...] es un adulto que responde a la civilización en que se inscribe», o bien:

Los escritores reconstruyen algunos mecanismos del «pensamiento prelógico», y sus destinatarios los descifran, desde la perspectiva de adultos que han dejado atrás la infancia histórica, aunque la llevan dentro «en un nivel superior». [*Ibid.*, p. 428]

El artista es un «civilizado primitivo», [*Ibidem*] dice Palazón, y podría agregarse: es un *adulto infantil*, o un *hombre de razón sin razón*.

Queda una pregunta abierta después de las reflexiones de Palazón: ¿ese traslado de los estratos antaño superficiales a una profundidad abismal, implicó realmente un «progreso» en el sentido de una «superación» para los humanos? ¿El crecimiento del «principio de realidad» sobre el «principio de placer» nos hace «mejores» que los niños, los primitivos y los locos? Creo que no es así necesariamente, y por eso he escrito la presente sección. Pienso que lo arcaico no es sinónimo de lo «inferior» o de lo «superable». *Lo arcaico nos acerca a nosotros mismos: a nuestra infancia, a nuestros ancestros y a nuestra sinrazón.*

### § 107. Imágenes psicológicas del inconsciente colectivo

Viene al caso recordar el problema planteado por Freedberg,<sup>17</sup> cuando se pregunta por qué frente a las imágenes suele darse respuestas preintelectuales o primitivas, tanto en personas

<sup>17</sup> Ver § 35.



cultas como incultas, y por qué las personas cultas o «civilizadas» suelen negar sus respuestas irracionales, reprimiéndolas bajo la apariencia de una actitud de apreciación «estética» o intelectual. Freedberg señala que muchas generaciones de teóricos y críticos de arte nos han habituado a distinguir radicalmente entre la realidad y su representación visual, impidiendo con ello que nuestras respuestas a las imágenes sean iguales a las que nos provocan las cosas reales. Esto es pertinente para el tema a tratar ahora, pues la investigación sobre las imágenes arquetípicas se refiere justamente a que los primitivos, los locos o los niños *no* separan las imágenes de las cosas.<sup>18</sup> Lo interesante de la cuestión es que *también* los «civilizados», racionales y adultos dejan de distinguir entre imagen y cosa en momentos creativos, religiosos o de gran liberación emocional.

Demostrar todo esto a los occidentales fue una de las grandes tareas que se impuso Jung. A continuación me referiré sólo a dos resultados de sus profundas indagaciones en la psique humana:

- a) la supervivencia de los arquetipos y su fuerza regresiva;
- b) la distinción entre dos modalidades del pensamiento (la racional-discursiva y la simbólico-imaginal).

Sobre la primera temática, considera que nuestro arraigo en el pasado filogenético es mucho mayor de lo que estamos dispuestos a reconocer, tan ocupados como estamos en el vértigo de la vida actual, con su culto al «progreso» y al futuro, con su consumismo desatado y su falta de religiosidad. ¿Qué sucede?, ¿por qué se tiene esta actitud de negación de lo arcaico? Jung responde: «hemos olvidado que un vínculo de indisoluble comunidad nos une con el hombre de antaño».<sup>19</sup> Plantea el problema como un *olvido* (quizás sea el mismo «olvido del ser» de que tanto habla Heidegger), e, interesado en

las cuestiones psíquicas más que en las ontológicas, afirma:

¡El alma no es de hoy!, su edad cuenta muchos millones de años [...] La conciencia individual es sólo la inflorescencia y fructificación estacional que nace del perenne rizoma subterráneo. [*Ibid.*, pp. 16-17]

De modo que entre lo más viejo de nuestra historia como especie y lo más actual hay muchos, muchísimos puntos de contacto. Esto quiere decir que el estrato consciente del ser humano es sólo como la punta de un «iceberg psíquico»,<sup>20</sup> que se hunde en el océano de su propia historia, una historia más que milenaria. Y, debido a la conexión de nuestra conciencia con su propio pasado, lo que desaparece de ésta sigue existiendo en el inconsciente y actúa sobre ella, por tanto sobre la vida consciente del individuo.<sup>21</sup> Así se explica que los autores de obras artísticas o literarias tienen de pronto ideas cuyo origen ignoran y que vierten en sus creaciones. [*Ibid.*, p. 37] (Esto era, por cierto, lo que los surrealistas explotaban en su método creativo.) Jung considera, por tanto, que el inconsciente no sólo es depositario del pasado, sino que contiene «gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas» que pueden llevar a los científicos o los creadores artísticos a soluciones no previstas conscientemente. [*Ibid.*, pp. 37-38]

¿Qué son, pues, los arquetipos y qué relevancia tienen en la psique humana? Jung dice que para responder a esta cuestión el psicólogo debe tener un conocimiento lo más profundo posible de la mitología universal, pues ésta es un acervo de *imágenes arquetípicas* que aparecen y reaparecen en cualquier ser humano. Y da esta definición:

El arquetipo es una tendencia a formar tales representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico [...] Son una *tendencia*, tan marcada como el im-

<sup>18</sup> Ver § 32.

<sup>19</sup> C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, 1912, p. 29.

<sup>20</sup> Ver § 54.

<sup>21</sup> Carl. G. Jung, «Acercamiento al inconsciente», en *El hombre y sus símbolos*, 1964, p. 32.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

pulso de las aves a construir nidos, o el de las hormigas a formar colonias organizadas. [*Ibid.*, pp. 68-69]

Tal fue el caso de una niña de diez años, en cuyos sueños se pudo identificar diversos arquetipos envueltos en una imagería cristiana. [*Ibid.*, pp. 69-75] A propósito de esto, puedo yo afirmar que los arquetipos son como «formas» o «patrones» naturales o cósmicos, estructuras previas a cualquier racionalización o adscripción de significados. La cuestión de las formas como estructuras cósmicas a-significativas ya fue tratada al inicio del Capítulo 2.<sup>22</sup> Asimismo, se hizo mención<sup>23</sup> de las imágenes arquetípicas (*Urbilder*), que son comunes a todos los seres vivientes, desde un ave que aprende a alimentarse hasta un filósofo capaz de formular de manera sofisticada sus pensamientos. El mismo Jung afirma que, en virtud de ese arraigo de las imágenes arquetípicas en la naturaleza profunda, primero se hacen las cosas y luego se les adscribe un significado: se pone un árbol de Navidad, se buscan huevos de Pascua, se tienen sueños... y después se les da una interpretación o un «significado». [*Ibid.*, pp. 75-76]

Volviendo a la cuestión del «olvido» de los arquetipos, Jung ve a los integrantes de la cultura occidental como seres fragmentados, vacíos, desligados de su propio pasado y de su propio suelo nutricional:

Lo que llamamos conciencia civilizada se ha ido separando, de forma constante, de sus instintos básicos. Pero esos instintos no han desaparecido. Simplemente han perdido su contacto con nuestra consciencia. [*Ibid.*, p. 83]

Mientras el «civilizado» no es capaz de integrar sus conceptos instintivos en un todo que les dé sentido (por ejemplo, su noción de 'materia' es puramente intelectual), el «primitivo» sí lo hace (por ejemplo, tiene como equivalente a la noción de 'materia', la de 'La Gran Madre' o 'La

Madre Tierra').<sup>24</sup> [*Ibid.*, pp. 89 y 94] Como vemos, estas nociones más primitivas se distinguen por su carácter fuertemente imaginal, o no discursivo. Pues, ¿quién que utilice la expresión «Madre Tierra» no imagina a una madre poderosa, abarcante, vieja e inamovible? Esta cuestión da pie para pasar al tema de los diferentes modos de pensar.

Jung dice, en relación con esas nociones instintivas como la de «La Gran Madre», lo siguiente:

Estoy tratando de emplear palabras para describir algo cuya verdadera naturaleza la hace incapaz de definición exacta [...] Los arquetipos [...] no son meros nombres ni aun conceptos filosóficos. Son trozos de la vida misma, imágenes que están íntegramente unidas al individuo por el puente de las emociones [...] El mero uso de palabras es fútil cuando no se sabe qué significan. [*Ibid.*, p. 96]

Los sueños son surtidores inagotables de imágenes simbólicas cuyo significado es difícil de trasladar a conceptos discursivos. Por ejemplo,

Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón. La rueda puede conducir nuestros pensamientos hacia el concepto de un sol «divino», pero en ese punto, la razón tiene que admitir su incompetencia; el hombre es incapaz de definir un ser «divino». [*Ibid.*, p. 20]

Aunque esas imágenes van siempre más allá de la razón discursiva, cuando aparecen en los sueños son preciosas ayudas para investigar «la facultad simbolizadora del hombre». [*Ibid.*, p. 25] Eso se debe a que los sueños «se originan en un espíritu que no es totalmente humano sino más bien una bocanada de la naturaleza...», es decir, están conectados con los estratos más profundos y arcaicos de la psique. [*Ibid.*, p. 52] Tal conexión se debe a que son primordialmente imágenes, no palabras:

<sup>24</sup> Ver, a propósito de este arquetipo, § 92, en donde se ejemplifica el poder de la imagen presencial con dos *ixiptla*: la *Coatlícue* y la *Virgen de Guadalupe*, dos modalidades de la «Gran Madre».

<sup>22</sup> Ver § 32.

<sup>23</sup> En § 50.

La principal tarea de los sueños es retrotraer una especie de «reminiscencia» de la prehistoria, así como del mundo infantil, directamente al nivel de los más primitivos instintos [...] Las imágenes de esa clase son sumamente numínicas y, por tanto, muy importantes [...] Desgraciadamente, las escasas personas que no niegan la verdadera existencia de los arquetipos, casi invariablemente los tratan como meras palabras y olvidan su realidad viva. [*Ibid.*, p. 99]

Así, creo que podemos establecer una conexión conceptual entre la *reminiscencia* (es decir, la *an-amesis*) y el *recuerdo* (es decir, la *aletheia* como *no-olvido*). Recordar es desolvidar, y las imágenes arquetípicas son por tanto el mejor medio para *regresar* al origen. Jung insiste en que el espíritu primitivo brota desde las profundidades de la historia en forma de imágenes, *no* de conceptos discursivos:

La fantasía creadora dispone del espíritu primitivo, olvidado y sepultado desde hace mucho tiempo, con sus imágenes extrañas que se expresan en las mitologías de todos los pueblos y épocas. El conjunto de esas imágenes forma lo *inconsciente colectivo*, heredado *in potentia* por todo individuo [...] A este último hecho se debe el que las imágenes mitológicas surjan de modo espontáneo y coincidentes entre sí no sólo en todos los rincones de la tierra, sino también de nuevo en todas las épocas.<sup>25</sup>

Las dos formas de pensamiento de que Jung habla son, pues, la verbal-discursiva y la imaginal-onírica. La primera tiene las siguientes características:

- a) es la expresión verbal de los raciocinios;
- b) «se dirige hacia fuera»;
- c) «es un pensamiento acerca de la realidad»;
- d) «imita la sucesión de las cosas objetivas y reales»;
- e) implica una «atención dirigida»;
- f) «tiene la particularidad de que fatiga y, en consecuencia, sólo puede funcionar durante lapsos más o menos cortos»;
- g) «sólo tiene una razón de ser: la comunicación».  
[*Ibid.*, p. 35]

Pero ésta no es la única forma de pensar, pues hay también un pensamiento «supraver-

bal» o «hipológico». [*Ibid.*, p. 38] El primero se refiere a un *más allá* de la palabra; y el segundo, a un *más acá*. Es decir, hay un pensamiento que está *antes y/o después* de la razón discursiva, y que no se vierte en conceptos verbales. Se trata del pensamiento imaginal-onírico, que se caracteriza así:

- a) no es dirigido, sino «meramente asociativo»;
- b) «se desenvuelve sin fatiga»;
- c) «abandona pronto la realidad para perderse en fantasías del pasado y del futuro»;
- d) no se basa en palabras, sino que en él «la imagen sigue a la imagen, el sentimiento al sentimiento»;
- e) es intraducible o difícilmente traducible a palabras.
- f) este pensamiento es denominado «soñar». [*Ibid.*, p. 42]

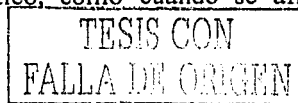
Según Jung, en Occidente el pensamiento dirigido se ha sobrepuesto de manera excesiva al pensamiento fantaseador (como el del sueño). Dice que dicha tendencia, originada en la escolástica y conocida como «espíritu científico moderno», *llevó al enriquecimiento de nuestro saber, mas no al desarrollo de nuestra sabiduría*. Al mismo tiempo, nos desconectó del pensamiento mitológico, y no sólo del griego, sino del de todas las culturas. [*Ibid.*, pp. 43-45] Igualmente, desconectó a los adultos de su propia infancia y a las personas racionales de sus propios sueños. [*Ibid.*, pp. 46-47] Sin embargo, es posible recuperar la conexión con la infancia y lo primitivo, siempre y cuando reconozcamos

que podría trazarse un paralelo entre el pensamiento mitológico de la antigüedad y el pensamiento similar de los niños, [pues] en la vida psicológica también la ontogénesis correspondería a la filogénesis. [*Ibid.*, pp. 47-48]

El mejor medio para reestablecer esos contactos perdidos u olvidados es, justamente, el sueño, ese inagotable surtidor de imágenes arquetípicas irreductibles a la razón discursiva. [*Ibid.*, p. 48]

Desde luego, precisa Jung, no hay que tomar literalmente el paralelismo entre la infancia y el pensamiento mítico, como cuando se afirma

<sup>25</sup> C. G. Jung, *Símbolos de transformación*, p. 24.



que los mitos proceden de la «infancia» de la humanidad: «el mito [...] no es un fantasma infantil, sino un importante requisito de la vida primitiva», [*Ibid.*, p. 49] es decir, de la vida primitiva *adulta*. Y lo mismo puede afirmarse de la vida adulta actual: el pensamiento arcaizante o mítico

ocupa amplio margen en nosotros los hombres modernos [...] Basta un relajamiento del interés, un leve cansancio, para eliminar la exacta adaptación psicológica al mundo real, que se expresa por medio del pensamiento dirigido, y sustituirla con fantasías. [*Ibid.*, p. 50]

¿Nos sucede esto realmente a nosotros los «civilizados»? me pregunto. Sí, y de manera cotidiana. Por ejemplo, cuando nos plantamos frente al televisor, sobre todo en las noches, después de nuestras jornadas laborales; cuando estamos ya dispuestos a dormir y soñar, y la pantalla televisiva nos arrulla, ya acurrucados en nuestra cama, como si fuera una mamila electrónica. ¿Hay otros casos? Hay muchos: cuando vamos al cine, cuando vamos al teatro, cuando oímos música mediante unos audífonos que nos aíslan del mundo, cuando vamos a la ópera a soñar despiertos en las historias más viejas que la humanidad se ha contado siempre...

*Los arquetipos son imágenes imaginarias o no visuales.* Su carácter inmaterial es justo lo que les permite sobrevivir a los tiempos y a los cambios culturales. Son «formas» en el sentido más profundo y cósmico del término, «formas» (o Ideas) que son «traducidas» a figuras visuales. Éstas a su vez son objeto de veneración o de temor, son exhibidas, reproducidas, destruidas u odiadas. En suma, *las imágenes arcaicas mantienen relaciones permanentes con las imágenes físicas que vemos todos los días.* Pero no se debe pasar por alto que son distintas entre sí. Las primeras adquieren una existencia más *cercana* a lo visual en los sueños, y son traducidas a formas visuales en las imágenes que producen los escultores, los dibujantes, los fotógrafos o los cineastas. Por ejemplo, la imagen

arcaica del Dios Creador adquiere forma física cuando se lo representa como Jehová, como Zeus o como Quetzalcóatl.<sup>26</sup> La imagen arquetípica de la Madre Tierra adquiere forma física cuando se la representa como Coatlicue o como la Virgen Madre. Por eso es que a lo largo de la historia aparecen, desaparecen y reaparecen determinados motivos plásticos: se trata de transformaciones físicas de los mismos patrones arcaicos.<sup>27</sup> *Los arquetipos son, por tanto, una de las modalidades más puras de la imagen intersubjetiva: están en todos nosotros, pero no dentro, sino entre nosotros.*<sup>28</sup> Las compartimos pese a las diferencias culturales e históricas; *pues están arraigadas en el mismo suelo común que nos hace humanos a todos.* Finalmente, quiero señalar que las imágenes arquetípicas son *presencias*, no re-presentaciones. Pues por esta capacidad de presentarse ejercen su poder.

A mi parecer, la lectura de Jung que hace Marcuse<sup>29</sup> incurre en cierta matización ideológica, al considerarlo como un pensador de «tendencias retrogresivas»: «sus tendencias oscurantistas y reaccionarias han llegado a ser predominantes y han eliminado las profundas percepciones críticas de la metapsicología de Freud». En cambio, está de acuerdo con el uso «revolucionario» de las imágenes en un Breton.<sup>30</sup>

Marcuse reúne las nociones de 'fantasía', 'utopía' y 'arcaísmo', a la vez que incurre en la contraposición, demasiado maniquea, entre los «reaccionarios» y los «progresistas» o «revolucionarios». Pero, no sin paradoja, establece una relación profunda entre el inconsciente, la memoria arcaica y la fantasía, por un lado, y la proyección hacia el futuro, por otro; el *re-gressus* se proyecta como un *progressus*:

<sup>26</sup> Ver § 49.

<sup>27</sup> Eso es lo que Fritz Saxl quería demostrar con su concepto de 'vida de las imágenes'. Ver § 35.

<sup>28</sup> Ver § 54.

<sup>29</sup> Ver § 58.

<sup>30</sup> Herbert Marcuse, *op. cit.*, p. 160.

El inconsciente, el más profundo y antiguo lecho de la personalidad mental [...] preserva el recuerdo de estados pasados del desarrollo individual en los que la gratificación integral es obtenida. Y el pasado sigue imponiendo exigencias sobre el futuro: genera el deseo de que el paraíso sea creado otra vez sobre la base de los logros de la civilización. [*Ibid.*, pp. 33-34]

Con esto, la *memoria* (el no-olvido) deja de ser una proyección hacia atrás, para adquirir el sentido contrario:

El valor terapéutico de la memoria se deriva del *verdadero valor* de la memoria [...] En tanto el conocimiento da lugar al re-conocimiento, las prohibidas imágenes e impulsos de la niñez empiezan a decir la verdad que la razón niega. La regresión asume una función progresiva [...] La restauración de la memoria está acompañada de la restauración del contenido cognoscitivo de la fantasía. [*Ibid.*, p. 34]

Una memoria de lo más viejo, que se transforma en una anticipación de lo nuevo: ésa es la propuesta de Marcuse.

Desde una plataforma psicológica muy distinta, Ernst Gombrich aborda las relaciones entre imágenes visuales e imágenes arcaicas. Aquí tenemos una postura que se separa tanto de Jung como de Marcuse. Pues, por un lado, se aleja de los enfoques orientados a relacionar las imágenes con los poderes suprahumanos, o con la magia. Y, por otro, no se interesa en absoluto por las vertientes sociales o «revolucionarias» de la imagen y la imaginación. Gombrich pretende mantenerse en un ámbito teórico más mesurado, en el que no se dé libre curso a especulaciones de ningún tipo: ni hacia la recuperación de lo arcaico ni hacia la transformación de la sociedad. Sin embargo, *sus indagaciones no son ajenas a ninguna de estas vertientes*. A la vez, no deja de haber cierta tensión no resuelta en sus estudios sobre las vertientes arcaicas o biológicas de la imagen: plantea que hay una tendencia «primitiva» a dar vida a las imágenes, y a la vez niega el poder *presencial* de éstas, a favor de su relevancia exclusivamente

representativa. Esto ya fue mencionado en el Capítulo 2,<sup>31</sup> y ahora lo retomaré.

Gombrich reconoce las raíces biológicas de nuestra actitud frente a la imagen, explicando que ésta cumple la función de imitar los rasgos más importantes del objeto en cuestión, *no* su forma visual en sí.<sup>32</sup> Los resultados del enfoque psicológico de Gombrich confluyen con los del enfoque ontológico de un autor como Szilasi,<sup>33</sup> tan sensible a la cuestión del pensamiento arquetípico. Ambos utilizan un ejemplo muy similar para demostrar la relevancia biológica (o arquetípica) de las imágenes. Szilasi refiere que los pichones recién nacidos reconocen a su madre por una mancha roja bajo el pico, o que toman como su madre a cualquier figura que tenga algo semejante a una mancha roja bajo el pico. Y Gombrich escribe:

La más sencilla silueta de una vaca parece suficiente para cazar moscas tsé-tsé [...] Los pajaritos abren el pico [...] cuando se les enseñan dos redondeles oscuros de diferente tamaño. [*Ibid.*, p. 16]

Este autor estudia cómo también los adultos civilizados se enfrentan a las imágenes remitiéndose a su valores arcaicos. Basándose en Karl Bühler, distingue tres funciones del lenguaje: *expresión, activación y descripción*, indicando que las dos primeras son compartidas en los respectivos sistemas de lenguaje de animales y humanos. Pero la tercera<sup>34</sup> es *exclusiva* de la especie humana. Sucede que, en los niveles expresivo y estimulativo, humanos y animales coinciden, pues ambos comparten las mismas actitudes ante las imágenes. Pero, en el nivel descriptivo, se establece una separación entre unos y otros. Gombrich da el ejemplo (ya referido antes<sup>35</sup>) de la imagen de un perro furioso, que nos hace reaccionar «como reaccionaríamos frente a un perro real». La imagen fun-

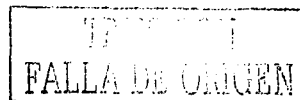
<sup>31</sup> Ver § 35.

<sup>32</sup> E. Gombrich, «Meditaciones...», *loc. cit.*

<sup>33</sup> Ver § 50 y 105.

<sup>34</sup> Cfr. E. Gombrich, «La imagen visual: su lugar en la comunicación», en *La imagen y el ojo*, p. 138.

<sup>35</sup> En § 35.



ciona muy bien en el nivel estimulativo-emocional, no en el nivel descriptivo-racional. Sin embargo, una vez más Gombrich parece llegar a un *impasse*. Pues enseguida agrega ejemplos que no pueden ser nítidamente ubicados en el nivel expresivo o estimulativo característico de la imagen y de la comunicación animal. El símbolo chino del *yin-yang* es evocado por él a propósito de la fuerza que tienen los símbolos visuales, y se limita a decir que

el símbolo visual ha atraído con [...] frecuencia a los buscadores de revelaciones. Éstos consideran que el símbolo transmite y oculta al mismo tiempo más que el medio del discurso racional. Una de las razones de esa persistente sensación fue sin duda el aspecto diagramático del símbolo, su capacidad para transmitir relaciones con más rapidez y eficacia que una cadena de palabras. El antiguo símbolo del *yin* y el *yang* ilustra esa capacidad, e indica también cómo un símbolo de este tipo puede llegar a servir de centro de meditación. [*Ibid.*, pp. 152-153]

Como siempre, Gombrich bordea los aspectos irracionales de la imagen, sin entrar a ellos. Aunque no deja de reconocer que las imágenes se relacionan con esas cuestiones «oscuras» o «abismales» (que son precisamente las que un Jung aborda de frente). Aquí, por ejemplo, nos remite, sin profundizar, al tema fascinante de las imágenes diagramáticas, que con tanta seriedad fueron utilizadas por los gnósticos.

Algunos estudios que se han realizado desde la psicología experimental confirman que la capacidad de evocar o visualizar imágenes está directamente relacionada con la no pertenencia a la civilización urbana occidental, o el alejamiento de ésta. Como ya se explicó,<sup>36</sup> Denis se refiere en específico al poder de los niños o de sujetos pertenecientes a sociedades tribales para generar imágenes eidéticas, y formula la hipótesis de que «la imagen eidética constituye la supervivencia de una forma de cognición relativamente “primitiva”, fundada sobre todo en modalidades no verbales». [*Loc. cit.*] Afirma este investigador que el momento decisivo en

los estudios actuales sobre la imagen se dio cuando ésta pasó a ser considerada «como una manifestación, en el plano de la consciencia, de procesos de representación más “profundos”, inaccesibles como tales al análisis introspectivo».<sup>37</sup> Yo interpreto esto en el sentido de que *se abandonó la pretensión de acceder a la naturaleza de la imagen no material mediante un proceso de reflexión racional, de tipo cartesiano*. Se vio que no basta con que el sujeto aplique su poder de conocimiento conceptual del mundo externo a los fenómenos que ocurren en su «interior», tratándolos de igual manera. Esto significaba que la «imagen mental» (para llamarla como lo hace Denis) era sólo la faceta superficial de un complejo psíquico profundo al que no podía captar la razón discursiva.

### § 108. Imágenes tecnológicas de lo arcaico

A muchos les puede parecer paradójico que las imágenes producidas por complejos dispositivos mecánicos, electrónicos o digitales, esas que hoy invaden nuestra vida por fuera y por dentro, sean fundamentalmente *regresivas*. ¿Cómo es posible que lo más nuevo nos lleve a lo más viejo? ¿Acaso su función no es contribuir al *progreso*, alejándonos de lo «primitivo»? ¿No son el máximo ejemplo de la «modernidad»? Sin embargo, basta una pequeña reflexión sobre la experiencia real que se tiene ante estos medios para percatarse de que con ellos se cierra un círculo, y que significan una vuelta a modalidades de pensamiento *anteriores al logocentrismo* y en muchos casos *arcaicas*. Esto ha conducido a afirmar que medios como la televisión o *Internet* propician una «idiotización», una «infantilización» o una «primitivización» de la gente. Juicios de este tipo los hemos leído, escuchado o proferido nosotros mismos. En el mismo sentido, se emiten lamentaciones en el sentido de que la experiencia con estos medios daña el «espíritu críti-

<sup>36</sup> En § 43.

<sup>37</sup> Michel Denis, *op. cit.*, p. 1.

co» de las personas, o contribuye a que no se desarrolle la inteligencia de los niños y de los jóvenes. Lo cual implica que, por el contrario, la lectura de libros fortalece o desarrolla dicho «espíritu crítico». Así, queda formulada claramente la contraposición entre los medios audiovisuales «enajenantes» o «estupidizantes» y los medios escritos «educativos» o «formativos». Los primeros son considerados «dañinos» y los segundos, «saludables»; se afirma que los primeros nos llevan hacia atrás (el vientre materno, la locura, lo incivilizado) y que los segundos nos llevan hacia delante (la adultez responsable, la inteligencia y la cultura civilizada).

¿Es así realmente? Con toda esta investigación he querido contribuir a una respuesta. Y de las tesis sostenidas por mí en todas estas páginas se desprende que esa *regresión* hacia lo infantil o lo primitivo no tiene que ser planteada en términos negativos. La *vuelta a lo primero* puede ser evaluada como una recuperación de uno mismo, o como un reconocimiento de lo que se había olvidado. A la vez, la *progresión hacia lo último* puede ser considerada como un alejamiento de las propias raíces, o como un olvido de lo que uno es. Digo esto como una manera de relativizar las nociones, a veces tan gastadas, de 'retroceso' o de 'progreso'. La sociedad moderna nos enseñó a devaluar la primera y a sobrevalorar la segunda. Pero estamos en un momento de la historia mundial en que podemos reevaluar positivamente el «retroceso» a cambio de dejar de adorar al «progreso». Asimismo, considero muy sano alejarnos un poco de ciertos esquemas de valores del humanismo clásico que se han condensado a lo largo de siglos en la separación excluyente de, por un lado, el «espíritu crítico», la «cultura» y la «razón» y, por otro lado, la «enajenación», el «salvajismo» y la «locura», formando un cuadro nítido con base en el cual se separa «lo humano» de «lo bárbaro». A cambio de esas simplificaciones ya gastadas, propongo abrir, flexibilizar nuestra concepción de «lo humano» haciéndola más incluyente, y permitiéndonos admitir dentro de los «medios formativos» y

dentro de los «valores humanos» a la televisión, a la fotografía, al Internet, con las complejas modalidades de pensamiento que implican.

En una ponencia que aporta interesantes datos sobre la tendencia «primitiva» de los nuevos medios, Dolf Zillman<sup>38</sup> parece no incurrir en la típica contraposición entre los «medios educativos» y los «medios enajenantes». Más bien, constata lo que de hecho está sucediendo y se pregunta si está ocurriendo una profunda modificación en nuestra manera de concebir el mundo. La pregunta central que plantea es ésta: ¿la «revolución icónica» gracias a la cual hoy en día cualquier persona puede producir imágenes «conducirá a un empobrecimiento del pensamiento»? [*Ibid.*, pp. 1-2] Tal cuestión es pertinente en la medida en que los medios visuales hacen referencia a lo concreto y singular, desentendiéndose de lo general y abstracto, y de ese modo ejercen una fuerte influencia sobre nuestra percepción. Por ejemplo, el público estadounidense se vio impresionado por las imágenes de los niños afectados por la guerra en Somalia. Sus reacciones emocionales fueron muy intensas y condujeron a que el gobierno interviniera en ese país. En cambio, los informes verbales de esa situación no habrían provocado las mismas reacciones. [*Ibid.*, pp. 3-4]

Zillman lanza la siguiente tesis: «la comunicación icónica es básica y primitiva». [*Ibidem*] ¿Por qué? Porque

la presentación icónica de tales acontecimientos deja en la memoria huellas más profundas que su presentación verbal [...] El recuerdo más intenso de los acontecimientos presentados de forma audiovisual está ligado a reacciones afectivas más fuertes. [*Ibid.*, p. 5]

E insiste en que «los mecanismos psicológicos» que se desatan por la presentación de casos que estimulan las emociones «son asombrosamente simples y primitivos», mientras que los casos

<sup>38</sup> Dolf Zillman, «Über die Ikonisierung der Weltanschauung» [«Sobre la iconización de la concepción del mundo»], 1997.

no estimulantes de emociones conducen a representaciones abstractas. [*Ibid.*, pp. 12-13]

Aunque Zillman tiene cuidado de no incurrir en las típicas simplificaciones maniqueas que contraponen lo «primitivo» a lo «racional», sí plantea que los nuevos medios, dada su «iconicidad» inherente, propician una especie de «primitivización» de las formas de pensar. Pues alejan al espectador sistemáticamente del pensamiento abstracto (que para muchos es la marca distintiva del *homo sapiens*<sup>39</sup>). Ahora bien, yo considero que el punto central es la valoración positiva o negativa que se haga de lo «primitivo». En las posturas humanistas tradicionales (o tradicionalistas), evidentemente se hará una valoración negativa. Pero en un humanismo incluyente no es así: lo «primitivo» puede ser considerado como lo *básico*, lo *primero*, lo *originario* o *arquetípico*. Ésa es mi posición. Lo «primitivo» no es ni mejor ni peor que lo «civilizado» (su supuesta contraparte), sino que forma junto con esto un todo: *en nuestra calidad de humanos somos tanto razón discursiva como razón imaginante. El primitivo y el civilizado están realmente juntos: cada uno es la cara oculta del otro. Así como la razón y la locura son las dos caras de una misma moneda.*

También Régis Debray examina los efectos de la imagen visual sobre los patrones de inteligencia, concluyendo que fomenta actitudes infantiloides y primitivas. Observa que la imagen, a diferencia de la palabra, es narcisista (y no crítica), hipnótica (y no favorable a la atención consciente) e invita a tenderse para disfrutarla (no a mantenerse sentado o en posición erecta); además, se dirige al cuerpo (y no al intelecto). Y todo ello sucede porque «las palabras nos proyectan adelante, las imágenes atrás».<sup>40</sup> Este carácter retrogresivo de las imágenes produce sujetos sin un sentido de la individualidad, irrazonables y masificados. [*Ibid.*, p. 98] O sea, podemos colegir, todo lo contrario

de lo que se aspiró a construir con los «valores humanistas»: individuos críticos, conscientes y progresistas. Debray afirma que las imágenes son más viejas que las palabras:

Por haber sido niños antes de ser hombres, por haber bailado antes de analizar, rogado antes de pedir, por haber practicado incisiones con sílex en los huesos de reno antes de alinear palabras en un papel, la «imagen estupefacta» corre en nuestras sinapsias más que el concepto. [*Ibid.*, p. 101]

Y no se trata sólo de una prioridad temporal, sino ontológica. Pues las imágenes se adelantan siempre a las ideas verbalizables, en virtud de que

la imagen sensible resuena en el cosmos y se alimenta en fuentes de energía «inferiores» y, por lo tanto, menos vigiladas o más transgresivas, más libres o menos controladas que las actividades espirituales «superiores». [*Ibid.*, p. 102]

Sin embargo, constata Debray, el humanismo logocéntrico insiste en afirmar que la palabra es previa a la imagen:

La historia vivida por la especie humana sugiere un: «Al principio era la imagen». La historia escrita estipula: «Al principio era el Verbo». Logocentrismo lógico: la lengua honra a la lengua. Tautología narcisista. [*Ibid.*, p. 110]

Las imágenes producidas tecnológicamente no son ajenas a ese carácter primitivo de la imagen, sino más bien afines a él. Por eso afirma Debray: «el actual fetichismo de la imagen tiene muchos más puntos comunes con la lejana era de los ídolos que con la del arte». [*Ibid.*, p. 250] Con base en esto, afirma que «debemos admitir la realidad de [la] paradoja: *la sociedad electrónica [es] una sociedad primitiva*». [*Ibid.*, p. 252. Cursivas de F.Z.] Esta «primitivización» tiene como base la capacidad de la imagen electrónica de hundirnos en la *presencia* de las cosas, propiciando así actitudes cercanas a la experiencia mística:

<sup>39</sup> Como se afirma en el *best seller* de Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, 1997.

<sup>40</sup> Régis Debray, *op. cit.*, p. 97.



La pequeña pantalla en color satisface, con creces, los deseos neoplatónicos de Plotino [...] Nos devuelve la emoción de la presencia inmediata [...] Difunde [...] el nuevo Evangelio [...] Realidad y verdad no son más que una cosa. [*Ibid.*, pp. 252-253]

A la vez, este fenómeno puede ser visto como una caída de los inteligentes en la estupidez, o como una regresión de los adultos a la infancia, pues la imagen televisiva impide el desarrollo de la conciencia histórica: «La televisión no hace crecer (en cambio, puede infantilizar a los adultos). ¿Quién ha nacido a la historia delante de su televisor?». [*Ibid.*, pp. 260 y 268]

Según Debray, está derrumbándose el predominio del pensamiento lineal de la palabra, ante el empuje del pensamiento en mosaico de la imagen. Y, como es de esperarse, quienes más reaccionan son quienes han detentado el poder social con base en su capacidad de utilizar la razón discursiva. ¿Quiénes son? Son los «profesionales de la palabra» (iconóforos muchas veces), las «élites de lo escrito» que se ven desplazadas. [*Ibid.*, p. 271] Sucede que las «nuevas» formas de pensamiento se distinguen por su fuerte arraigo en lo concreto (derivado de la menor capacidad de la imagen visual para mostrar categorías generales o tipos) y su carácter no lineal:

La imagen ignora los operadores sintácticos de la disyunción (o esto o aquello) y de la hipótesis (si... entonces). Las subordinaciones, las relaciones de causa a efecto, como las de contradicción [...] El pensamiento por imagen no es ilógico sino *alógico*. Tiene forma de mosaico.<sup>41</sup> [*Ibid.*, p. 273]

Entonces, el principal efecto de todo esto sobre el pensamiento será, considera el autor, que se formarán espíritus

conservadores, no tan dispuestos a cambiar el mundo como a labrarse un sitio en él [...] seres inmersos en su tiempo, que viven intensamente el instante, distendidos, que valoran mejor lo efímero, sensibles a los valores locales y la proximidad, apegados a lo «mi-

cro» y a lo «concreto» [...] seres sin memoria ni reserva interior. [*Ibid.*, p. 275]

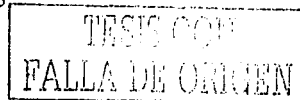
Podemos ver aquí que la *presencia* (en un sentido temporal) adquiere mayor relevancia que la antaño importante re-presentación de tiempos futuros o pasados. Por eso se ha hablado tanto de la *now generation*, que prefiere vivir en el ahora. «No me interesa el fruto ni la semilla. Me interesa la flor», me dijo una vez alguien. ¿Es esto una decadencia, o es sólo un cambio de paradigmas? Prefiero tomarlo en el segundo sentido.

Cuando Debray describe a los sujetos formados con los nuevos medios como «espíritus alógicos y sin vínculos, cortos de vista, a imagen de nuestros programas mosaico, sin pies ni cabeza», sugiere que éste podría ser un criterio de lo que significa *ser inteligente*, criterio diferente al de otros tiempos. En este tiempo, por ejemplo, «la afasia se convierte en un ideal de integridad». [*Ibid.*, p. 276] La afasia, justo lo que un pensador como Ernst Cassirer consideraba un claro síntoma de atraso intelectual y espiritual, como una «anomalía» de la razón que derivaba de tener «demasiada cercanía a la vida».<sup>42</sup>

¿Qué tiene que decir la filosofía sobre todo esto? Mucho, muchísimo a mi entender. Pero no como una disciplina encargada de *explicar* las cosas a los demás, sino como un quehacer intelectual que ha estado involucrado en el ejercicio del poder basado en el logocentrismo. Los filósofos, no podemos negarlo, han formado parte de esas «élites de lo escrito» que hoy se ven desplazadas por otro tipo de élites. Quizá por eso algunos suelen reaccionar con desprecio (o con miedo) ante el empuje de las imágenes visuales. Los filósofos son quizá el prototipo más puro del «hombre de letras» humanista. Con su apego al pensamiento lineal y a la razón discursiva, con su alejamiento de otras formas de la razón humana, superan a los novelistas o a los poetas como propulsores del logocentrismo. Pero, ¿es posible una filosofía

<sup>41</sup> Ver § 100.

<sup>42</sup> Ver Capítulo 1, § 25



**radicalmente no logocéntrica?; ¿es posible filosofar sin palabras, o principalmente con imágenes?**

## CONCLUSIONES

La filosofía occidental apenas comienza a interesarse por las imágenes como tema de su incumbencia. A lo largo de las últimas décadas, han surgido diversos métodos interesados explícitamente en la visualidad, apoyados en disciplinas como: la semiótica, la iconología, la retórica, la psicología, la pedagogía, la estética, la mediología. El fenómeno de la imagen requiere ser abordado con todas las herramientas teóricas disponibles. ¿Por qué la filosofía se ha mantenido al margen de esta gran corriente? Una de las explicaciones puede ser el *profundo arraigo logocéntrico del quehacer filosófico*. El filósofo a la occidental es un profesional de la palabra; es un hombre (o mujer) de letras. *Filosofar ha sido saber utilizar el lenguaje, saber leer, escribir y hablar bien*. ¿A eso se debe que haya una gran escasez de trabajos filosóficos sobre la televisión, sobre el multimedia y el hipermedia o sobre el hipertexto? ¿Estas modalidades de la representación son un peligro real para la profesión filosófica? ¿Cuánto tiempo tendrá que pasar para que se desarrolle una auténtica ontología, o una epistemología de la imagen? ¿Es posible una variedad del pensar filosófico no circunscrito a la razón discursiva, y que se manifieste también mediante imágenes visuales y no sólo mediante imágenes no visuales (como las de un Platón o un Wittgenstein)?

Pensar la imagen puede implicar un cuestionamiento radical de las formas filosóficas tradicionales. Los pedagogos, los sociólogos, los mediólogos y los teóricos del arte se han ocupado de los efectos de la inflación visual sobre el individuo. ¿Por qué la filosofía no lo ha hecho con tanto interés como el que dedicó al estudio del lenguaje? ¿Acaso la filosofía no tiene nada que decir al respecto? Tiene mucho que decir, tal vez demasiado para su propia supervivencia como disciplina

sólidamente establecida y segura de su estatus. Y, si lo hace, tal vez empiece a comprender que, hoy por hoy, ya no es (en su tradicional vertiente logocéntrica) la «madre de todas las ciencias». La razón discursiva no es la única razón posible. Hay otras.

Al cerrar esta parte de mis investigaciones sobre la representación, el lenguaje y la imagen, puedo apreciar que las dificultades afrontadas fueron mucho más grandes de lo previsto. Sin embargo, los resultados alcanzados me parecen estimulantes (aunque de ninguna manera definitivos). Son apenas lo que desde mi perspectiva puedo aportar a la construcción de una filosofía de la imagen. Aunque ya en las partes correspondientes de esta tesis fueron presentados esos resultados, haré a continuación un balance sumario de ellos, capítulo por capítulo.

### Capítulo 1

- a) Si se pretende construir una filosofía de la imagen es necesario considerar críticamente las cuatro vertientes del logocentrismo examinadas aquí (racionalismo, relativismo, trascendentalismo e idealismo). En tanto se suscriban los postulados lingüístizantes que centran en la palabra articulada la humanidad del humano, su mundo y su conocimiento del mundo, es *imposible* transitar hacia una valoración positiva de las imágenes y hacia una auténtica y sólida filosofía de la imagen.
- b) El lenguaje verbal es *una* manifestación (entre otras) de la vida, tanto de la vida biológica en general como de la vida de los seres vivos que lo utilizan en sociedad. Una lengua es una forma *de la* vida, o una forma *de* vida. Esto implica que su reducción formalizante, o la búsqueda de sus «componentes esenciales» y «estructuras fundamentales», así como su clasificación en lenguas «superiores» e «inferiores» es un falseamiento de su naturaleza



real. En el mismo sentido, considerar que el nombre o el nombrar es la cualidad «suprema» del lenguaje, y que gracias a ella se distingue la superioridad del lenguaje articulado frente a cualquier otro utilizado por los humanos (visual, dancístico, musical...) o frente a cualquier lenguaje animal, es ignorar la naturaleza dinámica de los procesos lingüísticos. Ésta, en cambio, los relaciona con el trabajo, la afectividad y la simbolización, facetas de la vida misma. No se habla con la boca, sino *con todo el cuerpo*. Asimismo, no hay estructuras lingüísticas «universales» (como sería la forma sujeto-predicado) que «subyacen» a todas las lenguas o a todas las demás formas de comunicación. Es decir, las imágenes *no* contienen enunciados lingüísticos, y puede afirmarse que hay un pensamiento *pre-* o *alingüístico*. *No existe «el» lenguaje, sino los lenguajes. Y el verbal es sólo uno de ellos.*

- c) No existe una conexión intrínseca entre las palabras con que nos referimos a las cosas y los pensamientos sobre las cosas. Las palabras y los enunciados pueden ser tomados como *imágenes* de las cosas, pero no en un sentido mimético-icónico, sino en el sentido de que son *representaciones* de éstas. También es posible establecer una relación del mismo tipo entre imágenes, pensamiento y realidad. Así, imágenes y palabras son sendas formas de pensar el mundo, de constituirlo conceptualmente. Ahora bien, debemos prevenimos contra la explicación de las relaciones entre imágenes/palabras y cosas en un sentido asociacionista. Según éste, las imágenes o las palabras son meros vehículos o herramientas que «contienen» significados, y éstos a su vez se refieren a las cosas.

## Capítulo 2

- a) La separación dicotómica entre contenido, por un lado, y forma/materia, por otro, considera que los lenguajes sobre el mundo no son más que referencias neutrales a éste. En contraste, es más fructífero considerar que entre la for-

ma, la materia y el significado hay una *continuidad*: que las formas *son* significado, que los significados *son* formas, que las materias *son* forma y significado. Dicha continuidad implica que *no* hay un «interior» (los significados, las ideas, los contenidos, las intenciones) oculto dentro de un «exterior» (las palabras, las imágenes, los gestos, etc.): *lo de adentro es lo de afuera*. Las formas visuales o verbales son auténticas *formas de la vida* insertas en determinadas *formas de vida sociales*. Y las formas de la vida implican una vida de las formas.

Así como las distintas lenguas son formas de la vida, las distintas imágenes son formas vivientes: nacen, se desarrollan, se reproducen y mueren, al igual que el resto de los seres vivientes. Eso explica por qué las imágenes han sido lo mismo veneradas que odiadas, fomentadas que prohibidas. Toda ontología de la imagen debe tomar en cuenta esto. Así se puede explicar las relaciones entre la imagen (*Bild*) y la protoimagen (*Urbild*, arquetipo), o entre la imagen como copia (*Abbild*) y la imagen como signo o símbolo; o bien el «poder de las imágenes» que las convierte en auténticos *zoon*. *La filosofía de la imagen que se interesa de modo genuino en la vida de las imágenes (no tanto en su «historia») se enriquece sustancialmente*. No hay momento en la vida de éstas que no aporte elementos dignos de reflexión filosófica.

- b) Si se nos pregunta qué son las imágenes, no sabemos lo que son. Pero normalmente sí lo sabemos. No hay una esencia común a todas las imágenes; lo que hay son distintos usos y distintos tipos de éstas. Por eso es preferible evitar el planteamiento de una pregunta como «¿Qué es la imagen?», que nos obligaría a buscar una definición de su supuesto significado «general». Para la filosofía de la imagen es fructífero distinguir dos grandes categorías de imágenes: las imágenes materiales o visuales y las imágenes inmateriales o no visuales. Las primeras son cosas que ocupan un lugar en el tiempo y en el espacio; que están sujetas a desgaste, a la destrucción, a la creación o a la reconstrucción. Son también, co-

sas que se ven. *Estas imágenes son visibles porque son visuales.* A la vez, son herramientas físicas para formar conceptos y para pensar. Su relación con las cosas implica que entre unas y otras hay cierto grado de semejanza (visual, formal, cromática, etc.). Pero dicha semejanza de las imágenes con las cosas (o *iconicidad*) no es el único criterio para que una cosa sea «imagen de» otra cosa. La relación de las imágenes y las cosas puede ser, en suma, icónico-mimética o simbólico-abstracta. En ambos casos la imagen funciona como una *representación*. Por último, hay que superar los intentos de establecer de una manera rígida los «elementos» mínimos o básicos de las imágenes visuales. Tal suele ser la falla principal de las múltiples «gramáticas» de la imagen. *Las imágenes, más que agregados estáticos de elementos atómicos, son sistemas dinámicos*, cuya organización es independiente de cualquier gramática lingüística.

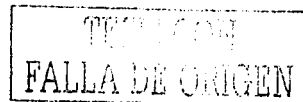
- c) En su vertiente inmaterial o imaginaria, las imágenes tienen una existencia interhumana. Esto significa que existen *realmente*, pero no en un ámbito interior, secreto u oculto. Las imágenes imaginarias no están «dentro» de nosotros (no son «intrasubjetivas») sino que están *entre* nosotros (son *intersubjetivas*). Cuando alguien piensa en algo sin traducirlo a imágenes visuales, *se lo está representando*. Y dicha representación existe en tanto es comunicada o comunicable a los demás (con palabras, con imágenes o con cualquier otro medio físico). *Estas imágenes no son visibles porque no son visuales.* Ahora bien, las imágenes imaginarias *no* son mentales, pues la «mente» *no* es un lugar interno, «dentro» del cual se ubiquen a su vez las imágenes, las ideas, los pensamientos, etc. Las relaciones entre las imágenes materiales y las imágenes inmateriales son muy variadas: las primeras pueden generar a las segundas, o viceversa; o pueden «traducirse» unas en otras; o pueden ser verbalizadas con distintos grados de precisión. Es imposible establecer una tipología universal y fija de las imágenes imaginarias; pero sí se puede tener tipologías que funcio-

nen en determinados ámbitos teóricos. Como la que aquí se propone, y que distingue entre las que surgen a partir de percepciones, las que surgen a partir de las palabras, las que se orientan hacia el pasado, las que se orientan hacia el futuro y las que dominan al sujeto. Por último, hay que subrayar que *la imaginación es una forma de pensamiento complejo y legítimo*, en el sentido de que puede funcionar como una herramienta intelectual, como sucede por ejemplo en la filosofía, en la ciencia y en el diseño.

- d) En la tradición filosófica occidental se ha tendido a relegar la imaginación por considerarla una actividad intelectual «inferior» en comparación con el pensamiento discursivo. Se llega incluso a identificar *imaginación* con *fantasía*. Debido a que las personas formadas en las estrategias racionales y discursivas de pensamiento suelen ser poco o nada capaces de imaginar, en comparación con las que tienen una escasa formación racional, se suele concluir que el pensamiento imaginal es característico de los niños, los bárbaros (salvajes, primitivos), los locos... y las mujeres. A esta «tétrada negativa» se le opone la figura del varón adulto, civilizado y racional: un sujeto que reúne las cuatro características contrarias. Sin embargo, a partir del siglo XX han proliferado los estudios que rehabilitan a la imaginación como una forma legítima de pensamiento, y como una condición indispensable para que tengan salud el individuo y la sociedad. La imaginación es considerada como liberadora. Por tanto, *se rehabilitan también la infancia, la feminidad, las sociedades «primitivas» y la locura: factores que están en cada ser humano.*

### Capítulo 3

- a) No hay mirada inocente; pero sí hay o puede haber una visión inocente. La mirada es necesariamente una proyección sobre el mundo de los intereses, las intenciones y las interpretaciones del sujeto. La percepción visual, como mirada, *no* es una mimesis interna, sino



más bien un acto creador. Entre el ojo interpretador, intencionado e interesado y el resto del cuerpo no hay por tanto, un corte. Hay más bien continuidad: se mira el mundo con todo el cuerpo, pues éste interviene activamente en el acto de mirar. Todo mirar es, pues, un ver *más* un interpretar, un ver *más* un tener intenciones y un ver *más* un estar interesado en lo que se ve: todo mirar es un «ver como». Asimismo, en el mirar se reconoce la dialéctica entre el todo y las partes de aquello que se está viendo. El rostro humano es un buen ejemplo (tal vez el mejor ejemplo) de cómo no podemos mirar neutralmente lo que nos importa. Sin embargo, también el rostro humano tiene una dimensión presencial. Es decir, una faceta en que no lo tomamos como representación de lo que está «dentro», sino como una presencia en sí, significativa en sí misma, que está en *continuidad* con el resto de la persona (sus sentimientos, sus pensamientos, sus sensaciones corporales). Aquí, el rostro deja de ser una imagen representativa para convertirse en una presencia del otro. Entonces, se abre el camino hacia la recuperación de la visión como una mirada *menos* las intenciones, *menos* las interpretaciones y *menos* los intereses. Se abre el camino hacia la *recuperación de la inocencia perdida*. Pues así como aprendemos a interpretar el mundo que nos rodea, también *necesitamos aprender a ver inocentemente* dicho mundo. *Nuestra visión suele estar lastrada por demasiadas interpretaciones, intenciones e intereses*, y por eso nos cuesta trabajo ver las cosas sin esas cargas. Pero es necesario despojarse de esto y volver, *así sea momentáneamente*, a la pureza de la visión. Es sano y necesario tener la capacidad de abandonar la mirada —que es escrutadora, analítica, fragmentadora, crítica y siempre activa— para recuperar la visión —que no escruta ni analiza ni critica, que es receptiva y puede fusionarse con las cosas: que es contemplativa y no visual. Difícil tarea —pues se nos ha enseñado a ser «maliciosos», a interpretar sin descanso todo lo que nos sale al encuentro—, mas no imposible.

b) La representación tiene cuatro modalidades: espacial o sustitutiva, temporal o reproductiva, material o física, inmaterial o imaginaria. Entre ellas hay complementación, y ninguna de ellas excluye a las demás. A veces se dan dos de ellas, a veces tres y a veces las cuatro. *La representación implica pasar de la copia al signo y del signo al símbolo*, aunque no en un sentido cronológico, sino en un sentido semiótico. Esto es, los símbolos presuponen a los signos, y éstos a las copias miméticas. Los signos son ampliaciones de las copias y los símbolos, a su vez, son ampliaciones de los signos. Por eso es que las imágenes visuales —al ser signílicas y/o simbólicas— son representativas independientemente de su parecido con las cosas. Un ejemplo de esto es el retrato, que se asemeja visualmente al sujeto retratado, pero que es mucho más que una semejanza visual: es principalmente una representación signílica-simbólica que establece la relación entre una *Bild* y una *Urbild*. Lo mismo puede decirse de los distintos sistemas de perspectiva (renacentista, china, infantil, etc.). La representación como construcción de signos o de símbolos ha sido explicada como una superación del conocimiento directo y del reflejo. El primero de ellos suele ser planteado como un «paraíso» inalcanzable, por lo cual nos vemos limitados a desenvolvernos en el ámbito de las representaciones. El segundo se entiende como una relación mecánica entre las cosas y los soportes que las reflejan: un reflejo especular *no* es una imagen. De cualquier modo, lo importante es que tanto el contacto directo como el reflejo están fuera de los límites de la representación: se realizan *antes* o *después* de ésta. En el mismo sentido, los signos y los símbolos pueden ser tomados *como cosas* y *como presencias*, y ya no como *representaciones de las cosas*. Esto sucede en las experiencias estéticas intensas o en las experiencias místicas o de comunión religiosa. Aquí *se está dando un tercer paso, que implica ir del símbolo al silencio; de la representación a la presencia*: es decir, alejarse de la mirada y acercarse a la visión. *Recuperar la visión*.

c) Una teoría de la representación que no afrontara el problema de los límites de la representación pecaría de ingenuidad o de soberbia. Plantear que con la representación *configuramos* el mundo es ya superarla como mero conocimiento del mundo. Cuando se *muestra* algo sin *decir* nada se está teniendo un acercamiento a ese objeto sin la mediación de las representaciones, o con muy poca intervención de éstas. Apuntar a un objeto sin nombrarlo (incluso sin conocer su nombre) es estar lejos de la representación y cerca de la presencia muda de las cosas. El caso del idolo puede confirmar que las cosas o los entes pueden *presentarse* a nosotros sin que medie representación alguna. El *ixiptla* de los aztecas era una presencia en este sentido. Esos objetos *no* son referenciales: son presenciales; *no son imágenes, sino fuerzas presentes*. Ahora bien, las imágenes, a diferencia de las palabras, tienen la capacidad de *mostrar* sin decir, así como las palabras tienen la capacidad de *decir* sin mostrar. El acceso a la presencia directa puede darse cuando el sujeto se desliga de la visibilidad accediendo a la invisibilidad. De modo correspondiente, el sujeto abandona el uso del lenguaje verbal como «comunicación» y recurre al lenguaje «interior», el *verbum cordis* (lenguaje del corazón) que le permite dialogar consigo mismo, en silencio. Ese lenguaje «interior» no le sirve para entablar una comunicación, sino para lograr una *comuni6n* con los demás. A esto se lo llama contemplaci6n, visi6n mística: *se puede ver lo invisible a la vez que se puede ver lo interior; se puede dialogar interiormente a la vez que dialogar con lo invisible*. Es entonces cuando se abandona (*así sea momentáneamente*, lo reitero) toda palabra y toda imagen: se cierran los ojos y los oídos, se llega a la ceguera y al silencio plenos. *Se llega a la presencia*.

## Capítulo 4

a) Es importante reconocer las divergencias entre imágenes y palabras. Hay entre ellas importantes diferencias operativas. Sí, muchas

veces una imagen dice más que mil palabras; pero también hay palabras que no pueden ser reemplazadas por mil imágenes. Mas también conviene identificar los puntos de contacto entre ellas, o la forma en que se complementan: sus convergencias. Si bien es interesante la distinción entre concebir e imaginar, también enriquece a una filosofía de la imagen estudiar con seriedad la confluencia entre discurso e imagen. *Palabras e imágenes se necesitan, como dos polos de signo contrario, como la luz y la sombra se presuponen mutuamente*.

- b) En este sentido, es fructífero distanciarse un poco de la tradicional distinción entre artes del tiempo (la poesía, la narrativa) y artes del espacio (la pintura, la escultura). Más bien, se debe reconocer que tanto la palabra como la imagen pueden representar la temporalidad y la espacialidad. Y que la temporalidad no sólo es representada en su forma lineal, sino también como una simultaneidad tempoespacial. Incluso una imagen fija puede remitirnos al tiempo.
- c) El ser humano no tiene ninguna facultad esencial, por muy sofisticada que ésta sea. Hablar de características «fundamentales» del humano que lo distinguen de los demás seres vivos es arriesgarse a incurrir en reduccionismos. Este tipo de definiciones han sido utilizadas para descalificar a ciertas personas, considerándolas como bárbaras, primitivas, salvajes o no pertenecientes al *homo sapiens*. Ante esto, es preferible un humanismo incluyente, que esté dispuesto a abarcar cada vez distintas cualidades humanas. La imaginaci6n o la capacidad de discurrir verbalmente son cualidades humanas, pero ninguna de ellas es esencial.

La idea de que el pensamiento racional y discursivo es «superior» al pensamiento imaginal implica el concepto de 'progreso', y de que se debe evitar a toda costa un «retroceso» en la formaci6n de los humanos. Sin embargo, se necesita rehabilitar lo *arcaico*, pues en lo arcaico radican los principios de las cosas. Los mitos, las imágenes del sueño y las imá-



genes tecnológicas tienen la capacidad de remitirnos a los estratos más antiguos de nuestra psique, los cuales han sido *olvidados* y por tanto requieren ser *recordados*. Tal reminiscencia conllevaría una reconciliación de cada uno de nosotros (y de nuestra sociedad en conjunto) con nuestro propio pasado. A la vez, esos arquetipos son formas profundas que están ubicadas en una etapa «anterior» a la palabra racional. No se propone aquí que nos hundamos en la contemplación de esas formas arcaicas ni que nos desconectemos de nuestro presente. Se trata más bien de reconocer en ellas, para recuperar estratos de nosotros mismos que han sido reprimidos por siglos y siglos de pensamiento racional. *Hay regresos que enriquecen.*

La filosofía de la imagen propuesta aquí asume la necesidad de confrontarse con la filosofía del lenguaje articulado, y de ese modo abre las puertas para la confrontación con otros lenguajes (musical, gestual, olfativo...).

Hasta este punto, pues, se tendría parcialmente agotados cuatro puntos: el «ajuste de cuentas» con las palabras, la ontología de la imagen, el problema epistemológico de la representación y sus límites, y la confrontación entre imágenes y palabras. Con ello podría tal vez darse por concluida la propuesta de una filosofía de la imagen. Sin embargo, quedan muchos aspectos pendientes. Por ejemplo, los aspectos pragmáticos de las relaciones entre imágenes y palabras, tal como pueden encontrarse en diversos campos: la ciencia, las artes visuales, la religión, la educación y los sistemas de escritura. Y también queda pendiente el desarrollo de una metodología de estudio de las imágenes (en relación o no con las palabras). Al respecto, hay ya importantes propuestas metodológicas, como la iconología o la semiótica de la imagen. Dentro de esta línea, me gustaría explorar las posibilidades y límites de una *hermenéutica de la imagen*, entendiendo por ello no sólo la consideración hermenéutica de las imágenes visuales, sino también de las no visuales. Es decir, tomando como soporte

visuales. Es decir, tomando como soporte las indagaciones hechas en este trabajo.

Pretendo dedicar un par de investigaciones más a ambos aspectos: el pragmático y el metodológico, que se titularían respectivamente *Historia y usos de la imagen* y *Dialéctica y hermenéutica de la imagen*.



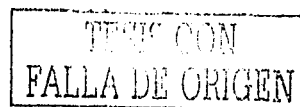
## BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, México, Porrúa, 1970 [397]. Trad. Francisco Montes de Oca. (Col. Sepan Cuántos)  
—*On Christian Doctrine*, Chicago, Enciclopædia Britannica, 1980 [397-428]. Trad. J. F. Shaw (Col. The Great Books of the Western World).
- APEL, Karl Otto, «Sprache als Thema und Medium der transzendentalen Reflexion. Zur Gegenwarts-situation der Sprachphilosophie»; «Der transzendentalhermeneutische Begriff der Sprache», en *Transformation der Philosophie*, Band 2, *Das Apriori der Kommunikations-gemein-schaft*, Frankfurt, Suhrkamp, 1973, 445 pp.
- ARISTÓTELES, *On the Soul*, en *The Basic Works of Aristotle*, New York, Random House. Trad. J.A. Smith.  
—*Metafísica*, Madrid, Gredos, 1970. Trad. Valentín García Yebra. (Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía)
- ARNAULD, Antoine y Pierre Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Paris, Flammarion, 1970 [1670].
- ARNHEIM, Rudolf, «Pronóstico de la televisión», en *El cine como arte*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1971 [1933]. Trad. Enrique L. Revol. (Col. Biblioteca de Diseño y Artes Visuales)  
—*Visual Thinking*, University of California Press, 1969.  
—*Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza Editorial, Madrid, 1979 [1976]. Trad. María Luisa Balseiro. (Col. Alianza Forma)
- AUMONT, Jacques, *La imagen*, Buenos Aires, Paidós, 1992 [1990]. Trad. Antonio López Ruiz. (Col. Comunicación)
- BARLOW, Horace, *et. al. Imagen y conocimiento. Cómo vemos el mundo y cómo lo Interpretamos*, Barcelona, Crítica, 1994 [1990]. Trad. Jordi Ainaud. (Col. Drakontos)
- BARTHES, Roland, «Elementos de semiología», «Retórica de la imagen», «El mensaje fotográfico», Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970 [1966]. Trad. S. Delpy. (Col. Comunicaciones)
- BAUCH, Kurt, «Ímago», en Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?*, págs. 275-299.
- BAXANDALL, Michael, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 [1972]. Trad. Homero Alsina.
- BEAUFRET, Jean, *Al encuentro de Heidegger. Conversaciones con Frederic de Towarnicki*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1984 [1984]. Trad. Juan Luis Delmont. (Col. Pensamiento filosófico)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- BESANÇON, Alain, *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, 526 págs.
- BERKELEY, George, *A New Theory of Vision*, London & Toronto, Everyman's Library, 1910 [1709].  
—*A treatise Concerning the Principles of Human Understanding*, London & Toronto, Everyman's Library, 1910 [1710].
- BEUCHOT, Mauricio, *Elementos de semiótica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, 1979. (Col. Opúsculos)
- BLACK, Max, «¿Cómo representan las imágenes?», en Gombrich *et. al*, *Arte...*
- BLAKEMORE, Colin, «La comprensión de las imágenes en el cerebro», en Horace Barlow *et. al*.
- BOGULAVSKY, V. M., «La palabra y el concepto», en Gorski *et. al*. *Pensamiento y lenguaje*, México, Grijalbo, 1961
- BOEHM, Gottfried (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994. «Die Wiederkehr der Bilder», págs. 11-35; «Die Bilderfrage», págs. 325-343.  
—"Zu einer Hermeneutik des Bildes", en Gottfried Boehm y Hans-Georg Gadamer (Eds.) *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1978, 486 págs.
- BOZAL, Valeriano, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987. (Col. La Balsa de la Medusa)
- CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomos I y III, México, Fondo de Cultura Económica, 1971 [1964]. Trad. Armando Morones. (Col. Sección de Obras de Filosofía). Edición original en alemán consultada: *Philosophie der symbolischen Formen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1954 [Tomo I, 1923; Tomo III, 1929].
- CASTORIADIS, Cornelius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, 503 págs. (Col. Essais)  
—«La découverte de l'imagination», en *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- COHEN-SÉAT, Gilbert y Pierre Fougeyrollas, *La influencia del cine y la televisión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 [1961]. Trad. Juan José Utrilla. (Col. Breviarios)
- COLLINGWOOD, R. G., *Los principios del arte*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960 [1938]. Trad. Horacio Flores. (Col. Sección de Obras de Filosofía)
- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, Vol. III, Barcelona, Herder, 1990. (Col. Teología y Filosofía)

- CHATEAU, Jean, *Las fuentes de lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976 [1972]. Trad. Africa Medina. (Col. Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis)
- CHOMSKY, Noam, *Linguistique Cartésienne. Un chapitre de l'histoire de la pensée rationaliste*, Paris, Editions du Seuil, 1969 [1966]. Trad. Nelcya Delanoë y Dan Sperber. (Col. L'Ordre Philosophique)
- DAVIS, Flora, *La comunicación no verbal*, Madrid, Alianza Editorial, 1976 [1971], 261 págs. Trad. Lita Mourglia. (Col. El Libro de Bolsillo)
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Buenos Aires, Paidós, 1994 [1992]. Trad. Ramón Hervás. (Col. Comunicación)
- DENIS, Michel, *Las imágenes mentales*, Madrid, Siglo XXI, 1984 [1979]. Trad. Inés Marichalar. (Col. Psicología y Etología)
- DERRIDA, Jacques, *De la gramatología*, México, Siglo XXI, 1971 [1967]. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. (Col. Teoría)
- DESCARTES, René, *La dioptrique*, Paris, Gallimard, 1953 [1636]. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)  
—*Méditations Métaphysiques*, Paris, Gallimard, 1953 [1641]. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)  
—*Discours de la méthode*, Paris, Gallimard, 1953 (Col. Bibliothèque de la Pléiade)  
—*Les passions de l'âme*, Paris, Gallimard, 1953 [1649]. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)
- DEUCHAR, Margaret, «¿Son arbitrarios los signos lingüísticos?», en Horace Barlow, *et. al.*,
- DOCZI, György, *El poder de los límites*, Buenos Aires, Troquel, 1996 [1981]. S/t.
- DONDIS, Donis A., *Sintaxis de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 [1973]. Trad. Justo Beramendi. (Col. Comunicación Visual)
- DORFLES, Gillo, *Elogio de la inarmonía*, Barcelona, Lumen, 1989. Trad. Carlos Manzano.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI, 1986 [1972], trad. Enrique Pezzoni. (Col. Lingüística y Teoría Literaria)
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, 536 págs.  
—*La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, s/f [1964]. Trad. Marta Rojzman.
- DÜRING, Ingemar, *Aristóteles. Exposición e interpretación de su pensamiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1987, [1966]. Trad. Bernabé Navarro.



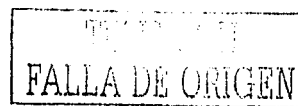
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Nueva Imagen-Lumen, 1978 [1976]. Trad. Carlos Manzano. (Col. Semiología y Lingüística)  
—*La búsqueda de la lengua perfecta*, Madrid, Crítica, 1998 [1993]. Trad. María Pons. (Col. La Construcción de Europa)
- ELIADE, Mircea, *Imágenes y símbolos*, España, Planeta-de Agostini, 1994 [1955]. Trad. Carmen Castro. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo)
- FERNÁNDEZ, Justino, *Coatlícue. Estética del arte indígena antiguo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.
- FEYERABEND, Paul, *Wissenschaft als Kunst*, Frankfurt am Main, Surkhamp, 1984,  
—*Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, España, Planeta-de Agostini, 1993 [1970]. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo)
- FISCHER, Ernst, «La necesidad del arte», Trad. Adelaida de Juan y José Rodríguez, fragmento incluido en Jaime Goded, *Antología sobre la comunicación humana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1976, págs. 15-26. (Col. Lecturas Universitarias)
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955. (Col. Bibliothèque de Philosophie Contemporaine)
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968 [1966]. Trad. Elsa Cecilia Frost. (Col. Teoría)  
—*Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967 [1964]. Trad. Juan José Utrilla. (Col. Breviarios)
- FREGE, Gotlob, «Sobre el sentido y la referencia», en Tomás Moro Simpson (Ed.), *Semántica filosófica*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973. Trad. Eduardo Rabossi y Eugenio Bulygin.
- FREEDBERG, David, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, 534 págs.
- FULCHIGNONI, Enrico, *La imagen en la era cósmica*, México, Trillas, 1991 [1972]. Trad. Eduardo Molina. (Col. Sigma)
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996 [1976-1986], 316 págs. Trad. Antonio Gómez Ramos. (Col. Metrópolis)  
—*Wahrheit und Methode [Verdad y método]*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1975.  
—«Hombre y lenguaje», «¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?», en *Verdad y método II*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992 [1986]. Trad. Manuel Olasagasti. (Col. Hermeneia)
- GALINKA FEDORUK, «La forma y el contenido en el lenguaje», en Gorski *et. al.*, *Lenguaje y pensamiento*.

- GATTEGNO, Caleb, *Hacia una cultura visual*, México, SEP-Diana, 1978. Trad. Sergio Fernández Bravo. (Col. SEP Setenta)
- GENNARI, Mario, *La educación estética. Arte y literatura*, Barcelona, Paidós, 1997 [1994]. Trad. Noemí Cortés. (Col. Instrumentos)
- GIEDION, Sigfried, *El presente eterno: Los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*, Madrid, Alianza Editorial, 1981 [1957]. Trad. María Luisa Balseiro. (Col. Alianza Forma)
- GOLDWATER, Robert, *Symbolism*, USA, Westview Press, 1979.
- GOMBRICH, Ernst, *Art and Illusion*, USA, Princeton University Press, 1960.  
 —*El sentido del orden*, Madrid, Debate, 1999 [1984]. Trad. Esteve Riambau.  
 —*Ce que l'image nous dit. Entretiens sur l'art et la science*, Paris, Éditions Adam Biro, [1991].  
 —«Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística» [1951], en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Seix-Barral, Barcelona, 1968 [1963]. Trad. José María Valverde.  
 —*La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica* Madrid, Debate, 2000 [1982]. Trad. Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz.
- GOMBRICH, Ernst et. al., *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983 [1972]. Trad. Rafael Grasa. (Col. Comunicación)
- GONZÁLEZ, César, *Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.  
 —*A lo invisible por lo visible. Imágenes del occidente medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- GOODMAN, Nelson, *The languages of art. An Approach to a Theory of Symbols*, London, Oxford University Press, 1969.  
 —«¿Hay imágenes en la mente?», en Barlow et. al., *Imagen y conocimiento...*
- GORSKY, D. P. (Coord.), *Pensamiento y lenguaje*, México, Grijalbo, 1961. Trad. Augusto Vidal.
- GRASSI, Ernesto, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache. Zur Rettung des Rhetorischen*, Köln, DuMont Schauberg Verlag, 1970.
- GREGORY, Richard, *Ojo y cerebro. Psicología de la visión*, Madrid, Guadarrama, 1965. Trad. J.A. Valtueña. (Col. Biblioteca para el Hombre Actual)  
 —«¿Cómo interpretamos las imágenes?», en Horace Barlow et. al., *Imagen y conocimiento...*
- GRUPO  $\mu$ , *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1993 [1992]. Trad. Manuel Talens Carmona. (Col. Signo e Imagen)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- GRUZINKSKI, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994 [1990]. Trad. Juan José Utrilla. (Col. Sección de Obras de Historia)
- GUBERN, Roman, *El lenguaje de los comics*, Barcelona, Península, 1972.  
—*Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Madrid, Anagrama, 1996. (Col. Argumentos)
- GUEVARA Pozas, Angel, «Imágenes y conducta animal», en Jiménez-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich Nedvedovich, *Imágenes...*
- GURVITSCH, Aron, *El campo de la conciencia. Un análisis fenoménico*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 [1962]. Trad. Jorge García-Gómez. (Col. Alianza Universidad)
- HANSON, Norwood Russell, *Patrones de descubrimiento. Investigación de las bases conceptuales de la ciencia*, Madrid, Alianza Editorial, 1977 [1971]. Trad. Enrique García. (Col. Alianza Universidad)
- HEGEL, G. W. F. *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, Trad. Alfredo Brotóns Muñoz, 1989. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz.
- HEIDEGGER, Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1972 [1927]. Versión en español, *El ser y el tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951. (Col. Sección de Obras de Filosofía)  
—*Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Günther Neske Verlag, 1971 [1950-59].  
—«Der Ursprung des Kunstwerkes» [«El origen de la obra de arte»], en *Holzwege*, Frankfurt am Main, 1980, Vittorio Klostermann.  
—«Carta sobre el humanismo», 1948, en J.-P. Sarte, M. Heidegger, *Sobre el humanismo*, Buenos Aires, Sur, 1960. Trad. Alberto Wagner. (Col. Ensayos)  
—*Kant y el problema de la metafísica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 [1929]. Trad. Gred. Ibscher Roth. (Col. Sección de Obras de Filosofía)
- HENRY, Michel, *La barbarie*, Paris, Bernard Grasset, 1987, 249 págs.
- HOCHBERG, Julian, «Representación de objetos y personas», en Gombrich *et. al.*, *Arte ...*
- HUMBOLDT, W. v., *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Madrid, Anthropos, 1990 [1836]. Trad. Ana Agud. (Col. Autores, Textos y Temas. Lingüística)
- HUME, David, *Tratado de la naturaleza humana*, México, Porrúa, 1985. Trad. Vicente Viqueira. (Col. Sepan Cuántos)  
—*An Enquiry Concerning Human Understanding*, USA, The University of Chicago, 1952 [1751].

- HUSSERL, Edmund, *Ideas para una fenomenología pura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949 [1913]. Trad. de José Gaos. (Col. Sección de Obras de Filosofía). Edición original en alemán consultada: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, en *Gesammelte Schriften* 5, Hamburg, Félix Meiner Verlag, 1992, 359 págs.
- HUXLEY, Aldous, *El arte de ver*, Buenos Aires, Pleamar, 1944. Trad. Felipe Jiménez. (Col. Biblioteca Conocimiento)
- HUYGHE, René, *Diálogo con el arte*, Barcelona, Editorial Labor, 1965, 447 págs. Trad. Juan G. Basté y José María Balil.
- ISÓCRATES, *A Nicocles*, Versión tomada de Internet. Perseus Digital Library, [www.perseus.tufts.edu](http://www.perseus.tufts.edu). Editor George Norlin. (Classics Collection)
- JACOB, André, *Introduction à la philosophie du langage*, Paris, Gallimard, 1976.
- JAKOBSON, Roman, «Dos aspectos del lenguaje y dos trastornos afásicos», 1956, en *Fundamentos del lenguaje*, R. Jakobson y Morris Halle, Madrid, Ayuso, 1980. Trad. Carlos Piera. —«Linguística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix-Barral, 1975 [1963]. Trad. Josep Pujol y Jem Cabanes. (Col. Biblioteca Breve)
- JAMES, William, *Principios de psicología*, Buenos Aires, Editorial Glem, 1945 [1890]. Trad. Domingo Barnes.
- JANIK, Allan, Stephen Toulmin, *La viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1983 [1973]. Trad. Ignacio Gómez de Liaño. (Col. Ensayistas)
- JIMÉNEZ-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich Nedvedovich (Coords.), *Imágenes. De los primates a la inteligencia artificial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales, 1993.
- JONAS, Hans, «Homo Pictor: Von der Freiheit des Bildens», en Boehm, Gottfried, *Was ist ein Bild?*
- JUNG, C. G., *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós, 1982 [1912]. Trad. Enrique Butelman. (Col. Psicología Profunda) —*El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1997 [1964]. Trad. Luis Escobar.
- KANDINSKY, Vasilij, *Punkt und linie zu Fläche*, Bern, Benteli Verlag, 1926.
- KANT, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, México, Porrúa, 1982 [1781]. Trad. Manuel García Morente y Manuel Fernández Nuñez. (Col. Sepan Cuántos). Edición original en alemán consultada *Kritik der Reinen Vernunft*, Frankfurt am Main, Surkhamp, 1968. —Crítica del juicio, México, Porrúa, 1997 [1790]. Trad. Julián Besteiro. (Col. Sepan Cuántos). Edición original en alemán consultada : *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main, Surhkamp



—*Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y de lo sublime*, México, Porrúa, 1997 [1764]. Trad. Julián Besteiro. (Col. Sepan Cuántos)

KEARNEY, Richard, *The Wake of Imagination*, London, Hutchinson, 1988, 467 págs.

KEPES, Gyorgy Kepes, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires, Infinito, 1944. Trad. Enrique L. Bevol. (Col. Diseño y Artes Visuales)

KÖPCKE-DUTTLE, Arnold, «Russischer Pantokrator und leidender Jesus. Zum Bildungsgespräch zwischen Ost und West», en RITTELMEYER, Christian und Erhad Wiersing, *Bild und Bildung...*

KOPNIN, P.V., «La naturaleza del juicio y sus formas de expresión en el lenguaje», en Gorski *et. al.*, *Pensamiento y lenguaje*.

LAFONT, Cristina, *Lenguaje y apertura del mundo. El giro lingüístico de la hermenéutica de Heidegger*, Madrid, Alianza Universidad, 1997 [1992], 361 págs. Trad. Pere Fabra i Abat. (Col. Alianza Universidad)

LAPOUJADE, Marie-Noel, *Filosofía de la imaginación*, México, Siglo XXI, 1988.

LEIBNIZ, G. *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, México, Porrúa, 1984 [1704]. S/t. (Col. Sepan Cuántos)

LEFEBVRE, Henri, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 [1980]. Trad. Oscar Barahona y Uxo Doyhamboure. (Col. Sección de Obras de Filosofía)

LESSING, Gottlob, *Laocoonte o de los límites entre la pintura y la poesía*, México, Porrúa, 1993 [1766], 181 págs. Trad. Amalia Raggio. (Col. Sepan Cuántos)

LOCKE, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Chicago, Enciclopædia Britannica, 1980 1952 [1690]. (Col. The Great Books of the Western World). [Versión en español: *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956. Trad. Edmundo O'Gorman. (Col. Sección de Obras de Filosofía)]

LONERGAN, Bernard, *Insight. Estudio sobre la comprensión humana*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1999 [1957]. Trad. Francisco Quijano. (Col. Hermeneia)

LÓPEZ, Miguel y Sandra Castañeda, "Inducción y empleo: la imagen como recurso instruccional", Jiménez-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich Nedvedovich (Coords.), *Imágenes...*

LURIA, A. R., *Lenguaje y pensamiento*, México, Martínez Roca, 1980 [1975]. Trad. María Rodríguez Ortiz.



- LYOTARD, Jean-François, *Discurso, figura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979 [1974]. Trad. Josep Elías y Carlota Hesse. (Col. Comunicación Visual)
- MALDONADO, Tomás, «Apuntes sobre la iconocidad», en *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974. (Col. Comunicación Visual)
- MALEBRANCHE, Nicolas, *De la recherche de la vérité. Où l'on traite de la nature de l'esprit de l'homme et de l'usage qu'il en doit faire pour éviter l'erreur dans les sciences*, Paris, Gallimard, 1979 [1674]. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)
- McLUHAN, Herbert Marshall, *La galaxia Gutenberg*, México, Planeta-Agostini, 1985 [1962]. Tr. Juan Novella. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo)  
—*La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, México, Diana, 1969 [1964]. Trad. Ramón Palazón.
- MARCUSE, Herbert, *Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud*, México, Joaquín Mortiz, 1965 [1953]. Trad. Juan García Ponce.
- MATURANA, Humberto y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*, Barcelona, Debate, 1990. (Col. Pensamiento)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993 [1944], 476 págs. Trad. Jem Cabanes. (Col. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo)  
—*Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 361 págs.  
—*El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1986 [1964]. Trad. Jorge Romero. (Col. Studio)
- MOLES, Abraham, *La imagen. Comunicación funcional*, México, Trillas, 1991. Trad. Gastón Melo. (Col. Sigma)
- MONTERO, Fernando, *Retorno a la fenomenología*, Barcelona, Anthropos, 1987, 517 págs. (Col. Autores, Textos y Temas. Filosofía)
- O'SHAUGHNESSY, Edna [Edna Daitz], «The Picture Theory of Meaning», en *Mind*, N.S., vol. 62, no. 246, April, 1953, pp. 183-201.
- OERTER, Rolf, *Psychologie des Denkens*, Donauwörth, Ludwig Auer, 1971.
- PALAZON, María Rosa, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, 515 págs.
- PANFILOV, V. Z., «Acerca de la correlación existente entre el lenguaje y el pensamiento», en D. P. Gorski, *et. al., op. cit.*

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1979 [1955], 386 págs. Trad. Nicanor Ancochea. (Col. Arte y Música)  
—*La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1999 [1927]. Trad. Virginia Careaga. (Col. Fábula)
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974. (Col. Obras Completas de Octavio Paz)
- PEI, Mario, *The Story of Language*, New York, New American Library, 1965.
- PÉREZ, Francisca, *Los placeres del parecido. Icono y representación*, Madrid, Visor, 1988. (Col. La Balsa de la Medusa)
- PLATÓN, *La República*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971. Trad. Antonio Gómez Robledo. (Col. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana).  
—*Cratilo*, Chicago, Encyclopædia Britannica, 1980. Trad. Benjamin Jowett. (Col. The Great Books of the Western World).  
—*Teeteto*, Madrid, Anthropos, 1990. Trad. Manuel Balash. (Col. Clásicos de Pensamiento y de las Ciencias)
- PORZIG, Walter, *El mundo maravilloso del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974 [1957]. Trad. Abelardo Moralejo. (Col. Biblioteca Románica Hispánica)
- PRINZ, Jesse, «Toward a Cognitive Theory of Pictorial Representation», 1993. Texto tomado de Internet, [www.cs.uchicago.edu/philosophyProject](http://www.cs.uchicago.edu/philosophyProject).
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, 417 págs. Trad. Teodoro Martín-Lunas.
- QUÉAU, Philip, *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995 [1993]. Trad. Patrick Ducher. (Col. Hipermedia)
- READ, Herbert, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957 [1955]. Trad. Horacio Flores. (Col. Breviarios)  
—*Educación por el arte*, Barcelona, Paidós, 1991 [1942]. Trad. Luis Fabricant. (Col. Educador)
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris, Editions du Seuil, 1965.  
—*Temps et récit*, Paris, Eds. du Seuil, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, 1983; *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, 1984; *Temps et récit III. Le temps raconté*, 1985. (Col. Essais)  
—*Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, 1995 [1976]. Trad. Graciela Monges. (Col. Lingüística y Teoría Literaria)
- RITTELMAYER, Christian und Erhad Wiersing, *Bild und Bildung*, Wiebaden, Harrassowitz, 1991.

- ROBBERECHTS, Ludwig, *El pensamiento de Husserl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968 [1964].
- RORTY, Richard, *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1989 [1979]. Trad. Jesús Fernández. (Col. Teorema)  
—«Wittgenstein, Heidegger y la reificación del lenguaje», en *Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos*, Barcelona, Paidós, 1993 [1991]. Trad. Jorge Vigil. (Col. Básica)
- ROSSI-LANDI, Ferruccio. «Por un uso marxista de Wittgenstein», en *El lenguaje como trabajo y como mercado*, Caracas, Monte Ávila, 1970 [1968]. Trad. Italo Manzi. (Col. Prisma)
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984 [1817]. Trad. Adolfo Castañón (Col. Cuadernos de la Gaceta)
- SAPIR, Ernst, *El lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954 [1921]. Trad. Antonio Alatorre. (Col. Breviarios)
- SARTORI, Giovanni, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid, Taurus, 1998 [1997]. Trad. Ana Díaz Soler. (Col. Pensamiento)
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945 [1915]. Trad. Amado Alonso.
- SAXL, «Continuidad y variación en el significado de las imágenes», 1947, en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 [1957, 1933-1948].
- SCOTT, James F., *Film. The medium and the maker*, USA, Holt, Rinehart and Wilson, 1975.
- SCHAFF, Adam, *Lenguaje y conocimiento*, México, Grijalbo, 1967 [1964]. Trad. Mireia Bofill. (Col. Norte.  
—*Ensayos sobre filosofía del lenguaje*, Barcelona, Ariel, 1973 [1968].
- SCHOLZ, Oliver R., *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg/München, Karl Alber Verlag, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1982 [1818]. Trad. Eduardo Ovejero. (Col. Sepan Cuántos)
- SHEPARD, Roger, «Sobre la comprensión de las imágenes mentales», en Barlow *et. al.*, *Imagen y...*
- SOURIAU, Etienne, *La correspondencia de las artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 [1947]. Trad. Margarita Nelken. (Col. Breviarios)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- SPIRKIN, A. G., «Origen del lenguaje y su papel en la formación del pensamiento», en Gorski *et. al.*, *Lenguaje y ...*
- STÖGER, Peter, «Bilden, Bild und Bildung» [«Formar, forma y formación»], 1992, en Franz Pöggeler (Hrsg.), *Bild und Bildung. Beiträge zur Grundlegung einer pädagogischen Ikonologie und Ikonographie*, Peter Lang, 1992
- SWADESH, Morris, *El lenguaje y la vida humana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- SZILASI, Wilhelm, *Fantasia y conocimiento*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1977 [1969]. Trad. Edgardo Albizu.
- TOMASINI, Alejandro, «Marx y Wittgenstein: filosofía y sociedad», en *Lenguaje y antimetafísica*, Interlínea, 1994.  
—*Los atomismos lógicos de Russel y Wittgenstein*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1986.
- TURBAYNE, Colin Murray, *El mito de la metáfora*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974 [1970]. Trad. Celia Paschero. (Col. Sección de Obras de Filosofía)
- URBAN, Wilbur Marshall, *Lenguaje y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952 [1939]. Tr. Carlos Villegas y Jorge Portilla. (Col. Sección de Obras de Filosofía)
- VALÉRY, Paul, «Autour de Corot», 1932, en *Oeuvres II*, Paris, Éditions Gallimard, 1957. (Col. Bibliothèque de la Pléiade)
- VILLAFAÑE, Justo, y Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide, 1996.
- VILLORO, Luis, «Una filosofía del silencio: la filosofía de la india», «La significación del silencio», en *Páginas filosóficas*, México, Universidad Veracruzana, 1962. (Col. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias)
- da VINCI, Leonardo, *Tratado de pintura*, Madrid, Ramón Llaca y Cía, 1996. S/t.
- VYGOTSKY, L. S., *Pensamiento y lenguaje*, México, Alfa y Omega, s/f [1934]. Otra edición consultada: *Pensamiento y lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1995. Trad. Pedro Tosaus. (Col. Cognición y Desarrollo Humano)
- WHORF, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barcelona, Barral; 1971 [1956]. José María Pomares. (Col. Breve Biblioteca de Reforma)
- WILKERSON, Thomas, «Representation, Illusion and Aspects», en *British Journal of Aesthetics*, Vol 18.

- WILLATS, John, «El contrato del dibujante: cómo crea imágenes el artista», en Horace Barlow *et. al.*, *Imágenes y...*
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1973. Trad. Enrique Tierno Galván. (Col. Filosofía y Pensamiento)  
 —*Investigaciones filosóficas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Crítica, 1988. Trad. Ulises Moulines. (Col. Filosofía) Texto original en alemán consultado: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.  
 —*Zettel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1985. Trad. Octavio Castro y Ulises Moulines. Texto original en alemán consultado, *Zettel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.  
 —*Philosophie der Psychologie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- YANKELEVICH, Guillermina, «Un crucero a través de las imágenes en una nave cuantitativa», en Jiménez-Ottalengo, Regina y Guillermina Yankelevich Nedvedovich (Coords.), *Imágenes ...*
- ZIBAWI, Mahmoud, *Iconos. Sentido e historia*, Madrid, LIBSA, 1999 [1993]. Trad. Stefano Mazzolletti.
- ZILLMAN, Dolf, «Zur ikonisierung der Weltanschauung», en *Internationales Forum für Gestaltung Ulm: Mensch-Masse-Medien: Interaktion oder Manipulation*, Giessen, Anabas-Verlag, 1997.
- ZIMMERMANN, Ives, «¿Qué es diseño», en *Del diseño*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra/Universidad del País Vasco, 1995.

·TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN