El poder simbólico de las imágenes

Diego Lizarazo Arias

RESUMEN. Abordamos el estatuto de las imágenes simbólicas y algunas de sus propiedades e implicaciones significativas. Se problematizan dos de las concepciones que clásicamente han abordado el iconismo: la mirada semiológica y la perspectiva fenomenológica. Posteriormente ubicamos dos ámbitos privilegiados de acción de la imagen simbólica, desde la perspectiva de las transacciones receptivas que conforman: el territorio de la cultura, y el ámbito de la subjetividad, procurando ofrecer algunos elementos que permitan comprender mejor el despliegue y sentido icónicos en dichos escenarios. Por último, se perfila una perspectiva de abordaje capaz de reconocer el conflicto interpretativo subyacente en una u otra conceptualización de la imagen simbólica, inspirada en la hermenéutica de Paul Ricoeur, como una de las señales que dibujarían el trayecto hacia una hermenéutica de las imágenes.

EN EL MOMENTO JUSTO del crepúsculo el shamán riega un círculo de polvo sagrado sobre la herida abierta de la tierra, estruja la raíz hembra hasta extraer su sangre y traza con ella una circunferencia mayor que contiene a la primera. Con el polvo marca cuatro triángulos en los puntos cardinales del esquema a los que llama "iguanas". El paciente se tiende sobre el dibujo y sueña.

Una imagen producirá otra y ésta reenviará a un tercero y cuarto mundos en una espiral interminable que le llevará de su estado mundano a un escenario trascendente. La imagen shamánica restituye el espíritu del paciente y entonces sana.

Desde esta práctica terapéutica hasta buena parte de las representaciones que hemos llamado obras de arte, hay una clase de imágenes que van más allá de lo que por sí mismas representan. La imagen simbólica emergerá siempre de un trastocamiento: ícono sagrado que al desdoblarse en una espiral parece derrapar vertiginosamente los sentidos, figuraciones estéticas que al desmarcar la denotación ponen en juego un tren de significaciones que dejarán atrás la fidelidad a su modelo. Movimiento cultural que entraña una voluntad por el encubrimiento, una pasión por el misterio y las revelaciones. Una peculiaridad perceptiva destella en el vínculo receptivo con la imagen simbólica: al verla sabremos que sólo una parte de su complejidad ha sido abarcada, sentiremos que no hemos comprendido todo. Una zona estará oculta, un mundo de valores se arredrará enigmáticamente ante nuestros ojos. La imagen simbólica algo encubre

entre sus velos, parece guardar un corazón de sentido que ninguna expectación agotará por completo, que no podrá consumirse de un solo trago. Sinergia cultural que dota de sentido al mundo y que sostiene la identidad del sujeto que la ausculta. La instauración de lo simbólico es también condición para nuestra localización en el horizonte icónico que nos bosqueja.

Imagen simbólica: la textura interna

Ante el insondable y diverso territorio de las imágenes, abordaremos aquí aquella zona que parece vivificar la densidad mayor del sentido, conglomerado icónico que involucra experiencias sociales y subjetivas tan ricas que parecen contener sus contrarios: tan pronto se muestra en plétora de sentido, se advierte velada y desconocida.

Reconocer el lugar del simbolismo icónico exige deslindar los terrenos próximos, y buscar especificidades como pretendería la semiótica, o precisar su lugar entre las clases de imágenes como procedería la analítica. En este camino podemos decir que las imágenes simbólicas se desprenden del mimetismo al subvertir la réplica y la copia. Pero esta distinción requiere previamente una aclaración sucinta de lo que podemos entender por mimetismo en la imagen. El mimetismo constituyó el ideal de la representación clásica, el trazo cristalino que reproducía fielmente las apariencias de los objetos y que alcanzó en el Renacimiento el punto más alto de la voluntad de imitación: la construcción de la ilusión del espacio. Su sima se halla en la perplejidad renacentista ante las pinturas de Masaccio[1] y no en la simulación virtual contemporánea, porque el mimetismo no se sostiene en la adecuación veritativa del modelo a su imagen, sino en la *creencia cultural de su vinculación*. Por esto podemos decir que la diferencia entre imagen simbólica e imagen mimética no radica, como supone Moles (1981), en su grado de iconicidad, es decir, no se funda en una pretendida escala objetiva que va de la ostentación del objeto como imagen de sí mismo, a la iconicidad cero de la representación algebraica o lingüística. No podemos decir que la especificidad de la imagen simbólica radica en la posición intermedia entre la copia fiel y la representación arbitraria, porque la propia escala de iconicidad es tan sólo una ingenua aspiración por restituir una referencialidad donde más bien se entraman diversos juicios de analogía socialmente constituidos. Las culturas no juzgan como semejantes las mismas cosas, no todas

[1] En especial el invento de la perspectiva central que emerge en el contexto del Renacimiento italiano, y que se formula matemáticamente por primera vez por parte del arquitecto Filippo Brunelleschi, y se desarrolla en el ámbito pictórico por parte de Leon Battista Alberti en su obra *De la pintura*. Finalmente es Massaccio quién sistematiza, junto con Paolo Uccello, las técnicas de la perspectiva en la representación, generando una gran impresión entre sus contemporáneos, quienes llegaban a afirmar que con sus pinturas los muros parecían perforados.

las imágenes de la naturaleza o de los seres resultan igualmente convincentes a todas las sociedades; Gombrich (1979) o Boas nos han mostrado la forma en que varios pueblos rechazan las fotografías como reproducciones analógicas de los objetos. El mimetismo es una construcción de la cultura, una creencia representacional en la que seguramente reposan una fe y una moral colectiva o institucional. Pero incluso, aunque algo en la imagen remitiese a un sustrato "realista" proveniente de la configuración ontológica de los objetos (si algo como eso fuese posible), la imagen simbólica no se definiría por su localización precisa en la taxonomía de indexaciones realistas, en tanto puede instalarse igualmente sobre una representación mimética o arbitraria. El simbolismo no depende de la creencia social respecto al esquematismo o el realismo del iconizante, radica más bien en la imaginación colectiva de su significación profunda y magnética. Lo simbólico no se localiza en la semántica del parecido, sino en la semiosis de la profundidad. No hay quizás mayor modelo del mimetismo que la Galatea de marfil, escultura perfecta en la que Pigmalión diseñó los trazos exactos de la mujer soñada, pero es justamente en este mimetismo donde se inflama el valor simbólico: para Pigmalión cualquier otra figura estaba irremediablemente muerta, ajena a la luz, despojada del sentido que prende lo vivo. Galatea en cambio, poseía una perfección anterior a su mimetismo. Galatea seduce a Pigmalión, como toda imagen simbólica atrapa a las culturas, porque experimentamos en ellas una mirada que nos mira y que rebasa su apariencia significante, creemos que en ellas algo late y destella por su cuenta.[2] La imagen simbólica rebasa el mimetismo, no porque sea más esquemática o menos analógica, sino porque cuenta con una densidad y una autonomía que le da otro estatuto: Galatea contiene el germen del sentido y porta una multitud de significados que rebasan el principio simple de la copia. En clave social esto significa que fundamos el simbolismo cuando el interés por la mimesis se haya subsumido en una exploración por hallar un sentido que esconde su naturaleza. No es este el lugar de discutir el estatuto ontológico o el valor epistemológico de dicha latencia, apuntemos por ahora que, en su configuración, el símbolo se desprende también de los demás signos. En especial, marca su diferencia con el signo saussuriano, lo que constituye una toma de posición ante el estructuralismo y apunta en el camino de transitar de una semiología a una hermenéutica de la imagen simbólica. En términos semióticos, los signos se fundan cuando se establece la relación de significación entre significante y significado. Esta relación se soporta, como sabemos, en el armazón total del sistema, en la trama completa de la estructura del código (Barthes,

[2] El mito clásico en una de sus versiones señala que Pigmalión era un rey de Chipre enamorado de la estatua de Afrodita que él mismo había modelado. Pigmalión oró y pidió a la diosa que le otorgara una esposa semejante a la imagen, y obtuvo el regalo divino con la animación de la figura.

1968; Eco, 1975). Para la concepción estructural los símbolos tendrían las mismas propiedades. En rigor, el estructuralismo no reconoce mayor diferencia entre uno y otro ámbito. En una mirada hermenéutica las cosas resultan distintas o, cuando menos, nos aparecen distintas. Mientras que los signos deben su valor a las oposiciones sistémicas, al marco de diferencias estructurales que les otorgan el sentido, en el simbolismo la imagen adquiere su peso de otras propiedades. La significación en el signo está definida por la arbitrariedad, nada esencial vincula el nombre con el concepto, nada más que la superficie liga iconizante con iconizado. En sus usos sociales los signos se articulan en el hábito semántico de reportar dominios prácticos, de acordar sentidos explícitos y accesibles. Los símbolos, en cambio, como ha señalado Ricoeur (1969), constituyen el territorio del doble sentido, la esfera de los múltiples significados. Pero su convivencia no es la transparencia, los símbolos engendran cierta opacidad. La relación entre simbolizante y simbolizado no se imagina arbitraria, se asume como necesaria, y esto parece tener dicha forma porque lo que contiene un símbolo es o aspira siempre a ser un mito. Pero este vinculo entre simbolizante y simbolizado es en sí mismo paradójico, enrarecido y denso: todo iconizante simbólico es su figuración más pura, y a la vez la más inadecuada. No hay iconizante más puro porque es la forma visual más plena, la ilustración más cabal del mito, la mejor solución hallada por la cultura para expresarlo. El iconizante es la más alta expresión del iconizado, del valor que busca contener, porque creemos que su propia materialidad, la sustancia de la que está hecho lleva las partículas de la fuerza espiritual o estética que lo ha constituido. Dos ejemplos próximos y dos un poco más lejanos:

1. La adoración pública a la virgen del metro incluye la perplejidad del creyente ante la sustancia infinita que la ha trazado.[3] La distancia con la experiencia arbitraria que dan los nombres es absoluta: para el devoto los trazos sobre la piedra han sido marcados por la divinidad, constituyen la huella metonímica de una sustancia superior, incluyen las partículas sagradas.
2. Las figuraciones del sueño, sea en la tradición psicoanalítica o en la interpretación mágica, están lejos de la vinculación arbitraria señalada por el saussurianismo. Toda imagen onírica se compone en sí misma de la revelación que entraña o porta la tesitura de la condensación que en ella estalla, esto es, nunca una imagen onírica es arbitraria, es siempre indicativa, reveladora, plena. Por eso Lacan terminará por restituir la imagen significante como la metonimia más cabal del inconsciente.

[3] En 1999 una pasajera del metro de la Ciudad de México descubrió sobre la losa de uno de los pasillos unas figuras que interpretó como la imagen de la virgen. Desde entonces se aglomeraron cientos de fieles transeúntes a adorar y orar ante la figura sagrada. Fue tal el fervor popular que las autoridades decidieron recortar ese trozo del piso y construir un altar fuera de las instalaciones.

3. En Mesoamérica, los mexicas representaban los dioses mediante "imágenes vivientes": Sacerdotes vestidos con la indumentaria de los dioses o individuos escogidos para ser sacrificados. En el momento de asumir la indumentaria, la imagen viviente se constituye en la elongación concreta de la divinidad, su cuerpo pierde las propiedades humanas comunes y se asume como la materia del símbolo, ungido de gracia en su totalidad.
4. En Sudamérica, los muiscas construían los rostros sagrados con láminas de oro. El oro no tenía un valor mercantil como el que conocemos, su valor radicaba en una propiedad esotérica, el oro es el metal solar: la mineralización del espíritu divino.

Decíamos que todo iconizante del símbolo resulta inadecuado. La imagen simbólica para el creyente se haya desbordada por una fuerza que siempre rebasará su apariencia explícita. Volvemos a lo que Ricoeur llamaba el territorio del doble sentido. El vidente o el iniciado se relaciona con la imagen como aquel que escudriña debajo de la significación explícita para entrar al sentido insondable que se extiende en sus entrañas. El iconizante no es más que una vía, un puerto de entrada a un horizonte de sentidos que lo desbordan y que se entierran en un subsuelo vasto e inefable.

En la imagen onírica, porque todo iconizante del sueño es sólo una figuración del territorio rebelde del deseo, del océano del inconsciente que nunca será penetrado ni sujetado del todo. La tarea de interpretar el inconsciente es un esfuerzo de llevar a la conciencia lo que es inconsciencia, y esto es deshacer, justamente, el inconsciente.

En la imagen poética, porque la significación artística opera justamente en el apuntar a un sentido o un placer que no puede ser del todo explicado, so pena de destruirlo. El examen cabal de la poética secaría la obra hasta destazarla sobre la plancha quirúrgica del análisis.

Por último, en la imagen sagrada, porque justamente lo que el iconizante intenta contener es algo que en sí mismo es infinito. El iconizante del símbolo no se constituye por la convención ni por la arbitrariedad, se experimenta socialmente como la más pura expresión de un sentido que rebasa sus propiedades materiales. Volveremos después a preguntarnos por el valor epistemológico de estas metáforas, por la problemática de su restitución o de su crítica.

La trama social de la imagen

Si atendemos a su axiología social, al potencial de las imágenes para resguardar y cristalizar valores veremos aparecer en sus extremos dos campos morales en los que se gesta y a los que sostiene: su valor clásico y su valor contemporáneo o postmoderno. La Grecia antigua y el Renacimiento creen en la imagen mimética y confían en su

honradez para representar la realidad. La imagen deviene un instrumento para conocer el mundo interno: el artista se trasluce sobre el lienzo y la imagen religiosa, dotada de un aura metafísica, atraviesa nuestro cuerpo y descubre la tesitura de nuestro espíritu. La imagen clásica nos permite acceder al mundo externo: los pueblos se pliegan en sus íconos y banderas y todos los mapas del mundo guardan la esencia de la patria. La imagen clásica se moviliza en el territorio de lo verídico y permite la mansa convivencia entre los que confían en su transparencia. Pero es su vocación por la mimesis, su vigor por la imitación de los hombres y los ángeles lo que engendra nuestra duda postmoderna y lo que le da un estatuto inestable y oscuro: las imágenes no sólo copian el mundo o el inframundo, sino que pueden sustituirlo, desbordarlo, simularlo. Nuestro tiempo advierte que el grano visual puede ser tan fino que no seamos capaces de reconocer que sólo se trata de una trama, y ciegos, ante la piel del ícono, nos precipitemos torpemente sobre el espejismo. Entonces, la metáfora visual pasa del cristal y del espejo al sistema digital y el holograma. Mientras que la técnica de la representación llega a su punto más alto, no ya con la imagen fotográfica o fílmica, sino con la infoimagen virtual, advertimos que los valores que le otorgamos son otros: no se basan en la confianza y la seguridad de su equivalencia con el mundo, sino en su opacidad: reconocemos su densidad y a la vez nos hallamos fascinados por su resplandor. La imagen postmoderna ha perdido la inocencia clásica, pero su lejanía respecto de la realidad no es fuente social de pesadumbre sino más bien el dispositivo de la pasión y la explosión. Hemos pasado, casi sin advertirlo, de la ética analógica de los íconos, a la frenética *performativa* de las imágenes. Sabemos que la imagen contemporánea se fabrica en los computadores pero no tenemos mayor problema en asumirla, al parecer nuestro vínculo con la imagen ha rebasado la urgencia del verismo denotativo y se distiende sobre su placer formal, sobre su erótica: la sinuosidad, el olor, la piel de los íconos constituyen la base del nuevo contrato social con las imágenes. Pero sería torpe suponer que este movimiento es uniforme y monolítico. Nuestro vínculo con las imágenes no responde en su conjunto a la confianza y la fe, pero tampoco se extiende exclusivamente sobre su frenética. De una u otra forma las imágenes, siguen proveyéndonos sentidos, la cuestión radica en que dicha disposición tiene un carácter nuevo.

Las imágenes presentaban un papel preponderante en las sociedades premodernas: contribuían a la expresión y constitución de las cosmovisiones. Mostraban pasajes de mitos centrales o cristalizaban una diversidad de historias sagradas que daban sentido a la existencia humana individual y social. Weber ha señalado que las representaciones religiosas se han guiado por una "urgencia interior de comprender el mundo como un cosmos dotado de significado" (1964:117). Las imágenes fungían como un instrumento de cohesión colectiva y un medio de orientación de

las prácticas sociales. Los santos y vírgenes del cristianismo[4] o las deidades prehispánicas operaban como una suerte de dispositivo de significación, gracias al cual se condensaban una multiplicidad de sentidos, configurándose como *nebulosas de significado*. De ella participaban primordialmente múltiples relatos sobre los orígenes del mundo y los seres maravillosos que los protagonizaban. Como señala Mircea Eliade (1981), la imagen permitía a los individuos reconocer quiénes eran, encontrar su lugar en la comunidad, identificar su sociedad y hallar una explicación del universo que habitaban.

En el mundo contemporáneo las fuentes primordiales de imágenes ya no son las instituciones tradicionales (como la Iglesia, las familias, los Estados...), parecen serlo más bien los medios de comunicación, configurados como un escenario híbrido en el que se integran iconografías de múltiples orígenes. Los íconos patrios conviven confusamente con los cuerpos esbeltos de las estrellas de cine o de los ídolos del deporte. En múltiples ocasiones las telenovelas han asumido el proyecto de contar la historia patria en episodios. Por su lógica, el devenir de las fuerzas rebeldes pasa a segundo término frente a las historias de amor entre próceres y aristócratas insurrectas. La identidad del héroe de la República queda en un lugar incierto al debatirse entre su pasado *aureático* y la imagen no menos gloriosa de la estrella de televisión que lo interpreta. Parece que las imágenes siguen siendo una de las fuentes principales de significado para la población planetaria, pero la límpida estirpe a la que pertenecían, las historias definidas que vehiculaban han cambiado radicalmente hacia una zona de referencias múltiples y de sentidos híbridos no fácilmente discernibles (García Canclini, 1990). Los *massmedia* han contribuido a este desdibujamiento de los límites y a este impulso inusitado a la intersección de simbolismos de tan diversa etiología. Pero en las distintas condiciones del territorio de los medios, las imágenes conservan buena parte de sus funciones sociales primigenias. Configuran complejas redes de fácil acceso que ofrecen símbolos fragmentados a públicos igualmente seccionados. Algunas de ellas alcanzan un mayor vigor intertextual y se tejen transversalmente en distintas redes icónicas mediáticas, proveyendo de significados oblicuos a diversos públicos. Televisión, cine, video o las nuevas conformaciones tecnológicas que mezclan redes cibernéticas y redes de televisión, comunican las nuevas imágenes públicas, en las que se

[4] El ícono ha ocupado un lugar preponderante en el cristianismo de oriente y de occidente. Sin embargo, hay una diferencia de significación importante en uno y otro contexto: en la tradición oriental los íconos rebasaban el lugar de la pura representación y se asumían como manifestaciones de lo celeste, como huellas de los arquetipos divinos. Expectar las imágenes era ingresar en su hálito de gracia, involucrarse en la experiencia superior del topos que configuraban. En cambio, en el catolicismo occidental las imágenes no tenían (o no tienen) de forma tan marcada esta suerte de relación metonímica con el arquetipo. Se les vincula preponderantemente con la representación y narración de lo sagrado (Bevan, 1940).

visualizan los mitos comunes y se reconocen los pequeños y grandes grupos sociales que logran interconectar; Mircea Eliade afirma la "perennidad de las imágenes" y su lugar insoslayable en todas las sociedades. Sostiene la presencia transversal de significados profundos que se manifiestan en las representaciones aparentemente desacralizadas de los textos modernos como el cine o la música popular:

> Se puede [...] confirmar la actualidad y la fuerza de las Imágenes y los Símbolos. La existencia más mediocre está plagada de símbolos. El hombre más realista vive de imágenes [...] jamás desaparecen los símbolos de la *actualidad* psíquica [1979:16].

Las imágenes de los medios ofrecen a los múltiples públicos buena parte de sus relatos y rituales básicos. Los conceptos sobre las personas, el sentido o sinsentido de la sociedad, la problemática política, lo que deben o no ser hombre y mujer, la familia y el Estado, se definen hoy en la relación de los grupos sociales con los *massmedia*. Las simbologías y los iconismos contemporáneos no provienen ya privilegiadamente de las artes clásicas o del folklore, ni hallan su origen en los museos y las instituciones tradicionales, se fabrican con intensidad en los escenarios evanescentes de los medios.

El trazo del deseo: la imagen del inconsciente

Entre la severidad económica y la austeridad afectiva, Aimée miraba la imagen radiante de la Duflois. Sonrisas y gestos gráciles fijados en los muros, escenas de sus éxitos en las revistas, referencias periodísticas de sus representaciones y su vida glamorosa. Un placer extraño emergía al detenerse sobre los retratos y proyectar su propio cuerpo en los escenarios, un deleite a veces explícito y explosivo, y en ocasiones soterrado y silencioso. Pero los reclamos de su presente, la miseria inocultable en la que vivía, la precariedad y la indefensión en la que estaba su pequeño hijo disolvían sus imágenes y erosionaban con crudeza su fantasía mediática. La confusión de escenarios y la tensión entre sus registros explotaron un día en el que decidió empuñar el cuchillo y precipitarse sobre la víctima. Es el caso del atentado a una famosa actriz parisina de los años treinta que Lacan convierte en objeto de su tesis de doctorado (1977). Bajo la mirada clínica, la agresión sobre la actriz no es más que el daño que Aimée se infringe a sí misma. El éxito y la libertad espléndidas que la Duflois despliega son identificadas por Aimée como origen del peligro a su integridad y a la de su hijo. Ella representa esa parte de sí que añora y también la dimensión que detesta porque constituye la fuente principal de riesgo para su criatura. La imagen mediática de Duflois contiene en el espacio inconsciente de Aimée el odio y la aspiración que experimenta por sí misma. Pero

Lacan señala en su análisis algo que nos resulta especialmente crucial: el reconocimiento de una personalidad que se desborda más allá del cuerpo y que se entrama en una compleja red de representaciones mediáticas y culturales. La actriz es asumida por Aimée como una parte de sí misma, una suerte de contigüidad del sujeto más allá de las fronteras biológicas del cuerpo, una identidad desflorada fuera de sí misma, en el seno de una imagen. Lacan regresará incansablemente a este problema y años después señalará que lo que éste anuncia es una cuestión general que atraviesa la constitución de todo sujeto, que define la formación del individuo en los primeros momentos de su existencia. La absoluta indefensión del bebé humano se supera en una ley general que consiste en su identificación sobre una imagen. El esbozo de sujeto se despliega en su visión ante el espejo, o en la imagen del otro sobre la cual proyectará su identidad. La identificación en la imagen externa permitirá al lactante realizar el ejercicio de sus funciones motoras e ingresar al mundo humano del espacio y del movimiento. Pero dichos logros tienen como costo someterse a la alienación fundamental de lo imaginario: el niño cautivado por la imagen se refugia en ella y entonces sentirá el dolor que en ella se pliega o se subsumirá indefectiblemente en el deseo que ésta le despliega. El yo se constituye en una identificación alienante, en un ser, el ser del otro. Pero el yo así constituido es una estructura artificiosa, una instancia imaginaria que articula una realidad desgajada, un cuerpo fragmentado y discontinuo. La fase del espejo permite dotar al sujeto de una apariencia de unidad que identifica con la integridad de la imagen especular sobre una realidad incoherente y destazada de un cuerpo que no se puede unificar. El sujeto humano oscila entonces entre la imagen enajenante de su unidad y el cuerpo fragmentado, el yo se conforma a partir de una imagen externa, la identidad de lo que soy, como planteara Hegel, se articula por el reflejo de mí que creo ver en la mirada y la expresión del otro (Lacan, 1966).

El itinerario lacaniano nos llevará a una tercera forma de plantearse el problema donde emergerá la trama de lo simbólico. El sujeto se articula en el proceso simbólico de asumir su lugar en la red de significaciones que le proporciona la cultura. Antes de nacer hay un lugar destinado para nosotros, una suerte de hendidura de sentido que marcará nuestra pertenencia a una familia, nuestra relación paterna y materna, nuestra filiación clánica o nuclear. Pero especialmente será la red del lenguaje la que bordará el sitio que nosotros llenaremos al asumir el nombre que nos toca y la categoría del "yo" desde la que ingresaremos al mundo de sentido del espacio social, de la comunidad, del mundo histórico. El recién nacido no advierte este mundo lingüístico, pero su presencia es tan definitiva como el afecto de la madre que trazará toda su existencia. El niño atrapado en la imagen asumirá ahora el discurso significante de sus padres. La descripción que el mundo circundante hace de su cuerpo lo situará en el universo simbólico. Nombres y palabras hilvanarán la imagen que se articula de sí mismo y su

identidad penderá en el discurso nuclear y social que lo ha tejido. El espacio simbólico le provee una vía para deshacer la alienación icónica originaria, al precio de someterse irremediablemente en el habla de los padres, en la enunciación de la cultura. En términos más llanos, pero más concluyentes: el sujeto se pliega a una imagen y hace de ella su identidad, pero al hacerlo supone que alguien lo está viendo. La relación dual e inmediata entre el que ve y su imagen se abre al mundo cultural por la aparición del tercer término: la mirada del otro, del que ve al que se está viendo. Sus acciones y sus comportamientos, sus aspiraciones y sus deseos serán la prolongación, la respuesta plegada y desconocida por él mismo a un ojo que lo mira, a un tejido simbólico que lo acecha. El yo imagen parece siempre asediado por otro que lo mira, de allí la pregunta lacaniana ante cualquiera de nuestros actos: ¿Quién crees que te está mirando?

La densidad epistemológica: poder, imagen, verdad

En su panorama más vasto, la cuestión epistemológica de la imagen simbólica tiende a dibujarse con una polémica entre esencialismo y escepticismo, es decir, la confrontación entre los que creen en el valor espiritual, estético o esencial del sentido de las imágenes simbólicas, y los que señalan su treta de profundidad sobre el vacío. Mientras que la metafísica y la fenomenología tienden a asumir que en la plenitud de espíritu, en la plétora de sentido, se halla la inagotable interpretación de los significados de la imagen simbólica, el pensamiento postmoderno tiende a señalar que más bien la fruición y el albedrío absoluto de la significación provienen del vacío semántico: atrás del símbolo no hay nada, agujero negro disuelto de espíritu y desierto de sentido. Sobre el campo de la nada, es entonces posible trazar cualquier camino. Ante este panorama lo que comúnmente se ha realizado es tender una criba epistemológica y someter a prueba las distintas orientaciones. Naturalmente el beneficio casi siempre ha sido otorgado a la mirada escéptica: la semiótica de la imagen dirá que la imagen no significa por sí misma, que sólo es el punto en que encajan códigos y sistemas socialmente erigidos. Sin embargo es posible mirar las cosas de otro modo, sin que se nos obligue a aceptar o un esencialismo icónico o una suerte de formalismo de las representaciones visuales donde el vigor de los íconos tiende a neutralizarse por la deuda con el sistema. Pero descolocarnos de estas tradiciones no sólo significa debilitar la fe en u otro paradigma, representa también la posibilidad de advertir de otra manera las cosas, significa abrir el horizonte epistemológico a otras preguntas: ¿Cuál es la lógica social que dibuja, soporta y promueve uno u otro extremo?, ¿cómo se tejen los proyectos teóricos de la imagen con los movimientos culturales que los ponen en juego y los utilizan?, ¿qué trazos institucionales, qué fuerzas de sentido requieren y propician una imagen saturada,

pletórica de esencias y justificaciones, o una imagen vacía, soportada sólo sobre su epidermis?, ¿cómo actúan las imágenes en la configuración de los sentidos sociales y cómo circulan sus diagramaciones en el espacio social?

Lo que de aquí emerge es la posibilidad de reconocer el lugar de la imagen simbólica en parte de nuestro horizonte cultural, la actualidad del símbolo en el contexto de una sociedad tan compleja como la contemporánea. Este asunto pasa no sólo por atender con sutileza a las formas en que las nuevas imágenes se producen y entrañan en los espacios y grupos sociales, sino también por la manera en que las imágenes arcaicas se reformulan constituyendo, en otros marcos, fuentes legítimas de sentido.

En las visiones más elementales, las cosas se nos ofrecen como un camino con una disyuntiva: el regreso a la actitud devota ante los íconos, o la acidez escéptica absoluta. La primera actitud parece haber entrado en descrédito en el mundo del pensamiento contemporáneo (con escasas reemergencias, especialmente como resultado de la recuperación del pensamiento heideggeriano vía Gadamer), la segunda, en cambio, se ha robustecido, en buena medida porque se coordina con el clima cultural e intelectual posmoderno. Al aplanar la imagen sagrada o estética, al negar la imagen onírica, esta actitud neonihilista ha generado un campo de ansiedades que se manifiesta en la relación común con el arquetipo mediático, una ausencia de sentido que se refugia en la vinculación pueril con el destello vacío de los *massmedia*. Registro, epistémica y movimiento cultural que al renunciar al sentido se adhiere a la superficie de las imágenes, a la cubierta de la pantalla y se obsesiona en la pura epidermis icónica. Pero con ello sólo logra hendirlas y al horadarlas, marca un espacio negativo que engulle la mirada, como el fantasma lacaniano, donde la ausencia es la presencia. El discurso de la vaciedad y de lo efímero *empodera* y condensa aún más la imagen mediática. Ya lo notaba Alexander Kirkov en "Antes de la lluvia" (M. Manchevsky, 1994) cuando descubría la diegetización del dolor y la ficcionalización de la guerra: tan atroz como la propia guerra es nuestra cultura viéndola por los noticiarios como si se tratara de una caricatura. La sociedad contemporánea está, como el lactante lacaniano, atrapada en la imagen, en el discurso visual de los *massmedia* que incansablemente la describe y la dibuja. Frente a cierta vinculación iniciática y devota de la imagen premoderna, la imagen postmoderna conforma la ansiedad inagotable del iconismo. Una, por la adhesión acrítica y mojigata a la sustancia del sentido, la otra por la desesperación pueril ante la vaciedad de significado.

Ricoeur señala que el símbolo pertenece a la "región del doble sentido" donde se dice algo distinto de lo que se quiere decir. Esta relación entre los sentidos presenta dos posibilidades: la relación analógica en la que el sentido primero nos traslada fluidamente al segundo y la relación de distorsión en la que el sentido

primero engaña, oculta y entorpece el tránsito al sentido profundo. "Todo nuestro problema hermenéutico —dice Ricoeur (1970)— procede de esta doble posibilidad de relación analógica en cierto modo inocente, o de una distorsión, por decirlo así, retorcida". Se definen entonces dos proyectos hermenéuticos contrarios que Ricoeur denominará "hermenéutica de la restauración" para referirse al campo de interpretación que provee el simbolismo analógico, y "hermenéutica de la sospecha" para indicar el programa de interpretaciones que aborda el simbolismo de la distorsión y que ha sido emprendido radicalmente por Marx, Nietzsche y Freud en su denuncia a los "múltiples ardides y falsificaciones del sentido". Es necesario, quizás, hacer un giro sutil pero decisivo al planteamiento ricoeurtiano. No se trata de dos modalidades de símbolos o de dos clases distintas de relación entre los sentidos del simbolismo, la problemática no parece ser la de una suerte de ontología de los símbolos y las imágenes, se trata más bien de actitudes sociales, de posicionamientos distintos que definen entonces formulaciones disímiles del símbolo, y que nos muestran que detrás de toda significación icónica se halla un conflicto de sentidos. Quizás el problema no es el de la búsqueda ontológica de la verdad del símbolo, o la especificidad semiológica de la imagen. La cuestión radica en la forma en que una u otra cultura, en la que un grupo u otro de la sociedad, construyen imágenes huecas, guerreras, seductoras o sagradas. Lo que esto nos indica es un camino, una forma de abordaje capaz de reconocer algunos de los trazos que tensan la tesitura social de las imágenes. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural del mundo (la única que tenemos) que marcan la tesitura del poder de las imágenes y las imágenes del poder.

Bibliografía

Barthes, R. (1968), *Elementos de semiología*, A. Corazón, Madrid.
Bevan, E. (1940), *Holy Images*, George Allen and Unwin, Londres.
Eco, U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milán.
Eliade, M. (1979), *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid.
—— (1981), *Mito y realidad*, Guadarrama, Barcelona.
García Canclini (1990), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, CNCA/Grijalbo, México.
Gombrich, E. (1979), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona.
Lacan, J. (1966), *Ecrits*, Seuil, París.
—— (1977), *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad*, Siglo XXI, México.

Moles, A. (1981), *L´Image. Communication fonctionnelle*, Casterman, París.
Ricoeur, P. (1969), *Le conflit des interprétations*, Seuil, París.
—— (1970), *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México.
Weber, M. (1964), *The Sociology of Religion*, Beacon Press, Boston.

Ricoeur y la teoría de la recepción

Araceli Soní Soto

RESUMEN. Explicación de los aportes del filósofo francés Paul Ricoeur en relación con su propuesta hermenéutica y algunos puntos de confluencia con otras teorías, entre ellas la de Roman Ingarden y la teoría de la recepción estética. Todos ellos proponen una hermenéutica del texto literario y son herederos de la fenomenología; sin embargo, sus puntos de partida son divergentes. Paul Ricoeur propone una hermenéutica para la interpretación de los textos literarios, en la que se deduce el sentido por medio del análisis del lenguaje, cuya comprensión no es directa, sino mediatizada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos en general, a diferencia de lo que sostienen los teóricos de la recepción, quienes señalan que la deducción de significados se produce mediante la interacción texto-lector.

EL PRESENTE ARTÍCULO SE PROPONE explicar los aportes del filósofo francés Paul Ricoeur en relación con su propuesta hermenéutica y algunos puntos de confluencia con otras teorías, entre ellas, la de Roman Ingarden y la teoría de la recepción estética, de la que Ingarden es precursor fundamental. Todos ellos proponen una hermenéutica del texto literario y son herederos de la fenomenología; sin embargo, sus puntos de partida son divergentes. La teoría de la recepción[1] surge como un nuevo enfoque de la literatura frente al estructuralismo, es decir, se opone al estudio taxonómico del texto y a sus formas descriptivas para dar lugar a los estudios que hacen hincapié en el vínculo autor, obra y público. Este enfoque rompe con algunos de los problemas anacrónicos de la literatura, tales como su hundimiento en el positivismo,[2] la interpretación inmanente del texto y la comparatística en la dirección de la comparación como un fin en sí mismo (Jauss, 1987:6).

[1] Es del conocimiento especializado que la teoría de la recepción estética tiene su origen en la conferencia pronunciada por Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza el 13 de abril de 1967. La conferencia se tituló "Historia literaria como provocación" y se refirió a la función de la literatura y su relación con los textos del pasado, ya que hasta ese entonces fue una historia de los autores y las obra (Jauss, 1987:9).

[2] La tradición del positivismo lógico establece una distinción entre el sentido explícito e implícito de las palabras en cuanto a que el primero es considerado cognoscitivo y el segundo emotivo. La crítica literaria influida por la tradición positivista lo trasladó a los conceptos denotación y connotación, pues

Por otra parte, Paul Ricoeur propone una hermenéutica para la interpretación de los textos literarios, en la que adopta como punto de partida "una filosofía sobre el sentido del sentido", lo que de manera simple significa que el lenguaje hace uso del sentido que es patrimonio del yo. Ricoeur piensa que toda comprensión del sí [yo] se da por medio del análisis del lenguaje y su comprensión no es directa, sino mediatizada por el análisis de los signos, los símbolos y los textos en general.

Con este método, la identidad del yo se deducirá a partir de los símbolos[3] para concluir en una "identidad narrativa", ya que la pregunta por el ser del yo se contesta narrando una historia, contando una vida. Es decir, podemos saber lo que el hombre es por el entendimiento de la secuencia narrativa de su vida. Esta hermenéutica a partir de los símbolos busca generar una interpretación creadora. En otras palabras, busca una deducción del símbolo y éste se constituye en el *apriori* de una deducción. De este modo, nos enfrentamos a un lenguaje indirecto y por tanto hermenéutico, ya que un símbolo plasmado en un sentido literal designa otra cosa figurativamente relacionada con una experiencia interior, existencial o concerniente al origen del mundo (Maceiras, 1991:16).

Influencia del estructuralismo en la hermenéutica

En la misma línea que Roman Ingarden,[4] y Wolfgang Iser[5] para quienes la interpretación es indefinida y sólo es delineada en el texto por los lugares de

---

para esa época sólo la denotación era cognoscitiva, en tanto que la connotación era extrasemántica; por lo tanto, únicamente abarcaba evocaciones emotivas. Desde este punto de vista el sentido figurativo de un texto estaba exento de significación.

[3] Desde los orígenes de los estudios de Ricoeur acerca del tema en *La metáfora viva*, éste hace una asociación de la metáfora con el símbolo, pues la equipara en la dirección de que el símbolo tiene un doble sentido, o un sentido primario y uno de orden secundario, una dimensión no lingüística y otra lingüística; esta última siempre tiene relación con otra cosa.

[4] Roman Ingarden considera que la obra de arte literaria es una estructura con cuatro estratos: el de las unidades de sentido, el de las unidades fonéticas, el de los aspectos esquematizados y el de los objetos representados. Estos estratos se presentan estrechamente interrelacionados en la obra. Fundamentalmente en los últimos dos se hallan los lugares de indeterminación que se conectan con el lector para que éste los llene o concrete. Es así como con la participación del lector se produce el sentido y las diferentes interpretaciones de una obra o texto.

[5] Wolfgang Iser, teórico de la recepción, estudia los procesos de lectura y a partir de los lugares de indeterminación de Ingarden habla de los huecos o lugares vacíos existentes en el texto por medio de los cuales se establece la interacción texto-lector. En el espacio intermedio de ambos se produce un lugar virtual, indefinido, dinámico donde se produce el conjunto de significados de acuerdo con las estructuras del texto y la interpretación del lector.

indeterminación y por los huecos o lugares vacíos, Ricoeur afirma que el saber no es absoluto y que el sujeto por conocerse a sí mismo es el propósito de la hermenéutica, ya que su comprensión coincide con la interpretación de elementos mediadores como los símbolos, signos y textos influidos por distintos factores como la cultura, la carencia de una sola dirección significativa y la individualidad del intérprete o receptor.

Tanto Ingarden, los teóricos de la recepción y Ricoeur son influidos por la fenomenología de Husserl. No obstante, Ricoeur considera que toda interpretación hermenéutica debe apoyarse en una explicación estructural del texto como llamado a la objetividad. Su hermenéutica no se basa en dos subjetividades: la del autor y la del intérprete, sino en la confluencia de dos discursos (analizados de manera estructural) situados de manera homogénea (isotopía del discurso). Lo que se interpreta en un texto es su sentido y éste se logra mediante la fusión del mundo del lector y el mundo del texto, es decir, por un lado existe la explicación objetiva de un texto y, por otro, la apropiación subjetiva del lector. De esa manera, se llega a la fusión de horizontes, fundamento de la hermenéutica de H.G. Gadamer,[6] de la que surgen las primacías de la teoría de la recepción y los puntos de confluencia con Ricoeur.

En este planteamiento existe una similitud con Roman Ingarden. Éste ya concibe a la obra literaria como una estructura multiestratificada (refiriéndose a los cuatro estratos: el del sentido, el de los sonidos, el de los aspectos esquematizados y el de las representaciones). En los dos últimos estratos es donde se encuentran los puntos de indeterminación, mediante los cuales se generan las diferentes maneras de interpretar el sentido de un texto. Gracias a las indeterminaciones se propicia la polisemia del lenguaje, o como él mismo lo denominó, las concretizaciones.[7] Los estratos de la obra literaria se encuentran estrechamente relacionados entre sí, un estrato existe en relación con los demás, el estrato más importante, según el autor, es el de las unidades de

[6] H.G Gadamer fue discípulo de Heidegger, y de éste retoma el concepto de círculo hermenéutico. Heidegger dice que la interpretación es un proceso y no algo que se lleva a cabo una sola vez, es decir, es un círculo. Gadamer asegura que todo presente finito tiene sus límites; de ahí deriva el concepto de horizonte que se define como "ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos de la estrechez de horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, de la posibilidad de ampliar horizonte". Ganar un horizonte quiere decir aprender a ver más allá de lo cercano (Gadamer, 1993).

[7] El concepto concretización en oposición al de indeterminación se refiere a lo que el lector lee entre líneas por medio de una comprensión supraexplicita mediante la cual se completa involuntariamente alguna de las partes manifestadas en el texto. De acuerdo con Ingarden, por medio de las concretizaciones se llenan los lugares indeterminados y a esa determinación complementaria se le llama *concretización de los objetos representados*. En mucha bibliografía sobre teoría de la recepción encontramos como sustituto del término concretización, la palabra actualización, empleada en el sentido de que un texto se concretiza o actualiza de modo distinto en cada época, cumpliendo en su momento el requisito de actual (Ingarden, 1973).