



Algunos conflictos de las imágenes en el marco del giro icónico. Esbozos de una ontología a partir de Paul Ricoeur

Silvia Gabriel¹

Recibido: 12 de junio de 2020 / Aceptado: 20 de julio de 2020

Resumen. Luego de trazar tres posiciones respecto a los fenómenos icónicos y verbales, la linguocéntrica, la iconocéntrica y la dialéctica, y de vincularlas, respectivamente, con las tres corrientes de pensamiento imperantes en el giro icónico o pictorial, la semiótica, la perceptiva y la antropológica, buscaremos un concepto más o menos homogéneo de imagen. La imposibilidad de encontrar dicho concepto nos hará incursionar en el nivel performativo de las imágenes. Dada la dispersión en lo tocante a su poder o a su fuerza, la hipótesis es que, desde la filosofía, lo que puede servir como punto de encuentro es esbozar una ontología para las imágenes. En vista de ello, trazaremos una lectura y una interpretación de la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur. Concluiremos con una reflexión sobre los problemas y los límites de esta ontología.

Palabras clave: Iconicidad; grafía; hermenéutica; filosofía.

[en] Some Conflicts of Images within the Framework of the Iconic Turn. Outlining an Ontology from Paul Ricoeur

Abstract. After drawing three positions regarding the iconic and verbal phenomena, the linguocentric, the iconocentric and the dialectic, and linking them, respectively, with the three prevailing schools of thought in the iconic or pictorial turn, the semiotic, the perceptual and anthropological, we will look for a rough concept of image. The impossibility of finding such a concept will lead us to venture into the performative level of images. Given how sparse the power and strength of images is, the hypothesis is that, from the field of philosophy, a meeting ground could be to sketch an ontology for images. In light of this, we will read and interpret Paul Ricoeur's hermeneutical philosophy, concluding with a reflection on the problems and limits of this ontology.

Keywords: Iconicity; Graphic Sign; Hermeneutics; Philosophy.

Sumario: 1. Introducción; 2. ¿Qué es una imagen?; 3. El poder y la fuerza de las imágenes; 4. Hacia una ontología de la imagen desde la hermenéutica de Paul Ricoeur; 5. Reflexiones finales; 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gabriel, S. (2020) "Algunos conflictos de las imágenes en el marco del giro icónico. Esbozos de una ontología a partir de Paul Ricoeur", en *Escritura e Imagen* 16, 155-172.

¹ Universidad de Buenos Aires, Argentina
gabriel.silvia@gmail.com

1. Introducción

En este trabajo partimos de un escenario tripartito respecto a la relación entre lenguaje verbal e imagen. Lo que daremos en llamar la posición *linguocéntrica*, que erige al lenguaje verbal como el sistema superior de signos al que subordina las imágenes, la posición *iconocéntrica*, que tras atribuir a la imagen un *logos* propio la vuelve irreductible al lenguaje proposicional, y la posición *dialéctica*, que defiende un régimen mixto en cuyo marco la lógica de lo icónico y del lenguaje proposicional se potencian mutuamente.

Gracias a los estudios panorámicos que presentan Lambert Wiesing² y Ana García Varas³, es posible aproximar las posiciones recién reseñadas a tres grandes corrientes dentro de lo que se ha dado en llamar el “*ikonische Wende*” (“giro icónico”, asociado a la *Bildwissenschaft* alemana) o el “*pictorial turn*” (“giro pictórico”, vinculado a los *Visual Studies* anglosajones) nacidos a mediados de 1990. La posición linguocéntrica a la *corriente semiótica*, que liga la imagen al *signo*, ya sea por semejanza o no. La posición iconocéntrica a la *corriente fenomenológica*, que vincula la imagen a la *percepción*. Y la posición dialéctica a la *corriente antropológica* para la cual, a diferencia de la primera, no puede reducirse la imagen a la simetría entre los signos lingüísticos e icónicos, y en oposición a la segunda, la imagen es más que la percepción sensorial⁴. Dentro de esta posición, podríamos ubicar, por un lado, a los “signos perceptoides” propuestos Klaus Sachs-Hombach. Expresión con la que el autor aborda las imágenes como signos semióticamente motivados que apuntan a la recepción interpretativa por parte de nuestras competencias perceptivas⁵. Por otro lado, el enfoque “medial” de la imagen, que parece encontrar su configuración más precisa en la obra de Hans Belting, a quien nos disponemos a seguir como exponente de esta corriente antropológica. En efecto, la propuesta de Belting sobre las imágenes termina remitiéndolas al *medio*, por lo que entiende la conciencia del cuerpo. En vista de este contexto nos parece plausible vincular la corriente antropológica a lo que dimos en llamar la posición “dialéctica” con la limitación, si se quiere, que la potenciación recíproca de lo icónico y de lo verbal se daría específicamente en el existente humano –en el *homo pictor*, aquel capaz de la representación imaginativa, que Belting retoma de Hans Jonas⁶–, quien se experimenta y actúa como “medio”.

Delimitadas las tres posiciones entre lo icónico y lo verbal, y vinculadas a distintas corrientes del pensamiento, nuestro primer propósito es desentrañar qué entiende cada una por imagen, tomando como referente a quien estimamos su

² Cf. Wiesing, L., “The Main Currents in Today’s Philosophy of the Image”, en *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, Trans. N. F. Schott, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 8-23.

³ Cf. García Varas, A., “Lógica(s) de la imagen”, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 15-56.

⁴ Agradezco al Profesor Roberto Walton la sutileza y la generosidad de su observación en lo tocante a que la corriente fenomenológica no puede equipararse sin más con una identificación de la imagen con la percepción sensorial. Husserl distingue entre la imagen física (*Bild*), sensiblemente captada, y la figuración (*Abbild*). La *Abbild* apunta a un objeto doble: la imagen-objeto representante o figurante (por ejemplo, el actor que representa a Churchill) y la imagen-objeto representado o figurado (en el ejemplo, el Churchill histórico o real). Cf. *Husserliana XXIII. Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Dordrecht, Kluwer, 1980, p. 109.

⁵ Cf. García Varas, A., “La *Bildwissenschaft* alemana y las imágenes como signos. Una entrevista con Klaus Sachs-Hombach”, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, op. cit., pp. 309-325.

⁶ Cf. Jonas, H., “Homo Pictor and the Difference of Man”, en *Social Research*, Vol. 29, No. 2, Summer, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1962, pp. 201-220.

representante más destacado (Sección 1). Ante la dispersión con que nos encontramos en lo referente a un concepto unitario de imagen, haremos un primer intento de superar dicha diseminación apuntando, por decirlo así, al nivel performativo de las imágenes (Sección 2). Sin poder hallar tampoco en el orden de la performatividad cierta convergencia entre las distintas posiciones o corrientes, nuestra empresa consistirá en apuntar a lo que podríamos llamar, inspirándonos en el título de una de las obras de W.J.T. Mitchell, lo que las imágenes quieren⁷. Como dice el autor, “[I]o que las imágenes quieren de nosotros, lo que hemos fallado en darles, es [...] su ontología”⁸. Desde la filosofía nos proponemos, entonces, esbozar una ontología para las imágenes que sirva como fundamento teórico para los distintos campos disciplinares de investigación empírica sobre el fenómeno icónico. Para ello nos basaremos en distintas aristas de la hermenéutica filosófica de Paul Ricoeur en la que la ontología de la comprensión (*Verstehen*) subordina a la teoría epistemológica⁹. Aristas que nos proponemos articular a partir de distintos momentos de su vasta obra (Sección 3). Concluiremos este trabajo con una reflexión sobre las ventajas y los aparentes peligros de una ontología para satisfacer lo que las imágenes buscan en nosotros, así como de sus limitaciones (Sección 4).

2. ¿Qué es una imagen?

A la pregunta que titula este apartado, el principal representante de la corriente liguoicéntrica o semiótica, W.J.T. Mitchell, dedicó un capítulo de su obra *Iconology: Image, Text, Ideology*¹⁰, titulado precisamente «What Is An Image?»¹¹. Allí advierte que:

El tópico de los estudios actuales sobre las imágenes establece que han de ser entendidas como una forma de lenguaje; en vez de como una ventana transparente al mundo, la imágenes se consideran en la actualidad como un tipo de signo que presenta una apariencia engañosa de naturalidad y transparencia, y que oculta un mecanismo de representación opaco, tergiversador y arbitrario, un proceso de forma mistificación ideológica.¹²

En nota al pie de esta cita, remite a la compilación editada por él, *The Language of Images*¹³ donde, como lo indica el título de la obra, se confirma que la imagen, en tanto una forma del lenguaje, reviste carácter de signo. En “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)”¹⁴, remite

⁷ Cf. Mitchell, W.J.T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*, Trad. Isabel Mellén, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017.

⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁹ Cf. Ricoeur, P., “Narratividad, fenomenología y hermenéutica” en G. Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, colección Cuaderno Gris, 1997, pp. 479-495.

¹⁰ Cf. Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986.

¹¹ Cf. *Ibidem*, pp. 7-46

¹² *Ibidem*, p. 8.

¹³ Cf. Mitchell, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.

¹⁴ Cf. Mitchell, W.J.T., “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)”, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen, op. cit.*, pp. 71-86.

explícitamente al padre de la teoría de la semiótica moderna o teoría de los signos, Charles Sanders Peirce, y a Nelson Goodman. En *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Goodman dice que la “lingüística estructural [...] precisa ser completada e integrada con un examen intensivo de los sistemas simbólicos no verbales – desde la representación pictórica a la notación musical – si queremos llegar a entender completamente los modos y medios de referencia”¹⁵. Pese a lo que sostiene Mitchell sobre que Goodman debería ser considerado como un precursor del giro pictórico porque los signos y los símbolos tienen cualidades no verbales, no arbitrarias, de densidad y saturación, la universalidad de la extensión lógica de la denotación que Goodman atribuye a lo no-verbal, pareciera adjudicar al fenómeno icónico propiedades esencialmente semióticas propias del poder organizador del lenguaje.

Nuevamente en *Iconology*, Mitchell traza una genealogía de las imágenes que parte de aquellas que se muestran en mejores condiciones de ser llamadas imágenes en sentido literal o propio, esto es, las imágenes gráficas, ópticas y perceptivas, hacia aquellas que denotan un estatuto dudoso de imágenes, como las mentales y verbales. En un intento de legitimación las imágenes mentales y verbales tras el gesto de Ludwig Wittgenstein¹⁶, Mitchell sostiene, por un lado, que existe una relación de reciprocidad e interdependencia entre la imagen gráfica u óptica y la imagen mental. Por otro lado, procede a la reivindicación de las imágenes verbales propias del lenguaje escrito, sea éste metafórico o literal, en el contexto de una teoría general de la iconicidad en el que la escritura sería un mero caso particular.

Frente a la misma pregunta que da título a este apartado, en *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*¹⁷, el exponente más reconocido de la corriente iconocéntrica o perceptiva, Gottfried Boehm, precursor de la *Bildwissenschaft* alemana, advierte que, mientras que hasta la modernidad la amplitud de aquello que podría ser considerado imagen estaría restringido por el condicionamiento mutuo entre la representación y lo representado (paradigma representativo), en el arte contemporáneo, en movimientos como el impresionismo, el postimpresionismo, el neoimpresionismo, el fovismo, el cubismo, el surrealismo, etc., por un lado, y el abstraccionismo, por el otro, junto con la fotografía, las imágenes digitales, las científicas, etc., la noción de imagen se habría universalizado y sus límites se habrían disuelto hasta desnaturalizarla. A ello obedece que “imagen” se haya vuelto un término polisémico y flexible.

Esta desnaturalización, polisemia y flexibilidad, no obstan a que Boehm se pregunte por “la” imagen. Su propuesta consiste en considerar a las imágenes “*cuerpos*

¹⁵ Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis y Nueva York, Bobbs-Merrill, 1976, p. xi.

¹⁶ En cuanto a las imágenes mentales, Mitchell remite a la sugerencia de Wittgenstein de desmitificar la noción misma cuando en *Los cuadernos azul y marrón* afirma que “[c]olocamos en la misma categoría que las manchas de color realmente vistas [...] a las imágenes mentales...”, Wittgenstein, L., *Los cuadernos azul y marrón*, Trad. Francisco Gracia Guillen, Madrid, Tecnos, 1976, p. 124. En cuanto a las imágenes verbales, Mitchell advierte que uno de los fundamentos de Wittgenstein de mayor peso sobre la pertinencia de tales imágenes surge irónicamente de la siguiente afirmación del *Tractatus logico-philosophicus*: “Para comprender la esencia de la proposición pensemos en la escritura jeroglífica, que figura los hechos que describe”, Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza*, Trads. Jacobo Muñoz Veiga e Isidoro Reguera Pérez, Madrid, Gredos, 2009, aforismo 4.016, p. 37.

¹⁷ Cf. Boehm, G., *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, Trad. Linda Báez Rubí, México D.F., Universidad Autónoma de México, 2017.

real-irreales cargados de tensión”¹⁸. “Cuerpos reales” porque independientemente de la realidad que muestren, toda imagen tiene un sustrato material propio. “Cuerpos irreales” porque a partir del mismo, surge algo de naturaleza opuesta, “algo *inmaterial*, un aspecto y un *sentido* que no se separa del fundamento del que surge”¹⁹: el *logos* icónico, irreducible al *logos* predicativo o verbal del lenguaje proposicional²⁰. En tanto cuerpos reales-irreales, las imágenes implican, para Boehm, “un entrecruzamiento interno, una reflexión procesual, un *contraste icónico* (*ikonischer Kontrast*) o *diferencia icónica* (*ikonische Differenz*)”²¹. En efecto, sin tratar de establecer un sistema teórico, el autor trata de desentrañar la lógica de las imágenes apelando a la “diferencia icónica”, expresión acuñada también por otro epígono de la *Bildwissenschaft*, Bernhard Waldenfels, para desentrañar el *logos* de la imagen. Con esta expresión Boehm apunta a un contraste entre lo que la imagen *muestra*, su focalización temática, y a la vez *oculta* o *niega*, el sustrato de donde emerge el campo visual. Próximo a Boehm, Waldenfels entiende por “diferencia icónica” o “diferencia pictorial”: “una diferencia entre *aquello* que se hace plásticamente (*bildhaft*) visible en la imagen y el medio *en el cual* se hace visible”²².

Por último, frente a la pregunta sobre *qué* es una imagen, Belting propone un concepto antropológico para dar cuenta de la duplicidad entre lo que considera imágenes internas y externas cuyo referente último es el ser humano. Ello obedece a que, de acuerdo con Belting, utilizaríamos nuestro propio cuerpo como *medio* tanto para generar imágenes interiores (como las imágenes de los sueños), como para captar imágenes exteriores (las que percibimos sensorialmente utilizando nuestro cuerpo como medio anfitrión). De aquí concluye que “[l]a medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo”²³. E inmediatamente agrega que “[e]n el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble. En su medio está presente (de lo contrario no podríamos verla), y sin embargo está referida a una ausencia [sea temporal o espacial], de la cual es imagen”²⁴. Mientras la imagen tendría siempre una cualidad mental, el medio tendría siempre una cualidad material.

Ahora bien, el carácter mental de la imagen y el material del medio, lejos de negar aquella duplicidad entre imágenes interiores y exteriores, la confirma, porque en nuestro cuerpo, visto como el “*lugar de las imágenes*”²⁵, imagen y medio se presentarían como una unidad. De la misma manera el enigma de la presencia y de la ausencia atribuido a la imagen ratifica la mentada duplicidad debido a que, en última instancia, es el espectador, en tanto medio, quien genera la citada ambivalencia.

Estos tres intentos por responder la pregunta *qué* es una imagen sirven como muestra paradigmática de que lejos de conformar una teoría general impera la diversidad de abordajes con sus respectivas peculiaridades en lo tocante a su

¹⁸ *Ibidem*, p. 22. El resaltado es del autor.

¹⁹ *Ibidem*. El resaltado es del autor.

²⁰ Cf. Boehm, G., “¿Más allá del lenguaje? Apunte sobre la lógica de las imágenes”, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, op. cit., pp. 85-106.

²¹ Boehm, G., *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, op. cit., p. 73. El resaltado es del autor.

²² Waldenfels, B., “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen”, en García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, op. cit., p. 157. El resaltado es del autor.

²³ Belting, H., *Antropología de la imagen*, Trad. Gonzalo María Vélez Espinosa, Buenos Aires, Katz Editores, 2007, p. 38.

²⁴ *Ibidem*, p. 39.

²⁵ *Ibidem*, p. 42 y cc. El resaltado es del autor.

naturaleza. Sobre las huellas de Michael Ann Holly, quien frente al fenómeno icónico aboga por los espacios en conflicto y el alboroto de lo desconocido, renunciando a cualquier meta-relato totalizante²⁶, Ana García Varas sostiene que “una teoría general que elimine la multiplicidad de perspectivas y sus particularidades en favor de un concepto abstracto y reduccionista de imagen, o que exija un punto de vista teórico único, parece claramente abocada al fracaso”²⁷. Ello no obsta a que en la *Bildwissenschaft* alemana, teorizando las imágenes como “signos perceptoides”²⁸, Klaus Sachs-Hombach afirme que el discurso filosófico tenga la misión de clarificar y de ordenar conceptualmente, explicar y relacionar distintas miradas sobre lo icónico para evitar así precipitarse en océanos aislados donde impere la confusión.

Exploraremos como posible hilo conductor para iniciar esta empresa conceptual la performatividad de las imágenes, su fuerza o su poder, en lugar de precipitarnos en esa “meta-narrativa totalitaria”, de la que habla Holly, implicada en la búsqueda de una definición unitaria.

3. El poder y la fuerza de las imágenes

Frente a la polisemia de la noción de imagen, y a la dispersión en imágenes gráficas, ópticas, perceptivas, mentales y verbales, desde la corriente linguocéntrica o semiótica, Mitchell concluye que la pregunta sobre qué es una imagen ha cedido espacio a la pregunta sobre el poder que poseen las imágenes²⁹. Lejos de querer ser “interpretadas, decodificadas, adoradas, reventadas, expuestas o desmitificadas por sus observadores; ni siquiera querer cautivarlos”, lo que las imágenes quieren, según Mitchell, es tener “derechos igualitarios con el lenguaje, sin ser convertidas en lenguaje”³⁰. De ser esto cierto, toda vez que Mitchell intenta desplazar su iconología desde lo estrictamente cognitivo hasta un terreno ideológico, ético y político, tiene su fuerza la tentación de atribuir a las imágenes, que él califica de gráficas, el “poder” de los “usos puros” que canónicamente se han atribuido al lenguaje verbal. Ello no implica negar que las imágenes suelen tener poderes o usos mixtos o múltiples. Iremos más allá del propio Mitchell, a riesgo de incurrir en una simplificación, dado que se muestra como una hipótesis que puede resultar fructífera, comprobar si las imágenes revisten los mismos derechos que el lenguaje, sin por ello reducirse al paradigma verbal.

Con “usos puros” del lenguaje, nos referimos, siguiendo a Irving Copi y Carl Cohen, a sus usos o poderes: 1) *representativo, informativo o descriptivo*; 2) *directivo o exhortativo*; y 3) *expresivo*³¹. El poder *representativo, informativo o descriptivo* de la imagen tendría por función identificar, comunicar o describir hechos o situaciones (por ejemplo, los mapas, las banderas, los gráficos, las fotografías no intervenidas,

²⁶ Cf. Holly, M.A., “Saints and Sinners”, VV.AA., «Visual Culture Questionnaire», en *October*, 77, 1996, pp. 39-41.

²⁷ García Varas, A., “Lógica(s) de la imagen”, *op. cit.*, p. 49.

²⁸ Cf. García Varas, A., “La *Bildwissenschaft* alemana y las imágenes como signos. Una entrevista con Klaus Sachs-Hombach”, en García Varas, A. (ed), *Filosofía de la imagen*, *op. cit.*, pp. 309-325.

²⁹ Cf. Mitchell, W.J.T., “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)”, *op. cit.*, pp. 107-154.

³⁰ Mitchell, W.J.T., ¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual, *op. cit.*, p. 74.

³¹ Cf. Copi, I. y Cohen, C., *Introducción a la lógica*, Trad. Edgar Antonio González Ruiz. México, Editorial Limusa, 2007, p. 93 ss.

la imagen secuencial o narrativa, la técnica, etc.). El poder *directivo* o *exhortativo* funcionaría a modo de un mandato o de una petición con carga ideológica y persuasiva variable (por ejemplo, la imagen publicitaria, el afiche político, la imagen ecológica, etc.). Y el poder *expresivo* consistiría en evocar o promover emociones, sentimientos o actitudes también provistas de una connotación ideológica, ética y política (por ejemplo, las imágenes religiosas, bélicas, eróticas, simbólicas, recreativas, etc.). A estos tres poderes cabría agregar un cuarto, su poder *estético* cuya función básicamente consistiría en transmitir o bien belleza armónica, o bien belleza extrema, siguiendo la conocida dicotomía de Emmanuel Kant³² –por ejemplo, ciertos dibujos, pinturas, esculturas, fotografías intervenidas y no intervenidas, mosaicos, objetos de diseño, estampados, tatuajes, etc.–. Ello no obsta a que los poderes mixtos o múltiples, como anticipamos, hagan que resulte frecuente que una misma imagen detente más de un poder, por lo que sería conveniente hablar, como sostiene Justo Villafañe, de una “*función icónica dominante*”³³.

A modo meramente ejemplificativo, e insistimos, en intento por continuar por nuestra cuenta lo que Mitchell tan solo sugiere, si nos remontamos a los retratos y modelos encontrados en las tumbas egipcias, dado que para Gombrich, “[n]o era lo más importante la belleza [...] La misión del artista era representarlo todo tan clara y perpetuamente como fuera posible [...] Su método se parecía, en efecto, más al del cartógrafo que al del pintor”³⁴, el poder icónico dominante era el *representativo* o *descriptivo*, siendo la secundario el *exhortativo* toda vez que los retratos o modelos de las mastabas tenían por mandato proporcionar acompañamiento a las almas en el mundo de los muertos.

Con la cultura griega el poder icónico dominante pasaría a ser el *estético*. Gombrich enseña que el poder de “[l]a Atenea de Fidias [...] residía, no en su mágica fascinación, sino en su belleza”³⁵. Ello no excluye que el uso sea múltiple porque al funcionar como una nueva concepción de la divinidad, la Atenea de Fidias, al tiempo que *representaba*, permitiendo identificar, a la diosa de la guerra, promovía la justicia, la sabiduría, la estrategia, la habilidad, etc., por lo cual habría también que reconocerle una función *expresiva* por estimular estas virtudes (*ἀρεταί*) en el espectador.

A pesar de los conocidos conflictos iconoclastas a lo largo de la Edad Media, Gombrich señala que “los artistas del Medioevo aprendieron a expresar lo que *sentían*. [...] [N]o se proponían [...] realizar obras bellas, sino que deseaban comunicar a sus hermanos en la fe el contenido y el mensaje de la historia sagrada”³⁶. El poder icónico dominante sería claramente el *exhortativo*, promover la fe, con el consiguiente peso ideológico, para lo cual se apelaba al uso *informativo*, comunicar a través de imágenes la palabra divina.

En el movimiento *avant-garde* pareciera que el poder icónico dominante sería el *expresivo*, el inconformismo con la tradición, que se conjuga con el poder

³² Nos referimos a la diferencia entre lo bello y lo sublime. Mientras la belleza armónica es abordada por Kant en la “Analítico de lo bello”, la belleza extrema es tratada en “Analítica de lo sublime”. Cf. Kant, E., *Crítica de la facultad de juzgar*, Trad. Pablo Oyarzún, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992, p. 121 ss.

³³ Villafañe, J., *Introducción a la teoría de la imagen*, Madrid, Pirámide, 2006, p. 36. El resaltado es del autor.

³⁴ Gombrich, E.H., *La historia del arte*, Trad. Rafael Santos Torroella, México D.F., Editorial Diana, 1999, pp. 60-61.

³⁵ *Ibidem*, p. 87.

³⁶ *Ibidem*, p. 166.

exhortativo de fuerte carga ideológica desde que propicia el ejercicio de la libertad individual y la innovación, con el expresionismo abstracto de Jackson Pollock, cuyo poder fue fundamentalmente *expresivo*, el de generar emociones universales, el informalismo desembocaría en la pintura gestual de Willem de Kooning, hasta llegar a su negación con el Pop Art. De la mano de Roy Lichtenstein y Andy Warhol, el Pop Art utiliza un nuevo lenguaje plástico uniendo fotografías, comics, afiches publicitarios, etc., sacados de contexto. Más allá de denunciar el materialismo de la época, con las conocidas botellas de *Coca-Cola* o las sopas *Campbell's*, propio del poder *exhortativo*, pareciera dominar el poder *expresivo* de la imagen ya que apunta la ironía y a la irreverencia frente a una sociedad de masas cada vez más industrializada.

Ahora bien, de centrarnos en la corriente iconocéntrica o fenomenológica, y aun cuando Gottfried Boehm considera al enfoque de Mitchell demasiado amplio, llega por otro camino a una conclusión semejante en lo que nos atañe: en lugar de apuntar a lo que la imagen *es*, la pregunta ahora pasaría por cuál es su *fundamento* y mediante qué *funciones* se manifiesta. Mientras el fundamento estaría ligado a su carácter mostrativo y ocultativo del que se dio cuenta más arriba al hablar de la “diferencia icónica”, su *función* se ligaría a la generación de *sentido*, aliado a su *potencial deíctico*, y residiría básicamente en “la fuerza de las imágenes”³⁷.

Esta fuerza residiría en que toda imagen está acompañada de un acto icónico originario cuando lo que *muestra* produce un excedente de *sentido* irreducible al *decir*. Sin desprenderse de la materialidad, las imágenes generan sentido y producen efectos. Esta particularidad habilita a Boehm a sostener que el *logos* de la imagen sería un “*logos* deíctico”³⁸. La generación de sentido y la producción de efectos sería, pues, el resultado del entrecruzamiento entre deixis e iconicidad (*Bildchkeit*). La función deíctica de la imagen descansa en su fundamento porque, como vimos más arriba, según el autor, la mostración encierra una ocultación o una negación: “el *mostrar* implica un *negar*”³⁹. Por este camino Boehm sostiene que: “El «es» que vemos supone un «no es» que alimenta lo visible y lo hace posible. Tan sólo la negación [del fondo o del sustrato] [...] deja aparecer algo [la focalización temática o el campo visual] *como...*, o verse *como...*”⁴⁰. Gracias al juego de la mostración y de la negación, propio del *logos* deíctico – que se manifestaría más claramente en el carácter inicial del dibujo –, se produciría “una auténtica generación de mundos”⁴¹.

De lo que llevamos visto hasta ahora surge que las investigaciones de Boehm sobre el poder las imágenes estaría limitada a las manifestaciones de *sentido* a partir de las raíces deícticas de la imagen. Ello obedece a que su empresa se enclava explícitamente tanto en la tradición fenomenológica, iniciada por Edmund Husserl⁴², como en la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer⁴³, entendida ésta como la inversión y a la vez la realización del proyecto fenomenológico por darle un suelo

³⁷ Boehm, *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, op. cit., p. 27.

³⁸ *Ibidem*, p. 35.

³⁹ *Ibidem*, p. 70. El resaltado es del autor.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 78. El resaltado es del autor.

⁴¹ *Ibidem*, p. 189.

⁴² Cf. Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad. José Gaos, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962.

⁴³ Cf. Gadamer, H-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Trad. Ana Agud de Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1977.

ontológico a la relación gnoseológica de la que parte Husserl. A ello obedecería que Boehm juzgue a las investigaciones de Mitchell como demasiado amplias, por no decir pretenciosas, por extenderse al campo de lo ideológico, lo ético y político.

La corriente dialéctica o antropológica, encarnada por Hans Belting, da múltiples funciones o poderes a las distintas clases de imágenes. La imagen del cuerpo (cuerpo pintado, pintura para el rostro) tendría el poder de sustraerlo de la naturaleza para insertarlo en el orden de lo simbólico. La imagen digital habría sacudido la confianza en la imagen y la habría reemplazado por la fascinación generada por la realidad propia de la realidad virtual. Las imágenes técnicas poseerían el poder de animación y de simulación ampliando los límites de la imaginación. Estos poderes en torno a la imagen técnica son retomados especialmente por otro representante de esta misma corriente, Lambert Wiesing, para quien, por una parte, la animación es un objeto externo de la fantasía (como un dibujo animado), que como tal resulta modificable, no está sujeto a las restricciones de la física. Y por otra parte, sostiene que la simulación (con la que Wiesing apunta a la exteriorización de nuestra imaginación en una computadora cuyo producto es una imagen interactiva) es más restringida y el tema de la imagen está sujeto a las leyes de la física. El efecto de ambas es distinto ya que al tiempo que nunca nos sorprenderíamos por nuestras propias fantasías, un ordenador podría sorprendernos al confrontarnos con un resultado inesperado⁴⁴. Siguiendo con Belting, las imágenes funerarias podrían perseguir, o bien la inmortalidad mundana, o bien su contrario, una despedida exorcística. Para terminar, en *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Belting sostiene que las imágenes religiosas se habrían “prestado en igual medida a su exposición y adoración, como a su destrucción y maltrato”⁴⁵.

En vista de la diversidad de enfoques también en torno al poder o la fuerza de las imágenes, nos concentraremos, en lo que sigue, en esbozar una suerte de marco teórico sobre la ontología de la imagen a fin de que, al menos idealmente, sirva a la vez como fundamento del fenómeno icónico y espacio común para el diálogo interdisciplinar.

4. Hacia una ontología de la imagen desde la hermenéutica de Paul Ricoeur

Parar ensayar una ontología de la imagen tomando como piedra de toque la propuesta hermenéutica de Ricoeur, es menester hacer, cuanto menos, tres concesiones.

La primera es aceptar la distinción que hace el propio Ricoeur en ocasión de “Une interprétation philosophique de Freud” acerca de dos actitudes que podemos adoptar con respecto a un texto: la lectura y la interpretación filosófica⁴⁶. La lectura según Ricoeur sería un trabajo más histórico que filosófico. La interpretación, por el contrario, es un trabajo más filosófico que histórico, en el sentido que añade a la reconstitución de su legado la tarea de pensar a partir del autor, es decir, con él y después de él. Por tramos propondremos más una interpretación que una lectura; un intento de continuar junto o más allá de su obra partiendo de su invitación explícita

⁴⁴ Cf. Wiesing, L., *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, op. cit.

⁴⁵ Belting, H., *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Trads. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Madrid, Akal, 2009, p. 9.

⁴⁶ Ricoeur, P., *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 160.

– a la que nos referiremos inmediatamente – a inscribir a la escritura dentro de una teoría general de la iconicidad.

La segunda concesión es aceptar que existe continuidad entre su hermenéutica simbólica y su hermenéutica textual. Dicha continuidad es por la que aboga el propio Ricoeur cuando en su respuesta a la observación sobre una supuesta discontinuidad a lo largo de su obra sostiene que “uno puede decir que la unidad del texto fue desde el comienzo la unidad concreta del discurso para un enfoque hermenéutico y que las unidades subordinadas [los símbolos y las metáforas] fueron consideradas en sí mismas sólo como abstracciones a partir de él”⁴⁷. O sea que desde un punto de vista lógico el texto precedería al enunciado metafórico y al símbolo, pese a que desde un punto de vista cronológico sus preocupaciones filosóficas partieron primero del símbolo, luego de su manifestación lingüística en la frase metafórica y, por último, de las unidades lingüísticas mayores, esto es, las obras discursivas, preferentemente de carácter literario.

La última, que tiene relación con la primera concesión, es interpretar su hermenéutica textual como una suerte de giro gráfico-icónico de modo semejante a como Mitchell declara haber leído a Jacques Derrida en quien dice haber encontrado “un filósofo de la versión gráfica del giro pictorial y que su archivo fundacional estaba en el «espaciamento» de la escritura, la inscripción y el trazo gráfico, así en la historia antigua de la escritura, desde los pictogramas hasta los jeroglíficos”⁴⁸. Sin precipitarse plenamente, pero próximo al “grafocentrismo” de Derrida para quien “la lengua oral pertenece ya a esta escritura”⁴⁹, Ricoeur aboga, tras los pasos de François Dagognet⁵⁰, por “regresar al problema de la escritura [cuya defensa opera como transición entre su hermenéutica simbólica y su hermenéutica textual] como un capítulo en una teoría general de la iconicidad”⁵¹.

Dado que, *a parti objecti*, la fijación, y con ella la estabilidad, que aporta la escritura al discurso oral –que Ricoeur retoma de Wilhelm Dilthey⁵²– sería la condición de posibilidad de la hermenéutica textual, a tal punto que su empresa consistiría en transformar la lingüisticidad (*Sprachlichkeit*) de Hans-Georg Gadamer⁵³ en escrituridad (*Schriftlichkeit*)⁵⁴, tiene mucha fuerza la tentación de inscribir a Ricoeur en la corriente semiótica o linguocéntrica. Y Ricoeur parece mostrarse consecuente al considerar la escritura como una sección de una teoría de la iconicidad cuando le otorga al fenómeno pictórico la tarea de “reconstruir la realidad sobre la base de un alfabeto óptico”⁵⁵ para producir, a nivel extra-pictórico u ontológico, una “*augmentation iconique*” (ampliación icónica) de la realidad, que en *Temps et récit*

⁴⁷ Ricoeur, P., “Reply to Mario J. Valdés”, en Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Paul Ricoeur: The Library of Living Philosophers*, Vol. XXII, Chicago, Open Court Publishing Company, 1994, p. 282.

⁴⁸ Mitchell, W.J.T., “El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J.T. Mitchell (II)”, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁹ Derrida, J., *De la gramatología*. Trad. O. del Barco y C. Ceretti, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971, p. 72.

⁵⁰ Para Dagognet, el lenguaje icónico no ofrece una imagen atenuada de la realidad, sino que, por el contrario, ofrecería una visión intensificada de lo real. Cf. Dagognet, J., *Écriture et iconographie*, París, Vrin, 1973.

⁵¹ Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas, Texas Christian University Press, 1976, p. 40.

⁵² Cf. Dilthey, W., *El mundo histórico*, Trad. Eugenio Imaz, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, pp. 337-342.

⁵³ Cf. Gadamer, H-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, *op. cit.*, p. 461 ss.

⁵⁴ Cf. Ricoeur, P., *Du texte a l'action. Essais d'herméneutique II*, París, Éditions du Seuil, 1986, p. 100.

⁵⁵ Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, *op. cit.*, p. 40.

I atribuye a los textos literarios en su dimensión extra-lingüística, transfigurativa o refigurativa – *mímesis* III⁵⁶.

Tanto en el terreno general de la iconocidad, como en el ámbito específico de la escrituridad, “*l’augmentation iconique*” de la realidad, entendida como refiguración o transfiguración, no se entiende a modo de reproducción, ni de producción de la realidad, sino de su metamorfosis⁵⁷. Merced a esta metamorfosis de la realidad, la iconicidad presente en la pintura, el grabado, el tallado, acaso la fotografía experta, etc., significarían “la revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria”⁵⁸.

Con esa realidad “más real” que nuestro concepto ordinario de realidad, Ricoeur apunta a lo que había atribuido en *La métaphore vive* a la referencia indirecta, secundaria o desdoblada del enunciado metafórico y que en *Temps et récit I* hace extensivo a la refiguración o transfiguración producida por el texto literario: presentar un mundo pre-objetivo en el que nos encontramos ya desde el nacimiento, pero también en el cual proyectamos nuestros posibles más propios. Nuestra experiencia de pertenencia a un mundo pre-objetivo que incluye al hombre en el discurso y al discurso en el ser⁵⁹.

Básicamente en esto radicaría la vehemencia ontológica de la metáfora y del texto literario. Ahora bien, esta vehemencia ontológica es llevada al lenguaje por la frase metafórica y por la obra discursiva gracias a la estructura bidimensional que Ricoeur le reconoce al símbolo en “Metaphor and Symbol”⁶⁰. Ahí aclara que a diferencia de sus obras previas en las que definía al símbolo por su estructura semántica doble, o su sentido desdoblado – un sentido primario o literal y un sentido secundario o espiritual⁶¹. ahora le atribuye a esa dimensión verbal un correlato no verbal o pre-semántico. Esta constatación lo lleva a afirmar que “el símbolo duda entre la línea divisoria del *bios* y del *logos*. Da testimonio del modo primordial que enraíza el Discurso en la Vida. Nace donde la fuerza y la forma coinciden”⁶². En el símbolo habría, en suma, un correlato entre su dimensión semántica y su dimensión no semántica o no-verbal. Gracias a esta estructura bidimensional del símbolo es que tanto la metáfora como las obras discursivas, si bien pertenecen al ámbito del *logos*, pueden hundirse en el universo pre-semántico. De ahí que Ricoeur afirme:

[...] hay más en el símbolo que en la metáfora. La metáfora es sólo el procedimiento lingüístico –esa extraña forma de predicación dentro del cual se deposita el poder simbólico [...] El símbolo está vinculado de un modo que la metáfora no lo está. Los símbolos tienen raíces. Los símbolos nos hunden en la sombreada experiencia de lo que es poderoso. Las metáforas son sólo la superficie lingüística de los símbolos, y deben su poder de relacionar la superficie semántica con la presemántica que yace en las profundidades de la experiencia humana, a la estructura bidimensional del símbolo.⁶³

⁵⁶ Ricoeur, P., *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 153.

⁵⁷ Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, op. cit., p. 41.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁵⁹ Cf. Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 325 ss.

⁶⁰ Cf. Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, op. cit., pp. 44-69.

⁶¹ Cf. Ricoeur, P., *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité I. L’homme faillible*, Paris, Aubier, 1960; Ricoeur, P., *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960; Ricoeur, P., *De l’interprétation, essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

⁶² Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, op. cit., p. 59.

⁶³ *Ibidem*, p. 69.

Por una parte, como surge de la cita, la referencia indirecta o secundaria del enunciado metafórico, que se hace extensible a la refiguración o transfiguración del mundo por el texto literario, son fenómenos deudores del poder y de la fuerza de los símbolos. Por otra parte, este enraizamiento de los símbolos en el *bios* (*βίος*), en la vida, hace concluir a Ricoeur que los símbolos “se resisten a cualquier reducción a procesos lingüísticos [...] el lenguaje solamente captura la espuma que asoma a la superficie de la vida”⁶⁴. Aquí encuentra su límite aquella tentación de confinar a Ricoeur a la corriente semiótica o linguocéntrica desde que la fuerza no-verbal de los símbolos les conceden una fuerza y un poder presentativos, según Fernando Zamora Águila⁶⁵, nacidos de su contacto directo con el *bios* que no pasa por el *logos* lingüístico.

Ahora bien, si a nivel semántico el sentido metafórico surge, según el autor, sobre las ruinas del sentido literal, es porque el “es” de la frase metafórica, en tanto cópula relacional, supone el “no es” del lenguaje literal y hace aparecer un “es como”. Paralelamente, el “es” metafórico, ahora como cópula existencial, entraña nuevamente un “no es”, una negación a nivel pre-semántico u ontológico, que hace surgir un “es como”. Este mismo movimiento es aplicable a la obra literaria. Para Ricoeur, la propuesta de un mundo “irreal” atrapado en las redes de la trama (*mythos*) supone, a nivel trascendente, renegar del mundo “real”, ordinario o cotidiano. La dimensión “irreal” es la que nos revela un mundo pre-objetivo u ontológico cuyo estatuto terminaría siendo más “real” que la realidad cotidiana o el mundo óptico por ser aquel en el que proyectamos nuestros “mundos posibles”.

Aplicado esto al fenómeno icónico, podría concluirse que aquello “irreal”, la inmaterialidad del sentido (Boehm) o lo “visible” (Waldenfels) que la imagen muestra, ese “es” dado a la percepción, tendría un estatuto semejante al “es” metafórico teorizado por Ricoeur como cópula relacional. “Es” relacional cuyo correlato a nivel de la obra discursiva, es el mundo “irreal” aún prisionero de las redes de la trama (*mythos*) literaria. Esta “irrealidad” es la que vez emancipada del tejido verbal franquea la dimensión intralingüística hacia aquella dimensión existencial en la que forjamos nuestros “mundos posibles”. Las consecuencias de este correlato son considerables tanto a nivel ontológico como epistemológico. Por un lado, en el nivel inmanente de la estructura de lo icónico, nos encontramos con el “es” o lo “irreal”, que vimos a Boehm concederle el estatuto del *sentido*, cuya condición de posibilidad era el “no es” o lo “real” que Waldenfels denominaba lo “invisible”, sea este invisible o bien lo ausente espacial o temporal, de lo que daba cuenta Belting, o bien el sustrato o el medio material de los que hablaban Boehm y Waldenfels. Por otro lado, con esta invitación de Ricoeur a transgredir los límites de lo “irreal” inmanente hacia lo “real” trascendente, pensamos que cobraría un anclaje filosófico más genuino y un mayor esclarecimiento la propuesta de Boehm y aun la de Waldenfels. Si como advierte Boehm, lo “irreal” operaría como una auténtica generación de mundos gracias al juego interactivo con el sustrato material que le sirve de anfitrión, esto se debe a que desborda la inmanencia de la imagen para revelar una “realidad” que la trasciende. A esto mismo parecía estar refiriéndose Ricoeur cuando afirmaba que, por ejemplo, la estrategia de la pintura era la de

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 59-63.

⁶⁵ Cf. Zamora Águila, F., *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, Universidad Autónoma de México, 2015, §74, p. 318 ss.

rehacer la realidad sobre la base de un alfabeto visual. Una “realidad” más real que la realidad circundante debido a que la “estrategia de contracción y miniaturización reditúa más abarcando menos [...] [y así] puede exhibir lo esencial”⁶⁶. Una realidad de la imagen cuyo estatuto ontológico, pre-objetivo, dependerá, a *parte subjecti*, de la ejecución o animación de la labor hermenéutica que Ricoeur le asigna al intérprete o receptor devenido, en nuestro caso, espectador. Parafraseando “Le modèle du texte: l’action sensée considérée comme un texte”, esto sería como decir que, a *parte objecti*, lo icónico en tanto grafía nos abre las dimensiones del mundo (*Welt*) y de este modo, produciría esa auténtica generación de mundos, tematizada por Boehm, a expensas del mundo circundante (*Umwelt*)⁶⁷. Esta apertura del mundo circundante (*Umwelt*), al que Ricoeur le atribuye un estatuto óntico, en dirección a ese mundo (*Welt*), al que le asigna una dimensión ontológica, requiere, a *parte subjecti*, de la labor de la comprensión, la explicación y la apropiación, esto es, de los tres momentos que conforman su último programa hermenéutico, incorporando con la apropiación la labor del intérprete o receptor devenido, en nuestro caso, espectador de carne y hueso⁶⁸. Por este camino, Ricoeur se acerca a las posturas de Boehm y de Belting inmersas de lleno en el universo icónico cuando el primero afirma que sólo “la imagen *vista* se convierte *completamente* en imagen”⁶⁹ y cuando el segundo enseña que “[l]a imagen sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador”⁷⁰. En fin, comprensión, explicación y apropiación tareas gracias a las cuales el receptor-espectador se volvería el “medio” de las imágenes, como vimos sostener a Belting, para que el dinamismo inmanente de lo plásticamente (*bildhaft*) visible en la imagen – para decirlo con Waldenfels – cambie lo trascendente o extra-pictórico, esto es, el carácter óntico de la realidad cotidiana, en el modo ontológico de la refiguración o transfiguración.

Más allá de las ilustraciones que intentamos trazar entre algunas aristas del vasto programa hermenéutico de Ricoeur y ciertas posiciones de los distintos epígonos de la imagen trabajadas en los apartados previos, surgen cuanto menos dos grandes cuestiones que la hermenéutica ricoeuriana no avalaría. Ambas se relacionan con la propuesta de Boehm, con quien acaso curiosamente Ricoeur comparte el enclave filosófico: la fenomenología y la hermenéutica.

Una apunta a que, como vimos, Boehm define a las imágenes como cuerpos reales-irreales, donde lo real estaría dado por su sustrato material y lo irreal correspondería al sentido que se desprende de dicho sustrato. En contraposición podría decirse, que para Ricoeur lo “irreal” apuntaría, en la terminología de Boehm, a la conjunción del sustrato material de la imagen –encargado de llevar a cabo la mentada estrategia de contracción y de miniaturización gráfica que le permite exhibir lo esencial– y la inmaterialidad del sentido. Ello porque la operación de concentración y de reducción sería el correlato icónico de la operación narrativa de configuración –*mimesis* II– que, para Ricoeur, coincide con el sentido de la obra discursiva. Por consiguiente

⁶⁶ Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, op. cit., pp. 40-41.

⁶⁷ Cf. Ricoeur, P., *Du texte a l’action. Essais d’herméneutique II*, op. cit., pp. 188-189.

⁶⁸ Cf. Ricoeur, P. *Temps et récit III*, Éditions du Seuil, 1985, pp. 229-230 y cc. Aquí Ricoeur añade la “apropiación” – tomada explícitamente de la noción de “aplicación” de Gadamer – como el tercer momento orgánico de de su proyecto hermenéutico, que hasta entonces consistía en la dialéctica de la explicación y la comprensión, y *viceversa*.

⁶⁹ Boehm, G. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, op. cit., p. 58. El resaltado es del autor.

⁷⁰ Belting, H., *Antropología de la imagen*, op. cit., p. 39.

lo irreal no correspondería, en contraste con Boehm, únicamente al sentido, que en Ricoeur sería tan inmanente al fenómeno icónico como al sustrato gráfico o material. Así las cosas, lo “real” no constituiría el fundamento material, sino que apuntaría a aquella “revelación de una realidad más real que la realidad ordinaria [...] el aumento estético de la realidad”⁷¹, que Ricoeur vincula al plano extra-pictórico o trascendente –*mimesis* III. Se trata de un aumento estético de la realidad debido a la potencialidad del icono-grafía de abrir el mundo pre-objetivo, ante-predicativo u ontológico, que podríamos habitar y en el que podríamos desplegar nuestros posibles más propios⁷².

La otra oposición se refiere a la performatividad de la imagen. En su intento por distinguir el *logos* de la imagen del *logos* lingüístico, vimos a Boehm ensayar una ecuación entre el *logos* icónico y el *logos* deíctico. Utiliza esa estrategia argumentativa para dar cuenta de “la transformación enigmática de la materialidad icónica [...] [hacia] el acto icónico originario [...] [en el que] las imágenes [...] se vuelven «parlantes»”⁷³ Desde que para Ricoeur, la escritura sería un capítulo de la teoría general de la iconocidad, por lo que podría leerse a modo de un precursor del giro gráfico-icónico, la ganancia de la grafía sobre el habla viva o lo “parlante” – para retomar la expresión de Boehm –, es que ésta cambiaría la referencia ostensiva o deíctica del *logos* icónico en dirección al “mundo” (*Welt*). La condición de posibilidad de que el fenómeno icónico entendido como grafía produzca aquella auténtica generación de mundos de la que habla Boehm, consistiría para Ricoeur en ampliar el carácter óptico del *Umwelt*, donde tiene lugar la deixis ligada a lo parlante, en las dimensiones del *Welt*, dándonos así nuevas dimensiones de nuestro ser-en-el-mundo. Es en ese mundo en sentido ontológico, pre-objetivo o ante-predicativo, en el que podemos proyectar nuestras posibilidades más propias. En suma, la dimensión ontológica del *Welt* es la que habilitaría a lo icónico, en terminología de Boehm y también de Ricoeur, dejar aparecer algo *como...*, o verse *como...* Donde el “ver-cómo” se vincula a la imaginación y da como resultado un “semi-pensamiento y una semi-experiencia”⁷⁴.

Su vínculo con la imaginación hace, por un lado, que Ricoeur remita a Kant para concluir, nuevamente próximo a lo que propone Boehm bajo el título “Esquema-imagen”⁷⁵, que en su carácter de semi-pensamiento y de semi-experiencia “el «ver cómo» juegue el papel del esquema que une el concepto *vacío* y la impresión *ciega*”⁷⁶. Por otro lado, con esta remisión a la imaginación kantiana, la dimensión ontológica de la hermenéutica de Ricoeur se terminaría relacionando con la corriente antropológica que considera a la imaginación la condición última del ser humano, en la que se inscriben las obras de Belting y Wiesing.

⁷¹ Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, op. cit., p. 42.

⁷² Ricoeur, P., *Autobiografía intelectual*, Trad. Patricia Wilson, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997, p. 28.

⁷³ Boehm, G., *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*; op. cit., p. 22. Esta línea es retomada y discutida ampliamente por Bredekamp, H., *Teoría del acto icónico*, Trad. Anna-Carolina Rudolf Mur, Madrid, Akal, 2017.

⁷⁴ Ricoeur, P., *La métaphore vive*, op. cit., p. 288.

⁷⁵ Cf. Boehm, G., *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*, op. cit., pp. 145-152.

⁷⁶ Ricoeur, P., *La métaphore vive*, op. cit., p. 289. El resaltado es del autor.

5. Reflexiones finales

En su artículo titulado «La reciente filosofía de la imagen Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes», Roberto Rubio se propone superar los enfoques perceptualistas y semióticos del fenómeno de la imagen, pero no a través del enfoque antropológico de Wiesing, a cuya estrategia la juzga sesgada por ambos enfoques con el consiguiente riesgo de exponerse a “un objetable eclecticismo”⁷⁷. Para superar estos enfoques regionales, incursiona en la filosofía hermenéutica con la intención explícita de ofrecer un “enfoque ontológico acerca de la imagen”⁷⁸. Con esa intención apela a la “exhibición originaria” de Martin Heidegger. La puesta en imagen o *exhibitio* originaria es desarrollada por Heidegger, primero, a partir de su revisitación heurística de Kant⁷⁹ y posteriormente en relación a las obras artísticas⁸⁰. De aquí que más allá de los méritos y deméritos de la “exhibición originaria”, en los que no entraremos aquí, su limitación a las obras de arte vuelve a regionalizar el fenómeno icónico no tanto por el enfoque, sino por su objeto, las obras artísticas, ya que ellas están lejos de agotar el universo icónico. Más allá de de esta limitación y de los desafíos a que quedaría expuesta la llamada exhibición originaria –como los de determinar, según Rubio, el sentido y la presencia propios de la experiencia sensible, así como la relación de ambos con la experiencia perceptiva ordinaria y la comunicación lingüística, etc.–⁸¹, citamos el esfuerzo filosófico de Rubio como un precedente en la búsqueda de una ontología para la imagen. La ventaja de esta búsqueda consistiría, a nuestro entender, en esbozar ciertos lineamientos conceptuales, que sin apuntar a unificar los distintos enfoques, sirvan para contribuir desde la filosofía a elaborar un marco general sobre el fenómeno icónico que opere como matriz teórica de las distintas disciplinas empíricas involucradas en mayor o menor medida con las imágenes.

Este esfuerzo hacia una ontología de lo icónico se enfrenta, no obstante, a lo que Waldenfels llama “el peligro de la *ontologización* de la imagen”⁸². Un peligro en rigor doble: que implica el riesgo, como sucede en el platonismo, que nuestra realidad cotidiana se convierta en imagen, o que, por el contrario, que la imagen termine sustituyendo a la realidad misma. La propuesta desplegada aquí no se precipitaría en el primer peligro ya que las imágenes vistas como grafía están muy lejos de devenir una realidad de imágenes. En cuanto al segundo peligro, podríamos responder afirmativamente si la realidad del icono-grafía prescindiera de la realidad ordinaria. Pero no parece ser este el caso toda vez que insistimos en que el aumento icónico de la realidad, correlato extra-pictórico de la operación de contracción y miniaturización del fenómeno icónico, lejos de ser extraña, presupone a la realidad

⁷⁷ Rubio, R., «La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes», en *Ideas y Valores*, 66, (163), (2017), pp. 273-298, p. 296.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 292.

⁷⁹ Cf. Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica*, Trad. José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

⁸⁰ Cf. Heidegger, M., “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Trad. Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 2012, pp. 11-62.

⁸¹ Cf. Rubio, “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes”, *op. cit.*, p. 298.

⁸² Waldenfels, B., “Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen”, *op. cit.*, p. 158. El resaltado es del autor.

cotidiana para manifestarse y, a la vez, competir con ella. Por ello más que sustituirlo, lo real existencial necesitaría de lo real cotidiano para poder ampliarlo estética y ontológicamente.

Para terminar, creemos que la hipoteca que enfrenta la ontología hermenéutica de Ricoeur consiste, precisamente, en su punto de partida: trazar una ecuación entre iconicidad y grafía y, como consecuencia, ver a la escritura como un capítulo de una teoría más amplia sobre la iconocidad. Por un lado, eso parecería inscribir a Ricoeur en la corriente semiótica o linguocéntrica. Sin embargo, aquel poder del símbolo de vincularse directamente al *bios* sin mediación de procesos lingüísticos entreabre una ventana para dirigir el fenómeno icónico hacia la idea de “presencia”, de la que da cuenta Keith Moxey⁸³, y que el autor vincula al estatuto ontológico o existencial de las imágenes en el contexto del giro icónico. Este enfoque enfrenta al programa de Ricoeur al desafío de no limitar la dimensión ontológica de lo icónico al plano referencial o refigurativo propio de la lingüisticidad (*Sprachlichkeit*) en general, y de la escrituradad (*Schriftlichkeit*) en particular, sino de vincular “ontología” y “presencia” en el seno de una investigación sobre la imagen a partir de una filosofía hermenéutica, como la de Ricoeur, que explícitamente reconduce el mundo cotidiano a su dimensión ante-predicativa. Una investigación que comportaría el desafío de continuar la lectura e interpretación filosófica hasta que devenga una suerte de reapropiación de la hermenéutica ricoeuriana de tal modo que la iconicidad desborde el estatuto de grafía, trabajado aquí, para vincularse al poder y a la fuerza del símbolo, que vimos sobrepasar el universo lingüístico en dirección al *bios*, al cosmos. Por otro lado, el planteo que hemos hecho con y más allá de Ricoeur, parece limitar el universo de las imágenes a las imágenes gráficas de las que da cuenta Mitchell en detrimento de las ópticas, perceptivas, mentales y verbales. Sin embargo, creemos que su programa hermenéutico podría dar cuenta de la mayoría de estos tipos de imágenes. Debido a los límites que impone la brevedad de este artículo optaremos, a modo de ejemplo, por dar un sustento conceptual sucinto a la imagen verbal, tan solo para mostrar que esta hipoteca podría saldarse, al menos parcialmente, sin desprendernos de su propuesta hermenéutica.

El abordaje gráfico de la imagen dentro de una teoría de la iconicidad que subsume al fenómeno de la escritura se muestra plenamente solidario con un estudio que desliga la imagen de la subjetividad hipostasiada por las filosofías reflexivas y por la fenomenología para radicarla en la dimensión verbal del discurso poético. Esta posición la podemos rastrear, por ejemplo, en *La métaphore vive* y en “Le direzioni della ricerca filosofica sull’immaginazione”⁸⁴. En este último artículo Ricoeur toma como ejemplo paradigmático la imagen poética para concluir que la imagen, por excelencia, es suscitada por el poema en sí, es decir, todo lo que se dice o se escribe. Y concluye que si acepta la mediación del poeta y del poema, es porque la imagen es parte de esa rica experiencia que constituye la lectura. Esta imagen verbal en ningún caso renuncia a la dimensión no verbal, que enfatizamos en el marco de la imagen como grafía. Esa dimensión a-verbal de la imagen poética es entendida, en este contexto, como la redescipción del mundo por parte del discurso poético⁸⁵.

⁸³ Cf. Moxey, K., *Estudios visuales, Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 6 (2009), pp. 8-27.

⁸⁴ Cf. Ricoeur, P., “Le direzioni della ricerca filosofica sull’immaginazione”, en *Cinque lezioni. Dal linguaggio all’immagine*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002, pp. 41-46.

⁸⁵ Cf. Ricoeur, P., *La métaphore vive*, op. cit., pp. 266-270.

Redescripción que nace de tachar la descripción de lo real cotidiano llevada a cabo por el lenguaje literal para tratar de conquistar la génesis de aquello que llamamos “real”.

6. Referencias bibliográficas

- Belting, H., *Antropología de la imagen* (trad. Vélez Espinosa, G.M.), Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
- Belting, H., *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte* (trads. Díez Pampliega, C. y Espino Nuño, J.), Madrid, Akal, 2009.
- Boehm, G., *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar* (trad. Báez Rubí, L.) México D.F., Universidad Autónoma de México, 2017.
- Bredenkamp, H., *Teoría del acto icónico* (trad. Rudolf Mur, A-C.), Madrid, Akal, 2017.
- Copi, I. y Cohen, C., *Introducción a la lógica* (trad. González Ruiz, E.A.), México, Editorial Limusa, 2007.
- Dagognet, J., *Écriture et iconographie*, París, Vrin, 1973.
- Derrida, J., *De la gramatología* (trad. del Barco, O. y Ceretti, C.), Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1971.
- Dilthey, W., *El mundo histórico* (trad. Imaz, E.), México, Fondo de Cultura Económica, 1944.
- Gadamer, H-G., *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, (trads. Agud de Aparicio, A. y de Agapito, R.), Salamanca, Sígueme, 1977.
- García Varas, A. (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Gombrich, E.H., *La historia del arte* (trad. Santos Torroella, R.), México D.F., Editorial Diana, 1999.
- Goodman, N., *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis y Nueva York, Bobbs-Merrill, 1976.
- Heidegger, M., *Kant y el problema de la metafísica* (trad. Gaos, J.) México, Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Heidegger, M., *Caminos de bosque* (trad. Leyte, A.), Madrid, Alianza, 2012.
- Holly, M.A., “Saints and Sinners”, en VV.AA., «Visual Culture Questionnaire», *October* n° 77 (1996), pp. 39-41.
- Husserl, E., *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (trad. Gaos, J.), México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Husserliana XXIII. Phantasie, Bildbewußtsein, Erinnerung*, Dordrecht, Kluwer, 1980.
- Jonas, H., «Homo Pictor and the Difference of Man», en *Social Research*, Vol. 29, No. 2, Summer (1962), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 201-220.
- Kant, E., *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. Oyarzún, P.), Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.
- Mitchell, W.J.T., *The Language of Images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W.J.T., *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual* (trad. Mellén, I.), Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Moxey, K., *Estudios visuales, Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, N° 6 (2009), pp. 8-27.

- Ricoeur, P., *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité I. L'homme faillible*, Paris, Aubier, 1960.
- Ricoeur, P., *Philosophie de la volonté. Finitude et culpabilité II. La symbolique du mal*, Paris, Aubier, 1960.
- Ricoeur, P., *De l'interprétation, essai sur Freud*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- Ricoeur, P., *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Ricoeur, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- Ricoeur, P., *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Texas, Texas Christian University Press, 1976.
- Ricoeur, P., *Temps et récit I*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- Ricoeur, P., *Temps et récit III*, Éditions du Seuil, 1985.
- Ricoeur, P., *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- Ricoeur, P., Reply to Mario J. Valdés», en Lewis Edwin Hahn (ed.), *The Philosophy of Paul Ricoeur. The Library of Living Philosophers*, Vol. XXII, Chicago, Open Court Publishing Company, 1994.
- Ricoeur, P., «Narratividad, fenomenología y hermenéutica» en G. Aranzueque (ed.), *Horizontes del relato. Lecturas y conversaciones con Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, colección Cuaderno Gris, 1997, pp. 479-495.
- Ricoeur, P., «Le direzioni della ricerca filosofica sull'immaginazione», en *Cinque lezioni. Dal linguaggio all'immagine*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2002.
- Rubio, R., «La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes», en *Ideas y Valores* n° 66 [163] (2017), pp. 273-298.
- Wiesing, L., «The Main Currents in Today's Philosophy of the Image», en *Artificial Presence: Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 8-23.
- Wittgenstein, L., *Los cuadernos azul y marrón* (trad. Gracia Guillen, F.), Madrid, Tecnos, 1976.
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus, Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza* (trads. Muñoz Veiga, J. e Reguera Pérez, I.), Madrid, Gredos, 2009.
- Zamora Águila, F., *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, Universidad Autónoma de México, 2015.