

LOS SIGNIFICADOS DE LA IMAGEN: HERMENÉUTICA E ICONOLOGÍA

Francisco José Ochoa Cabrera*
CCH Azcapotzalco, UNAM

RESUMEN: Hablar de arte supone, de entrada, mencionar un coro de voces distintas, pero relacionadas a través de una vocación: conocer al ser humano y su realidad. Coro polisémico que no sólo invoca, sino que apela a la dimensión interna y profunda del ser humano, así como también constituye una lectura polivalente de sentidos y significados que otorga habla a otros seres humanos. Arte que, por esta razón, se constituye en diálogo y, a la vez, escucha, es decir, declaración de un sí mismo que se manifiesta a través de la expresión y la experiencia estéticas ante sí y ante los demás. Entre los diversos caminos que ofrece este diálogo se encuentra el tema de la interpretación de las imágenes artísticas. Uno de cuyos ángulos son las imágenes generadas en las artes visuales contemporáneas, las cuales no se reducen a las imágenes fijas y bidimensionales, sino que abarcan las imágenes en movimiento, como las cinematográficas. Asunto que, en la reflexión estética, suscita varias cuestiones, por ejemplo, ¿cómo son consideradas las imágenes en el arte contemporáneo? ¿Bajo qué criterios se puede interpretar el significado que ofrecen estas imágenes? Por otra parte, ¿cómo confrontar su simbolismo, sin soslayar su dimensión estética, es decir, el espacio privilegiado donde el individuo se recrea como agente activo y transformador? Más aún, ¿se puede seguir hablando de un efecto formativo y cultural humanista, producto de las imágenes del arte actual?

PALABRAS CLAVE: Imágenes, arte contemporáneo, significado, signo, símbolo, estética.

Abstract: Speaking of art involves, first, to mention a chorus of voices distinct but related through a vocation: to know the human being and reality. Polysemic Choir not only invokes but appeals to the deep inner dimension of man, and also a multipurpose reading senses and meanings that gives talks to other human beings. Art, for this reason, it is in dialogue and, in turn, listen, for example, a statement that manifests itself through the expression and aesthetic experience to himself and to others. Among the various ways that offers this dialogue is the issue of the interpretation of artistic images. One of the angles re generated imagery in contemporary

* Maestro en Docencia para Enseñanza Media Superior. Titulado con Mención Honorífica, con la Tesis: *Filmosofía, una estrategia didáctica para la enseñanza de la filosofía a través del cine*. UNAM, 2011. Licenciado en Filosofía. UNAM, 2003. Ponente en eventos nacionales e internacionales. Correo electrónico: francisco_ochoacabrera@yahoo.com.mx

visual arts, which are not limited to still images and two-dimensional, but include moving images, such as film. Subject that in aesthetic reflection, raises several questions, for example, how they are considered images in contemporary art? What criteria can interpret the meaning offered by these images? On the other hand, how to confront its symbolism, without ignoring their aesthetic dimension, for example, the privileged space where the individual is recreated as an active and transformative? Moreover, can this be called a humanist cultural and educational effect, product images of contemporary art?

Keywords: Images, contemporary art, meaning, signs, symbol, aesthetics.

Se continúa examinando y analizando el cuadro,
o la estatua, sirviéndose de ese “lenguaje crítico”
propio del arte de ayer, pero que se adapta mal al de hoy.
Gillo Dorfles. *Últimas tendencias del arte de hoy*.

El propósito de este artículo consiste en plantear un acercamiento al conocimiento y comprensión de las imágenes artísticas actuales, particularmente las cinematográficas, con base en el análisis de su significado y simbolismo. Acercamiento que considera la siguiente problemática: si las imágenes artísticas, bajo ciertas condiciones, funcionan como signos, ¿cómo identificar en ellas los significados simbólicos que permitan su interpretación dentro de un contexto narrativo, mismo que se relaciona con los procesos históricos y culturales en los cuales se inscriben?

Conviene mencionar que una importante dificultad para interpretar las imágenes en las artes visuales contemporáneas consiste en la ausencia de bases metodológicas sólidas. Efectivamente, si aceptamos la formulación de A. Danto, respecto a que la obra de arte “está abierta”, entonces, tendríamos que aceptar su conclusión: “vivimos en un tiempo donde todo es posible para los artistas.”¹ En

otras palabras, si no existen restricciones sobre cómo debería manifestarse una obra de arte visual, cualquier cosa visible puede ser considerada una “obra visual”.

En estas condiciones, el panorama general muestra, por una parte, que algunos análisis padecen la carencia de recursos teóricos suficientes, aspecto que los torna equívocos; por otro lado, algunos críticos del arte exigen imponer un rigor normativo radical, que los acerca a una postura univocista. En todo caso, resulta incuestionable el vacío de criterios para juzgar y valorar el arte contemporáneo, situación que coincide con dos asuntos: primero, una creciente dependencia del arte con respecto a las leyes económicas del mercado, dependencia que se sustenta tanto en la publicidad como en la valoración de la crítica de arte y la especulación; segundo, un desbordado proceso de subjetivación del arte, iniciado en el siglo XIX y que está presente en la elección de los temas y en la forma de re-

arte contemporáneo y el fin de la historia.
Barcelona: Paidós. 1999. p. 206 y ss.

1 Danto, A. *Después del fin del arte*. El

presentarlos. En síntesis, entre los artistas visuales surgió un afán por experimentar para crear nuevas formas de expresión y representación.

Esta situación ha provocado, entre otras respuestas, que algunos teóricos vuelvan la mirada al pasado.² Específicamente, al trabajo del historiador y crítico del arte alemán, Erwin Panofsky (1982-1968), quien está ligado al estudio iconográfico e iconológico de arte renacentista;³ pero, que aún aporta varios principios básicos para confrontar el problema de las dimensiones del significado de las imágenes artísticas. De hecho, el trabajo pionero de Panofsky no sólo proporciona enseñanzas valiosas para analizar las imágenes, sino un conjunto amplio y diverso de orientaciones metodológicas sobre el estudio general del significado de la imagen. Ambos aspectos son esenciales para abordar las imágenes pictóricas, las fotográficas o las cinematográficas.

En este contexto, tampoco es posible negar las contribuciones realizadas por otras tradiciones filosóficas que también han buscado interpretar las imágenes artísticas, por ejemplo, en el caso de la hermenéutica son esenciales los estudios realizados por Gadamer, primero, y por Ricoeur, después, estudios que han trazado caminos para transitar desde la interpretación de los textos escritos hasta la comprensión de algunas imágenes contemporáneas, entendidas como textos susceptibles de interpretación. Asimismo, también destaca el trabajo de Walter Ben-



jamin, quien no habla sólo del simbolismo arquitectónico, sino de la obra de arte en la época de su reproducción técnica, realizando, de paso, uno de los primeros análisis filosóficos sobre el cine.

Estructuralmente, este trabajo se inicia con una aproximación al arte actual desde “la multiplicidad de manifestaciones de las imágenes artísticas contemporáneas”,⁴ para después abordar algunos problemas sobre el sentido de las imágenes –sin profundizar el estudio de los componentes básicos del mensaje visual como la forma, el color, la luminosidad y las cualidades materiales–,⁵ con el fin de examinar las obras de arte como signos susceptibles de una interpretación simbólica. En segundo lugar, nos proponemos establecer un acercamiento, con base en el enfoque de la hermenéutica icónico-analógica de Mauricio Beuchot,

4 Amador Bech, J. *Op. Cit.* p. 11.

5 El estudio sistemático de los elementos formales no se encuentra en Panofsky, sino en autores como Vassily Kandinsky (1866-1944), quien en su obra *Punto y línea sobre el plano*, (1925), plantea la problemática relacionada con la estructura formal visual pura. Cfr. Kandinsky, V. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral editores, 1975.

2 Amador Bech, J. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2011.

3 Panofsky, E. *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.

respecto a la interpretación simbólica de las imágenes artísticas.

La construcción de las imágenes

En ocasiones es posible percibir una especie de desfase entre una práctica y su interpretación cuando el lenguaje, empleado para vincularlas, no responde al mundo donde dicha práctica se realiza ni a los valores que debería transmitir. En este orden de ideas, parece correcto decir que un lenguaje sólo comunica *sentido* cuando articula, con la comunidad a la que pertenece, una experiencia compartida; si no lo hace, entonces, se debe afirmar que el lenguaje ha perdido su “trato significativo” con la realidad a la que hacía referencia.

Visto de esta manera, parece claro que es imposible pensar el arte contemporáneo como una “imitación de la naturaleza” o como una “expresión”, al modo de B. Croce (1866-1952).⁶ Tal vez, una manera más adecuada de utilizar el lenguaje sea decir que, el arte de nuestro tiempo, es una “construcción”. Término que busca enfatizar que el arte contemporáneo –al igual que el arte de otras épocas–, es un producto humano inmerso en un proceso y un contexto particu-

lar, cuyo lenguaje da sentido y significado a las manifestaciones artísticas, además de situarlo como una realización humana que plantea problemas y soluciones relacionados con su entorno sociocultural.

No sobra decir, en este marco, que cada obra de arte y cada imagen artística, están cargadas de connotaciones culturales e históricas específicas. Connotaciones en las cuales se vinculan todos sus componentes: desde la forma y el color hasta el orden de la composición. De tal manera, las ideas estéticas que subyacen a las figuras y motivos, muestran en cada cultura y en cada época, una construcción de lenguajes propios con base en preceptos, conceptos y técnicas, cuya función es re-crear de la mejor manera posible la realidad mediante imágenes.

Ahora bien, el estudio de las imágenes es un terreno dominado por sociólogos, comunicadores, semiólogos de la imagen, antropólogos visuales, psicólogos y diseñadores gráficos. Situación que demanda revitalizar las propuestas que, sobre las imágenes, se elaboran en la teoría del arte y la estética. Por citar un ejemplo, en estos últimos campos, nacieron agudos cuestionamientos a la “concepción ingenua”, la cual se caracteriza por concebir las imágenes como “reproducciones semejantes de las cosas.”⁷ Crítica

“
Cada obra de arte y cada imagen artística, están cargadas de connotaciones culturales e históricas específicas”

6 Al respecto Croce elabora una penetrante crítica “[...] de la estética metafísica, con la consiguiente destrucción de los falsos conceptos por ellas moldeados o valorados en la teoría y en la crítica del arte, contra los cuales hacía triunfar el simple concepto de que el arte es expresión, bien entendido, no ya inmediata y práctica, sino teórica, o sea intuición.” Croce, B. *Estética, como ciencia de la expresión y lingüística general*. (A. Vegue y Goldoni, Trad.). México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982. p. 40

7 Vid. Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 1998. Otras críticas dirigidas a la semiótica icónica –cuya propuesta propone identificar las imágenes en semejanza

fundamentada en dos hechos: primero, una profunda vaguedad al postular semejanzas visuales entre cosas e imágenes; segundo, esas semejanzas resultan nulas cuando se pasa de una a otra sociedad.

Conviene atender ambos postulados con mayor detalle. Como punto de partida, supongamos que las imágenes muestran objetos ausentes. Aceptando lo anterior, ¿por qué no admitir que las imágenes son una copia de la realidad? Notemos, en primer lugar, la complejidad de los seres y las cosas. Esa complejidad provoca, en toda forma de representación, la necesidad de abstraer características de la realidad. La representación figurativa aplica diversas técnicas para *reelaborar esas abstracciones*, pues ellas –las abstracciones– son la materia prima que usa la representación para producir, recibir e interpretar las imágenes como una especie de símbolos.

En segundo lugar, si las imágenes no son “copias” de la realidad, entonces, es posible afirmar que ellas son el resultado de una operación cultural creada para reconstruir su significado. En otras palabras, son *signos*, no porque hagan referencia a objetos externos, sino por su capacidad de significar.⁸ A modo de ilustración, pensemos en la pintura abs-

tracta. Ella es un *signo icónico*, pero no porque remite a un misterioso referente, sino porque posee un contenido estético, el cual puede poner en juego un contenido sintáctico para problematizar, por ejemplo, las relaciones entre plano y textura o entre los colores empleados en su elaboración.

En esta vía, parece prudente reconocer que sin poder apelar a una referencia al exterior –la cual vincule a la imagen con las cosas–, sólo queda asumir que es en la imagen *donde se construye un sentido propio*, es decir, donde se integran forma y contenido. Asimismo, conviene considerar, al mismo tiempo, las imágenes y su soporte. Con base en lo anterior, cabe entender la imagen como un *signo* producto de una propuesta estética, es decir, un fruto del esfuerzo y la experimentación de artistas en condiciones históricas específicas. En palabras de Eco, podemos resumir diciendo:

Así, una primera conclusión podría ser que los *signos icónicos* no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que –con exclusión de otros– permiten construir una estructura perceptiva que –fundada en códigos de experiencia adquirida– tengan el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico.⁹

Por otra parte, en tanto signo icónico, la imagen puede trascender la denotación. Efectivamente, no toda imagen es denotativa, aunque pueda llegar a serlo,

con las cosas–, destacan su carácter de construcciones simbólicas producto de lenguajes histórico-culturales convencionales, fuente de formas de representar objetos y horizontes del mundo visible. Fló, J. *Imagen, icono e ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México: Siglo XXI, 2010. p. 26 y ss.

8 En un sentido cercano al pensamiento de Peirce, Eco señala: “La obra de arte es un signo que comunica también la manera como está hecha”, porque el signo es un mensaje que se emplea para comunicar. Eco, U. *Signo*. (Francisco Sera Cantarell, Trad.), Barcelona: Labor, 1988. p. 55.

9 Eco, U. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1994. p. 192.

ya que la imagen denotativa es también un signo estético.¹⁰ De tal suerte, al considerar sus múltiples posibilidades –que van desde la imagen figurativa hasta la imagen abstracta, desde el documental hasta la ficción cinematográfica–, se advierten una serie de profundos logros culturales impresos en su producción y en su fuerza para formar observadores capaces de percibir las, distinguir las y disfrutarlas.

Al considerar las imágenes artísticas como una compleja unidad de forma y contenido –puesto que toda forma posee un significado, igualmente todo contenido posee una forma y un medio expresivo por el cual se manifiesta–, deja ver que en los procesos de percepción existe una gama de operaciones, donde se selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina lo que se observa. Es decir: el color, la forma, la luminosidad, la textura, el sentido del espacio y su orden interior, el sentido de unidad y relatividad de las partes. En pocas palabras, la composición.¹¹

No obstante, privilegiar la percepción sobre la comprensión puede llevarnos a la falsa idea de que la percepción es autosignificativa, es decir, lo que tiene significado es la percepción misma, siendo en realidad que percibir un dato sensible es abstraer, pues se percibe siempre una pluralidad de cosas. Sobre este



punto Gadamer sostiene que no hay una percepción estética pura que solamente vea “lo estético”, como sucedería con el juicio del gusto kantiano.¹²

En un sentido distinto, la teoría iconológica de Panofsky, propone un primer nivel de significación en las obras de arte o *nivel fáctico*, el cual se aprende identificando las “formas puras [configuraciones, línea, color], como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales [...]; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos.”

Para descifrar este primer nivel de significado se requiere una acción asociativa de formas visibles con formas y cosas, esto es, una relación de seres y cosas con su representación gráfica, pictórica o fotográfica o producida por cualquier otra técnica. Este acto pone en juego un vasto universo de significaciones presentes en la cultura particular del observador y del creador de imágenes.

10 La denotación, en este contexto, se puede entender como un tipo de sustitución semántica, donde algo es signo porque ocupa el lugar de otra cosa representándola.

11 “[...] la forma supone y expresa la idea que la origina y es la manifestación patente de la inteligencia que la produjo. De igual manera, el concepto se vuelve preciso en la figura exacta que la da forma. La obra de arte es unidad sustantiva de forma y contenido.” Amador Bech. Op. Cit. p. 18

12 Grondin, J. *Introducción a Gadamer*. Madrid: Herder. 2003. p. 57

Para Hans-George Gadamer esto es un ejemplo de la tradición, pues, de acuerdo con este autor

[...] nos encontraremos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es comportamiento objetivador que pensará como extraño o ajeno a lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien lo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la misma tradición.¹³

Un segundo nivel se refiere a la “significación expresiva”. Así, la propuesta de Panofsky ofrece líneas de trabajo sobre la producción histórica del sentido de las imágenes.¹⁴ De hecho, a partir de él se considera que percibir el significado del objeto artístico implica modificar las formas de concebir los objetos artísticos, por ejemplo, respecto a los cambios de interpretación, de sensibilidad, de doctrina, que influyen en los temas iconográficos, la selección del material y la técnica usados por el creador. Elementos cuyo valor simbólico expresan algo más que el asunto iconográfico, del que el autor a veces es inconsciente, deslizándose al tercer nivel o ámbito iconológico.¹⁵

13 Gadamer, H-G. *Verdad y Método*. Salamanca, España: Sígueme, 2005. p. 350.

14 Erwin Panofsky (1892-1968), historiador y crítico del arte fue influido por la teoría de las “formas simbólicas” del filósofo alemán Ernst Cassirer (1874-1945). Para él, la historia del arte explica la manera en que el mundo histórico se materializa en la obra en forma de símbolos descifrables a través del análisis, esto es, como símbolos que manifiestan los procesos de abstracción mental humanos y muestran los cambios de la cultura a través del tiempo. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*, México: FCE.

15 No debemos olvidar que, de acuerdo con Ricoeur: “todo símbolo auténtico posee tres

En sentido estricto, desde Panofsky, toda descripción articula niveles de sentido: un estrato primario (*pre-iconográfico*), que explica datos y representaciones de la experiencia, objetos y acciones expresados por formas, así como el conocimiento del estilo; un estadio secundario (*iconográfico*), donde se definen las imágenes, historias y alegorías, destacando las condiciones históricas en que los temas o conceptos fueron expresados por datos figurados y el sistema cultural; un tercer estrato (*iconológico*),¹⁶ cuyo sentido más profundo se refiere a los símbolos, es decir, a las tendencias esenciales de la mente humana expresadas por la descripción del significado o sentido esencial de la obra como documento.¹⁷

A partir de la iconología, se estableció una relación entre la tradicional des-

dimensiones concretas: es al mismo tiempo “cósmico” (extrae de lleno su representación del mundo visible que nos rodea), “onírico” (se arraiga en los recuerdos y los sueños, material de nuestra autobiografía más íntima), y “poético”, (la forma del lenguaje más íntima y personal).” En este sentido, es significativo lo que M. Eliade (1999: 12), comenta: “Imágenes, símbolos y mitos no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.”

16 El término iconología no fue acuñado por Panofsky, sino por César Ripalda (*Iconología*, 1593), en esta obra proponía el proyecto de efectuar un análisis sistemático de las imágenes, consistente en elaborar un catálogo de las que significan algo que no son ellas mismas, es decir, que denotan o demuestran objetos y situaciones. Pero no se trata sólo de un esfuerzo taxonómico, sino que anticipa la perspectiva que asumirá posteriormente Panofsky como un método de interpretación histórica. Ripalda pretendía desarrollar un “razonamiento de imágenes”, una estructura o un lenguaje lógico que permitiría dar sentido a la pintura. Vid. Lizarazo Arias, D. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI. 2004. p. 80.

17 Panofsky, E. *El significado...* Op. Cit. p. 45-51

cripción de las formas plásticas (*iconografía*) y su interpretación como formas simbólicas (*iconología*).¹⁸ Por ejemplo, en sus trabajos sobre la perspectiva muestra que los fenómenos artísticos son cifrados en reglas matemáticas, pero también en relación con el individuo y las condiciones psicofísicas de su impresión visual y su posición.

La evolución histórica de la perspectiva señala, simultáneamente, el triunfo de la objetivación de la realidad y la potencia del hombre que elimina la distancia que tiene con las cosas. En ella, conviven el carácter objetivo y subjetivo: como técnica expresiva y forma general de un significado simbólico. La maduración de estas dos posibilidades: la construcción del espacio (perspectiva) y del tiempo (sentido histórico), durante el Renacimiento supuso un doble descubrimiento: el hombre y el mundo, sentando así las bases de una nueva subjetividad.

En nuestro caso, la aplicación de los elementos iconográficos revelan que las imágenes cinematográficas son “signos rotos”, esto es, símbolos que reflejan los márgenes profundos de la violencia social contenida; por ejemplo en: *Killing Them Softly* (Mátalos suavemente: Dominik, A. EUA, 2012), donde observamos una detallada y brutal golpiza entre hampones o en las escenas de extremo y aterrador paroxismo de *The Passion of the Christ* (La Pasión de Cristo: Gibson, M. USA, 2004).

La hermenéutica icónico-analógica: árbol entre muros

En su obra *El imperio de los signos*, Barthes propone estudiar los fenómenos del mundo de las prácticas culturales, entendiendo éstas como imágenes y textos que pueden leerse. Al respecto, dice: “El texto y la imagen, entrelazados entre sí, pretenden asegurar la circulación y el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura; y en ellos leer el retroceso de los signos.”¹⁹ Posición, para la cual la cultura no es sino una forma arbitraria de codificar y entender el mundo.

Desde esta perspectiva, ¿cómo afrontar esa arbitrariedad, surgida al pensar la realidad como un sistema de signos?, ¿cómo desmontar la arbitrariedad cuando se habla de las imágenes artísticas? Para contestar podemos acudir a la Hermenéutica. Este término posee, al menos, tres grandes acepciones: la primera, referida al sentido clásico: “arte de interpretar los textos” (relacionada con la exégesis de textos sagrados, de derecho y filológicos desde la antigüedad hasta el Romanticismo alemán).

¹⁹ Barthes, R. *El imperio de los signos* (trad.), Barcelona: Mondadori, 1991. p. xi. El factor más importante del método semiológico desarrollado por Barthes reside en el hecho de permitir a los teóricos desarrollar un metalenguaje –lenguaje o discurso crítico–, que sirve para analizar formas y estructuras de representación como partes codificadas dentro de la lógica de un sistema. Esto origina múltiples niveles de significado que funcionan individual y colectivamente en relación con un texto entero y codificado. En consecuencia, los signos, las estructuras y los códigos son los objetos de estudio de la semiología en relación con el sistema de representación y su codificación de los elementos de la textualidad, de donde la semiología se considera un método formalista de análisis.

¹⁸ Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. (B. Fernández, Trad.). Madrid: Alianza, 1992. p. 21-25

Una segunda, ligada a Wilhem Dilthey (1833-1911), quien razonaba: si la hermenéutica “estudia las reglas y los métodos de las ciencias de la comprensión, puede servir también de fundamento metodológico para las ciencias del espíritu (humanidades, historia, teología, filosofía y ciencias sociales).” La tercera acepción, se relaciona con una ampliación del sentido de la interpretación, la cual la identifica como

[...] una filosofía universal de la interpretación. Su idea fundamental es que la comprensión y la interpretación no son únicamente métodos que es posible encontrar en las ciencias del espíritu, sino procesos fundamentales que hallamos en el corazón de la vida misma. La interpretación se muestra entonces cada vez más como una característica esencial de nuestra presencia en el mundo.²⁰

Esta última acepción del término hermenéutica no sólo trata de textos, sino que también permite el estudio de las imágenes, pues integra la explicación de aspectos sociológicos, culturales y estéticos, inmersos en la experiencia icónica. Sin embargo, ¿cómo abordar tantas cuestiones en una sola reflexión de conjunto?

Una manera consiste en abarcar dentro de una tríada de imágenes simbólicas, los puntos nodales del sentido icónico: la imagen onírica, la imagen sagrada y la imagen poética. Otra vía posible sería concentrarse en una comprensión de los aspectos culturales y teóricos de las imágenes –más que en las imágenes mismas–, para favorecer una

mejor comprensión de su valor subjetivo y colectivo. Sin embargo, estas posiciones no permiten trascender el campo de las hermenéuticas, dejando fuera las valiosas contribuciones de otras opciones teóricas a la interpretación de las imágenes.

En este contexto, el filósofo mexicano Mauricio Beuchot, propone la hermenéutica icónico-analógica, como una opción útil para vincular tradiciones hermenéuticas y no-hermenéuticas. Sin embargo, el empleo de esta herramienta teórica demanda cumplir ciertas condiciones. En efecto, una hermenéutica icónico-analógica únicamente se presenta cuando se han *construido* dos extremos, que él llama univocismo y equivocismo. Condición que permite evitar excesos y malos entendidos. Al respecto, siguiendo a Eco, en el último capítulo del libro *Los límites de la interpretación*, el Dr. Beuchot señala que históricamente se pueden identificar dos ideas de interpretación:

Por un parte, se admite que interpretar un texto significa esclarecer el significado intencional del autor o, en todo caso, su naturaleza objetiva, su esencia que, como tal, es independiente de nuestra interpretación. Por la otra se admite, en cambio, que los textos pueden interpretarse infinitamente.²¹

Desde este enfoque, concebida como el arte y ciencia de interpretar

“

El término hermenéutica no sólo trata de textos, sino que también permite el estudio de las imágenes”

20 Grondin, J. *¿Qué es la hermenéutica?* (Antoni Martínez Riu, Trad.). Madrid: Herder. 2008. Cfr. pp. 16-19

21 Eco, U. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. 2000. (3ª ed.). p. 357

textos (primera acepción), pero también como *filosofía de la interpretación* (tercera acepción), la hermenéutica icónico-analógica se coloca entre dos extremos: las interpretaciones *equivocistas*, que afirman la validez de todas las interpretaciones, en un relativismo absoluto de la interpretación; por otra parte, los *univocistas*, para quienes sólo hay una interpretación válida. Entre ambos extremos, se encuentra la analogía, que se define como “lo que es en parte idéntico y en parte diverso, con predominio de la diversidad sobre la identidad.” Al respecto, explica el Dr. Beuchot

A los que exaltan la diferencia, la analogía les ofrece la diversidad predominante, pero aquella que conviene, la que más se puede permitir; a los que exaltan la identidad les hace ver que hay un ingrediente de mis-midad, pero que no se puede negar la diferencia, Claro que los conjuntos de cosas no son todos y cada uno de ellos análogos, pero hay conjuntos que, precisamente por su complejidad, tienen que serlo, y tiene que ser conocidos como tales.²²

Frente a los problemas originados en la interpretación de las ciencias humanas, las posturas *univocistas* y *equivocistas* niegan por igual a la hermenéutica. Visto así, estos extremos que se construyen, no son “hombres de paja”, “molinos de viento” o “enemigos imaginarios”, sino oponentes reales. En efecto, los primeros, sostienen que todo se reduce a una interpretación, a partir del uso correcto del método adecuado, pero olvidan que la hermenéutica sólo puede operar cuando existe múltiple sentido, esto es,



polisemia. Los segundos también acaban por destruir la hermenéutica, porque, a su vez, olvidan que, al proclamar un relativismo absoluto en donde cualquier interpretación cabe, la polisemia se torna irreductible y no deja lugar a la comprensión.

Debido a su elasticidad, el modelo que ofrece la hermenéutica icónico-analógica permite interpretar textos metafóricos y textos figurados, así como los textos no figurados o no trópicos, sino históricos, psicológicos, sociológicos, entre otros, ya que por sus características de atribución y proporcionalidad no pierden la riqueza de sus referencias principales. En este plano, el análisis metafórico de la hermenéutica analógica se acerca a la hermenéutica de Ricoeur, en su obra *La metáfora viva*.

Para ilustrar estas ideas, conviene citar una entrevista concedida por Ricoeur en torno a la experiencia estética. En ella, junto con la exposición de su preferencia por el arte del siglo xx, con-

22 Beuchot Puente, M. (2005a). *Tratado de hermenéutica analógica*. 3ª. ed. México: UNAM/Itaca. 2005a. p. 38.

formado a partir de la ruptura con el arte figurativo en la pintura y la escultura, en las cuales él percibía “un universo donde reina la polisemia”, decía:

Según mi opinión, la obra de arte nos da así la ocasión de descubrir aspectos del lenguaje que su práctica usual, su función instrumentalizada de comunicación disimulan ordinariamente. La obra de arte muestra al desnudo propiedades del lenguaje que, de otra manera, quedarían invisibles e inexplorables.²³

En este sentido, la obra de arte para Ricoeur no es el resultado de un orden irreal, sino un signo. En otras palabras, recordando la doble naturaleza del signo –retirada, fuera de y regreso al mundo–, aquello que se encuentra presente en las obras de arte es una forma de experiencia que “en lo que tiene de singular, libera en la persona que la aprecia una emoción análoga a la que la ha engendrado, emoción de la que es capaz sin saberlo, y que amplía su campo afectivo cuando se la experimenta.”²⁴

Esta experiencia que vincula al espectador y al creador impide que el arte se banalice, que se reduzca a simple diversión. En pocas palabras, desde que se consumó la ruptura con la representación, que los signos se liberaron de lo que designan, son capaces de contraer toda clase de relaciones con otros signos. Concepción que podemos ligar con el planteamiento que sobre los signos pro-

duce Ch. Sanders Peirce, el cual divide los signos en: íconos, índices y símbolos.

En conclusión, si la “hermenéutica” se define como: “el arte y ciencia de interpretar textos, entendiendo por textos aquellos que van más allá de la palabra y el enunciado”,²⁵ parece posible considerar que los textos,

[...] no son sólo los escritos, sino los hablados, los actuados y aun los de otros tipos, un poema, una pintura y una pieza de teatro son ejemplos de los textos; van, pues más allá de la palabra y el enunciado. Una característica peculiar que se requiere para que sean objeto de la hermenéutica es que en ellos no haya un solo sentido, es decir, que contengan polisemia.²⁶

Ahora bien, al considerar, por analogía, las imágenes como signos susceptibles de un análisis para desentrañar su significado simbólico, implica que ellas poseen un significado y una referencia: el primero, indica que en cada imagen hay un mensaje susceptible de ser comprendido; mientras que, la segunda, indica que en ellas –las imágenes– se muestra un mundo real o ficticio. Además, la interpretación de estos textos, donde las imágenes tienen o no movimiento, requiere de un espectador (intérprete), que vive la experiencia de un relato y construye un código para descifrar el mensaje. Finalmente, los autores (los directores), crean con aciertos y errores, con mensajes conscientes e inconscientes, tramas de películas.

Las consideraciones anteriores muestran que la hermenéutica icónico-

23 Azouvi, F. y De Launay, M. “Entrevista a Paul Ricoeur: La experiencia estética”. En Valdés, J. (Coord.). Con Paul Ricoeur. *Indagaciones Hermenéuticas*. (J. Valdés et al. Trad.). Barcelona: Monte Ávila. 2000. p. 157.

24 Azovi, F. y De Launay, M. *Op. Cit.*, p. 163 y ss.

25 Beuchot, M. (2005a). *Tratado de hermenéutica analógica*. 3ª. ed. México: UNAM/Itaca. p. 17.

26 Beuchot, M. (2005b). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: UNAM. p. 11.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador Bech, J. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*. México: UNAM, 2011
- Beristáin, H. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Beuchot Puente, M. (2005a). *Tratado de hermenéutica analógica*. 3ª. ed. México: UNAM/Itaca.
- _____. (2005b). *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. México: UNAM.
- _____. (2007). *Hermenéutica analógica, símbolo, mito y filosofía*. México: UNAM.
- Conde Gaxiola, N. (Comp.). (2008). *Contornos de la hermenéutica analógica icónica*. México: Torres y Asociados.
- Croce, B. *Estética, como ciencia de la expresión y lingüística general*. (A. Vegue y Goldoni, Trad.). México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982
- Danto, A. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el fin de la historia*. Barcelona: Paidós. 1999
- Eco, U. *El signo*. (Francisco Sera Cantarell, Trad.). Barcelona: Labor, 1988.

“

La hermenéutica analógica no acepta el relativismo absoluto, en cambio admite e impulsa un pluralismo”

analógica puede ofrecer un amplio y productivo diálogo entre tradiciones filosóficas, hermenéuticas y no-herme-

néuticas, para interpretar el simbolismo de las imágenes, por ejemplo con relación a los problemas de la violencia o los estereotipos que aceptamos socialmente, sin incurrir en los fallos una equivocidad relativista que nos deslice a decir cualquier cosa o a la univocidad de un ideal inalcanzable que quiere saber con detalle lo que dijo el autor. Por el contrario, si bien la hermenéutica analógica no acepta el relativismo absoluto, en cambio admite e impulsa un pluralismo donde es posible verter diversos conceptos que propicien la comprensión dentro de los márgenes de un diálogo fructífero.



—. *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen, 1994.

—. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. 2000.

Eliade, M. (1999). *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus.

Fló, J. *Imagen, icono e ilusión. Investigaciones sobre algunos problemas de la representación visual*. México: Siglo XXI, 2010

Gadamer, H. G. (1975). *Verdad y método I*.

Salamanca: Sígueme. Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. Madrid: Debate, 1998

Grondin, J. *Introducción a Gadamer*. (Constantino Ruiz-Garrido, Trad.). Madrid: Herder. 2003

—. *¿Qué es la hermenéutica?* (Antoni Martínez Riu, Trad.). Madrid: Herder. 2008,

Kandinsky, V. *Punto y línea sobre el plano*. Barcelona: Barral editores, 1975

Lizarazo Arias, D. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI. 2004.

Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. (B. Fernández, Trad.). Madrid: Alianza, 1992.

—. *El significado en las artes visuales*. (N. Ancochea, Trad.). Madrid: Alianza. 2004.

Valdés, J. (Coord.). Con Paul Ricoeur. *Indagaciones Hermenéuticas*. (J. Valdés et al. Trads). Barcelona: Monte Ávila. 2000