

CRONOS & Mnemósine

IMAGINARIOS SOCIALES, ARTE & LITERATURA

Pedro Agudelo Rendón





Cronos & Mnemósine.
Imaginarios sociales, arte & literatura

D.R. © 2022 Pedro Agudelo Rendón

D.R. © 2022 Juan Moreno Rodríguez

D.R. © 2022 Editorial SCRIPTORIA

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción total o parcial, de esta obra de ninguna manera y por ningún medio electrónico o mecánico o cualquier otro tipo de almacenamiento y recuperación de información, sin la autorización previa del editor.

ISBN: 978-607-99923-0-9

Realizado en México

CRONOS & Mnemósine

IMAGINARIOS SOCIALES, ARTE & LITERATURA

Pedro Agudelo Rendón

• MÉXICO •

Índice

16 Un México Imaginado (Prólogo)

Víctor Villa Mejía

26 INTROITO

Capítulo 1

**32 LA TEXTURA DE LOS SIGNOS.
HACIA UNA SEMIÓTICA DE
LOS IMAGINARIOS SOCIALES**

- 1.1. Lo imaginario como semiosis social
- 1.2. Las dimensiones del imaginario social
- 1.3. Significación y realidad
- 1.4. Discurso, narración y memoria
- 1.5. Los discursos o los efectos semióticos de lo imaginario

Capítulo 2

**62 CRONOS Y MNEMÓSINE.
NARRATIVAS SOBRE LO IMAGINARIO**

- 2.1. Cronos devorando a sus hijos
- 2.2. Relatos e imaginarios sociales
- 2.3. Narrativas implícitas de lo imaginario
- 2.4. Desenvolver la imagen:
 écfrasis e imaginario
- 2.5. Las palabras, más y otra cosa
- 2.6. Quebrar el imaginario

- Capítulo 3
- 106 EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA.
HACIA UNA HERMENÉUTICA DE
LO IMAGINARIO ‘INSTITUIBLE’
EN LA TRADICIÓN**
- 3.1. La sociedad con(frontada)figurada
 - 3.2. Lo instituable
 - 3.3. Tradición e institución:
una perspectiva hermenéutica
 - 3.4. Los prejuicios como
condición de la comprensión
 - 3.5. El significado hermenéutico
de la distancia en el tiempo
 - 3.6. El principio de la historia efectual

- Capítulo 4
- 148 ANIDAR LA CASA.
IMÁGENES Y APROXIMACIONES A
LO IMAGINARIO EN LA LITERATURA**
- 4.1. El símbolo y las formas de la ausencia
 - 4.2. La literatura como universo simbólico
 - 4.3. Caperucita azul y
la disrupción de la institución
 - 4.4. (Des)habitar la casa

- 185 EPÍLOGO**

A Andrea Z. Z.
y las noches fugaces,
el tiempo deletéreo que abismó nuestras vidas,
las pieles y las palabras en los días mortíferos que vagamos
cruzando un posible retorno cuyo acontecimiento
abrió un paréntesis entre los dos.

A mi tío Henry Rendón Giraldo
(*in memoriam*),
por su alegría, sus risas de otro tiempo,
la añoranza de otro juego por venir
y la vida que nos interrumpe las cosas que soñamos.

AGRADECIMIENTOS



No hay nada como un sueño para crear el futuro.

Víctor Hugo



*La esperanza es la cosa con plumas que se posa en el alma
y canta una melodía sin palabras y nunca se detiene.*

Emily Dickinson



A finales de 2019 y principios de 2020 nuestra vida se empezó a quebrar, a fracturar, a escindir, a fragmentar. Fuimos todo, mucho, nada. Algunos desperdigaron sus almas, sus espíritus, sus esperanzas; otros perdieron los sueños, dejaron escapar la vida, apagaron la antorcha de la existencia. Muchos lloraron o rieron en medio de la desolación. El ánimo cayó, la música se reemplazó por el silencio del luto, la algarabía mudó en un rostro que ahora sellaba su boca. La palabra se atragantó, se enredó, se opacó, emigró de la boca a los ojos, se desplazó de los labios a las manos distantes que, en medio de gestos, se vio incapaz de hacerse comprender. El mundo se supo minúsculo e incapaz de actuar. Los días se hicieron noches, las noches cubrieron la luna con la cortina de la peste. Hubo pánico, desazón, miedo e incertidumbre. Habíamos tropezado con nosotros mismos. Vimos nuestro rostro en un espejo anónimo, desconocido, incierto. ¿Cómo saber de la esperanza en medio de tanto caos y desconcierto? Por medio de la palabra y del ícono y a través del lindero frágil de las miradas, pues al nombrarnos en el lenguaje vemos nuestro rostro en la imagen. ¿Qué más somos? ¿Qué más nos queda? Si acaso la desolación en medio de la desolación, o bien un rayo estrábico de esperanza en medio de una noche gris. Eso nos queda. Avistamos en la distancia esa chispa que se desvanece, que se vuelve centella a lo lejos.

Pero en medio de esa penumbra surgieron dos de mis amores (el arte y la literatura), dos pretextos para la comprensión (la hermenéutica y la semiótica), dos rutas de arcanas posibilidades (la palabra y la imagen) y dos maneras de observar la vida (el signo y los imagi-

narios). Este libro, y el seminario que lo precedió, me permitieron reencontrarme con todos ellos. Antes de que los Coordinadores del Seminario Genealogía de la Vida Cotidiana de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco de México me invitarán a impartir un curso en el Seminario Genealogía de la vida cotidiana en México, no sabía hasta qué punto me había acercado al tema de los imaginarios sociales. No sabía, por ejemplo, que ya había escrito un libro completo sobre él, que tenía varias publicaciones y que, en fin, sin darme cuenta, el tema de los imaginarios sociales se había apoderado de mí aunque yo pretendía entonces liberarme de él. Seguía ahí, como un fantasma o una sombra o un paisaje invisible. Me vi envuelto por las imaginarias rutas de aquello que nace en el vientre de la sociedad y que es el vientre mismo de lo social.

No tenía claro, al inicio, por qué sería yo quien impartiría un seminario sobre imaginarios sociales. Luego lo supe: porque lo habíamos imaginado. Nuestras vidas se van llenando de fantasmas que nos siguen, que nos acechan y que tienen un efecto sobre nuestra existencia. La forma de enfrentar esos espectros es la palabra liviana y ligera que nos persigue, es la imagen incauta que nos acecha a cada paso, es la certidumbre de que no hay certeza de nada. De ahí esa necesidad de darle nuevamente la voz a nuestros rostros, de descubrir la boca atrapada por el dispositivo del silencio, de soñar con un mejor país, una mejor sociedad, una mejor humanidad, una forma más sensata de enfrentar los problemas y una manera menos torpe de actuar y leer nuestra cotidianidad.

Allí, en esa pugna entre lo incierto y lo probable, entre la perplejidad de una realidad que estallaba a nuestros pies y el ansia

esperanzadora de que, ahora sí, los hombres y mujeres que habitamos este planeta entenderíamos la necesidad de cuidarlo, de cuidarnos, de aspirar a una forma más elevada de fraternidad, de aterrizar en los brazos de la razonabilidad y no en los de la insensatez; allí, en esa geografía que se desmoronaba para darle paso al dolor y revelar las mayores flaquezas de esta humanidad que nos habita; allí, en fin, en ese paraje en el que hacíamos un alto para mirarnos delante del espejo y ver nuestra sombra y la fragilidad de nuestros sueños, nació este seminario para la Universidad Autónoma Metropolitana. Por eso este seminario sobre los imaginarios sociales fue imaginario. Yo imaginé que viajé a México, que estreché las manos de quienes me invitaron a este lugar; imaginé que habité ‘la región más transparente’ y que alcancé la *Terra Nostra*; que conocí un pedacito de ese lugar que es el nido de tantos escritores y artistas que admiro. Fue imaginario, también, porque me hizo conocerlos en la institución segunda (de la tecnología y la virtualidad) para pensar esta institución primera que es nuestra sociedad del siglo XXI; imaginario, porque este espacio me hizo soñar, me llevó a pensar otras cosas, a repensar algunas que había consignado en varias de mis publicaciones; imaginario, porque estos encuentros del pensamiento, de la conversación, de la fraternidad y del diálogo son parte, a su vez, de eso que llamamos imaginario social y que convertimos en un objeto de estudio, pero que poco a poco empezamos a despojar de la forma árida que en ocasiones le impregna la academia.

Este seminario también fue imaginario porque en cada encuentro había una pregunta que supimos imaginar como un pretexto para encontrarnos y conversar. Hablar sobre lo imaginario nos hizo pensar en lo que hemos sido y en lo que todavía no somos. Este encuentro, tan particular en un momento histórico que nos obligó

a estrechar las maneras de lo virtual, dio la sensación de ser vivido en la imaginación. Lo virtual, en cierto sentido, nos ha “robado” o, mejor, ha puesto en paréntesis aquello que entra por la nariz, por el tacto, por el gusto, y le ha puesto énfasis a la mirada, a lo que ingresa por los ojos. Entonces el olor quedó en paréntesis, el sabor de la comida mexicana quedó en paréntesis, y una parte de la vida y el cuerpo quedaron en paréntesis. Así funcionan los imaginarios. Nos pone entre el deseo y la realidad para seguir deseando. Nos quedaron los nombres que dicen algo de lo que somos y algo de lo que imaginamos que somos. No puede ser de otra manera, pues la realidad nos pone delante de un espejo en el que nos reflejamos y solo podremos encontrar la imagen si nos refugiarnos en la poesía. Deseo imaginar, asimismo, que eso nos ha quedado; no que las palabras naufragaron en la imaginación, sino que se refugiaron en el sueño; no que la vida se entrelazó con las palabras y luego borró su camino, sino que la vida se volvió camino; que, al final de la senda, algo más que un poema estalló el eco en medio del silencio y que entonces algo de la poesía empezó a habitarnos.

Por este camino y esta sensación de haber caminado, por este viaje a un espacio al que no viajé, por todo aquello que está en paréntesis y por aquello que lo rompió, deseo agradecer. Quiero, primero, expresar mi agradecimiento a quienes participaron del seminario y con quienes compartí, en medio de la virtualidad (doble mediación sígnica), un espacio de conversación y reflexión. Mi gratitud para Edelmira, Guadalupe, María Elvira, Tomás, Marina, María Concepción, Marcela, Lilia, Juan Emmanuel, Marcos Alexis, Gabriela, Israel, Olga, Judith, Luis Miguel y Teresita. Las preguntas, las miradas, los gestos y las formas de las manos en la distancia hicieron que la pantalla negra se convirtiera en un espacio

en el que podía florecer una sonrisa o una palabra que nos acercaba cada vez más. En los intersticios del universo digital luchamos, como el personaje de *La invención de Morel*, para que la imagen no se perdiera, para que la memoria echara raíces en esa necesidad vital que tenemos los humanos de acercarnos para comprender y sentir. Entonces fuimos imágenes y palabras, esto y otra cosa. Nos habitamos en esos intersticios.

Un agradecimiento especial los Coordinadores del Seminario y en especial a Edelmira, pues su persistencia me llevó a imaginar que podría impartir un seminario que me dejó una grata sensación en medio de las incertidumbres generadas por la pandemia que nos obligó a ‘guardar’ la distancia, en medio de las protestas sociales que en Colombia incrementaron el desasosiego ciudadano y en medio del agotamiento de un ejercicio docente mediado por la virtualidad que, en la mayoría de casos, resultaron en pequeñas batallas perdidas.

Ocurre, sin embargo, que la imaginación y la esperanza, o la creatividad y la necesidad de creer en nuestras acciones, nos ayudan a rebasar los obstáculos y comprender que, en la incompreensión, también hay un sentido. Estos encuentros no solo lo tuvieron sino que, poco a poco, empezaron a habitar la vida más allá de la rutina y la cotidianidad. Cada martes y cada jueves hacíamos un doble viaje. Estuvimos en Ciudad de México y en Medellín. Atravesamos las rutas del tiempo y el espacio para encontrarnos en la imagen y la palabra. Esta es la génesis, también, de lo imaginario. Somos y deseamos. Somos y soñamos. Los imaginarios nos permiten mirar hacia adelante, ver el camino, incluso si no lo vemos. Nos permite habitar hacia adentro, aunque nuestros sueños busquen una salida.

Quiero agradecer, también, a Víctor Villa Mejía por su amistad, por las palabras que en el tiempo han sido aliento y esperanza. Agradecer por su visión de un México que él conoce de varias maneras y que ha observado con el corazón. A Yeny, por sus lecturas nocturnas cuando el tiempo ya no parecía existir. A mis padres, por sus memorias y su comprensión. A mi madre, por recordar que cada semana, en agosto, “viajaría” a México; por permitir que su corazón estuviera pendiente de aquellos encuentros y estrechar la esperanza en silencio.

A la generosidad de México, que ya me prestó la llave para ingresar a un pedacito de su corazón.



Un México Imaginado
(Prólogo)



Víctor Villa Mejía

LINGÜISTA



Cuenta Umberto Eco (en su libro *Signo*) que el señor Sigma, italiano él, está en París de vacaciones. De un momento a otro siente un malestar estomacal. El señor Sigma es italianoparlante y se encuentra en un país francófono. Ahí empieza el drama signico que vivirá el señor Sigma.

La dolencia amerita una visita al médico: “Consulta la guía telefónica de París; unos signos gráficos precisos le indican quiénes son médicos, y cómo llegar hasta ellos”. Sale del hotel y entra a un bar en busca de un teléfono público. “Si se tratara de un bar italiano intentaría localizar un ángulo próximo a la caja, donde podría estar un teléfono, de color metálico. Pero como sabe que se trata de un bar francés, tiene a su disposición otras reglas interpretativas del ambiente: busca una escalera que descienda al sótano. Sabe que, en todo bar parisino que se respete, allí están los lavabos y los teléfonos. Es decir, el ambiente se presenta como un sistema de signos orientadores que le indican dónde podrá hablar [...] Otro sistema de reglas le indica cómo ha de introducir una de las fichas que lleva en el bolsillo (que son diferentes, y no todas se adaptan a aquel tipo de teléfono: por lo tanto, ha de leer la ficha X como ‘ficha adecuada al teléfono de tipo Y’) y, finalmente, una señal sonora le indica que la línea está libre; esta señal es distinta de la que se escucha en Italia, y por consiguiente ha de poseer otras reglas para ‘decodificarla’; también aquel ruido (aquel *bourdonnement*, como lo llaman los franceses) vale por el equivalente verbal ‘vía libre’. Ahora tiene delante el disco con las letras del alfabeto y los números; sabe que el médico que busca corresponde a DAN 0019, esta secuencia de letras y números equivale al nombre del médico, o bien significa ‘casa de tal’. Pero, introducir el dedo en

los agujeros del disco y hacerlo girar según los números y letras que se desean tiene además otro significado: quiere decir que el doctor será advertido del hecho de que Sigma lo llama”.

El médico le da la cita y la dirección del consultorio. Abandona el bar y se enfrenta al complejo mundo de los taxis y a una nomenclatura que no es la italiana, donde las calles, las carreras, las diagonales, las transversales y las circulares pueden operar diferente. Por fin llega, y ahí está el edificio del consultorio. “Sigma ha de conocer muchas reglas que hacen que a una forma determinada corresponda determinada función, o a ciertos signos gráficos ciertas entidades, para poder llegar al médico”.

Y viene el cara-a-cara con el médico: “Una vez sentado delante de él, intenta explicarle lo que ha sentido por la mañana: *J’ai mal au ventre*. El médico entiende las palabras, pero no se fia: es decir, no está seguro de que Sigma haya indicado con palabras adecuadas la sensación precisa. Hace preguntas, se produce un intercambio verbal. Sigma ha de precisar el tipo de dolor, la posición. El médico palpa el estómago y el hígado de Sigma; para él algunas experiencias táctiles tienen un significado que no tienen para otros, porque ha estudiado en los libros que explican cómo a una experiencia táctil ha de corresponder determinada alteración orgánica. El médico interpreta las sensaciones de Sigma (que él no siente) y las compara con las sensaciones táctiles que experimenta; si sus códigos de semiótica médica son adecuados, los dos órdenes de sensaciones han de corresponder. Pero las sensaciones de Sigma llegan al médico a través de los sonidos de la lengua francesa; el médico ha de comprobar si las palabras que se manifiestan por medio de sonidos son coherentes, de acuerdo con los usos verbales corrientes, con las sen-

saciones de Sigma; pero teme que este utilice palabras imprecisas, no porque sean imprecisas sus sensaciones, sino porque traduzca mal del italiano al francés. Sigma dice ventre, pero quizás quiere decir *foie* (y, por otra parte, es posible que Sigma sea inculto y que para él, incluso en italiano, hígado y vientre sean entidad indiferenciada). Ahora el médico examina las palmas de las manos de Sigma y ve que tienen manchas rojas irregulares: ‘Mal signo –murmura–. ¿No beberá usted demasiado?’. Sigma lo reconoce: ‘¿Cómo lo sabe?’. Pregunta ingenua; el médico interpreta síntomas como si fueran signos muy elocuentes; sabe lo que corresponde a una mancha, a una hinchazón. Pero no lo sabe con absoluta exactitud; por medio de las palabras de Sigma y de sus experiencias táctiles y visuales ha individualizado unos síntomas, y los ha definido en los términos científicos a los que lo ha acostumbrado la sintomatología que ha estudiado en la universidad, aunque sabe a qué síntomas iguales pueden corresponder enfermedades diferentes, y a la inversa. Ahora ha de pasar del síntoma a la enfermedad de la cual es signo, y esto es cosa suya”.

Y termina Eco su relato: “Esperemos que no tenga que hacer una radiografía, porque en tal caso tendría que pasar de los signos gráfico–fotográficos al síntoma que representan, y del síntoma a la alteración orgánica. No trabajaría con un único sistema de convenciones sígnicas sino sobre varios sistemas. La cosa se hace tan difícil, que es muy posible que equivoque el diagnóstico. Pero de ello no vamos a ocuparnos. Podemos abandonar a Sigma a su destino (con nuestros mejores deseos): si consigue leer la receta que le dará el médico (cosa nada fácil, porque la escritura de los clínicos plantea no pocos problemas de descifrado), quizás se ponga bien y pueda aún gozar de sus vacaciones en París”.

Un pequeño listado de palabras claves mostrará que alguna disciplina atraviesa el relato: signo gráfico, reglas interpretativas, sistema de signos, sistema de reglas, señal sonora, nomenclatura, síntoma, sintomatología, códigos de semiótica médica, signo gráfico-fotográfico, convención signica, decodificación, descifrado. Si este libro del maestro Pedro Agudelo es un instructivo para interpretar, comprender y cohabitar con ciertos imaginarios sociales lo normal es que dicho proceso se haga en y con una terminología que va más allá del lenguaje común y corriente porque, como se verá, pertenece a una disciplina que unas veces es la imaginería, otras la hermenéutica, y otras más la semiótica.

Un término que ha utilizado Eco en el relato es el de ambiente. En el estudio de los imaginarios sociales en más de una ocasión será necesario hablar de paisaje, o entramado, o panorama. Allí irán tomando posición los sistemas simbólicos que el instructor o guía semiótico considere necesario para que el aprendiz de imaginarios los tome a la hora de descifrar o desencodificar las complejidades sistémicas que se instalan en las no sencillas cotidianidades.

El campo semántico de instructor, instructivo, instrucción obedece a la caracterización precisa de un eslabón pedagógico del proceso enseñanza-aprendizaje. Seguramente Carlos Monsivais, Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Jorge A. González se sentirán honrados al ser reconocidos como instructores o guías de la exploración y convivencia de/con la mexicanidad contenida en la cultura, la literatura y la cotidianidad mexicanas. Sin ellos no es posible orientarse en los rituales de paso, los aparatos ideológicos, los frentes culturales, las instituciones de variada índole y las creaciones que el arte —y la literatura lo es— que el turista cognitivo experimentará al pretender

adentrarse en lo intrincado del bosque simbólico contenido en un imaginario social, unas veces en singular y otras en plural.

Un campo muy fecundo para el estudio de los imaginarios sociales son los rituales de paso. El tránsito de la oscuridad a la luz, por ejemplo, está signado de creencias, convenciones, presuposiciones y saberes que en más de una ocasión retan al historiador y al antropólogo. A la hora presente el aborto; la reproducción asistida; las competencias del ginecólogo, del obstetra y del biólogo de la reproducción; las comadronas; los coloremás del vestuario del recién nacido; el padrinzago; y el dilema entre bautismo y registro civil deben ser examinados por los instructores hasta llegar a un consenso del aquí y el ahora, como dicen los científicos de las ciencias sociales.

Otro ritual de paso es el de la vida a la muerte. Es posible que convenga hablar de una muerte en la cultura popular y de otra en la cultura culta. Pero la evidencia muestra que este ritual es mucho más complejo en el panorama en la cultura popular que en la cultura culta. El solo nombre del lugar asignado a los muertos es ya una pista –un árbol– que conduce a bosque simbólico: si panteón, si cementerio, si jardín del recuerdo o si cenizario (lugar actualizado por la cremación y los muertos del COVID-19). El calendario se encarga de recordar al aprendiz de imaginarios que en México el 2 de noviembre es el Día de los Muertos y que hay que esperarlos en el altar de muertos. El detalle de este altar y las connotaciones de toda índole son sintetizadas en el capítulo “Relatos del Día de Muertos en México” del canal de YouTube llamado “Relatos del lado oculto”. Pero también está la muerte cantada por el corrido y celebrada por el mariachi a propósito de Micaela y Simón, de Lucio Vásquez o de Rosita Álvarez, que “el día que la mataron Rosita estaba de

suerte: de tres tiros que le dieron nomás uno era de muerte”; corridos estos que, por coincidencia, apologizan el baile pueblerino e inculcan la sumisión femenina y el vitoreado machismo. El cuento “Corrido”, de Juan José Arreola, el duelo con arma blanca de dos varones por una mujer “mancornadora”, aporta una caracterización del corrido que no es incompatible con otras acepciones de corrido, como son los corridos Villistas.

Otros pasos configuran rituales interesantes para el estudio de los imaginarios sociales: el tránsito de la soltería a la conyugalidad, de la minoría a la mayoría de edad (en la acepción de Immanuel Kant); el paso a la universidad y con ella a la profesionalidad; el acceso a las diferentes categorías inherentes a la condición migratoria; e incluso los escalafones profesionales. Un acontecimiento para la topografía de los imaginarios culturales es el paso de niña a mujer o presentación de la niña en sociedad, convencionalmente llamado los quince, que no en todas las culturas se celebra en esa edad, sino que, por ejemplo, en la comunidad indígena Emberá de Colombia se hace con un baño de río, en la primera menstruación.

Cuando el semiólogo colombiano Armando Silva publicó sus investigaciones *Bogotá imaginada* (2003) e *Imaginarios urbanos* (2006) e inició su columna periodística *Ciudad imaginada*, en *El Tiempo*, lo primero que hizo fue precisar que imaginada no traducía soñada sino inventariada y catalogada según los registros de imágenes reales o utópicas inventariadas por las hipótesis del investigador, unas veces como íconos, otras como indicios, y otras como símbolos. Un fenómeno no abordado por Armando Silva, por lo reciente, es la estatua como objetivo casi que militar por parte de algunos movimientos sociales: Gonzalo Jiménez de Quesada en Bogotá, Sebas-

tián de Belalcázar en Cali, Cristóbal Colón donde esté, entre otras; para ciertas comunidades indígenas estos personajes no merecen el estatus de conquistadores que muestra la historiografía oficial; por eso, estas estatuas deben salir del imaginario histórico local y no necesariamente ser reemplazadas.

Antes de Silva el escritor colombiano David Sánchez Juliaio había hecho una investigación de campo en el propio México que publicó, a modo de novela, en “Pero sigo siendo el rey” (1983). El modelo Investigación-Acción-Participación (IAP) lo llevó a los intersticios de los modos de ser del mexicano y a la intimidad de la génesis y evolución de la institución familiar. Chavela Rosales y Adán Corona son los personajes arquetípicos de un México imaginado y sustentado en las letras de rancheras y corridos difusores del machismo, especialmente en “El rey” de José Alfredo Jiménez.

De la ciudad imaginada de Silva se desprendía una especie de gramática urbana que no coincide con la propuesta del maestro Pedro Agudelo. A lo que se refiere *Cronos & Mnemósine: imaginarios sociales, arte y literatura* es a la clave para abrir la caja fuerte de los imaginarios sociales, especialmente los elaborados por el arte y la literatura. Ello no obsta para que con la misma llave se acceda a textos de diverso calado en los que el texto cinematográfico, o el televisivo, o el de las redes sociales ofrecen igual cantidad de imagerías útiles para el historiador, el antropólogo o el semiótico. Películas de Mario Moreno como “El profe” o “El padrecito” ofrecen un panorama no despreciable para ese catálogo de imágenes pueblerinas de la ostentación del poder que no difieren mucho en la complejidad de las propuestas de series televisivas como “La carabina de Ambrosio” o “Chespirito”.

Finalmente, una última alusión al calendario vigente en México: el 16 de septiembre o Día de la Independencia. Ese día el eco de “Viva México” recorre estados, regiones y llega hasta los mexicanos residentes en cualquier rincón del mundo. Con el grito de independencia, año tras año, se reavivan los corridos de Jorge Negrete “México lindo y querido” y “Yo soy mexicano”. Y es imposible no contrastar el espíritu ceremonial de esta celebración con la forma como se celebra la independencia en nuestros países originarios. Al igual que el señor Sigma, entendemos los nuevos rituales desde las formas sígnicas que aprendimos en nuestra minoría de edad.

Vale la pena, pues, adentrarse en la propuesta ¿hermenéutica?, ¿semiótica? del maestro Pedro Agudelo Rendón. Ese es un privilegio de los investigadores de la genealogía de la cotidianidad o, lo que es lo mismo, de los investigadores de los imaginarios sociales de raigambre mexicana. Con todo, el texto *Cronos & Mnemósine: imaginarios sociales, arte y literatura*, en principio, es accesible a cualquier lector. Creo yo. •

INTROITO



*La memoria parece ligada a la subjetividad, pero también a la identidad,
de allí que la aproximación a un mismo evento pueda generar
procesos mentales y emocionales diversos
y ser múltiples las historias que tienen la palabra.*

Ivonne Pini



1

Imaginamos. Soñamos que las cosas pueden ser mejor, que la vida es una sustancia que podemos manipular a nuestro antojo, que el destino, ese sobre el que tanto meditaron los griegos, no es más que una construcción humana regida por los designios de la propia voluntad; pero erramos, sucumbimos en la niebla de la indecisión, del azar y las acciones fortuitas. Arrogamos una actitud menos ilusoria y caemos en el pesimismo, entonces la nube de lo infatuado nos nubla la razón, nos desbocamos como bovinos en el potrero de la incertidumbre.

Eso que imaginamos o que dejamos de soñar arma nuestra vida como individuos y como sociedad. La historia de la humanidad es la historia de un sueño imaginado por ella, un sueño con todos los vacíos y agujeros posibles. Un eterno deseo de que lo comunitario, la equidad, la igualdad y la solidaridad sean pilares que nos permitan seguir soñando y creciendo en la razonabilidad. Sin embargo, la sociedad y la historia que la define tiene sus resaltos, pues lo humano es variable y ondeante, frágil y quebradizo. Eso que llamamos razón, de lo que tanto se mofa el *Homo Sapiens*, nos muestra que lo humano se craquela y que a veces solo quedan las grietas o la ceniza o los signos de algo que pudo ser mejor.

Somos (del verbo *ser*) atrapados por los imaginarios sociales, pero a la vez nosotros somos actores cuando tomamos conciencia de actuar como sujetos autónomos capaces de juzgar. Los imaginarios sociales nos atrapan y nosotros, como Penélope, trenzamos el rumbo de las acciones para hacer parte de esa cosa denominada sociedad primera a través de una sociedad segunda, como el lenguaje, el arte o la literatura. Trabamos significados y damos puntadas semánticas. La sociedad no es una cosa definida por la sumatoria de individuos, de hombres, mujeres, heterosexuales, transgénero o poliamorosos; no es una cantidad de individuos por kilómetro cuadrado, sino más bien una construcción histórico-social, un ser histórico-social que se construye, se constriñe, se retrotrae, se transforma de maneras inesperadas y vuelve a viejas leyes mientras cuestiona las nuevas. Por eso la sociedad se rompe por dentro.

Basta pensar en algunos de nuestros países que se rasgan desde su interior, que se reconstruyen y se vuelven a quebrar. Romper significa sajar los hilos que se trenzan para formar el lienzo, pero la tela, si rompe uno de sus hilos, no se deshace, más bien muta y cambia; es decir, el sistema y la forma de operar se disloca, pero no desaparece. Ese es el juego de Penélope. Juego de hilos cruzados que nos pone delante de la vida como si estuviéramos delante de la serena noche mientras se avecina la tormenta. Ese es el juego que activa entrecruzamientos, solapamientos, yuxtaposiciones, palimpsestos, trastocamientos, reforzamientos, borronamientos. En este

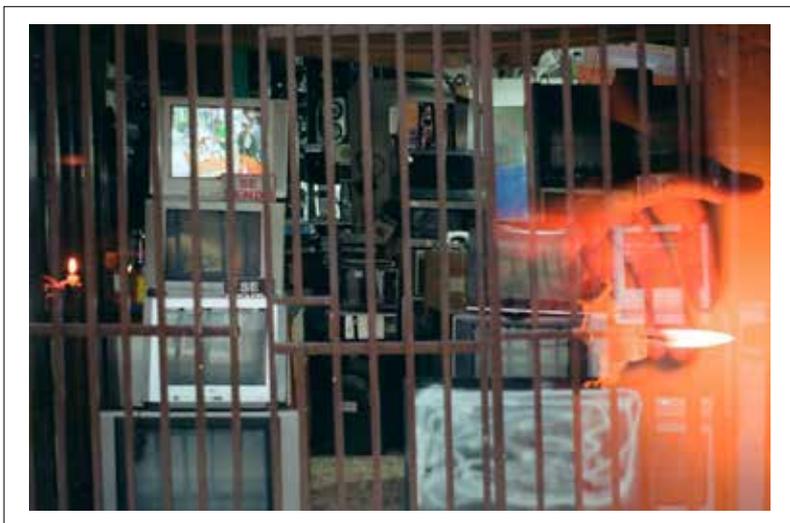
solaz tienen lugar los desplazamientos semióticos, que son formas de resignificar los espacios, de darles un nuevo sentido y un nuevo uso. Estos desplazamientos pueden ser absolutos, en el sentido de que excluyen las formas que les preceden o que son contemporáneas suyas; o pueden ser desplazamientos relativos cuando permiten la superposición, la yuxtaposición o la hibridación. Son signos de lo imaginario y a veces de la fragmentación, rastros de la memoria en su pugna con el olvido, nicho del gesto que rasguña y quiebra o deshace. Cuando un cuerpo se quiebra, el sueño resulta una alternativa de recomposición. Allí la memoria y el olvido se mezclan, se entrelazan, se solazan, se vierten en el mismo recipiente.

3

Recordamos. Excavamos para encontrar la palabra, la imagen, la añoranza que vaga en el paisaje estrecho de los recuerdos. Atravesamos la calle, vemos la puerta, cruzamos el pasillo. Entramos al mundo de la literatura y el arte y suponemos la ideación del cambio, del porvenir, del velo invisible de la esperanza. Sabemos que la literatura recoge la traza, recupera la huella, desanda el olvido y trae la memoria. Muestra, exhibe, presenta, enseña. Este es el poder del lenguaje, del texto literario que nos interpela y nos indaga. Así entramos a la casa de Consuelo y Aura (Fuentes, 1994), recorreremos el pasillo frío y húmedo, escuchamos la campanilla y nos imaginamos a quienes caminaron por allí en el pasado. Después llegamos al patio de esa casa en la que una familia es signada por el tiempo de la violencia y la repetición y vemos al final la ventana sellada,

detrás de la ventana un mar sucio que no se ve, y más allá un horizonte que no existe. Sabemos que es la utopía, pero no adivinamos cómo cruzar, pues nos imaginamos caminando por la muralla y nos sentimos dando un salto al vacío. Nos estremecemos. No es un camino sino un sendero rizomático, con entradas y salidas. Recordamos el laberinto en el que, en vez de un monstruo o un toro antropomórfico, encontramos la forma entretrejida en la que pueden habitar los sueños, los ideales, los imaginarios o la utopía, ese otro monstruo al que siempre tememos. Allí se acaba el camino. Empezamos imaginando y terminamos en un sueño. Eso es la sociedad, una fabulación colectiva en la que cada uno lleva la antorcha de lo que imagina, una esfera hecha con ese fuego que nadie ha iniciado pero que a todos quema. Si despertamos del sueño o la pesadilla ya no queda nada, pues lo imaginario se ha pegado a nuestra piel y respira por nuestros poros.

Intersticios



Adentro y afuera. 2020. Valentina Hernández Valencia.

Fotografía análoga en doble exposición.

Imaginamos en la palabra aquello que nuestros ojos no quieren ver, imaginamos en nuestras miradas lo que los labios no pueden pronunciar. Las palabras escapan, trepidantes, como si nuestras acciones fueran lunáticas, nocturnas, insensatas. Entonces imaginamos el espacio por el que caben nuestras manos para encontrar el punto de fuga y escaparnos de esta realidad que soñamos.

CAPÍTULO 1

LA TEXTURA DE LOS SIGNOS

Hacia una semiótica de los imaginarios sociales¹



La institución de una sociedad es lo que es y tal como es en la medida en que «materializa» un magma de significaciones imaginarias sociales, en referencia al cual tanto los individuos como los objetos pueden ser aprehendidos y así cobrar existencia.

Este magma tampoco puede ser dicho separadamente de los individuos y de los objetos que le dan existencia.

Ana María Fernández



1.1. Lo imaginario como semiosis social

Hablar de lo imaginario desde una perspectiva semiótica en las ciencias humanas implica considerar una teoría de la semiosis, una teoría del texto, una teoría del discurso y una teoría de la acción narrativa, ya que narración, discurso y texto son signos que develan imaginarios en el proceso de semiosis social, formas de accionar el mundo y transformarlo; son los vértices del proceso por medio del cual, gracias a los signos, los seres humanos le damos sentido a la existencia. Esta perspectiva sigue los razonamientos de dos líneas de pensamiento que parecen contradictorias, pero que se complementan en el sentido que lo plantea Ricoeur (2006c) en su texto *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*.

Hablar de la relación semiótico-hermenéutica implica pensar la relación semántico-semiótica hasta llegar a una dialéctica del acontecimiento y el sentido en la cual se conciba el discurso como acontecimiento del lenguaje. De ahí que al actualizarse el discurso como acontecimiento, pueda ser comprendido asimismo como sentido. De otro lado está el planteamiento, también de Ricoeur, según el cual la interpretación (esto si la consideramos el objeto de estudio de la hermenéutica) no es más que, al modo como se puede pensar el signo lingüístico, una unidad con dos caras: explica-

1 Una versión de este texto se publicó inicialmente en el volumen 39 de la *Revista Lenguaje* de la Universidad del Valle. Para la presente publicación se ha realizado una revisión y ampliación de acuerdo con los propósitos del presente libro.

ción y comprensión; explicación que está soportada en la tradición semiológica y lingüística, interpretación que está sustentada en la tradición hermenéutica. Así, aunque el sentido –desde el punto de vista peirceano– es el resultado de la acción de los signos, y el signo –desde la perspectiva hermenéutica– es el resultado de la acción interpretante constructora de sentido, la interpretación semio-hermenéutica es la junción de la explicación y la comprensión, es decir, de la descripción semiológica y de la interpretación hermenéutica.

Desde la perspectiva de Peirce (1974) el signo se entiende como aquello que remite a otra cosa para alguien, razón por la cual un signo siempre es una relación de tres: Medio, Objeto e Interpretante. Ahora bien, una de las categorías más tratadas en la historia de la semiótica en relación con la clasificación y los tipos de signo, es la de símbolo, razón por la cual algunos autores hablan de la dimensión simbólica del signo, que consiste en la materialización de una cosa, esto es, su encarnación. Este tomar cuerpo remite a la *función simbólica*, cuyo fundamento está en la superestructura de la vida social, ya que consiste, según Ricoeur (2006a, p.193), “en sustituir las cosas por signos y en representar las cosas por medio de signos”, lo cual pone de relieve la necesidad de pensar el paradigma estructural extendido a otros tipos de signos diferentes al lingüístico, de modo que el sistema semiológico estaría entre el modelo del texto y los fenómenos sociales.

El vínculo entre unos signos y otros (textuales, discursivos, narrativos) constituye el proceso de semiosis en sí, por este motivo no pueden pensarse de forma aislada sino como un todo indivisible. Esta unidad de los signos se puede explicar con lo que Castoriadis denomina significaciones imaginarias sociales, ya que dichas signifi-

caciones se materializan en las acciones, discursos, textos y relatos. Estos cuatro signos adquieren forma, a su vez, en la producción infinita de sentido o semiosis.

Lo anterior pone en cuestión la postura dicotómica que asigna grados de objetividad o subjetividad a la realidad. Podría decirse, siguiendo una de las alternativas más suspicaces, planteada por John Searle (1997), que existe una realidad bruta, previa a toda convención social, y una realidad social constituida por lo específicamente humano. Este autor arremete, de una manera sutil y con un modo particular de aludir a lo no presente, contra Berger y Luckman. Estos hablan de *construcción social de la realidad*, mientras que Searle habla de *construcción de la realidad social*, haciendo la distinción entre hecho bruto y hecho institucional. El primero es aquel que no depende del lenguaje, como una montaña o una piedra; el segundo, aquel hecho dependiente del lenguaje, como el matrimonio o el dinero. Es decir, no es necesario el lenguaje para que exista la montaña o la piedra, pero sí lo es para que las personas puedan casarse o intercambiar objetos por papel moneda.

Un hecho institucional, por tanto, es social y humano, y en esta medida es construido, mientras que el hecho bruto es dado. Sin embargo, la realidad social aparece como algo natural: ella aparece como ingrátida, invisible, dada. Se aprende a intercambiar cosas por dinero y a ir a los restaurantes sin necesidad de detenerse a reflexionar en los rasgos ontológicos que le son propios. En esta medida resultan tan naturales como la piedra o la montaña. Así, la realidad social se despoja de sus funciones agentivas, esto es, de aquellas funciones que le son asignadas por el humano; deja perder los trazos de su construcción; tan solo es posible encontrar índices,

huellas, improntas que desnudan su camino. Son estos signos, precisamente, los que permiten construir ideas y nociones sobre las cosas; gracias a distintos mecanismos y estrategias discursivas, configuran imaginarios sobre la propia realidad y la sociedad.

De acuerdo con lo anterior, estudiar los imaginarios o lo imaginario es estudiar, en buena medida, los ‘fantasmas’ de la acción narrativa, discursiva y textual humana, sus huellas, sus rastros, su marcaje, en última instancia, los signos o las manifestaciones visibles de los objetos, acontecimientos y fenómenos de la realidad. Si bien de los imaginarios solo es posible identificar efectos, a partir de las acciones o discursos por medio de los cuales se materializan, también es cierto que dichos efectos determinan las creencias y acciones de los individuos. Es, en este sentido, que un análisis de lo imaginario conduce a un análisis de los discursos, de los textos y de los relatos. Es posible, entonces, construir comprensiones a través de “la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, sean las de su generación o las que dan cuenta de sus «efectos»” (Cabrera, 2006, p. 84); del análisis de relatos que pertenecen a cadenas de palabras que constituyen comunidad y que se anclan en la tradición para abrir mundo y consumirse en él (Ricoeur, 2006a); y de la interpretación del texto como paradigma de la intercomunicación humana, esto es, del texto como proposición de mundo (Ricoeur, 2006a).

Como se ve, cualquiera que sea el problema de orden social, bien si se trata de la comunicación mediática, del hecho educativo o de procesos políticos o ideológicos, es necesario considerar los procesos de semiosis social. Según Cabrera (2006, p. 84), la semiosis social es:

La red infinita de significantes donde es posible ubicar un discurso en sus relaciones con los momentos de su producción y su recepción e interpretación. En la materialidad del discurso se encuentran las huellas de un momento u otro como un espacio de efectos posibles.

Su infinitud, tanto como su proceso, está determinada por la dimensión temporal de la historia y por la dimensión social de la humanidad. La dificultad de aprehender lo imaginario radica en su carácter de indeterminación, pero gracias a la correlación de texto, discurso y acción, se pueden derivar análisis del funcionamiento del signo y de su función en la interacción humana. Esto permite abrir una fisura en la comprensión de fenómenos sociales, y posibilita, al tiempo, descubrir el rasgo flexible de lo imaginario, rasgo que lo pone en una brecha donde fantasía y realidad ocultan sus rostros para engañar los sentidos.

1.2. Las dimensiones del imaginario social



Antes de hablar de discurso, texto y narración, y de su relación con lo imaginario, es importante definir lo que se entiende por imaginario. Este concepto ha sido tratado por distintos autores, entre los cuales se destacan Gilbert Durand (2000) y Cornelius Castoriadis (1983). La propuesta de este último –en la cual se soporta la noción de imaginario que aquí se aborda– se apoya en algunos aspectos de la teoría psicoanalítica y del marxismo, aunque logra superarlos configurando así su propia perspectiva y orientando su investiga-

ción hacia el problema de las significaciones sociales. Según Carretero (2003, p. 95):

La virtud de Castoriadis radica en ir más allá de la actitud constrictora y reduccionista que preside las perspectivas marxista y psicoanalítica, las cuales, en última instancia, relegan lo imaginario a la condición de epifenómeno sin consistencia en el entramado de la vida social.

Castoriadis indagó las condiciones de producción de invenciones colectivas y anónimas por las cuales lo histórico social opera transformaciones de sentido en una sociedad, desmarcando su pensamiento de una idea de sujeto o inconsciente colectivo. Comprender el funcionamiento de las significaciones imaginarias en la configuración de la sociedad, permite entender el lugar de los individuos en ella.

Para Castoriadis lo imaginario tiene el sentido de capacidad imaginante, se trata de una invención o creación incesante, social, histórica y psíquica de figuras, formas, imágenes, es decir, de producción de significaciones colectivas. Se habla de imaginante porque lo imaginario hace posible la invención de lo nuevo, y de social porque la facultad imaginativa se despliega en la vida histórica de las sociedades. Es histórico porque el ser humano se construye en el tiempo al configurar las narrativas de su historia, es psíquico porque es fuente de representaciones que no obedecen a una racionalidad ortodoxa. Es siempre simbólico y está referido a la capacidad de inventar e imaginar significaciones, con lo cual se constituye en el modo de ser de lo histórico-social. Esto último es entendido por el autor como lo colectivo anónimo:

Lo humano impersonal que llena una formación social dada, pero que también la engloba, que ciñe cada sociedad entre las demás y las inscribe a todas en una continuidad en la que de alguna manera están presentes los que ya no son, los que quedan por fuera e incluso los que están por nacer (Castoriadis, 1983, p. 11).

Así, lo histórico-social se refiere a lo que fue, pero también a lo que no ha sido y que, sin embargo, tiene un lugar en la historia como posibilidad. Comprende las estructuras dadas, las instituciones materializadas, pero también lo que estructura y materializa. Se trata, en términos del mismo autor, de “la tensión de la sociedad instituyente y la sociedad instituida, de la historia hecha y de la historia que se hace” (Castoriadis, 1983, p. 11). De ahí, precisamente, que podamos afirmar que, para el caso de la educación, no se trata solo de un problema que tenga que ver exclusivamente con lo que pasa todos los días en las aulas de clase, sino que, más bien, es la relación entre las concepciones individuales, programáticas, colectivas y las determinaciones institucionales y la interacción entre unas y otras, lo que hace que ciertos imaginarios tomen fuerza.

La dimensión histórica del imaginario está referida a la creación en el tiempo por medio del cual la sociedad instituyente actúa en la sociedad instituida. El imaginario social no es la representación de otra cosa, no es signo en sí mismo, es el conjunto de significaciones, la articulación significativa que se da en una sociedad, el conjunto de esquemas organizadores, las condiciones de representabilidad de lo que una sociedad se brinda a sí misma: “La dimensión histórica implica la existencia de un pasado y una tradición social que nos presentan siempre como dados y organizados

en el lenguaje; esto es, como ya imaginados o instituidos” (Muñoz Onofre, 2004, p. 100). Esto implica la preexistencia de las condiciones de lo que es y de lo que no es, de lo que vale y de lo que no. Lo imaginario instituyente determina la posibilidad del surgimiento de nuevos imaginarios diferentes a los ya registrados históricamente y definidos por y en el lenguaje.

Castoriadis distingue dos tipos de imaginario. De un lado está el *imaginario social efectivo* o *instituido*, al cual pertenecen los conjuntos de significaciones que consolidan lo establecido como la tradición, la costumbre o la memoria. De otro lado, el *imaginario social radical* o *instituyente*, el cual se manifiesta en el hecho histórico y en la constitución de sus universos de significación, en lo nuevo, en las revoluciones, en otras formas de ver y pensar la realidad. Lo instituido es lo dado como efectivo, lo inserto en la historia; lo instituyente es lo posible. Este actúa sobre lo especular, sobre lo que no está presente; aquel opera desde las significaciones sobre los actos humanos, estableciendo lo permitido y lo prohibido, lo lícito y lo ilícito. El imaginario social efectivo mantiene unida una sociedad, el imaginario social radical la fragmenta; el uno es un conjunto, el otro una capacidad.

Lo imaginario radical no está atado a lo predeterminado, más bien produce representaciones no derivadas de la percepción. Se habla de *radical* por cuanto se trata de una capacidad de invención y de creación de la psique (Castoriadis, 1983), aludiendo, así, a la raíz de la creación. De ahí que lo imaginario radical sea lo que permite a la imaginación –imaginación radical– producir representaciones, formular lo que no está, ya que la psique humana se caracteriza por la autonomía de la imaginación, en tanto produce un

flujo representativo no sometido a un fin determinado. De acuerdo con esto, lo que es para la psique, lo es por efecto de la imaginación radical. El psiquismo humano está en la base de la capacidad humana del simbolismo, de la posibilidad de crear signos, esto es, de la posibilidad de ver una cosa en otra.²

Esta capacidad del signo está en la base de la metáfora y constituye el fundamento, para Castoriadis, de la plasticidad de la psique y la creatividad social (Garagalza, 2003). La puesta en escena de nuevas imágenes, la creación de condiciones de posibilidad para la emergencia de nuevas ideas, alimenta este proceso re-creativo de las comunidades, de los grupos, de las sociedades. Lo imaginario se enraíza en el orden del sentido, se entronca en las finalidades rectoras de la sociedad; de ahí que el filósofo greco-francés conciba al hombre como un ser propiamente fantasioso e imaginante, puesto que la fantasía se fija en la condición misma del deseo.

Puesto que lo imaginario radical es condición de representabilidad de la sociedad misma, se lo puede entender como el conjunto de esquemas organizadores de sus condiciones de posibilidad. Castoriadis lo designa imaginario, entre otras cosas, porque hace referencia a la capacidad que tiene la sociedad de darse lo que no es dado como tal en los encadenamientos simbólicos del pensamiento ya constituido, pues gracias a esta clase de imaginario la sociedad crea lo nuevo,

² Recuérdese que una de las funciones primordiales del signo es quitarle el peso de la realidad al ser humano, por cuanto es algo que está en lugar de otra cosa para alguien. No es necesario tener presente un objeto para hablar de él, pues gracias al signo lo hago presente. Una imagen trae el recuerdo de la persona querida, un huella indica el paso del transeúnte, una palabra incita una sensación distante.

y esta es la razón por la cual las nuevas instituciones implican nuevas formas de vivir. Si bien ‘el imaginario radical es incognoscible’, se lo puede estudiar y comprender desde sus manifestaciones, desde lo que lo hace condición de posibilidad de lo ya dado y representado, de los discursos, narraciones y acciones sociales.

El imaginario social es el conjunto de significaciones que articulan la sociedad, es decir, que la organizan, de ahí que una sociedad invente significaciones cuando se instituye como tal, pues ellas orientan y dirigen toda la vida de los individuos. Estas producciones de sentido organizador no representan otra cosa sino que son condición de representabilidad de aquello que dicha sociedad puede darse. Así por ejemplo, *Dios, ciudadano, trabajador, comerciante o prostituta*, son lo que son en virtud de las significaciones imaginarias sociales que los determinan.

Las significaciones imaginarias operan en lo implícito, lo que significa que no son explícitas para la sociedad que las instituye. Su función es proporcionar un modo particular de respuestas a interrogantes primordiales del colectivo, a partir de las cuales cada sociedad define su identidad. Estos sentidos son encarnados gracias al hacer de un colectivo en sus prácticas sociales. Ninguna sociedad se queda en una inmovilidad insignificante, toda vez que siempre surgen nuevas significaciones imaginarias sociales y en todo momento hay una dinámica permanente entre lo dado y lo porvenir, y es aquí donde lo imaginario le permite a una sociedad verse y definirse como un ‘nosotros’ concreto. Lo decisivo para una sociedad es su capacidad para crear nuevas instituciones y nuevas formas de pensarse. En esto radica la posibilidad creativa desde la cual es posible toda creación humana y todo producto novedoso de la acción.

Las significaciones imaginarias sociales tienen una naturaleza distinta a la representación: son simbólicas y operan en lo implícito por haces de remisiones, son indefinidamente determinadas, no pueden ser captadas sino de modo derivado ya que dan cuenta de la distancia entre la vida de una sociedad y las explicaciones que ella produce sobre sí misma. Se trataría, en términos narrativos, de relatos en los que se dramatiza la suerte de un sujeto ya diferenciado en la búsqueda de un fin. Su eficacia está dada por su capacidad para entrelazarse con lo afectivo y con lo vivencial. Los significados que los individuos le otorgan a los objetos y fenómenos le dan coherencia a la totalidad de creencias del grupo, haciendo de sí una matriz de significados incuestionables y de autorrepresentación. Solo así las cosas, los hechos y los procesos cobran sentido.

Dicho de otra manera, la significación imaginaria no se refiere a algo percibido o representado, sino a aquello a partir de lo cual las cosas son y significan. Sus funciones son, por tanto, estructurar las representaciones del mundo, designar las finalidades de la acción y establecer tipos de afectos característicos de una sociedad. El establecimiento de afectos propios de los grupos está vinculado con el concepto de imaginación, el cual cobra un papel fundamental ya que es el origen de lo que puede ser figurado, pensado y deseado, es lo que hace posible el despliegue de los afectos y los sentidos gracias a que la sociedad está en un permanente proceso de autoalteración histórica.

1.3. Significación y realidad

De acuerdo con lo dicho hasta el momento, lo imaginario se caracteriza por ser histórico y social, es decir, por ser una construcción humana; en este sentido está fundado en la convención, en el acuerdo explícito e implícito de que algo significa para un grupo determinado. Lo imaginario es convencional en la medida en que los signos que lo constituyen lo son: “existe signo siempre que un grupo humano decide usar una cosa como vehículo de cualquier otra” (Eco, 2005, p. 36), es decir, siempre que hay una convención. De suerte que la existencia del signo es social y genera la posibilidad de existencia de la convención. El concepto de significación, que no se puede desligar de lo imaginario, es la base de una teoría del código. Hablar de significación en términos semióticos implica hablar de entidades presentes y entidades ausentes. De esta manera, un sistema de significación es un conjunto de signos construidos en la interacción humana.³

Esta interacción se da gracias a los signos, tanto lingüísticos como no lingüísticos, es decir, gracias también a las imágenes, a las huellas y a los índices, entre otros. Desde la teoría del imaginario que aquí se desarrolla, la significación es “lo que una sociedad sostiene como imaginable, deseable y pensable; el conjunto de creencias que explican

³ Para Eco (2005, p. 25), “siempre que una cosa materialmente presente a la percepción del destinatario representa a otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación”. De acuerdo con esto, un sistema de significación es “una construcción semiótica autónoma que posee modalidades de existenciatotalmente abstractas, independientes de cualquier posible acto de comunicación que las actua-

su mundo simbólico y el impulso y los objetivos de su acción colectiva” (Cabrera, 2006, p. 44). Por tanto, las significaciones sociales implican significados racionales así como irracionales, y están integradas a un orden social dentro del cual funcionan, es decir, dentro del cual tienen una efectividad. En este sentido, tanto desde una semiótica como desde una sociología de lo imaginario, toda sociedad existe en la medida en que tiene y requiere significaciones. De forma parecida se puede decir que toda significación opera socialmente, a su vez que toda sociedad tiene una dimensión significativa que le es inherente y que está soportada por la acción e interacción de los signos.

Castoriadis critica la posibilidad de una realidad objetiva, independiente de un imaginario que la preconstituya. No hay una división entre lo real y lo imaginario, pues ambos se entretajan para dar forma a lo que usualmente se denomina realidad, ambos se fusionan en una interdependencia que constituye aquello que es aceptado como realidad social. Esta última es el resultado de la materialización de un conjunto de significaciones imaginarias, de ahí que en Castoriadis, como en Searle (1997), la creencia cumpla un papel fundamental en la configuración de la institución: las significaciones no tienen una existencia independiente o autónoma respecto de las cosas y de los individuos que las asumen. Lo que se arroga como real no es más que aquello que se instituye o que es instituido por la institución del lenguaje.

lice”. Por su parte, desde una perspectiva lingüística, se puede decir que la significación son los actos de enunciación lingüística (Cardona, 1999, p. 17), entendiendo en este contexto la comunicación como “acción orientada al entendimiento”. Los actos de lenguaje se constituyen en la significación, a su vez que el lenguaje es instrumento de esta última.

Recordemos que para Searle el lenguaje es constitutivo de la realidad institucional, es decir, las palabras y otros símbolos son parte integrante de los hechos e instituciones sociales. Lo que se presupone como real, entonces, lleva impreso en el fondo una carga imaginaria. El mundo es una interpretación que de él hacen los sujetos que lo habitan, un producto de las definiciones de realidad; el mundo es para un sujeto que lo interpreta significativamente. Lo asumido en conjunto como realidad social no es más que una interpretación colectiva solidificada socialmente y arraigada en las subjetividades.

Las significaciones sociales imaginarias no se pueden reducir a estructuras lógicas, no se pueden medir ni cuantificar, y en este sentido son indeterminadas; pero en la medida en que se pueden ubicar sus efectos en términos temporales, son determinadas. No son estructuras propiamente semióticas, pero están ancladas en procesos semióticos, ya que los significados, construidos de forma individual o colectiva, sostienen lo imaginario social, lo alimentan y recrean, configuran el conjunto de creencias que explican el mundo simbólico y las acciones individuales y colectivas. Si bien el sentido resulta de la acción de los signos sobre el mundo, también podemos decir que la combinación de los signos resulta del sentido debido a que el mundo está hecho de sujetos que interpretan el discurso de los demás, esto es, signos que son a su vez signos de otras cosas y que, en esa medida, la están significando. De esto se desprende que el sentido no puede ser dado independiente del signo. Para que los signos existan es necesario que las personas hayan hablado primero, es decir, no hay historia sin un medio simbólico por medio del cual los humanos se comuniquen.

De acuerdo con lo anterior, estudiar lo imaginario es descifrar el discurso y las acciones de los individuos:

Interpretar lo imaginario es escuchar y leer palabras, y ver y percibir acciones. Las palabras se concretan en textos (orales, escritos, audiovisuales, etc.) y las acciones en instituciones (empresariales, políticas, educativas, etc.). Tanto la palabra como las acciones pueden ser entendidas como signos y, por lo tanto, como discurso (Cabrera, 2006, p. 83).

Los discursos, en tanto conjunto de enunciados, conforman una producción social cuya finalidad es enmascarar la realidad, anudarla con sentidos múltiples. Su estrategia es el disimulo, no la explicación. De ahí que más que describir y declarar, se trata de comprender e interpretar, de hacer visible aquello que las imágenes (por ejemplo las publicitarias) contienen de imaginario. Interpretar es re-convertir, y en esto también la interpretación tiene mucho de imaginario; se trata de un re-convertir el objeto o fenómeno en algo que vuelve sobre sí mismo. Interpretar es recorrer los pliegues mismos del discurso, aún más allá de los fantasmas que tiene toda realidad y todo signo, de los fantasmas que no son más que otro signo que conduce a otro hasta el infinito. En este sentido las representaciones surgidas de las acciones y discursos dan lugar a los imaginarios y constituyen la fuente de la creatividad social. La sociedad crea nuevas significaciones a través del lenguaje, las cuales no son más que representaciones de sí misma. Este es el punto de encuentro con la función signo.

Teniendo en cuenta lo anterior, puede afirmarse que lo imaginario social es el *conjunto de significaciones* que no tiene por objeto representar ‘otra cosa’, sino que es la articulación última de la sociedad, de su mundo y de sus necesidades. En consecuencia, lo imaginario no es signo, son signos los discursos, las narraciones y acciones que lo encarnan, por tanto, lo imaginario más que un signo es un *producto que produce*, un ‘accionar invisible’ que se hace visible en las acciones, en las instituciones, en las prácticas sociales y en los objetos. Un imaginario no es signo, sino una condición de posibilidad para que el signo sea, para que se estatuya algo como signo y posibilidad de significación. Es una realidad incompleta y móvil, es decir, está inserta en la operatividad, interacción y relación de los signos entre sí, en suma, en la materialización del discurso. De ahí que Castoriadis esté en contra del concepto lacaniano de imaginario como ‘imagen de’, y sostenga, más bien, que se trata del imaginario como condición de posibilidad y existencia para que una imagen sea “imagen de”. De acuerdo con esto, lo imaginario no denota sino que connota, y es, de esta manera, que no se puede atrapar sino de forma indirecta, como lo hace el signo en su referencia al objeto.

Por tanto, interpretar lo imaginario es interpretar los discursos sociales, la semiosis, el funcionamiento del signo, la dimensión significativa del hecho social en su constante proceso de producción de sentidos. El fundamento de la red discursiva es la institucionalización que liga signos con objetos en el seno de una sociedad y que instaura lo imaginario social e individual, que es, a su vez, fuente de toda institucionalización. Las imágenes que se crea un maestro de sus estudiantes, como la que estos construyen de lo que significa un maestro, así como las imágenes de la guerra (sus ‘beneficios’, sus re-

sultados, sus alcances, el furor de la gloria, la amargura de la derrota), determinan pautas de comportamiento y órdenes de acción: el maestro como instructor, tirano, orientador, déspota, amigo o enemigo; el estudiante como tábula rasa, ignorante, aprendiz, compañero, par o inferior; la lucha para salvar el mundo, para herir o matar al enemigo y para proteger la economía. Todas estas ideas, nociones, conceptos, añoranzas, concepciones y deseos compartidos mueven a los sujetos e impulsan sus acciones.

El rasgo primordial de un discurso es el hecho de que esté constituido por “un conjunto de oraciones donde alguien dice algo a alguien a propósito de algo” (Ricoeur, 2006a, p. 103), y es aquí, precisamente, donde está el lugar de la interpretación, el lugar de una hermenéutica y de una semiótica del discurso y la cultura, de una semiótica del signo que devela las significaciones, las intenciones; una semiótica y una hermenéutica que develen los discursos sociales que constituyen la urdimbre imaginaria de una sociedad.⁴

Lo imaginario es fuente y motor de las acciones humanas, medio y fin de los proyectos emprendidos por las sociedades. Estas acciones se exteriorizan en el discurso, pues el discurso busca exteriorizarse a sí mismo en la separación de lo dicho y el decir. De ahí que toda interpretación sea ya una re-interpretación, y un discurso un texto cuyas circunstancias de producción e interpretación son objeto del análisis de las condiciones en las cuales es producido, de

⁴ Recordemos, además, que Ricoeur recurre a Peirce para definir su concepto de interpretación. Así, al decir que un discurso es “un conjunto de oraciones donde alguien dice algo a alguien a propósito de algo”, está siguiendo o, mejor, parafraseando a Peirce en su concepto de signo, para quien el signo es “algo que dice algo a alguien a propósito de algo” (Peirce, 1974 y 2012).

los propósitos explícitos y latentes, de los roles desempeñados por los agentes discursivos, de los lugares, de los sujetos. Por tanto, una teoría de la acción y del discurso que pretenda el estudio de lo imaginario ha de entender la acción como un fenómeno social. Actuar, para Ricoeur (2006a, p. 161), “siempre es hacer algo de manera que alguna otra cosa acontezca en el mundo”. Lo que acontece crea nuevas significaciones imaginarias o alimenta las ya instituidas. No se trata tanto de que las acciones sean significativas, como de que las acciones tengan un lugar en el encadenamiento de los hechos.

El proceso de semiosis es, entonces, la acción, la posibilidad de conservación y transformación de la realidad; significa que un signo conduce a otro y así sucesivamente *ad infinitum* (Peirce, 1974 y 2012); es la operatividad, la interacción y relación de los signos entre sí, en suma, la materialización del discurso. Los discursos son enunciados en relaciones de producción y recepción, y por tanto generadores de acción; la acción, por su parte, produce sentido en sus relaciones de causa y efecto. De manera que es en el proceso de semiosis, en última instancia, donde se constituye la realidad social. Analizar lo imaginario es hacer un análisis de los discursos producidos y reproducidos en las sociedades, de las huellas de su producción, de las condiciones de su recepción, de las posibilidades de su recreación y de sus efectos. Todo acto es signo, y todo signo es interpretable, pues “lo absolutamente incognoscible es absolutamente inconcebible” (Peirce, 1988, p. 117). De modo que si un signo interpreta a otro signo, todo discurso constituye un acto de interpretación, por lo cual lo que una sociedad es, su especificidad y particularidad, se constata en sus actos.

1.4. Discurso, narración y memoria



Lo imaginario es la posibilidad que tienen las sociedades de recrear sus historias, sus narrativas y sus leyendas. Esta recreación se da gracias al distanciamiento entre lo instituido y lo instituyente, entre lo dado y lo posible, entre el mundo de las acciones y el mundo del discurso, entre la intención de escritura y la efectividad del texto. En términos hermenéuticos, el problema no está en la identificación de texto y escritura, sino en la dialéctica entre habla y escritura. El discurso, entendido como acontecimiento, es el lugar donde se pueden entender las formas dibujadas por lo imaginario en la sociedad. Un discurso es acontecimiento porque “es siempre a propósito de algo: se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar” (Ricoeur, 2006a, p. 98); es así que un mundo llega al lenguaje gracias al discurso.

Discurso y texto están estrechamente relacionados, ya que un texto es discurso que ha sido fijado por la escritura; el texto es el paradigma del distanciamiento ya que en él se revela el rasgo de la historicidad de la experiencia humana, “que es una comunicación en y por la distancia” (Ricoeur, 2006a, p. 96). La escritura fija el acontecimiento discursivo en el texto y es por ello que lo que quiso decir el autor no coincide con lo que el texto manifiesta y significa. El destino de uno y otro significado son diferentes. En este punto vale la pena preguntarse ¿qué relación puede establecerse entre texto e imaginario o, específicamente, entre narración e imaginario?

Lo imaginario re-crea la realidad, actualiza posibilidades de presencia de lo real, extiende el horizonte de lo conocido como apertura a lo desconocido posible, ‘coloniza’ lo cotidiano y abre las fronteras del pensamiento más allá de sí mismo. De este modo se conecta con la fantasía para instaurar una gramática abierta connatural a los sujetos y a la sociedad. Cada individuo y cada grupo crea y re-crea sus condiciones de posibilidad de existencia, narra su propia historia, cada historia toca y traspasa la línea de lo ficticio. Podemos entender la vida social como un conjunto de redes interconectadas, como una red de prácticas sociales de diferente índole, como un conjunto de acciones en las cuales aparece la experiencia humana a pesar del espacio que se abre entre la vida y el relato. De este modo, lo imaginario puede entenderse como narración y posibilidad de narración en un grupo o en un sujeto. Veamos ahora la relación de la narración con la creencia como aspecto de lo imaginario.

Cada sociedad configura y narra sus propias creencias y las despliega a través de narrativas (un salvador, un principio, un fin) y prácticas de fe (protocolos, rituales, ceremonias). Las creencias son un conjunto de convicciones que crea la sociedad, son comunes al grupo y le dan identidad. Al hablar de creencia nos referimos a un aspecto de lo imaginario que lo instituye como tal por medio de unas narrativas y unas prácticas de socialización. La creencia hace que diferentes individuos sean parte de una comunidad:

Las creencias se hacen sentido común, es decir, *creencias que se creen de tal manera que ni siquiera se advierte que se cree*. El sentido común es, así, lo que se toma como natural, como obvio y evidente, hablar o actuar en

contra de él es actuar en contra de la sociedad (Cabrera, 2006, p. 148).⁵

Los contenidos que conforman una creencia son ideaciones, sentimientos, imágenes y todo tipo de significados que circulan en el grupo. Su aspecto emotivo hace de las significaciones sociales un juego de elementos racionales, metafóricos, icónicos y lingüísticos: “Lo que una sociedad sostiene como imaginable, deseable y pensable; el conjunto de creencias que explican su mundo simbólico y el impulso y los objetivos de su acción colectiva” (Cabrera, 2006, p. 44). Las creencias son constitutivas de las significaciones sociales, es decir, de aquellos significados compartidos y aceptados por un colectivo, de ahí que no se cuestione su valor ontológico. Se trata de un saber transformado y transformador, por ello las significaciones sociales son para una sociedad un conjunto coherente de creencias, constituido, efectivamente, por sentimientos, ideas e imágenes. Las significaciones integran, permiten y justifican los significados del entorno social. Es, por este motivo, que pueden ser instrumentalizadas por el poder:

Las “significaciones sociales” *muestran, contrastan y ocultan*, a la vez, una realidad social. Aquí se puede entender la integración como orientación y determinación de conductas, es decir, las “significaciones sociales” *estimulan, permiten y prohíben* la acción social porque la propia acción ya es simbólica o significativa en la medida en que es humana (Cabrera, 2006, p. 54).⁶

⁵ Las cursivas son del autor.

⁶ Las cursivas y las comillas son del autor.

Ellas justifican *un orden* social, legitiman unas formas de poder. En último término, las significaciones sociales someten a los sujetos a regímenes de poder, a formas de socialización y a estructuras sociales que son anteriores y exteriores al sujeto. Las narrativas que articulan estas estructuras preceden al sujeto y en esta medida lo predeterminan; el sujeto se inserta en ellas y en ellas crea su propia narrativa. Cuando el sujeto se resiste a tal imposición, a dicha estructura que se sobrepone a su naturaleza humana, son las propias significaciones sociales las que brindan las herramientas para criticar, reformar y crear las condiciones de posibilidad del cambio social. De estas formas de cuestionamiento individual y colectivo provienen las añoranzas, los sueños, los anhelos (los deseos de paz en una nación, por ejemplo), las esperanzas y las utopías.

De acuerdo con lo anterior, se puede hablar de ‘lo social de lo imaginario’ y de ‘lo imaginario de la sociedad’. Las significaciones sociales tienen una base simbólica y constituyen una dimensión configurante de lo imaginario. Gracias a esto son posibilidad de transformación y generadoras de la utopía, la cual no es otra cosa que una exploración de lo posible, por ello se la asocia con las añoranzas, los sueños, los anhelos y la esperanza. La utopía es una alternativa al orden social existente, a los regímenes de poder, a la estructura dada de la sociedad, es, en última instancia, lo irrealizable, el fantasma del cambio, pero al mismo tiempo su motor. La ideología, por el contrario, es conservación, ella legitima una forma de poder con el fin de preservar una identidad. Toda ideología distorsiona la realidad para crear la suya propia, esta es la razón por la que ideología y utopía se relacionan con lo imaginario: la utopía es alternatividad que hace del imaginario social una condición de

posibilidad para el cambio, la ideología una posibilidad de conservación del sistema existente.⁷

Las significaciones sociales se caracterizan porque funcionan, instituyen y crean realidades subjetivas, mantienen y justifican un orden social, legitiman formas de poder, cuestionan y critican estructuras sociales, muestran, contrastan y ocultan realidades. Ellas son constelaciones simbólicas, producto de la capacidad creativa humana, posibilidad de darse sentido ella misma. Por este motivo, las significaciones imaginarias de una sociedad son el fundamento y la fuente de su mundo simbólico. Lo imaginario puede entenderse como un tipo de significación distinta de las utopías e ideologías, ya que incluye las representaciones, los deseos y afectos sociales. No se trata de la sola concepción y representación de la realidad-sociocultural, sino también de los afectos y deseos puestos sobre la estructura de la realidad, se trata de las sensaciones que ésta produce en los sujetos pero también de las transformaciones que logran los individuos sobre ella a través de sus acciones. Es la realidad como se cree que es (de las formas, presentadas por las ciencias y las artes), pero también de lo que los sujetos desean de la realidad, de lo que ellos le demandan y le exigen a los signos. El deseo activa las necesidades que toda sociedad se brinda, esta es la razón por la cual ante el deseo de obtener un mundo mejor (cualquiera que sea este mundo), aparece la política como una acción determinada y determinante.

⁷ Sobre el tema de la ideología se pueden consultar, entre otros, el libro *Ideología* de Terry Eagleton (2021), así como el texto *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una interacción multidisciplinaria* (Van Dijk y otros, 2005). También se puede consultar el sitio web: <http://www.discursos.org/>

La acción política en sí misma no es la causa de una transformación radical de la sociedad, se requiere de la participación conjunta de la sociedad. No es la política en sí misma ni es la utopía como horizonte ficticio en el que se ‘materializan’ los deseos individuales y colectivos. Para Castoriadis (2006, p. 20) el término utopía es mistificador, “es algo que no tiene lugar y que no puede tenerlo”. Un proyecto revolucionario no es una utopía porque puede realizarse, es decir, depende de la actividad de los individuos y los pueblos, de su voluntad, comprensión e imaginación. Este es el lugar del discurso, de la acción, del texto y de la narración. Es así que si una institución es un “conjunto de herramientas del lenguaje, de las maneras de hacer, de las normas y de los valores” (Castoriadis, 2006, p. 77), entonces la transformación de la sociedad no puede sino darse en los discursos, los textos y las acciones narrativas, en la construcción de nuevas narrativas, nuevos discursos y textos que operen en la realidad.

El texto abre un horizonte de experiencia posible, un mundo habitable, una proyección de mundo imaginado. De ahí que apropiarse de ese mundo en el acto de la lectura es desplegar las condiciones de posibilidad de existencia de dicho mundo; es atrapar las acciones, los acontecimientos, los personajes y escenarios de la historia que se narra. Narrar es abrir mundo. Con todo, aparece una paradoja: “las historias se narran, la vida se vive” (Ricoeur, 2006b, p. 15); la vida se vive en tanto es interpretada y reinterpretada, aunque en cada interpretación la ficción sea una función mediadora en la configuración de sentido de la realidad. Una vida sin ficción, sin relatos, sin historias, sin imaginarios, sin la posibilidad de recrearse en lo social gracias al lenguaje, es tan solo una vida biológica. De ahí que, en lo que respecta a la hermenéutica del

relato, Ricoeur considere que el sentido de este último surja en la intersección entre el mundo del texto con el mundo del lector.

Las historias comunes y los relatos individuales construyen memoria e identidad en la medida en que permite la integración entre el sentimiento y el pensamiento. “Se narra, se describe, haciendo posible rescatar elementos que ayudan a la memoria, a la conformación de la identidad” (Pini, 2001, p. 28). Los relatos son una manera de construir memoria individual o grupal. Ambas memorias están presentes en los sujetos, e influyen en su comportamiento; ambas hacen posible la conservación y revisión de los imaginarios, de las imágenes y de la información pasada y presente. Las narraciones que tejen estas memorias postulan representaciones del sujeto social ante los otros, al tiempo que contribuye en la construcción de la idiosincrasia de un grupo. Tanto la narración como la memoria están ligadas a la subjetividad. La primera, porque hace posible la configuración de la trama de la propia existencia; la segunda, porque es el soporte de tal configuración. Es en este sentido que se puede entender lo imaginario como una historia personal de las imágenes y de los relatos, y también que el punto de encuentro de lo imaginario y su efecto no puede ser otra cosa que el signo.

1.5. Los discursos o los efectos semióticos de lo imaginario



Las significaciones imaginarias sociales están constituidas por un haz de imaginarios individuales. Lo imaginario es múltiple y multiplicidad ya que tiene una estructura rizomática. Esta es la razón por la cual en muchas sociedades, cada vez que se instaura una dictadura, esta revienta por un borde. Nadie puede contener el pensamiento creativo de los individuos que conforman una sociedad, un pueblo, una nación. Como dice Castoriadis, las sociedades se construyen, y todo acto de producción en una sociedad que se autoconstruye es una interpretación anticipada: el productor participa del proceso social de interpretación. En esto consiste la verdad, pues esta se erige en el esfuerzo constante por romper las clausuras actuales y abrir la posibilidad a nuevas formas de pensamiento (Castoriadis, 2002); en esto consiste también la autonomía. El proyecto de autonomía individual y colectiva es “el proyecto de una sociedad en la cual todos los ciudadanos tienen una igual posibilidad de participar en la legislación, en el gobierno, en la jurisdicción y en definitiva en la institución de la sociedad” (Castoriadis, 2006, p. 20). Pero esto no significa que el sujeto individual pueda escudarse en las formas sociales, sino que puede aportar desde sus relatos, sus acciones y desde la producción e interpretación de textos. En este sentido, arte y literatura tienen la capacidad de expresar tales narrativas por medio de distintos lenguajes.

Ahora bien, ¿por qué, si lo imaginario es incognoscible, estudiarlo desde el arte y la literatura? Porque su estudio permite comprender el estado actual de lo que somos y de lo que podemos ser, y esto es determinante en la comprensión de las sociedades. Ninguna sociedad se queda en la inacciones completa, pues siempre surgen significaciones nuevas, siempre hay algo entre lo dado e instituido y *lo porvenir*, y en ese espacio, muchas veces incierto, los sujetos (el artista, el escritor, el maestro, el filósofo) tienen un lugar para la construcción del porvenir social del grupo humano al que pertenece. De ahí que surjan nuevas preguntas: ¿Qué discursos estamos tramando en cada uno de nuestros espacios? ¿Qué acciones se están narrando? ¿Qué textos se están tejiendo?

Toda sociedad puede entenderse como un gran texto que se despliega en múltiples narrativas, y cuya interpretación depende de los actores, de sus formas de interacción, del tipo de educación creativa, de la dinámica de los discursos y de las acciones en los juegos de verdad:

Puede sospecharse que hay regularmente en las sociedades una especie de nivelación entre discursos: los discursos que “se dicen” en el curso de los días y de las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado; y los discursos que están en el origen de cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, son dichos, permanecen dichos y están todavía por decir. Los conocemos en nuestro sistema de cultura: son los textos religiosos o jurídicos, son también

esos textos curiosos, cuando se considera su estatuto y que se llaman “literarios”; y también en cierta medida los textos científicos (Foucault, 2005, p. 26).

Los discursos, los textos, las narraciones y las acciones de los sujetos configuran imaginarios, son su efecto semiótico. Estas configuraciones sociales son el producto de complejos procesos históricos, microhistóricos y transhistóricos. Leerlos no es una tarea fácil y vivirlos es menos que una tarea. Su comprensión sobrepasa el momento metodológico de la explicación, pero aun así, y por encima de los discursos y las acciones que los instauran, ellos se narran en la existencia misma de los sujetos, en la vida que se narrativiza todos los días, en los signos que marcan cada acción humana y que nos recuerda nuestro paso efímero y frágil por este mundo que imaginamos habitar.

Memorias



Periferia en resistencia. 2020. Valentina Hernández Valencia.
Fotografía análoga en doble exposición.

El tiempo rasguña nuestra memoria. Huimos de los recuerdos que nos persiguen como fantasmas, imaginamos los sueños que declaran nuestro encierro, nos rendimos a la noches y a sus alucinaciones fantásticas. De nada vale estar cuerdo si las sombras de Platón siguen bailando en el espejo de la cueva.

CAPÍTULO 2

CRONOS Y MNEMÓSINE

Narrativas sobre lo imaginario



*Ya somos el olvido que seremos.
El polvo elemental que nos ignora
y que fue el rojo Adán y que es ahora
todos los hombres, y que no veremos.*

*Ya somos en la tumba las dos fechas
del principio y el término. La caja,
la obscena corrupción y la mortaja,
los triunfos de la muerte, y las endechas.*

*No soy el insensato que se aferra
al mágico sonido de su nombre.
Pienso con esperanza en aquel hombre*

*que no sabrá que fui sobre la tierra.
Bajo el indiferente azul del cielo,
esta meditación es un consuelo.*

J. L. Borges



2.1. Cronos devorando a sus hijos

Lo imaginario nos define, nos constituye, hace parte de lo que somos y de lo que no hemos sido. Define el tejido de nuestra existencia y hace parte de aquello que se instituye en nosotros. Somos lo imaginario andante, la imaginación construida, el camino de la memoria en el que nos encontramos, el recuerdo que aparece en el espejo cuando nos miramos, la forma del olvido cuando las palabras escapan apresuradas de nuestra boca. Lo imaginario es memoria y olvido, rutilante daga que nos atraviesa mientras nos deslumbra con su brillo. Es lo indeterminado, lo amorfo, capa irregular e infinita de ideas y pensamientos; capuz que nos cubre, nos hiere y nos protege, es lo añorado que se refugia en la memoria, lo desdeñado que se hunde en el olvido. Somos memoria y olvido y acaso lo imaginario no sea sino un géminis cuyos rostros gemelos nos miran a nosotros mismo mientras nosotros miramos lo que somos. De ahí que lo imaginario sea acogido por Mnemósine y Cronos. Mnemósine (*Μνημοσύνη*) es la personificación de la memoria, la titánide hija de Gea y Urano y madre de las musas con Zeus, quien la vistió disfrazado de pastor durante nueve noches seguidas. Pero Mnemósine también es el nombre de un río del Hades, el río opuesto al Lete (del que bebían los muertos para olvidar su vida pasada). Estas dos personificaciones o ríos encarnan una idea sobre la memoria y el recuerdo fundamental no solo en la construcción de conocimiento sino también en la definición de nuestra identidad individual, social y cultural. Sin memoria no hay posibilidad de configurar formas

de representación que den lugar a los imaginarios sociales, o imaginarios cuyas construcciones den origen a representaciones de la realidad. Lo imaginario se ancla en lo que recordamos y penetra por los orificios de aquello que olvidamos.

No hay memoria ni olvido sin Cronos, sin ese dios portentoso que devora a sus hijos. “Crono” significa tiempo o periodo específico, o tiempo abstracto en general. Es el dios de las edades (Dorada a Bronce), ser serpentino con tres cabezas (hombre, toro, león) que, entrelazado con Ananké (diosa primordial que encarna la inevitabilidad) separó el huevo primigenio y lo apartó formando así el universo (la tierra, la mar y el cielo). Por eso él aparece como un ser remoto e incorpóreo que conduce la rotación de los cielos y el paso del tiempo.

Estas personificaciones representan en cierta medida dos aspectos fundamentales en la construcción de las imágenes que un individuo elabora o que una sociedad se da a sí misma con el transcurrir del tiempo. Es cierto que los individuos y las sociedades tienen el poder (y los imaginarios sociales por supuesto tienen que ver con el poder) de transformarse y construir formas que los determinen de cierta manera, pero también es cierto, como dice Cervantes (1996, p. 369), que “más fuerza tiene el tiempo para deshacer y mudar las cosas que las humanas voluntades”. Esto significa, por supuesto, que el tiempo tiene un mayor poder para transformar la realidad que la inteligencia humana, que la voluntad de los hombres y mujeres y que el deseo mismo de cambiar las realidades. El tiempo es un bálsamo que atenúa, intensifica o matiza, e incluso transforma nuestra realidad, aunque no seamos conscientes de ello. Lo imaginario determina y transforma en el tiempo nuestras for-

mas de ver, percibir y sentir la realidad, y en la temporalidad se construye la memoria social que habitamos.

Aquí tenemos una primera línea de comprensión de lo imaginario. Su indeterminación nos pone delante de la incertidumbre en una época de incertidumbre. Así, podemos afirmar que lo imaginario es constitutivo de la sociedad y está determinado por el tiempo y la memoria. Dicho de otra manera, los imaginarios sociales configuran relatos y estos no son posibles sin una temporalidad que determine las acciones humanas y configure imágenes mnémicas. Lo imaginario está hecho de la sustancia inmaterial de los días y los años que determina la vida de los sujetos y de imágenes mnémicas que asientan y crean magmas de recordación sobre aquello que fuimos, aquello que somos y aquello que estamos deviniendo. Se encuentra ahí, como una forma invisible, determinando lo que somos y aquello otro que creamos con nuestra imaginación.

Este es el caso, por ejemplo, de Parque Berrío, uno de los parques más importantes de la ciudad de Medellín, en Colombia.⁸ En el centro de este concurrido espacio se erigió la escultura de

8 Parque Berrío está ubicado en el corazón de la ciudad de Medellín. Constituye el centro fundacional de la ciudad y, por tanto, es el espacio urbano históricamente más importante. En sus inicios se conoció como Plaza Principal, ya que se vinculó con el Templo de la Candelaria construido en 1649. Por entonces sirvió de lugar de encuentro para los feligreses. En el siglo XVIII (entre 1784 y 1892) se convirtió en mercado público, pero también es recordado como un espacio de ejecuciones y de actos políticos y públicos. Debido a varios incendios ocurridos a principios del siglo XX, las antiguas casonas de las familias prestantes de la ciudad fueron reemplazadas por edificios modernos que se convirtieron en sedes bancarias y comerciales. A finales de los ochenta y principios de los noventa la plaza sufrió un drástico cambio debido a la construcción de una estación del

cuerpo pleno de una ilustre personalidad colombiana sobre un pedestal, a saber, Pedro Justo Berrío (véase Figura 1). Es cierto que los pedestales desaparecen en el arte contemporáneo, pero la base de las estatuas (todavía más en el momento en el que se instaló la del ilustre ciudadano) constituían –y lo hacen todavía hoy– una forma de comunicación definitiva en el arte público, pues tiene la intención de activar o generar ciertos imaginarios en las personas a partir de la manera en que una obra escultórica es presentada. El pedestal denota jerarquía, respeto, convoca a un gesto que implica elevar la mirada, da relieve a una idea de valoración social y busca estimular el respeto por una personalidad destacada.

La escultura de Pedro Justo Berrío está ubicada en el centro de la plaza, haciendo de este sitio un punto de referencia. No obstante, ocurre un cambio cuando, en 1986, instalan una escultura del maestro Fernando Botero en la parte lateral del parque (véase Figura 2). Con el tiempo, esto generó un desplazamiento semiótico que si bien no le restó significación a la plazoleta, redireccionó el sentido que los medellinenses le habían dado hasta ese momento. Es decir, la significación del ambiente mudó gracias al tiempo y a las acciones de las personas. Este cambio del punto de referencia les otorga un significado nuevo a las interacciones de los sujetos en el entramado urbano; así, pocos reconocerán o recordarán la escultura de Pedro Justo y, en cambio, sí asociarán a Parque Berrío con “la

metro de Medellín. A pesar de las alteraciones que tuvo en el tiempo, este parque sigue siendo un lugar de encuentro, de eventos públicos y políticos, de protestas y un espacio de resistencia y memoria, pues allí también se reúnen, desde marzo de 1999, un grupo de mujeres afectadas por el conflicto armado que buscan desde entonces denunciar la violación de derechos humanos y la desaparición de seres queridos.

gorda de Botero”.⁹ En otras palabras, hemos bebido del río de Lete y hemos olvidado aquello que en algún momento fue determinante en la historia de la ciudad. Se instala un nuevo imaginario del espacio y se transforma y amplifica la significación de dicho escenario.



Figura 1. *Cotidiano # 1 (plazoleta)*. De la serie *Parque de Berrío*. 2021.
Pedro Agudelo Rendón. Fotografía digital. 40 x 60 cm.

9 Además de lo indicado, ocurren otros aspectos importantes que implican procesos de desplazamiento, yuxtaposición o *renominação*. *Renominar* supone signar un objeto o un espacio en virtud de las representaciones que este genera, las interacciones que activa o los imaginarios que vehiculiza; es decir, las *renominações* se dan a través de la generación espontánea y social y no por medio de un acto de signación oficial o institucional. Esto es lo que ocurre con el nombre de la denominada Plaza Principal. El 29 de junio de 1895 se instala e inaugura en la parte central la estatua de Pedro Justo Berrío, lo que llevaría a que se cambiara el



Figura 2. *Cotidiano # 2 (La Gorda)*. De la serie *Parque de Berrío*. 2021.
Pedro Agudelo Rendón. Fotografía digital. 40 x 60 cm.

nombre de la plaza por el de Parque de Berrío. Sin embargo, por un proceso de *renominação*, los ciudadanos lo conocen como Parque Berrío.

No se trata, en este caso, de un mero proceso de economía lingüística, sino que operan en él los imaginarios que se van construyendo en el espacio a través de la interacción, la resignificación, la *renominação* y la repetición de los signos y acciones operadas con ellos. Algo similar ocurrió cuando, en 1986, se instaló en la parte suroccidental la obra *Torso femenino* de Fernando Botero. Los ciudadanos empezaron a llamarla “La Gorda” o “La Gorda de Botero”.

Otro caso significativo es el del Parque de San Antonio, en la misma ciudad. Este lugar resulta emblemático por su historia, las interacciones sociales que activa y su ubicación geográfica. Pero también es recordado porque en la noche del 10 de junio de 1995 se produjo un atentado terrorista que provocó la muerte de 23 personas, mientras que otras 200 quedaron heridas. La bomba fue instalada cerca de *El pájaro*, otra escultura también del artista Fernando Botero. Lo que advino, posterior al hecho, fue un proceso inverso al descrito en Parque Berrío: en vez de anegar el hecho en el olvido removiendo los escombros y los pedazos de la escultura, se activó la capacidad mnémica del objeto.¹⁰ De este modo, al pasar por este lugar, en lugar de beber del río de Lete nos sumergimos en las aguas de Mnemósine. Esto se debe a que tanto el artista como las autoridades de la época decidieron hacer una réplica de la escultura destrozada y, más importante todavía,

10 Los objetos en sí mismos son memoria y contribuyen en la reconstrucción del pasado. Así, cuantos más elementos o situaciones estén asociados a ellos, más se incrementa su capacidad simbólica. En el caso de *El pájaro*, al objeto destruido se suma el texto en la inscripción de recordación de las víctimas. Opera aquí lo que en hermenéutica se conoce como fuentes y residuos: “Residuos son fragmentos de mundos pasados que se han conservado y que nos ayudan a reconstruir espiritualmente el mundo del cual son restos. Las fuentes, en cambio, constituyen la tradición lingüística y sirven, por ello, para entender un mundo interpretado lingüísticamente” (Gadamer, 2006, p. 58). Pero la memoria fija acontecimientos de una forma más efectiva si hay ritos y siempre que el ritual esté anclado a la temporalidad. Tal es el caso de muchos de los *monumenta* en Roma, es decir, de los objetos “capaces de guardar el recuerdo de un acontecimiento pasado y del que eran el testimonio directo” (Rodríguez, 2007, p. 123), que si bien reconstruyen el mundo del que son restos, lo hacen en virtud de las celebraciones con las que están asociados. En este sentido, los objetos tejen relatos que le dan forma a la memoria; pero esto ocurre también con los espacios, como en el caso de los *mnemotopoi*, es decir, aquellos lugares (rurales o urbanos) asociados con de terminados acontecimientos del pasado, como es el caso del Parque San Antonio.

dejar la escultura destruida en el mismo sitio como un símbolo y homenaje a las víctimas. Con esto se activó de forma voluntaria –al tiempo que se pretendió legitimar– una forma de la memoria y reconocimiento de una ciudad que añoraba la paz y la tranquilidad. Este tránsito de una memoria rehecha a una necesidad de construir una nueva forma de vivir el espacio público “permite determinar cuáles son los imaginarios colectivos que intervienen en la manera como los usuarios emplean un determinado espacio urbano, en función de atributos simbólicos, evocadores, sentimentales o pragmáticos” (Delgado, 2007, p. 147). Aquí el tiempo es definitivo, el tiempo que nos devora, como Saturno a sus hijos en la alegoría de Goya.¹¹

Una pintura en la que el aserto de Cervantes parece tener una resonancia más allá de la figuratividad es la pintura *Alegoría de Venus*. En la obra se representa el amor ilícito de Venus y Cupido, así como sus trágicas consecuencias. Sin embargo, un personaje que llama la atención es Cronos, en la parte superior, quien extiende su brazo derecho para distender la tela que cubre la escena. Nuevamente es el tiempo el que fractura la situación y genera un rompimiento de las voluntades humanas y divinas.

11 La pintura del artista español no alude a la mera figura mitológica y literaria del inmutable Cronos que gobierna el tiempo del universo y la humanidad. Se refiere, también, al propio tiempo vivido por el pintor en la guerra de independencia, y en este sentido, el dios sempiterno que “representa a las tropas francesas, que atacan y devoran al pueblo español” (Martín, 2002, p.90); aunque también se lo vincula con el rey Fernando VII engulléndose a su pueblo. En cualquier caso, la representación del tiempo devorándose a sus hijos es además la alegoría de lo imaginario abra(z)sado por el tiempo mientrasdeglute a los sujetos.

Este motivo, o para ser más preciso, esta sucesividad de motivos (el amor ilícito, el rompimiento de la voluntad humana, la necesidad del amor, el incesto, la memoria y el olvido) son tomados por el escritor Mario Vargas Llosa y reinventados en su novela ecrástica *Elogio de la madrastra* (1998). De hecho, es significativo que en las distintas ediciones y reediciones del libro, salvo contadas excepciones, aparece un detalle de la pintura de Bronzino en la carátula. La novela ecrástica de Vargas Llosa está compuesta por un epígrafe, catorce capítulos, seis imágenes, un epílogo y la pincoteca. El relato muestra el triángulo amoroso de los personajes centrales: Lucrecia, Rigoberto y el hijo de este último. El uso de la alegoría pictórica empleado en la carátula, a petición del propio escritor, muestra el énfasis sobre el tiempo como determinante de la trama narrativa, de los imaginarios que suscitan las imágenes producidas por algunas de las escenas y de la tiranía del tiempo que deconstruye o derrumba las mismas intenciones que han edificado las humanas voluntades.

Pero volvamos a la pintura. En ella observamos diferentes elementos que hablan del momento histórico, es decir, del momento de prefiguración de la obra pictórica: lo que ocurría en el tiempo de Bronzino, la concepción del amor y la manera de canalizar esto a través del arte. En segundo lugar está lo que vemos: una escena de unos personajes relacionados por una situación central, a saber, el beso del joven o niño y la mujer madura. En medio de estos dos aspectos está la alegoría y el mito como mediación de lo que el artista muestra y de lo que el espectador observa. Entonces, lo que hace Vargas Llosa es tomar el motivo general de la pintura para inscribirla en la trama general de su novela, pero al hacerlo ocurre con su texto –si bien en otro nivel– lo mismo que sucede con la pintura,

es decir, se crea un magma que da origen no solo a interpretaciones múltiples sino también a variadas críticas. El autor toca un tema tabú que le generó una serie de cuestionamientos cuando la obra salió al público en 1988.

Hoy el texto, gracias a la explosión de los estudios efrásticos, ha sido revalorado por la crítica, y en él actúa también un tiempo de prefiguración (producción, escritura y difusión de la novela); otro en el que opera el encuentro del lector con el relato y la historia; y está, como en la pintura, el mito y la alegoría como mediación de lo que el escritor muestra. Estas referencias del tiempo nos inscriben en el espacio de la comprensión de la alegoría como una forma de interpretar las imágenes que los individuos y las sociedades construyen para explicar sus formas de interpretar la realidad. Tal ocurre con algunas de las imágenes alegóricas desarrolladas por los expedicionarios del siglo XIX al representar al continente americano como una hermosa doncella acostada sobre un prado, o la representación inversa en la que, debajo de una planta de plátano, un mujer joven dirige su mirada al espectador, mientras este lee la inscripción “Musa paradisiaca” que, además, no señala a la moza del platanal sino que designa a la planta.¹²

12 Una obra de José Alejandro Restrepo (que además fue víctima de esta errada lectura) lleva por nombre *Musa paradística*. En ella se representa parte de la historia de violencia asociada con el plátano y el banano. La obra consiste en una instalación de racimos de plátanos suspendidos del techo de la sala de exposiciones. De cada racimo se desprende la pantalla de un televisor deshuesado que proyecta noticias que el artista compiló sobre distintas masacres en las bananeras (Agudelo, 2016). Este tema ha sido retratado también por la literatura, y hace parte de las asociaciones y representaciones sobre la violencia en Colombia. Las dos obras literarias más representativas sobre este tema son *Cien años de Soledad* (García Márquez, 1997) y *La casa grande* (Cepeda Samudio, 1983). Podríamos

Veamos una referencia más sobre el tiempo. *Candules, rey de Lidia, muestra su esposa a Gíges* (1646) de Jacob Jordaens es una pintura referida también en la novela de Mario Vargas Llosa, pero que además está inspirada en la historia descrita por Heródoto y recreada en la oralidad a lo largo del tiempo y posteriormente convertida en leyenda. La imagen recrea la álgida escena en la que Candules acompaña a su general Gíges para que observe la grupa de su esposa mientras esta se hace el aseo antes de ir a la cama. Alrededor de los personajes se ha creado una serie de representaciones, pero tales construcciones no operan de la misma manera sobre la pintura, el relato del historiador griego o el capítulo en la novela del escritor peruano. Esto es así porque los imaginarios sociales no son inamovibles, sino que son entes vivos, signos que mutan y se transforman, es decir, son dinámicos como la realidad misma. De esta manera, hay imaginarios sobre la historia referida en esta obra pictórica e imaginarios sobre el relato propio de la pintura y otros sobre el de la novela. El artista, además, juega también con tales imaginarios y logra inscribir al mismo espectador en este espacio de signos, con el fin de activar las distintas miradas que suponen la pintura. De hecho, y tal como señalan algunos teóricos, “cada imagen representativa proporciona una visión o un punto de vista para que lo ocupe el espectador” (Walter y Chaplin, 2002, p. 134). En el caso de la obra de Jordaens se activan varios puntos de vista: la mirada del artista sobre el motivo histórico registrado por Heródoto en su Libro I de *Historia*, las miradas que intercambian los personajes representados

decir, sobre este tema en la literatura latinoamericana y siguiendo a Mora (2020, p. 19), que “los escritores toman referencias para construir sus relatos y plantear nos a través de ellos, además de las motivaciones, algunas de sus causas, actores, consecuencias e impactos de la violencia”.

en la pintura, la mirada del espectador al observar la pintura de Jordaens, y las miradas intercambiadas entre los personajes representados y los espectadores. Pero estas miradas y la misma intención del artista respecto de la representación del hecho histórico no es fortuita, pues ellas responden a procesos históricos, imaginarios contruidos, juicios y prejuicios sobre el poder y la concepción de la mujer, entre otros.

2.2. Relatos e imaginarios sociales

Estas ideas, que de cierta manera resultan prefabricadas, constituyen lo que se denomina representación social, esto es, una precodificación o forma de conocimiento vinculada con nuestras prácticas cotidianas. Podríamos decir que en la pintura de Bronzino hay precodificaciones sobre la belleza, el amor prohibido o las enfermedades venéreas,¹³ y que en la de Jordaens las hay sobre el dominio del hombre respecto de su esposa, lo que es una mujer sensual, y el comportamiento que se espera (en esta época de acuerdo con lo que denota la pintura) de una esposa coherente con el código social que le impone su tiempo histórico. Para el caso de esta última obra, las precodificaciones comprenden o están envueltas en un imaginario de machismo o patriarcado.

13 Uno de los personajes de la pintura lo representa. Se trata del hombre que está al lado izquierdo y que tira de sus cabellos mientras lanza un agudo lamento. Por aquella época Europa vivía una oleada epidémica de sífilis, y al mismo tiempo las enfermedades relacionadas con el sexo se empezaron a nombrar “enfermedades de Venus”, algo que se dibuja en la obra de Bronzino.

Este tipo de representaciones se observan en todos los niveles. A mediados de los años cincuenta del siglo XX era común en Colombia que a los niños que eran zurdos se los obligara a escribir con la mano “sagrada”, y en casos extremos se los amarraba al pupitre para que usaran solo la diestra. Esta es una manifestación explícita de un imaginario social maniqueo que privilegia lo bueno y asocia todo lo referido a la izquierda con lo maligno. En el caso de la pintura no solo está la concepción del artista, sino también la interpretación del espectador común y del crítico de arte:

La creación de objetos de arte y la misma crítica son un registro de la percepción de una coyuntura espacio-temporal; la percepción es el paso inicial para la apreciación de la obra de arte y se impone como uno de los principales productores de sentido con la participación subjetiva del receptor-contemplador del arte (Elizalde, 2011, p. 89).

Esta participación, que en buena medida resulta activa, genera impactos importantes no solo en los alienados o enfermos mentales,¹⁴ sino también en las personas del común que declaran su fe ciega a un ícono religioso elaborado por las manos humildes de un orfebre, o en quienes siguen el *rictus* que exige el protocolo en el museo (inclinarse levemente sobre la obra, posar la mirada sobre la ficha técnica, dar un vistazo rápido sobre la pieza exhibida) para

14 Un caso muy conocido es el ocurrido con la *Pietà*, que sufrió un atentado el 21 de mayo de 1972. El autor de la agresión fue el geólogo y enfermo mental Laszlo Toth, quien golpeó el rostro y uno de los brazos de la Virgen mientras proclamaba “¡Yo soy Jesucristo!”.

determinar que la flecha que antes sirvió para cazar al animal que daría sustento a una comunidad o el ánfora que otrora se usara para transportar el agua de un río hasta el caserío del resguardo indígena es hoy una obra de arte visitada por miles de turistas.

Pero ni el *ricтус* ni la forzosa inclinación de algunos por el trabajo comunitario y la defensa de los derechos de lo que se ha dado por llamar ‘minorías’ (término que resulta ya de por sí excluyente) podrá transformar las precodificaciones instauradas en una larga historia de desigualdad e inequidad. Aquí recordaremos nuevamente que el tiempo puede lo que no alcanzan las voluntades humanas, pues estas a veces resultan más tercas y ancladas en esa ansia de aniquilación que parece connatural a la especie humana, y que el tiempo –y ahora sí– la ‘buena voluntad’ pueden transformar.

Además de las precodificaciones indicadas, la obra de Jordaeus muestra cómo el arte puede recrear la historia, y la novela de Vargas Llosa nos recuerda que la literatura es también una interpretación del arte. En esto radica su poder ecfrástico, e incluso su lugar de indiscernibilidad, pues llega un punto en el que lo real, si acudimos a la historia de Heródoto, se confunde con la ficción pictórica y literaria, y así la écfrasis ficcional termina por ocupar la realidad del relato. De modo que, como ocurre en el ámbito de la crítica de arte (Guasch, 2003), en la vida cotidiana la percepción también es generadora de sentido, y por eso al interpretar u observar algo se movilizan sensaciones, emociones y significados. En tal sentido, y como dijimos atrás, lo imaginario es constitutivo de la sociedad y está determinado por el tiempo y la memoria.

Esto no quiere decir que lo imaginario sea un singular, si bien lo singular también es parte inherente de lo imaginario (como sustantivo ante el descrédito del adjetivo imaginario asociado con ficción y fantasía). De hecho, aquí adviene una pregunta: ¿Qué tan ficcional y fantasioso es lo imaginario en una pintura o en una novela? O más bien, ¿no será que una pintura y una novela, en tanto productos socioculturales, nos hablan también de lo imaginario de una sociedad y constituyen, a su vez, un modo de precodificación, un tipo de representación social, una manera de “objetivar” (verbo forzado para el arte) la realidad y las acciones humanas? Si asumimos la hipótesis planteada, entonces habría que señalar que los imaginarios sociales configuran relatos y estos no son posibles sin un tiempo que determina las acciones humanas y configura imágenes mnémicas sin las cuales no pueden subsistir. Las imágenes se fijan, pero también se resquebrajan.

Hay dos ideas casi inmaculadas sobre el arte colombiano. Una, según la cual Fernando Botero es el epítome de lo que significa el arte en Colombia. La otra, que todo el arte colombiano habla sobre la violencia o la “cultura narco”. Ninguna de estas concepciones tienen sustento, pues Botero, es cierto, es el artista más reconocido a nivel internacional, pero eso no implica que sea el mejor o el único. El arte colombiano es amplio y son muchos los artistas destacados cuyos aportes trascienden las fronteras del país, aun si sus compatriotas no lo saben. Por otro lado, los artistas colombianos que abordan el tema de la violencia o el narcotráfico lo hacen al margen de cualquier protagonismo mediático o de intereses políticos; y hay muchos otros que desarrollan ideas plásticas desde otros ámbitos, como el paisaje urbano, el agua, la tradición como motor de la sociedad, la resistencia de la naturaleza en las ciudades y la

poética misma del arte, entre muchos otros. Estas dos ideas han agenciado, a lo largo del tiempo, un relato restringido sobre el arte colombiano, y han marcado también una visión sobre el país.

2.3. Narrativas implícitas de lo imaginario

Como dijimos atrás, lo imaginario está cruzado por la memoria y el tiempo. Por ejemplo, las ciudades son capas de memoria y olvido. Algunas ciudades borran de su geografía aquello que en otras se quiere exhibir. Eso diferencia a Roma o Grecia de Medellín. En las dos primeras, las ruinas son monumentos y se legitiman como tales, en la tercera, salvo contadas excepciones, se borronan en vez de legitimar o restaurar. Ahora bien, si el punto de partida es la imagen y la palabra o, en general, los signos, entonces podemos afirmar que la imagen es un medio para la comprensión humana en virtud de su capacidad instauradora de imaginarios y en su poder para representarlos o emularlos.

Pero a la hora de abordar los imaginarios no solo nos enfrentamos a imágenes, sino también a objetos, a cosas materiales, a acciones y comportamientos humanos. Así pues, me gusta utilizar la idea del fragmento, pues los imaginarios sociales no son algo consolidado como una unidad estable, inamovible y estática. No es posible avanzar en un proyecto sobre los imaginarios sociales en Latinoamérica si no se piensa en esos fragmentos representados en la vida cotidiana, en los gestos, en el arte y en la literatura. En cierto sentido podríamos decir que los imaginarios latinoamericanos son

el resultado de los quiebres y fracturas que históricamente ha vivido el continente, y que el arte y la literatura se encargan de recoger, aun si estos están velados en la vida cotidiana:

Latinoamérica está fragmentada en las imágenes que crean los artistas, en las historias que narran sus escritores, en los signos que produce la calle en su atosigada cotidianidad. Está en Ramona y Juanito, los marginales de Antonio Berni; en los personajes limeños de Vargas Llosa; en las formas borrosas que dibujan el México incomprendible de los trazos de Carlos Fuentes; en la metáfora del dictador que amalgama un imaginario continental en la obra de Gabriel García Márquez; en las experiencias sensoriales de Cildo Meireles; en los iconofílicos e iconofóbicos de José Alejandro Restrepo. Está en todo aquello que es parte de nuestra herencia cultural y en todo aquello que hemos sido capaces de construir a partir de la herencia de los indígenas, de los negros, de los europeos” (Agudelo, 2017, p. 16).

Los imaginarios sociales no son una única cosa unificada en una sociedad, o en la sociedad en su máxima extensión; por eso no todos los ciudadanos del siglo XXI pensamos igual, actuamos igual y operamos bajo los mismos registros de imaginario.¹⁵ Si los imaginarios son esquemas que coexisten en la sociedad, entonces es necesario

15 Como sujetos cognoscentes, tenemos la capacidad de representar objetos y estados de cosas distintos a nosotros mismo, pero esto no significa que toda conciencia sea intencional, lo que hace que los imaginarios sociales operen, unos, en un nivel bajo, mientras que otros lo hagan en un nivel alto. Así, encontramos dos

hablar de imaginarios sociales explícitos e implícitos o inherentes a la construcción de la representación de la realidad. Esto nos lleva a definir dos maneras de visionar lo imaginario. En la primera tenemos el *imaginario como narrativa*, que comprende todo lo narrado, lo contado, todo aquello constituido en imágenes y palabras; se trata de los imaginarios configurados en las letras y las artes, en lo que atrapan al escritor y el artista, en lo que analizan al escritor y el artista y que plasman en sus obras. ¿O acaso los imaginarios sociales solo están en la cosa social y no en el arte y la literatura? Ellos están en la literatura también porque en ella hay tanto una representación como una interpretación de la realidad, es decir, una materialización de lo que esa sociedad es. Entonces la pregunta es qué hacemos con esa narrativa, cómo sustraemos de ella esa cosa implícita llamada imaginario. La narrativa no es solo aquello que define un género literario, sino también una forma de representación y presentación de ciertas formas de concebir la realidad. Es decir, un artista tiene una narrativa, la obra de un pintor tiene una narrativa y un escritor configura su imagen de escritor —que no necesariamente coincide con la verdadera— de su vida, de su historia personal y profesional. La segunda forma es la *dimensión explícita del imaginario*. El imaginario implícito es aquel que está tejido o que se entreteteje en la narrativa del imaginario, y el explícito es la manifestación de lo imaginario en las acciones y comportamientos de los sujetos, en las cosas que piensan y expresan por medio de

tipos de registro. Hay registros bajos y registros altos en los imaginarios sociales. Los bajos tienen que ver con el hecho de que no somos, en general, conscientes de los imaginarios que nos determinan, que vehiculizamos en nuestras acciones o discursos o que nos permean, dado que no toda intencionalidad es consciente. Por tanto, los registros bajos permean a un grupo mayor de la sociedad en que opera tal o cual imaginario. Los registros altos, en cambio, se refieren a aquel tipo de imaginarios sociales que se hacen suficientemente visibles como para que

sus actos, en los juicios y prejuicios manifiestos en enunciados, en las cosas que hacen y fabrican como un busto para homenajear a un líder político o una marcha para reivindicar los derechos civiles.

Partiendo de este planteamiento podríamos decir que los imaginarios sociales de Latinoamérica están desperdigados en imágenes, palabras, acciones, en suma, en los signos que definen nuestra interacción con el mundo. Un caso importante en el arte lo encontramos en la obra de Antonio Berni, quien recoge en sus cuadros personajes marginales como Juanito Laguna o Ramona Montiel. En estas obras una pieza se conecta con otra, creando una narrativa con vida propia. Esto significa que sus pinturas no son solo cuadros, sino relatos sobre estos personajes y una narrativa sobre la miseria, sobre una sociedad que la alimenta con sus propios desperdicios y que el artista convierte en una forma plástica. El personaje de Juanito está inspirado en los cientos de niños de barrios periféricos humildes de la ciudad de Buenos Aires en los años treinta. Recoge, a través suyo, la imagen del hijo del obrero o del peón lleno de esperanza y que busca superar las circunstancias de la miseria.¹⁶

Algo similar ocurre con Ramona, una costurera cansada de la ingratitud de su oficio y que se vuelve prostituta atraída por los esplendores, los lujos y las falsas promesas de una vida mejor que

una parte de la sociedad pueda identificarlos e, incluso, asumir una posición de resistencia frente a los mismos, tal como ocurre en Afganistán con los derechos mutilados de las mujeres.

16 Las obras de Berni tienen un doble sentido, pues por un lado retrata la circunstancia de “miseria” de sus personajes y, por otro, reconstruye sus narrativas con materiales reciclados como telas, hojas de metal, latas, madera, cartón, chatarra y deshechos.

nunca llega. Esta visión del personaje se instala en la obra berniana para dar cuenta de lo que Canclini denomina inmanencia, es decir, ese espacio en el que se ve aquello que está a punto de ocurrir y que da lugar a un llamado para el cambio social: “los movimientos sociales, por su propia dinámica, cuando han surgido de una indignación o de una disconformidad radical con el mundo existente, tienen este carácter de inmanencia, de buscar o anunciar un mundo que podría ser distinto” (Canclini, 2018, p. 149).

América Latina ha visto surgir en los últimos años distintos movimientos de este tipo, los cuales han puesto en evidencia las desigualdades sociales y la inoperancia de un Estado que parece gobernar solo para una ‘minoría’ —aquí sí funciona este término—. En muchos casos, como en el de Colombia en el año 2021, cuando se desata una protesta masiva de inconformidad e indignación generalizada, salen a flote momentos icónicos, se recurre a la historia o se vuelve sobre un pasado para visibilizar los problemas del presente. Hay, valga decir, una explosión del imaginario social colectivo, y entonces ese magma se revienta y la sociedad aparece cubierta por una neblina de incertidumbre. En todos los casos el arte y la literatura agencian, como dice el antropólogo argentino, una experiencia estética con un carácter tanto crítico como liberador, y de esta manera el arte puede contagiarnos de su indignación y de su crítica (Canclini, 2010, p. 233).

Entonces el arte no solo contribuye en la comprensión de los imaginarios sociales, también participa de su explosión. Explotar un imaginario social implica asumir un lugar estratégico de resistencia, anidar la esperanza de un tiempo liberador y asumir una actitud crítica frente a los mecanismos de control

y organización de la sociedad. No podemos huir de los imaginarios, por más que nos resistamos o nos aislemos de la vida comunitaria, pero sí podemos ser partícipes de formas que, en el tiempo, activen nuevas maneras vivir en sociedad. El arte está en ese resquicio de inmanencia:

Lo propio del hecho estético en la modernidad y en la contemporaneidad sería la experiencia de la inmanencia, el arte como aquello que se coloca en un momento de lo incipiente, de lo todavía no resuelto, del asombro que nos conecta con los hechos sociales y con los objetos realmente existentes. Se trata de restaurar una y otra vez la sorpresa —o moverla de lugar—, descolocarnos respecto de lo rutinario (Canclini, 2018, p. 149).

Ahora bien, ¿para qué nos sirve esto? ¿Para qué volver nuestra mirada sobre las obras literarias y artísticas? Para intentar recoger los fragmentos que constituyen el conjunto de imaginarios que definen lo que es Latinoamérica o cada país en particular.

Si las artes visuales latinoamericanas están más vinculadas con su entorno político y social que las europeas o norteamericanas, entonces la sociedad necesita comprender los imaginarios que la determinan para seguir creyendo en los indicios del cambio. Por eso Castoriadis dice que el hombre “es un animal que desea creer, que desea la certidumbre de una creencia”; y el filósofo Charles Sanders Peirce insiste en la necesidad de una creencia que afiance o modifique los hábitos de los sujetos; es decir, el hombre actúa porque cree en sus acciones. Esta necesidad de creer en las acciones es lo que impulsa tanto a los sujetos como a las socieda-

des a transformarse en el tiempo; define, en cierta medida, tanto la producción de imaginarios sociales como sus transformaciones a largo plazo.

2.4. Desarrollar la imagen: écfrasis e imaginario

Con lo señalado hasta aquí se hace necesario pensar en la manera en que se analizan o estudian los imaginarios sociales. En primer lugar habría que definir qué tipo de representación social se desea analizar y ubicar el campo específico –la fracción, el fragmento– de lo imaginario que se estudiará. Revisar, sea el caso, si se trata de la representación de la mujer o de una representación social de la mujer subyugada en el cine, en la pintura, en una sociedad particular, en una comunidad indígena o en determinado siglo de la Edad Media. El arte, en este punto, presenta algunos ejemplos importantes. La serie fotográfica *Untitled Film Still* (1978) de Cindy Sherman se puede leer como una obra artística pero, al tiempo, como un conjunto de imágenes que analizan el rol de la mujer –cómo ha sido representada la mujer– en el cine. Incluso, si vamos más allá de la serie, también se podría analizar la concepción misma de la artista que, en su rol de mujer y artista hace una obra sobre los modos en que un género artístico ha representado históricamente a la mujer. En un sentido cercano podemos estudiar la obra de artistas como Peter Witkin y sus composiciones abyectas, las de Nan Goldin, Diane Arbus o Jan Saudek y las experiencias extremas del cuerpo. En segundo lugar, es necesario una ruta de interpretación para iden-

tificar de qué manera se materializa y cómo se explicitan dichos imaginarios. Algunos autores, como Fernández (2007), asumen una metodología que toca, en varios aspectos, procesos sígnicos, toda vez que el interrogante está vinculado con la producción de sentido y con las lógicas que el propio imaginario supone. Así, y como ocurre en ciertas metodologías semióticas y artísticas, el método nace del cuerpo del objeto y del propio vientre de la pregunta. En consecuencia, al interceptar fragmentos, pedazos, indicios, huellas, imágenes, íconos o palabras, las significaciones que estas detentan permitirán comprender la lógica misma de lo estudiado:

Las palabras remiten también a su referente. La significación es entonces la coparticipación de un término y de aquel a que ese término remite, poco a poco, directa o indirectamente. La significación es un haz de remisiones a partir y alrededor de un término. Tanto el referente como el haz de remisiones son esencialmente indefinidos y abiertos (Fernández, 2007, p. 77).

Algo similar ocurre con el ícono, pues él remite a otro signo y crea con ello un haz de remisiones. De ahí que toda significación implique algo definido (distinción, limitación), al tiempo que algo indefinido (indistinción, ilimitación). Esta manera de proceder nos pone delante del espacio indiferenciado de los imaginarios sociales, cuyas materializaciones en el arte, la literatura o las prácticas en la vida cotidiana producen determinados sentidos. Entonces el investigador se enfrenta a la comprensión de las hendiduras, de los tránsitos, de los espacios que hay entre aquello que aparece como invisibilizado pero que tiene un efecto directo sobre las prácticas sociales y culturales.¹⁷

Para el caso del estudio de los imaginarios sociales en el arte y la literatura nos vendría bien tanto una perspectiva ecfrásica como una semiótica, tanto un enfoque interartístico como uno comparatístico desde la Literatura Comparada. La primera, porque la écfraasis opera como figura retórica, literaria y crítica, y a través suyo podemos comprender ciertos modos de representación que atañen a las maneras en que el arte se intercepta en otros lenguajes o en la vida misma en nuestros usos lingüísticos y visuales, como ocurre al describir una imagen o al representarnos una pintura como la más enigmática de la historia del arte, tal como ocurre con la *Monalisa*. La segunda, porque una semiótica filosófica opera sobre modos de representación, significación y construcción de sentido, y si aprehendemos y comprendemos la realidad a través de los signos, y si todo es signo como dice Peirce (2012) y como también asume Gadamer (2006), entonces en ellos, por medio de ellos y gracias a las interacciones humanas, los imaginarios sociales se manifiestan como formas semióticas. Y la tercera, porque esta disciplina resulta imprescindible en el estudio de las relaciones entre arte y literatura y aporta herramientas para la comprensión de los intersticios entre arte, literatura y sociedad. Este planteamiento de la Literatura Comparada resulta, además, coherente con una visión del arte que va más allá de la relación especular, pues “todo el pro-

17 Este lugar de indiscernibilidad tiene el punto de partida en la pregunta general –y semiótica– asumida por Fernández “¿cómo se produce sentido?”, que la lleva a indagar “cómo desde el fondo indiferenciado de significaciones imaginarias sociales se produce una figura, una forma de sentido” (Fernández, 2007, p. 27). De este modo, la autora trata de comprender los tránsitos de los universos de significaciones imaginarias sociales a las singularidades de sentido en la producción de subjetividad. Así, en un campo de significancia se produce una singularidad de sentido. La autora entiende el pensamiento como un modo de ex-

yecto del desarrollo artístico de los individuos artistas y del campo deben leerse de otro modo, no como representación especular de lo social” (Canclini, 2018, p. 69). No obstante, el comparatismo supone la relación con lo social en varias de sus líneas.

Tradicionalmente, la Literatura Comparada supone el estudio de la literatura más allá de las fronteras de un país particular, pero también el vínculo con otras formas de conocimiento, con las concepciones que suponen la revisión de lo social y otras formas en que lo humano se expresa a través de la palabra y el arte. De acuerdo con Pantini (2001, p. 218), el comparatismo estudia las relaciones entre las artes, analizando las modalidades efectivas de su interacción. En este sentido, se diferencia de la estética que se encarga de reflexionar sobre la experiencia artística. Pero la Literatura Comparada comprende otras líneas, como la tematólogía, que estudia los mitos literarios y diversos temas de las literaturas a partir de la tradición popular o que tocan aspectos propios de los imaginarios sociales. De igual importancia es la imagología, centrada en la interpretación de los pueblos y en la manera en que estos se ven y se enjuician unos a otros; así como en la representación del otro en el marco del imaginario literario y social. Se trata, podría decirse siguiendo a Pageaux (1994), de una toma de conciencia de un

perencia y no como un espacio de comprobación o aplicación de saberes instituidos. El pensamiento como experiencia supone pensar en el límite de lo que se sabe; coherente con esto, habla de un campo de problemas que implica un programa de indagación conceptual, para lo cual propone abrir interrogación, dar curso, “de modo que *lo invisible opere visibilidad, lo impensado se vuelva enunciable*” (Fernández, 2007, p. 31). Si extendemos esta idea a nuestro planteamiento, se trataría de observar en una obra de arte, visual o literaria, el lugar de “lo enunciable”.

yo respecto de un otro. A partir de este campo se pueden estudiar aspectos históricos, políticos y sociales, así como líneas que definen las dinámicas de la sociedad. Al abordar un análisis desde esta perspectiva, podremos identificar en el texto literario distintos contenidos ideológicos y políticos que el texto literario pone de relieve, y que dan cuenta también de los imaginarios sociales y culturales del autor (Moll, 2002). Asumiendo esta perspectiva queda claro que la literatura transmite prejuicios, estereotipos y opiniones sobre otros pueblos y culturas.

Ahora bien, la Literatura Comparada comprende asimismo los estudios efrásticos, ya que estos implican el vínculo entre las artes y la literatura. La éfrasis se ha entendido, tradicionalmente, como una figura retórica, en tanto se incluía en los ejercicios retóricos en la antigüedad (Lozano-Renieblas, 2005). En la contemporaneidad, por su parte, se ha ubicado dentro de la crítica literaria, toda vez que alude a la presencia del arte en un texto literario, como es el caso de las descripciones pictóricas en la novela *La luz difícil* de Tomás González o en la ya mencionada *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa. Vista desde esta perspectiva, la éfrasis consiste —y en esto coinciden buena parte de los teóricos— en una representación verbal de una representación visual (Agudelo, 2015). De ahí que Riffaterre (2000) hable de dos tipos de éfrasis que, sin embargo, operan de manera similar: la crítica y la literaria. La primera se refiere a la que se da en el circuito del arte y en las descripciones de las obras de arte exhibidas en el museo, y las segundas a las ficcionales. En cualquier caso, la éfrasis, definida así, presupone el cuadro, sea este real o ficticio.

En este punto nos inclinamos a creer que una metodología que acoja la éfrasis como forma de pensamiento está avocada a

incluir la semiótica, o a asumirse semióticamente, pues ella es, en última instancia, un tipo de signo. Es decir, se trata de un tipo de representación verbal de otro signo. En este sentido, ella supone ya una descripción de otra cosa, y por eso el analista se enfrenta a ella para explicar determinada realidad o fenómeno. En consecuencia, la écfrasis es un tipo de signo plegado sobre sí mismo, y la labor del analista es explicar, desocultar, desenvolver, desdoblar o desplegar aquello que está doblado, ocultando un sentido en su interior. Explicar es hacer evidente algo, desocultarlo y hacerlo visible a la razón o, en términos de Fernández (2007), hacerlo enunciable. Si la écfrasis tiene una dimensión explicativa, entonces nos permitirá desenvolver lo que abriga su interior. Los imaginarios sociales no son algo que está desenvuelto, más bien es algo que hay que desenvolver, desenrollar, algo que los sujetos o las comunidades manifiestan en sus acciones y a través de los signos. La écfrasis se encuentra con lo imaginario en el lugar en el que la imagen, tanto literaria como artística, produce significados. De ahí que una obra pictórica o escultórica, por ejemplo, definan no solo el espacio de lo ecfrástico sino también una fuente para la comprensión de los imaginarios. Las serigrafías de Andy Warhol no solo dan cuenta de un ícono popular de la sociedad estadounidense, no solo representan o describen un modo de ser de Marilyn Monroe o Elvis Presley, sino que, por otra parte, hablan de la manera en que tal sociedad asume —y consume— las imágenes, de cómo la sociedad misma es devorada por la imagen. Digamos, entonces, que la écfrasis nos serviría para des-velar dos rostros de los imaginarios. Por un lado, su rostro invisible, esto es, la dimensión conceptual, lo que está entretejido, la forma intangible que está ahí y que no vemos. Por otro, el rostro visible, es decir, las prácticas artísticas y literarias, las producciones de los artistas, lo que hacen o dicen los escritores.

Si lo pensamos en su sentido singular, lo imaginario es una amalgama de acciones, de signos, pensamientos y sentimientos, no es algo meramente inmanente e invisible, pero sí tiene un componente temporal como ya dijimos, tiene que ver con el pasado, el presente y el devenir histórico. Dicho de otra manera, el imaginario se inscribe en el contexto del pensamiento social, establece un diálogo con el pasado, con el presente y con el devenir histórico de nuestra tierra. Es allí, en esos tres lugares, donde los imaginarios sociales tienen su nicho. Y esto se ve, por ejemplo, en las imágenes pintorescas que se han sucedido en la historia sobre nuestro continente. Lo pintoresco, si bien está asociado con una forma estética, también da cuenta de ciertos imaginarios que se configuran respecto de “lo otro”, de “lo extraño”, “lo foráneo”, y de esta manera el concepto queda asociado a formas de pensamiento y no solo a un rasgo artístico:

Cuando hablamos de lo pintoresco, también estamos hablando del pensamiento social latinoamericano, de nuestras formas de ver el mundo y de construir visiones originales de la realidad. En esas formas hay resistencias estratégicas, maneras de resistir al autoritarismo y la xenofobia. Los artistas nos han enseñado a identificar nuestra historia como seres humanos, nos han mostrado rutas para comprender nuestro devenir histórico. Es allí, justamente, donde aparece otro concepto que hoy va más allá de la crítica literaria: la écfrasis. No se trata solo de una representación verbal de un objeto visual —una pintura hecha de palabras—, se trata también de una reinterpretación semiótica de la imagen y, en consecuencia, del imaginario, es decir, de

esa amalgama de signos, de acciones, de pensamientos, de sentimientos (Agudelo, 2017, p. 23).

2.5. Las palabras, más y otra cosa



Lo imaginario se reconstruye a través de signos, sean estos verbales o no. Semióticamente los signos visibilizan los imaginarios sociales. ¿Y qué hace el lenguaje? ¿Qué hacen las palabras? Hacen posible que lo enunciable sea comunicable y comprensible. En las palabras y a través de ellas circulan los imaginarios sociales. Digámoslo a través de una metáfora poética con la poetisa argentina Alejandra Pizarnik (2013, p. 283): “cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”. Las palabras captan, capturan, definen y comprenden la realidad; la palabra determina, significa y comunica la realidad, y en tanto la comunicación supone procesos de socialización, el lenguaje pasa de tener una mera función cognoscitiva a tener una función social. De ahí que podamos decir, siguiendo a Jhon Searle, que el lenguaje es una institución:

El lenguaje es esencialmente constitutivo de la realidad institucional [...] Para que se dé algún tipo de hecho institucional, la sociedad debe disponer al menos de una forma primitiva del lenguaje, y que, en este sentido, el lenguaje goza de primacía lógica sobre las demás instituciones. Desde este punto de vista, el lenguaje es la institución social básica en el sentido de que todas las demás presuponen el lenguaje, pero el lenguaje no

las presupone a ellas [...] Cada institución necesita de elementos lingüísticos de los hechos que están a cubierto de la institución misma (Searle, 1997, p. 75).

Sin embargo, el concepto de realidad resulta problemático y complejo. Desde el punto de vista semiótico, se trata de un concepto abstracto para definir lo real, es decir, aquello que está por fuera del lenguaje y que está denotado como cualidad o propiedad de una cosa concreta. En este sentido, puede hablarse de una realidad o mundo interpretado (M_i) y de una realidad o mundo sin interpretar (M_0). Desde esta perspectiva, lo que llamamos realidad social es una suscripción convencional, pues al nacer, el sujeto llega a una cultura en que dicha realidad es dada. Por eso se aprende a percibir, a usar dinero, restaurantes, escuelas y baños, y esto resulta, no obstante, tan natural como los árboles o las piedras. Hay en todo esto una regulación de la función como operación semiótica y la aplicabilidad de la ley de economía semiótica.

Una función es una relación necesaria que define una estructura o sistema, y son relativas al observador dado que son intencionales. En consecuencia, se pueden asignar de acuerdo con un interés determinado. En tal sentido, encontramos en los imaginarios sociales funciones que son agentivas y otras que son no agentivas. En el primer caso, se trata de aquellas que se imponen a determinados objetos, procesos o fenómenos, como hacen ciertos políticos o regímenes al intentar establecer algunas creencias, pensamientos y comportamientos por medio de la instauración de ciertos rituales, códigos o injerencia sobre determinados objetos o fenómenos, como sería el caso de imponer un tipo de vestimenta a

una población, cambiar el nombre de una calle o instaurar determinadas celebraciones. Todo esto codifica formas de comprender la realidad por parte de los sujetos, al tiempo que activa modos de simbolización y representación de la realidad. Las funciones no agentivas, por su parte, se refieren a aquellas que se pueden identificar o “asignar” a determinado fenómeno, pero que no depende de un sujeto o del ejercicio de un poder, sino del operar espontáneo de un colectivo, tal como ocurre con ciertas prácticas o situaciones que, tan pronto surgen, muchas veces sin pensarse, activan determinadas ideas, representaciones e imaginarios comunitarios. Las funciones no agentivas aluden a ciertos procesos causales “naturales”, mientras que las agentivas se refieren a códigos instaurados de *facto*.

Los imaginarios, queda claro con lo expuesto hasta aquí, son sociales. No hay un imaginario que no lo sea, es decir, no hay un imaginario que no esté atravesado semióticamente por los signos, sean estos verbales o de otro tipo. En esta dirección, la ley de economía semiótica consiste en asumir como natural aquello que no lo es, y esto, en virtud de que es más fácil entender nuestro entorno en términos de hechos dados que de las funciones que lo definen. Esto no significa que las funciones desaparezcan, pues ellas operan de tal suerte que las incorporamos sin mucho esfuerzo. Así pasan los imaginarios sociales de una generación a otra, en un proceso psicogenético casi imperceptible. Esto significa, por demás, que es más fácil observar lo que imaginamos socialmente (actitudes machistas, feministas, una concepción naturalizada de la violencia, ciertas concepciones del cuerpo femenino o masculino) como fenómenos puramente naturales, despojados de los papeles funcionales asignados en el transcurso de un determinado tiempo. Creamos imaginarios

consciente o inconscientemente en virtud de determinadas necesidades, sean psíquicas, físicas o de otro tipo.

No hay imaginario sin sentido, bien si el significado que lo determina no sea uno favorable para determinado grupo o comunidad, como ocurre en muchas sociedades con los imaginarios que se construyen con el cuerpo femenino y con la mujer como sujeto o individuo.¹⁸ Tal ocurre, como nos recuerda Redfield (1993) en “El hombre y la vida doméstica”, con innumerables casos en Grecia, tales como el peligro que representan las mujeres por el solo hecho de ser atractivas (p. 206), la función de la sexualidad de la mujer como una manera de recordar el poder masculino (p. 207), las transacciones de los esponsales (p. 202) y el ritual y la celebración de la *nymphéutria* (cuando la matrona levanta el velo de la novia para presentarla a su pareja) y el posterior desplazamiento al son de flautas y acompañados por antorchas (p. 203). De hecho, una tradición que se ha conservado en muchas comunidades occidentales, si bien con variaciones, es justamente aquella en la que se indica que es la mujer, y no el hombre, quien debe desplazarse:

En la relación matrimonial es la mujer, no el hombre, la que se mueve. Una vez en su vida debía separarse de una unidad familiar y colocarse en el centro de otra donde ella, una intrusa, se transformaba en guardián

18 Lo imaginario resulta siempre, en todo caso, funcional, y esto no significa que lo sea para toda la comunidad o sociedad. Lo que puede resultar funcional para una sociedad gobernada por determinados poderes, puede ir en contravía de lo que resultaría favorable para una porción de esa comunidad. En la historia reciente, lo ocurrido en Afganistán es un ejemplo notable. Los derechos conquistados por las mujeres fueron suprimidos nuevamente cuando los talibanes recu-

de todo lo encerrado, lo protegido y lo que esté en el interior (Redfield, 1993, p. 202).

Así nace, de hecho, la identificación con la deidad Hestia, diosa del hogar que, como una mujer afgana, hace su vida de puertas para adentro.

Lo que significa esto que he planteado es que los imaginarios sociales tienen una dimensión metafísica o, más bien, que la ley de economía semiótica le otorga a lo imaginario esa dimensión que nos lleva, a los seres humanos, a asumir como natural algo que es construido, que es convención y que es producto de formas de pensamiento que se han exteriorizado y se han hecho sociales. Así, el uso de determinada vestimenta o la concepción de una sociedad en la que se borra a la mujer como sujeto de derecho, solo tiene lugar en la medida en que se ejerce determinado poder, existe un lenguaje que vehiculiza esas concepciones, así como un conjunto de acciones o rituales que lo sustentan. No se trata, en todo caso, de hechos objetivos, sino más bien de hechos institucionales que están sujetos a preferencias personales, valoraciones o actitudes morales y codependientes de la voluntad humana, vale decir que existen en virtud de una institución humana. De acuerdo con esto, un imaginario social requiere tanto de la práctica de ciertos rituales (o de ejercicios de poderes legítimos o ilegítimos) como de la institución del lengua-

peraron el poder e impusieron nuevamente el código de la vestimenta generando de inmediato la segregación. La función del imaginario, en el caso del uso de la Burka, se ancla a una determinación religiosa, ideológica y política que da cuenta de una representación social machista (en los tres ámbitos) y que ha sido transformada y acomodada en el tiempo en función de tal representación. De este modo, el código indumentario es producto de interpretaciones y acciones

je para existir; en tal sentido es que lo imaginario –el imaginario enunciado, o enunciable en el sentido de Fernández (2007)– sea distinto del enunciado mismo i.e. lo imaginario –que además tiene efectos reales en la realidad– adquiere un ‘cuerpo’ tal que hace que nos comportemos o pensemos de determinada manera.

Esta dimensión metafísica resulta tan fuerte que en muchos casos asumimos como cierta una interpretación consignada en una pintura o en un texto literario, cuando un análisis hermenéutico, antropológico e histórico nos puede revelar otro sentido que desvirtúa, hasta cierto punto, el rostro poético que hasta entonces asumíamos. Tal es el caso de la *Ilíada* (1998) o la *Odisea* (1997), a partir de las cuales aceptamos un ideal de héroe que desea, a toda cosa, llegar a su amada Ítaca y no ser borrado por el mar y el olvido. Sin embargo, la visión del héroe aqueo indica una concepción de civilización “donde cada uno, durante su vida, se identifica con aquello que los demás ven y dicen de uno, donde se es más cuanto mayor es la gloria que a uno le rodea, solo se continuará existiendo si subsiste una fama imperecedera en lugar de desaparecer en el anonimato” (Vernant, 1993, p. 29). Esta identificación es la que mueve a Odiseo y no su amor por Penélope.

de poder, pues el Corán no menciona la *burka*; y en cuanto a las prendas de vestir, solo alude a la forma humilde que se debe conservar en público. En cambio, sí queda claro que su imposición se origina bajo el dominio de los talibanes, y su obligatoriedad en el mandato del emir Habibullah, quien lo impusiera a las mujeres de su harém con el ánimo de evitar cualquier tentación para otros hombres. De tal suerte, la *burka* cumplía la función de aislar a la clase alta de las miradas indiscretas del pueblo, pero dada la tensión entre la moda de la clase alta y las aspiraciones de la clase baja –si lo pensamos en el sentido de Barthes, 1978– esta prenda se generalizó en la década de los cincuenta, pero este símbolo positivo de estatus social se convirtió, bajo el régimen fundamentalista, en una forma

Este imaginario civilizatorio, que define un tipo de hombre y mujer, es el que motiva a Aquiles. Por eso es necesario ir más allá y analizar la manera en que se activan estos imaginarios en una comunidad. En el caso de Grecia, estos personajes heroicos encuadran con la imagen que se espera de ellos, como producto de esa sociedad:

En una sociedad competitiva donde para ser reconocido hay que prevalecer sobre los rivales en una competición incesante por la gloria, cada uno se halla expuesto a la mirada del otro, cada uno existe en función de esta mirada. En realidad uno es lo que los demás ven. La identidad de un individuo coincide con su valoración social: desde la burla al aplauso, desde el desprecio a la admiración. Si el valor de un hombre está hasta tal punto vinculado a su reputación, cualquier ofensa pública a su dignidad, cualquier acción o palabra que atente contra su prestigio serán sentidos por la víctima, hasta que no se reparen abiertamente, como una manera de rebajar o intentar aniquilar su propio ser, su virtud íntima, y de consumir su degradación (Vernant, 1993, p. 28).

de control y poder, con lo cual la vestimenta adquirió un nuevo código sobre un imaginario que define el comportamiento de una parte de la sociedad, y no de la sociedad en pleno. Con el tiempo, esto ha desatado otros imaginarios y otras formas de representación a partir de la visión dominante afgana. Tal es el impacto, por todo lo que ello implica, que antes de los acontecimientos del 15 de agosto de 2021, ya el uso de la *burka* había generado una importante controversia en diferentes países.

El presidente francés, Nicolas Sarkozy, dijo en sus momento que la *burka* “no es un signo religioso. Es un signo de sometimiento de las mujeres. Por eso, no es bienvenida en el territorio de la República” (Sarkozy, 2009).

Como individuos, respondemos a esta dimensión metafísica de los imaginarios de forma pasiva cuando asumimos como natural algo que, eventualmente, puede no serlo, o bien cuando normalizamos algo cuya historia, como ocurre con la *burka*, tiene un origen muy distinto al asumido por un grupo fundamentalista. Replicamos, de forma activa, cuando somos conscientes de los códigos construidos por la sociedad. Tal es el caso de las fronteras invisibles en algunas ciudades colombianas durante uno de los periodos más violentos del país. Verse obligado a ‘respetar’ dichas fronteras —que empezaron a permear el imaginario de movilidad en ciudades como Medellín— no ha de implicar que se esté de acuerdo con ellas, pues supone la vulneración de derechos primordiales como la libertad. Pero este caso no resulta excepcional, pues la historia de las sociedades también se ha construido con murallas y baluartes. Así, el muro de frontera, como la muralla china o el muro de Troya, tiene una función causal y supone una operación concreta sobre la realidad, ya que no responde al diálogo o la solución diplomática de conflictos, sino a un medio físico de cortar el paso, incluso el de la palabra.

Pero como ya dijimos, el lenguaje es una institución, y como tal también agencia la creación de muros, aunque no sean, necesariamente, físicos. El lenguaje tiene primacía sobre las demás instituciones, pues como dice Searle (1997) todas ellas presuponen el lenguaje, pero el lenguaje no las presupone a ellas; es decir, se puede tener lenguaje sin tener dinero, pero no al revés. Extendiendo esta idea a los imaginarios sociales, podríamos decir que estos dependen del lenguaje, toda vez que es uno de los principales instrumentos para su agenciamiento. Una determinada representación social requiere de elementos signícos, ciertos usos de la imagen y de formas lingüísticas para manifestarse y tener ciertos efectos en

los sujetos. Así, para que un imaginario social dependa del lenguaje se requiere que las representaciones mentales como pensamientos sean parcialmente constitutivas del imaginario y que las representaciones en cuestión dependan del lenguaje, como en el caso de los individuos que participan de sociedades democráticas. Tanto el sujeto que exige sus derechos como la sociedad que le reclama sus deberes, deben creer en que eso que llaman constitución, es decir, esa forma de pacto político y social, representa, en efecto, el espacio para reclamar sus derechos o exigir los deberes de otro, de lo contrario no tendría sentido ninguna reclamación.

2.6. Quebrar el imaginario



Esta manera de entender el lenguaje conduce, por supuesto, a otra línea de investigación, bien desde la pragmática o la literatura, y supone una forma también de comprender la sociedad. Lo imaginario conjunta una voz colectiva, que es de todos y de nadie. No soy yo el que conquista lo imaginario, es lo imaginario aquello que me conquista, aquello que se me impone, aquello que me dice, que me hace pensar y decir; y en el imaginario está el otro, la voz del otro, la palabra del otro, los decires del otro, de ahí que lo imaginario solo pueda existir en la interacción con el otro. Todo texto literario es un texto ya hablado, discutido y envuelto por las palabras ajenas. Un caso emblemático en la literatura colombiana es la obra del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla. Los personajes de sus novelas y relatos traen no solo el habla campechana, sino también la cultura, los imaginarios y las voces del pueblo de su época que signa la época actual.

En cierto sentido nos identificamos con sus personajes, con sus narrativas y experiencias. La obra de Carrasquilla sitúa algunos imaginarios de nuestra región. Dicho de otra manera, los imaginarios tienen su asiento en la manera en que los signos de la realidad surgen y en los modos en que tienen un efecto sobre el comportamiento de las personas. Los mundos propuestos por cada artista o escritor no son más que el producto imaginario de la ensoñación, de los deseos y esperanzas del colectivo proyectadas en las pasiones que el autor inscribe en su obra. En esto consiste el principio de identidad literaria.

Ahora bien, si lo imaginario está compuesto por las imágenes pasadas, presentes, posibles, producidas o por producir, entonces hay también dos formas de entender lo imaginario en la sociedad. La primera es la del imaginario externo, es decir, aquel que se construye por fuera de una sociedad determinada, o que construye una sociedad de otra; la segunda, es la que corresponde al imaginario interno, que es el que construye la propia sociedad sobre sí misma. En ambos participan diferentes formas del arte, la literatura o la comunicación. Por ejemplo, la telenovela *San Tropel*¹⁹ representa una situación vivida o ambientada en 1958 en la que se representa a un pequeño pueblo abandonado por el Estado y víctima de un estafador que termina por relacionarse con los principales personajes del pueblo. Esta representación vuelve a presentar una realidad que da cuenta tanto de la época ambientada (1958) como del momento en el que se realiza la producción televisiva (1988). De hecho, al observar la diégesis, parece narrar lo que todavía ocurre en muchos pueblos colombianos en el siglo XXI.

19 *San Tropel* es una telenovela colombiana grabada a finales de los ochenta y ambientada en 1958 en la localidad de Purificación, en el departamento de Tolima. Recrea la vida del “imaginario” San Tropel, un pueblo abandonado por el Esta-

Otro fragmento de la multiforme realidad lo encontramos en la serie *N.N.*²⁰ de 1990. *Nerón Navarrete (N. N.)* representa al campesino ingenuo que busca una mejor vida en la ciudad, y en cierta manera es signo de lo que adviene en los años siguientes con las incursiones paramilitares en muchas comunidades colombianas; pero al tiempo es una forma de recordar que, en la época de La Violencia, muchos campesinos fueron desplazados por gracia de la miseria moral que alimentaron los liberales y conservadores. Otro imaginario que se tensa entre lo interno y lo externo es el del narcotráfico. Cuando muere Pablo Escobar, Colombia se creyó liberada del lastre del polvo blanco y de todo lo que giraba alrededor suyo; pero vinieron otras organizaciones criminales y aparecieron tendencias que empezaron a legitimar ciertas representaciones de la “cultura” narco. Tal es el caso del denominado narcoturismo. La representación imaginaria que se hace, por ejemplo, de Pablo Escobar en Colombia, tiene efectos en la forma de explotación comercial y cultural que afianza tales imaginarios²¹ (véase Figura 3). Pero ¿a quién se le rinde homenaje? ¿Cómo quebrar estos imaginarios que aprisionan a los sujetos y que constriñen las imágenes de una nación?

do, ya que no cuenta con servicios básicos como el agua potable o la luz eléctrica. Los lugareños depositan su confianza en Gentil Cortés Caballero, pero descubren con el tiempo que se trata de un estafador que viaja por los pueblos robando a la gente y enamorando a las mujeres casamenteras. Los avatares se suceden unos tras otros, y la gente del pueblo encuentran consejo y ayuda espiritual en el padre Pío Quinto Quintero, párroco del municipio y uno de los personajes más destacados de la serie televisiva.

20 *N.N.* es una serie colombiana creada y protagonizada por Germán Escallón, uno de los más importantes referentes de la televisión colombiana y a quien al-

Volvemos, en este punto, nuevamente a la memoria, bien si se materializa en una institución como en el Museo Casa de la Memoria²², cuya finalidad no solo es recuperar la historia sino, sobre todo, visibilizar a las víctimas de la violencia y agenciar procesos de restauración; o bien si la entendemos como una forma etérea que soporta los imaginarios sociales, ese intangible que determina nuestra existencia, ‘eso otro’ que queda después de que hemos olvidado todo.

gunos llaman el ‘Chaplin colombiano’. *J.N.* cuenta la historia de Nerón Navarrete, un hombre de origen campesino que busca una mejor vida en la ciudad, donde intenta sobrevivir en medio de sus torpezas, sus imaginarios, utopías y sus esperanzas desbordadas. El título de la serie juega con el doble sentido, activando la carga simbólica de lo narrado. Sobresale la idea del sujeto que, desplazado de la zona rural donde era re-conocido, ingresa a una urbe en la que se convierte en un des-conocido.

21 Esto alcanza todos los niveles. Por ejemplo, al revisar y analizar las cogniciones sociales asociadas al consumo de sustancias psicoactivas, el estudio realizado por Osorio y Díez (2016) muestra una serie de palabras o conceptos asociados con la cocaína, y en la que aparecen ciertos imaginarios sociales: “fue llamativo que algunos asociaran palabras como ‘Pablito’ lo que, evidentemente, da cuenta de una referenciación contextual e histórica. Pablo Escobar ahora es una metonimia, es una parte que permite inferir un todo. Y, tal vez, sea por todos los efectos derivados de ese lastre histórico, que la palabra miedo’ también una y otra y otra vez apareció como asociación directa ante el consumo de SPA” (p. 39).

22 El Museo Casa de la Memoria fue creado en 2006 con el fin de generar espacios de diálogo y reflexión que permitieran superar el conflicto armado en la ciudad y en el país. Con el tiempo, se ha convertido en un lugar físico y simbólico que busca la transformación cultural y social, con el ánimo de mantener la esperanza y agenciar procesos de reconciliación, restauración y verdad.

La información oficial del museo se encuentra disponible en su página web: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/>



Figura 3. *Arte-sano*. 2021. Pedro Agudelo Rendón.
Fotografía digital. 40 x 60 cm.²³

23 Esta fotografía fue tomada en el centro de la ciudad de Medellín en la zona de artesanías. Se ha hecho usual que en estos puestos se comercialicen, además de los típicos souvenirs regionalistas, objetos relacionados con el narcotraficante más popular de Colombia. Es común encontrar, al lado de una postal de la ciudad o una tarjeta con La Gorda de Botero, un imán para la nevera o un llavero con la imagen de Pablo Escobar. En la fotografía se pueden identificar, sobre las pulseras, dos objetos alusivos al capo: una réplica de su cédula de ciudadanía y una conocida foto que fue tomada cuando Escobar estuvo en la cárcel por primera vez. En estos toldos de artesanías se comercializan, además, otros objetos con su rostro, como copas de aguardiente o camisetas.

Jugar el juego



Ausencia ingrata. 2021.

Valentina Hernández Valencia. Fotografía análoga.

Vimos su rostro de acero, como una noche implacable. Sus ojos de fuego vieron nuestro pasado y no supimos silenciarnos ante la virtud de la eternidad. Callados, nos tragamos las palabras que ya no sabíamos pronunciar.

CAPÍTULO 3

EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA

Hacia una hermenéutica de
lo imaginario 'instituable' en la tradición



*El hombre es extraño a sí mismo y a su destino histórico
de una manera muy distinta a como le es extraña
la naturaleza, la cual no sabe nada de él.*

H. G. Gadamer



*El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad
que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de
la tradición, en el que el pasado y el presente
se hallan en continua mediación.*

H. G. Gadamer



3.1. La sociedad con(frontada)figurada

Al hablar de imaginarios sociales es necesario tener en el horizonte dos conceptos. De un lado *lo imaginario* y, de otro, *los imaginarios*. Esto implica que podemos pensar eso que denominamos imaginario social como un singular o como un plural. Lo primero, porque tiene que ver con algo que aparece como inasible, que está relacionado con la imaginación, con la psique, con lo que Castoriadis llama el imaginario radical. Lo segundo, porque una sociedad no está definida por un único imaginario, sino que más bien podemos decir que en una sociedad operan algo así como imaginarios sociales que se confrontan, que se encuentran y se cruzan. Un imaginario confrontado es aquel que entra en pugna con otros en virtud de las relaciones de poder que le son inherentes. Se trata de “ámbitos de contraposición, de lucha, de conflicto, entre visiones del mundo, de la sociedad y del momento histórico” (Girola, 2020, p. 116). No percibimos la realidad como entidad objetiva, sino que captamos fragmentos de ella a través de sus representaciones. Es lo representado, en virtud del signo, aquello que aprehendemos; son las cogniciones y las interacciones humanas, y no el ente, la cosa, la entidad, lo meramente matérico lo que determina la concepción del mundo que habitamos.

Aquí está el rasgo hermenéutico (como veremos más adelante) de los imaginarios sociales y de la tradición, pues se trata de una suerte de matriz de sentido, un visor de la realidad que agencia su comprensión y articula el presente, el pasado y el futuro de la ex-

perencia humana; es decir, permite percibir y explicar la estructura de un universo que a veces parece objetivo (cuando nos ubicamos geográficamente en un lugar o nos relacionamos con los objetos), pero que asumimos subjetivamente (cuando encuadramos nuestras percepciones por medio de los afectos y las emociones).²⁴ De modo que estos imaginarios confrontados ponen de relieve el carácter fragmentario de la realidad, su carácter voluble y maleable, pero también la imposibilidad de una transformación radical. En cambio, lo que sí resulta claro, es que ninguna sociedad está exenta de construir y habitar imaginarios sociales:

Ninguna sociedad puede perdurar sin crear una representación del mundo y, en ese mundo, de ella misma. Los hebreos del Antiguo Testamento, por ejemplo, plantean que hay un Dios que ha creado el mundo y que ha elegido la línea de Abraham, Isaac, Jacobo, etc., hasta Moisés como “su” pueblo. Para los griegos, para los romanos, existían representaciones globales que jugaban el mismo papel. Los occidentales modernos se han representado como aquellos que, por una parte, iban a establecer la libertad, la igualdad, la justicia y,

24 Este rasgo hermenéutico y esta manera de asumir los imaginarios sociales concuerda, en cierto sentido, con la necesidad gadameriana de volver al preguntar acerca de la razón y devolverle su dimensión olvidada: “Esta consiste en lo que fundamentalmente es tan fundamental, que en la razón se sustrae a toda fundamentación. Lo que constituye la razón y es lo fundamentalmente no es lo que uno piensa. No se podría decir que este pensar sea hostil a lo fundamental, sino todo lo contrario. Se opone, más bien, a la ligereza en el trato con lo fundamental, en este caso en el trato con el entender: se opone a lo fundamentalmente que se deja domesticar y explicar cómodamente. Querer explicar lo fundamental significa precisamente arrebatarle su carácter fundamental, que consiste en

de otra, iban a ser los artesanos de un movimiento de progresión material y espiritual de la humanidad entera. Nada de esto vale para el hombre contemporáneo. Éste no cree más en el progreso, excepto en el progreso estrechamente técnico, y no posee ningún proyecto político. Si se piensa a sí mismo, se ve como una brizna de paja sobre la ola de la Historia, y a su sociedad como una nave a la deriva (Castoriadis, 1997).

Las sociedades están en permanente pugna, de ahí que no sea tan fácil una transformación ideal y radical (“radical” en el sentido de “tajante” y “radical” en el sentido de “raíz”, tal como la usa Castoriadis). Si esto fuera posible, estaríamos delante del ideal y la utopía, un mundo en el que no existirían países tercermundistas y las potencias mundiales no tendrían los problemas que tienen. No serían, por ejemplo, el foco de los masivos desplazamientos que salen de los tercer-mundos en su anhelo de un primer-mundo. En esta pugna que viven los países, las sociedades producen proyecciones y representaciones; y muchas de ellas son vehiculizadas por el arte y la literatura, tanto en su condición de signo (es decir, en su forma interna), como en su condición de producto social (es decir, en su

ser el fondo a partir del cual todo se deja entender y explicar. Por consiguiente, Gadamer desenmascara las imágenes engañosas de lo fundamental. La metodología del entender es buen ejemplo de ello” (Grondin, 2003, p. 40). De ahí esa necesidad de hacer el tránsito de una hermenéutica metodológica a una hermenéutica filosófica; y la necesidad, en nuestro caso, de no asumir los imaginarios sociales como lo ya dado en lo fundamental y anodino, sino observar en lo intrascendente la capacidad de operar la razón. De ahí la importancia de asumir una perspectiva semiótica y hermenéutica que abra, a la comprensión, la realidad como un texto manifiesto en la cotidianidad, en los signos y en las acciones de los sujetos.

forma externa). O sea, en lo que el arte representa o expresa, y en lo que se representa uno del arte. De hecho, una obra como el *Angelus Novus* le permite a Benjamin explicar una visión pesimista del devenir histórico en el que el ciclo incesante de desesperación se solaza con la nada y con la catástrofe interminable, como si el mundo, las sociedades y los seres humanos, por más que aspiren a un mañana bañado por el bálsamo de la felicidad, se vieran tragados por la tesura de lo inevitable, por el ojo estrábico de ese ángel que mira la barbarie y no encuentra más que las cenizas desperdigadas, los pedazos de ilusiones envueltos por el horror y la voráGINE:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 2008, p. 24).

Queda entonces la inevitable encrucijada que pone a Adán y a Eva delante de la puerta que los conduce por la tentación de aspirar a más, o que los arroja al borde del sendero espinoso que los llevará a una lucha incesante y a contracorriente con el destino ya signado. Esta visión pesimista de la realidad es, sin embargo, tan certera que aunque la ciencia, la tecnología y en muchos aspectos la política y la organización misma de la sociedad haya avanzado en las últimas décadas, esto no supone una transformación favorable y radical para muchos países. Existen conflictos, incluso en países con grandes niveles de desarrollo; y aunque la ciencia es un indicador de progreso en una sociedad, no siempre determina tal progreso de forma plural y democrática:

El modelo de la ciencia en general, que se traslada a las ciencias sociales en la forma del positivismo, en lugar de garantizar una anhelada objetividad y neutralidad muchas veces no hace más que consolidar el orden público y la resignación, llegando a legitimar teóricamente la sociedad capitalista, en la que la vida económica rige la totalidad de la vida social (Randazzo, 2012, p. 86).

Parece, entonces, que la idea de la sociedad configurada no se corresponde con la imaginada, y que esta se asienta sobre un telar de confrontaciones en la que los individuos, los grupos, las tribus o los conglomerados que conforman una sociedad no siempre siguen la misma ‘línea de pensamiento’ –¿acaso existe una?–. De ahí que esa visión pesimista del *Angelus Novus* que mira el pasado y solo ve las cenizas, no resulte tan exagerada y, más bien, nos recuerde la inevitable lucha de los hombres y las mujeres por aferrarse a la esperanza y a la memoria que la esperanza promete.

La figura de Penélope nos recuerda esta idea. Ella esperaba a su esposo, pero la ansiedad de este, más allá del reencuentro amoroso, se debía a su necesidad de penetrar la memoria, de no quedar atrapado en el olvido como lo hacen los desaparecidos hoy por efectos de la guerra y la violencia. Él quería restaurar su memoria, mientras que Penélope añoraba la restauración de su núcleo familiar; ella tensaba el tiempo engrampada en las rutinarias formas de la vida cotidiana, mientras él estaba inmovilizado por la tozudez de los dioses. Él estaba envuelto por la aventura del forzoso tiempo dilatado por la divinidad, ella dilataba el tiempo para rasgar la premura de los días domésticos que la obligarían a renunciar a Odiseo. Ambos estaban atrapados por un tiempo lleno de laberintos y trampas, llenos de la infranqueable forma de los ideales, la memoria, los recuerdos, los deseos, el amor pasajero o el eterno decoro. Aún si la batalla final asesta un golpe sobre los impostores y ambiciosos pretendientes, la Ítaca añorada siempre será la del Odiseo que la anhela mientras se regodea con Circe. Por eso diría Benjamin que esa Ítaca ideal de Cavafis (1995) es inexistente.

Entonces, ¿qué significa restaurar la memoria? Significa volver la mirada al pasado para ver más que las cenizas; ver, en vez de ello —o además de ello— lo que la historia y la experiencia humana dejan en su camino. Los juegos de Penélope detentan el poder del artilugio, esa lúdica que busca estirar el tiempo; muestran la artimaña que la obliga a ella a tomar una decisión, como ser autónomo, y a obedecer, como parte de una sociedad que le impone normas que coartan su accionar libre. Paradoja literaria en la que, para ser libre (en lo que ella entiende por libertad) ha de fingir obedecer la ley que le impone la colectividad para liberarse de ella. ¿Qué sociedad se imagina Penélope? Tal vez la misma en

la que Odiseo piensa cuando sueña con su casta esposa mientras él se regodea con ninfas, diosas y hechiceras. La misma que concibe un mundo regido por la competitividad y la necesidad de sostener una estructura jerárquica, inevitable en la mayoría de sociedades a lo largo de la historia.

3.2. Lo *instituable*



El arte representa, presenta y activa formas de memoria y resistencia, pues él permite pensar figuras de lo imaginario. Si seguimos la idea de Castoriadis, arte y literatura son instituciones segundas. Una institución segunda agencia y define a la institución primera que se ha creado y que se ha producido a sí misma. Aquí está el lugar que tendría la libertad en la sociedad, cuyo deber sería formar seres que no sirvan de emisarios a las dictaduras. La libertad, sin duda, tiene que ver con la sociedad que produce a los sujetos que la determinan, y esto implica una paradoja: la sociedad produce sujetos (sujetos a ella, sujetos para ella), pero a la vez el ideal de una sociedad es producir seres libres, y al hacerlo, esos sujetos o bien siguen lo que la sociedad es o bien van en contravía y quiebran sus imaginarios. Por eso no puede existir, según Castoriadis, un individuo autónomo sin una sociedad autónoma. Al respecto, el filósofo greco-francés dice que “la autonomía de los individuos es inconcebible e imposible sin la autonomía de la colectividad” (Castoriadis, 1995, p. 70); y agrega, más adelante, que “mi propia libertad, en su realización efectiva, está en función de la libertad efectiva de los demás” (Castoriadis, 1995, p. 70). La autonomía no se puede separar

de la reflexión filosófica ni de la política, pues ella aparece cuando el individuo despierta a la conciencia, cuando una sociedad es apta para producir un tipo de sujeto con la capacidad de cuestionarla, de ponerla en jaque. Entonces la autonomía no es algo meramente individual, no hablamos de intención solo porque un sujeto se da normas a sí mismo, sino porque hay una sociedad que, autónoma, agencia formas de autonomía individual; en cierto sentido la autonomía es la dirección consciente por parte de los individuos de orientar su vida, pero también es la dirección consciente de una sociedad para regirse a sí misma.

Así, lo instituido define la norma que constituye la sociedad, y lo instituable alimenta esa esperanza que ya está perdida en Benjamin cuando habla del ángel de la historia. En este punto cabe decir que entiendo lo *instituable* como aquello que puede quebrar lo instituido, que puede deformarlo, transformarlo, adecuarlo, llevarlo a otra instancia o delinear una ruta diferenciadora, pero que no necesariamente resulta de una perspectiva utópica del futuro ni de una visión desoladora del pasado. Más bien se alimenta de la esperanza de un futuro mejor y de los pesares y desalientos de lo acaecido, se abre camino en medio de la desolación y socaba haces de luz en medio del desolador panorama de un mañana con cientos de ciudades contaminadas, miles de hectáreas de árboles arrasados y millones de personas en la pobreza extrema. Lo *instituable* es un “posible imposible” o un “imposible posible”. Es la ruta, el camino y la brújula, pero es también el abismo. Actúa con la razón y la pulsión incontrolable del humano que no ha aprendido a vivir comunitariamente, opera con la ilusión que obliga a pensar en un mejor mañana, y funciona por gracia de la imaginación que mueve a los individuos y transforma el mundo.

Castoriadis (1989) habla de los conceptos de “instituido” e “instituyente” que tienen lugar en lo social, donde opera lo imaginario. La dinámica que estos activan da lugar a la formación de sujetos sociales. En este sentido, lo instituido “se refiere a que las significaciones sociales descansan sobre instituciones cristalizadas. Lo instituyente, en cambio, se refiere a ese colectivo anónimo que dinamiza ciertas transformaciones sociales” (Etkin, 2017, p. 165). Aquí, al emplear el término *instituable*, quiero darle énfasis a lo posible que no necesariamente se realiza. Le doy, con ello, razón al pesimismo de Benjamin; pero también conservo cierta ilusión de que, como dice Castoriadis, hay una necesaria fuerza dinámica y transformadora que opera en el interior de la sociedad en virtud del carácter creativo del imaginario social que circula en las comunidades.

Ahora bien, ¿cómo opera la autonomía individual? y ¿qué efectos genera? En la situación de quiebre social registrada en Colombia entre abril y julio de 2021 se pueden identificar muchas aristas de este complejo asunto. Basta con un ejemplo. El Parque de los Deseos en Medellín, como el Portal Américas en Bogotá, se convirtieron en focos simbólicos de resistencia ciudadana y social, transformando el parque en un lugar apropiado por quienes encontraron en la protesta social una forma de pelea material, física y de confrontación. El parque se convirtió, con los días, en un campo de batalla, pero al tiempo su transformación física se hizo evidente, no tanto por las detonaciones y artefactos explosivos, sino por la explosión simbólica (véase Figuras 4, 5 y 6).



Figura 4. *Una 'eterna' primavera.* De la serie *Parque de los deseos.* 2021.
Pedro Agudelo Rendón. Fotografía digital. 40 x 60 cm.



Figura 5. *Una chispa de verano.* De la serie *Parque de los deseos.* 2021.
Pedro Agudelo Rendón. Fotografía digital. 40 x 60 cm.



Figura 6. *Las treguas de otoño.* De la serie *Parque de los deseos.* 2021.

Pedro Agudelo Rendón. Fotografía digital. 40 x 60 cm.

Hay aquí, entonces, dos dimensiones de esta confrontación social: una real que tuvo lugar en las calles y en las riñas físicas, y una simbólica que se expresó a través del arte, de las marcas y trazos, así como en los discursos y los símbolos construidos. De modo que la generación que se llamó a sí misma “La Generación de Cristal”, nombró al Parque de los Deseos como “Parque de la Resistencia”, haciendo que en el discurso de los periodistas y muchos ciudadanos convivieran ambos nombres. No se logra, en sentido estricto, un desplazamiento semiótico, pero sí una yuxtaposición que buscó la resignificación simbólica del espacio y que encarnó los reclamos ciudadanos y la inconformidad generalizada. Podría decirse que esta toma de conciencia visibilizó los problemas que se agudizarían con una reforma tributaria en plena crisis sanitaria y económica por causa de la COVID-19.²⁵

Un corolario que resulta de esta situación, siguiendo la línea de análisis de los imaginarios sociales que hemos asumido hasta aquí, es que los ciudadanos luchaban en contra de lo instituido, en virtud de lo instituyente y para hacer viable lo instituible. En cualquier caso, la realización efectiva de libertad está en función de la de los demás, y en el mismo sentido la autonomía que hace posible que conquiste individual y socialmente dicha libertad, no tiene asidero sin la autonomía colectiva; pero cuando chocan ambas, lo que se puede colegir –sirva de ejemplo el descrito atrás– es que algo está fracturado en la sociedad, algo se está quebrando en ella.

Un caso literario e histórico –o mejor histórico y recreado literariamente– es el del pintor Paul Gauguin y la pensadora socialista Flora Tristán. Sus historias fueron ficcionalizadas por Mario Vargas Llosa en su novela *El paraíso en la otra esquina* (2010). La novela relata, a través de una estrategia narrativa de paralelismo (en los capítulos pares se define la historia de un personaje y en los

25 La reforma propuesta por el gobierno seguía los lineamientos del Fondo Monetario Internacional y fue presentada con el eufemismo de *Ley de Solidaridad Sostenible*. Con ella se buscaba gravar la canasta familiar y los servicios públicos básicos (agua, energía, gas, telefonía, entre otros), así como aumentar el impuesto a la clase media. A lo que se sumaban las enormes exenciones a la empresa privada y otra serie de medidas que expresaban no solo la intención capitalista sino también la dimensión elitista e inequitativa de tales medidas.

Varios de los argumentos del gobierno tomaron como chivo expiatorio las consecuencias de la pandemia, la supuesta necesidad de sostener programas como el “Ingreso solidario” y bonificaciones a los jóvenes del país, sin verificar quiénes realmente requerían la ayuda. La reforma tributaria constituyó, para muchos, el pretexto (una especie de florero de Llorente) que detonó la protesta social en Colombia el 28 de abril de 2021, y que se convirtió en un hito de la protesta ciudadana en el país. Cada nueva acción del gobierno aumentaba la indignación y, tal como ha ocurrido en repetidas ocasiones en la historia del país, la

impares la del otro), la vida de Paul Gauguin y su mundo primitivo idealizado; describe, por otra parte, la vida de Flora Tristán, quien imagina una sociedad igualitaria y equitativa. Ellos tienen varias cosas en común, además del parentesco sanguíneo (Flora es la abuela, por vía paterna, de Paul). Ambos siguen un sueño o idea utópica que parece no realizarse, que se aleja a medida que se acercan a ella, que se desvanece cuanto más luchan por alcanzarla. La novela deja esa sensación de incompletud, tanto en el impulso que mueve a cada uno de estos personajes en tanto individuos, como en lo que ellos logran en términos de la sociedad o de la comunidad a la que pertenecen. Esta incompletud resulta, por tanto, doble, y da pie también a un doble fracaso flagrante: las aspiraciones individuales de Gauguin se derrumban en su incesante lucha en contra de lo social y a favor de un mundo ‘puro’ y primitivo en el que él no encuadra de forma plena; las ilusiones socialistas y generales de Tristán se derruyen en sus propias frustraciones individuales. En la pensadora francesa se avizora esa dimensión creativa de la sociedad

clase gobernante mostró lo mucho que ignora las necesidades del país y lo poco que le interesa realmente la sociedad. Así, en una entrevista dada a una periodista alineada con el gobierno, Alberto Carrasquilla, el entonces ministro de Hacienda y gestor de la reforma, confesó su completa ignorancia sobre los precios de los alimentos básicos de los colombianos, y aseguró que una docena de huevos costaba 1.800 pesos colombianos, cuando en aquel momento su valor era casi siete veces mayor. También aseguró, en la misma entrevista, que en su familia él tenía fama de ser un despilfarrador. Además de los cientos de memes que circularon por redes sociales, esto aumentó la irritación del pueblo y lo que empezó como una expresión de la molestia generalizada, activó un fuerte movimiento civil que extendió la protesta por meses, dejando más de setenta muertos, cerca de treinta víctimas de violencia sexual, más de ochenta víctimas de violencia ocular, casi mil quinientas víctimas de violencia física, mil ochocientas detenciones arbitrarias y tres mil quinientos casos de violencia policial.

instituyente actuando en la sociedad instituida a través del imaginario social (Castoriadis, 1989), y en esta pugna lo instituable adquiere forma: todo cambia, sin cambiar; todo sigue igual, siendo otra cosa.

Si una sociedad “es esencialmente surgimiento de nuevas significaciones imaginarias sociales, es decir, una *institución* cuya dinámica fundamental se da entre lo instituyente –lo imaginario radical– y lo instituido –las instituciones creadas–” (Cabrera, 2006, p. 58), ¿qué es lo que define esa incapacidad de percibir tales cambios de forma realmente efectiva en la sociedad? No es la imperceptibilidad de los individuos a lo largo del tiempo, ni que existan realmente cambios, sino la tensión entre la mirada esperanzadora y el rostro pesimista que arrostra la historia, es decir, lo instituable y su agenciamiento de incompletud.²⁶

De ahí ese paraíso perdido en el que la autonomía del individuo cae en el suelo de la derrota. La felicidad, como una suerte de edén extraviado o un paraíso que está a la vuelta de la esquina, nos

26 Sassen (2016) relaciona el concepto de incompletud con la idea según la cual la ciudadanía es un contrato teorizado de forma incompleta entre el Estado y el ciudadano, lo que imposibilita la satisfacción plena de las aspiraciones individuales tanto como los cambios completamente sociales: “Esta incompletud posibilita que una institución en extremo formalizada se ajuste a las modificaciones –de manera más precisa, se ajuste a la posibilidad de responder al cambio sin sacrificar su estatus formal–. En segundo lugar, mi argumento es que la longevidad de la institución sugiere que su propósito es ser incompleta; esto es, una institución capaz de responder al significado históricamente condicionado de la ciudadanía. La incompletud pone de relieve la obra del hacer, ya sea que se trate de hacer o rehacer en respuesta a condiciones cambiantes, a nuevas subjetividades, o a nuevos medios instrumentales. Por último, aquellos que han sido autores claves de esta incompletud son quienes quedan fuera y quienes son excluidos–” (p. 108).

recuerda que la autonomía individual no es un estado final y acabado; es, más bien un proyecto constante que depende de la relación de los sujetos con los sentidos que ellos van interiorizando. Ocurre que esta idea empieza a desdibujarse con otro concepto ‘hermano’ de los imaginarios sociales, el de ideología, que es la concreción justamente de algo que aparece en los imaginarios sociales. Su carácter alienante vincula ideología con política y esta, lo sabemos, tiene dentro de su discurso el modo de decir de la promesa, cuyo requerimiento es la aceptación de la promesa por parte de la contraparte promitente. La política no procura la felicidad, pero apela a la quimera de una ilusoria felicidad. También la literatura nos ha enseñado esto.

En *La Regenta* (Alas, 1977), Ana Ozores busca la felicidad en cada acción de su vida, pero esta se le escapa en cada nuevo gesto de la existencia. Ilusa, ella cree que la felicidad está en la literatura, pero la ficción la defrauda cuando la realidad es más hostil y cruda que la vida construida en el papel; crédula, piensa que la encontrará en el mundo espiritual, y sin embargo el mundo está lleno de tentaciones y su alma es débil a la seducción; romántica y soñadora, considera que la hallará en el matrimonio, pero la cotidianidad y el tiempo repetitivo le muestran la desilusión que se multiplica en la monotonía del hogar; ingenua, la ve en una relación extramatrimonial, y sin embargo esta aventura le mostrará el rostro más crudo de la realidad, que ya no le deja ni ficción ni religión ni amor o placer alguno, y entonces entenderá que su autonomía, su libertad y felicidad, distan mucho de lo que le puede ofrecer la sociedad. ¿Qué le queda a *La Regenta*? Le queda el vacío, la incompletud, la necesidad de algo que parece no llegar.

En una visión, quizá más optimista, podríamos afirmar que le queda el libre albedrío. Para decirlo de otra manera, en un sentido realista y parafraseando a Furtado, le queda la libertad, la libertad que es una representación que el ser humano se hace de su acontecer en la vida (el devenir ser-libre), y para ello requiere de la autonomía individual que solo es posible en una sociedad autónoma, pero tal representación solo adviene cuando el sujeto toma conciencia de su lugar en el mundo, de su lugar en la sociedad.²⁷ De modo que si lo imaginario es constitutivo de la sociedad y está determinado por el tiempo y la memoria (volviendo a la metáfora de Cronos y Mnemósine que usé atrás), entonces no se puede negar el pasado, por más cruento y desolador que este último se muestre (como en la obra *New horizons* de Carlos Uribe).²⁸

Los imaginarios sociales establecen relatos individuales y narrativas sociales que no son posibles sin un tiempo que determine las acciones humanas y configure imágenes mnémicas sin las cuales no pueden subsistir; de ahí que lo imaginario no sea algo inamovi-

27 La idea planteada en *La isla de las flores* es esta: “El hombre se diferencia de los otros animales por el telencéfalo altamente desarrollado, por el pulgar oponible, y por ser libres. Libre es el estado de aquel que quiere libertad, libertad, una palabra que el sueño humano alimenta, que no hay nadie que la explique y nadie que no la entienda” (Furtado, 1989).

28 La obra consiste en un mural con una composición gráfico-digital que buscaba recrear la pintura del maestro Francisco Antonio Cano titulada *Horizontes* (1913), obra emblemática que recrea una escena que exalta los valores de la cultura antioqueña, la manera en que se forjó el departamento a través del trabajo aguerido y la consolidación de la familia nuclear, es decir, el lienzo de Cano contribuía a un ideario que permea, todavía hoy, a la sociedad antioqueña, en el que el legado de los antepasados define el presente y el futuro de este pueblo. La obra de Uribe, por el contrario, rompía con esta idea –la quebraba–, fracturando este

ble, algo meramente objetivo que se pueda capturar como una imagen, sino que es capacidad imaginante: la sociedad se crea como institución primera, y los individuos, al tomar conciencia (toda revolución no es más que una toma de conciencia), conquistan parte de la autonomía como una posibilidad (no necesariamente efectiva) de superar la alienación instituida, y esto hace que el sujeto se acerque a la libertad que aspira, si bien esta tiende a diluirse en la paradójica autonomía social. Por eso, quizá, sea necesario pensar en lo que plantea William Ospina sobre la diferencia como la mayor riqueza humana:

La tarea más urgente de la humanidad en general es la tarea de reconocerse en el otro, la tarea de asumir la diferencia como una riqueza, la tarea de aprender a relacionarnos con los demás sin exigirles que se plieguen a lo que somos o que asuman nuestra verdad. Frente a los fascismos que hoy resurgen en tantos lugares del planeta se alza esta urgencia de hacer que en el

imaginario y haciendo visible otros rostros de eso que constituye la sociedad. En la recreación del pintor antioqueño incluyó la figura de Pablo Escobar sobre un *jeep*, señalando el horizonte con su mano, tal como hace el personaje masculino en la pintura de Cano. El mural se realizó en un espacio público del centro de la ciudad de Medellín, pero fue borrado tres días después de su realización. Indudablemente, el gesto de borrar la obra no solo la condena, sino que además da cuenta de la negación de un pasado, que si bien no es el mejor en la historia de la ciudad de Medellín y del país, es parte de su historia, es decir, la determina y corre, entreverado, en el tejido de sus imaginarios sociales. Finalmente, la obra gráfica de Uribe sería llevada al museo, donde su significado muta, igual que el efecto sobre los ciudadanos que se indignan ante la representación realizada por el artista. Una fotografía de la pieza original, antes de ser llevada al museo, se puede visualizar en Esfera Pública: <https://publicaesfera.wordpress.com/2013/08/11/un-conservador-en-una-tacita-de-plata/>

mundo persista la diversidad de la que depende la vida misma (Ospina, 2012, p. 35).

No se trata solo de domar la psique, como plantea el filósofo de los imaginarios sociales, sino de algo más, y que supone un encuentro con el otro, el reconocimiento de la voz ajena, pues al fin y al cabo “todos necesitamos ver ‘lo mismo’ en ‘lo otro’ para que no nos resulte del todo incomprensible, todos asimilamos las categorías y las prácticas ajenas interpretándolas en términos de las nuestras” (Lizcano, 2003, p. 193). El acto de domar supone, en cualquier caso, la inscripción de una voz en otra, al tiempo que abrirse a la expresión conjunta. Esta es la base de la institución y de lo instituido de los que habla el filósofo greco-francés. La institución tiene su asiento en la ‘instrucción’, en aquello que está determinado por un conjunto de reglas y conocimientos definidos. Es lo establecido, lo que tiene lugar en virtud de la ley y la historia, o en atención a la norma social y la razón de los hombres y mujeres. La institución se vuelve hacia adentro, es el corazón de la sociedad, aquello que circula como una imagen invisible, sin rostro pero siempre presente.

3.3. Tradición e institución: una perspectiva hermenéutica



La institución termina, en muchos casos, por envolver o abrazar a la tradición. Esta última, en términos generales, es un conjunto de hábitos, es aquello que se conserva y aún así no es unánime ni unívoca. Partiendo de esta idea, veamos ahora algunas relaciones

entre la tradición y los imaginarios sociales; y definamos, siguiendo principalmente a Gadamer, los modos de la comprensión, de lo histórico, del prejuicio y del tiempo en tal relación.

Digamos, para empezar, que rescatar el concepto de tradición implica redimensionar el problema de la historicidad, ya no como un ver la tradición desde la conciencia científica o desde su perspectiva histórica, sino desde la conciencia de historia efectiva, conciencia capaz de dar razón de la experiencia hermenéutica y de la tradición en sí misma. Para llegar a este punto, Gadamer propone un recorrido que va desde el redescubrimiento de la preestructura de la comprensión por Heidegger, hasta el significado de la distancia en el tiempo (en una perspectiva hermenéutica), todo lo cual lo lleva a una idea fundamental, y es la de la historicidad de la comprensión como principio hermenéutico.

Ahora bien, es importante aclarar de entrada que la hermenéutica de Gadamer no pretende ser metodológica, menos aún una teoría hermenéutica propia de las ciencias humanas, sino, más bien, una filosofía. Gadamer atiende a la historicidad esencial de la experiencia humana, experiencia que se pierde del horizonte de comprensión cuando se prescinde las especificidades propiamente humanas. De ahí que el filósofo indique que una conciencia hermenéuticamente formada busca reconocer lo que cada acontecimiento tiene de suyo como algo propio, inscrito en la temporalidad del ser humano. Se trata, en última instancia, del carácter propiamente histórico-temporal de nuestra existencia. Por tanto, la experiencia humana no puede ser reducida a una conciencia científica y metodológica.

Partiendo de Heidegger, Gadamer plantea que el círculo de la comprensión pone de manifiesto el hecho de que en la historia o el arte, por ejemplo, el intérprete se ubica en la tradición y no frente a ella desde una mirada fría y distante. Esto implica el propio reconocimiento, el saber preestablecido de que le pertenece antes de la comprensión plena, todo lo cual hace posible la comprensión. Ya no se trata de un obstáculo para el conocimiento, sino de la condición del comprender como auténtica experiencia. De tal modo que quien pregunta ‘comprende’ ya de alguna forma aquello a lo cual interroga en el momento en el que lo hace. Esta comprensión previa es la que dirige la pregunta hacia su objeto de interrogación; de esta manera, la hermenéutica puede hacer justicia a la historicidad de la comprensión, y no quedarse en la mirada tradicional en la que la autocomprensión tenía un carácter preceptivo.

Toda interpretación debe orientarse a la cosa misma, sin desviarse de ella:

Toda revisión del primer proyecto estriba en la posibilidad de anticipar un nuevo proyecto de sentido; es muy posible que diversos proyectos de elaboración rivalicen unos con otros hasta que pueda establecerse unívocamente la unidad de sentido; la interpretación empieza siempre con conceptos previos que tendrán que ser sustituidos progresivamente por otros más adecuados (Gadamer, 2005, p. 333).

Siempre está el error previo, la opinión anterior; el comprender elabora, si bien no siempre, proyectos correctos y adecuados a las cosas; en este proceso, la objetividad se relaciona con la

convalidación de las opiniones previas. El lector llega al texto con opiniones de contenido que constituyen su preconcepción, por lo cual no se puede asumir que lo que le es dicho deba ser integrado; por el contrario, la exigencia que se hace al intérprete, es la de estar abierto a la opinión que es presentada. Lo que dice el otro, y aún si ese otro es el texto, debe ser escuchado. Esta es una condición de la comprensión. Así, “el que quiere comprender un texto tiene que estar en principio dispuesto a dejarse decir algo por él. Una conciencia formada hermenéuticamente tiene que mostrarse receptiva desde el principio para la alteridad del texto” (Gadamer, 2005, p. 335). Esto no implica, en ningún caso, neutralidad, sino una relación dialógica entre el texto y el lector, relación a la que se incorporan las opiniones previas y prejuicios de este último.

Es en la Ilustración donde se acuña –algo que es para Gadamer su prejuicio de conciencia ilustrada– el carácter negativo del prejuicio y se lo entiende como juicio falso. La Ilustración habla de dos tipos de prejuicios: prejuicio por respeto humano y prejuicio por precipitación, siendo estos aquellos que inducen a error debido a que uno mismo se arroja inconsideradamente sobre un asunto; y los primeros, originados por la autoridad del otro, como en las sagradas escrituras. Para Gadamer este es el gran error de la Ilustración, por cuanto ella se impone radicalmente sobre la sagrada escritura, intentando comprender su tradición sin ningún prejuicio; pero en últimas, ella difama de todo tipo de autoridad, y esto porque la considera como fuente de prejuicios ilegítimos cuando podrían ser, según el filósofo, fuente de verdad. Con ello se subvalora, también, el peso del sentido que guarda el texto en cuanto tal, y se impone la única autoridad de la razón. En tal sentido, la tradición escrita no puede valer sino a causa de

su dependencia de la razón, con lo cual la fuente de verdad ya no es tanto la tradición como la razón misma.

De modo que la autoconfianza de la Ilustración, autoconfianza que la lleva a rechazar el misterio en la verdad mítica, es la que finalmente la convierte en un dogma de saber absoluto que niega toda posibilidad de saber a las formas originarias del cuerpo y la 'sin razón'. De ahí que una hermenéutica histórica deba asumir una actitud crítica frente a esta consideración racionalista:

La superación de todo prejuicio, esta exigencia global de la Ilustración, revelará ser ella misma un prejuicio cuya revisión hará posible una comprensión adecuada de la finitud que domina no solo nuestro ser hombres sino también nuestra conciencia histórica (Gadamer, 2005, p. 343).

De acuerdo con esto, atender al prejuicio del prejuicio permitirá comprender que el humano es, ante todo, un ser histórico, hecho de lenguaje e imaginarios y realizado en la tradición. Nos permitirá comprender que se ancla en la tradición, en la institución del lenguaje y en los imaginarios sociales. Lo humano no está dado, sino que se construye en el tiempo, y este construirse es lo que le da su condición histórica; pero el humano, a su vez, está determinado por el lenguaje como sistema simbólico que le permite construir esa historia y hacer parte de una tradición, es decir, de las cosas dichas que se interpretan y que son interpretadas en el tiempo. Del mismo modo, la razón no podría entenderse como autosuficiente y autorrealizada, pues ella se refiere a lo dado y no a lo absoluto, y es por esto que se la entiende como real e histórica. Esto pone de

relieve nuevamente la crítica al cientificismo, y deja entrever otra mirada de la naturaleza humana, la cual supone un extrañamiento particular: “El hombre es extraño a sí mismo y a su destino histórico de una manera muy distinta a como le es extraña la naturaleza, la cual no sabe nada de él” (Gadamer, 2005, p. 343). Es en este sentido que le pertenecemos a la historia, y que antes de comprenderse a sí mismo, el hombre se comprende en la historia de la que participa, en la familia, la sociedad, el Estado, en los imaginarios sociales que lindan su vida y que le ubican linderos de existencia:

Quizá el individuo, como designio de su época, encuentre abortado el camino para la reconciliación plena de su existencia, ya no vislumbre con claridad una meta u objetivo que sirva de resolución a las contradicciones históricas, pero, a través de lo imaginario, se sitúa, siempre con precariedad, de manera alternativa en la realidad. En un momento histórico de desconfianza respecto a todo horizonte de futuro, la efervescencia de lo imaginario permite doblarnos en lo real, es decir recrear de otro modo la existencia (Carretero, 2006, p. 11).

En este cruce, en el que lo imaginario, la historia y la tradición ingresan en la dinámica del devenir del sujeto, este se ve abocado a su comprensión, y es ahí cuando la comprensión desde el prejuicio tiene cabida. No en vano afirma Gadamer (2005, p. 344) que “*los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser*”.²⁹ Con esto se advierte que recuperar el sentido

29 Las cursivas son del autor.

positivo del prejuicio implica que este es una opinión previa a cualquier juicio, y no solo juicios erróneos como suponía el racionalismo. Esta reconquista del concepto abre una nueva comprensión de la autoridad y de la tradición, condenados también al ostracismo del mundo oscuro de la sinrazón. Para Gadamer lo propio de la autoridad no es la sumisión de la razón, es más bien el reconocimiento de que otro sabe algo mejor que uno mismo, que su juicio es por todo muy superior al juicio propio. Lo que dice, por tanto, no es pura arbitrariedad, sino algo que puede, provisionalmente, aceptarse como verdadero. En consecuencia, todo aprendizaje se basa en este reconocimiento de la autoridad.

Por otro lado, se puede afirmar que algo no es necesariamente verdadero porque sea dicho por la autoridad, pero sí que puede serlo en la medida en que tal autoridad sabe más. Esto le da su validez al prejuicio, y genera un acercamiento a la cosa cuyo resultado es mostrar como legítimo el prejuicio debido a que contribuye a la comprensión. Pero bien puede ser el caso que el prejuicio impida la comprensión, en cuyo caso se trata de un prejuicio ilegítimo. Sea como sea, los prejuicios constituyen una condición de la comprensión de la tradición, de lo institucional y de los imaginarios que operan en distintas capas de la realidad social.

3.4. Los prejuicios como condición de la comprensión



La tradición se pliega, al tiempo que irriga la experiencia humana; de ahí que se la pueda entender como una voz que habla, como si fuera un interlocutor. El imaginario la intercepta y la tamiza. Si el imaginario se concreta en las acciones, entonces la tradición florece en la reiteración de la acción y en la redundancia del signo que la interpela. Esto resulta constitutivo del ser humano en su necesidad de interpretar y de verse a sí mismo en aquello que imagina y sueña. De ahí que los ideales (o bien las utopías), lo instituable, los sueños o lo imaginado irrumpen como un modo de la interpretación misma:

El hombre vive en la interpretación y tiene necesidad de ella, en tanto sus dimensiones humanas más características son la semiótica, la lingüística y la hermenéutica, es decir, su capacidad para construir mundo a través del signo y del lenguaje, y su necesidad de interpretar ese mundo e interpretarse a sí mismo (Agudelo, 2018, p. 211).

Este interpretarse en los signos, en el lenguaje, en lo que soñamos e imaginamos, en los imaginarios –individuales y colectivos–, en lo que proyectamos como sujetos soñantes, utópicos o realistas, hace parte de este ejercicio hermenéutico de la comprensión. Por eso nos comprendemos en la tradición y en (o a través de) lo

imaginario que la constituye. Esta idea se contrapone al concepto de tradición propio de la ciencia histórica, en la cual se la entiende como transmisión. En Gadamer la tradición tiene un sentido completamente activo; no es un objeto, no es lo transmitido o transmisible, por eso en su crítica al Romanticismo afirma lo siguiente:

Aun la tradición más auténtica y venerable no se realiza, naturalmente, en virtud de la capacidad de permanencia de lo que de algún modo ya está dado, sino que necesita ser afirmada, asumida y cultivada. La tradición es esencialmente conservación, y como tal nunca deja de estar presente en los cambios históricos (Gadamer, 2005, p. 349).

La tradición así entendida (tanto como los imaginarios), aparece como un lenguaje que hace posible el diálogo, pues ella habla por sí misma y presupone una disposición de escucha. Al ser histórica, la tradición condiciona y limita la comprensión del intérprete; pero el problema, como advierte el filósofo, no está tanto en su condicionamiento como en la ingenuidad que pueda mostrar el intérprete al tomarla y no advertir tal ‘sujeción’.

Es por lo señalado que Gadamer habla de la conciencia de historia efectual, pues es esta la única capaz de dar cuenta de la experiencia hermenéutica de la tradición. Esta conciencia se caracteriza (a diferencia de la conciencia científica que, como ya se dijo, ve en la tradición un objeto gracias a su fe ciega pero razonada en el método, desconociendo la capacidad de interlocución e interpelación de la tradición) por la apertura a la tradición, por el reconocimiento de la alteridad del pasado; pero además (y a diferencia de la conciencia

histórica que solo reconoce en el pasado su carácter de alteridad, e intenta superar su condicionamiento, algo que no es posible para un intérprete que es en la tradición y en los imaginarios), por hacer valer los planteamientos de la tradición contra los propios. Esta conciencia hermenéutica es la que Gadamer llama conciencia de historia efectual, conciencia situada y limitada, por lo cual no abandona los prejuicios ni, por tanto, su propia historicidad.

Ahora bien, reconocer que solo puede darse una recepción de la tradición en el diálogo, implica rehabilitar los conceptos de autoridad y tradición. Para este fin es necesario, a su vez, restituir el concepto de prejuicio y reconocer la existencia de prejuicios legítimos. Para llevar esto a cabo, el filósofo revisa los prejuicios que se distinguen en la Ilustración y reconoce que la razón ilustrada, en su repulsa contra toda autoridad, desconoce que esta también puede ser fuente de verdad. La Ilustración opone autoridad a razón, ante lo cual Gadamer señala que tal equiparación resulta en reduccionismo, puesto que la autoridad tiene su fundamento en un acto de reconocimiento y de conocimiento. Por tanto la autoridad del educador o del superior implanta prejuicios y su validez está dada por la inclinación que hacia tal reclaman.

Gadamer entiende la tradición como un “momento de la libertad y de la historia”; la tradición es conservación y esto es lo que da lugar a las transformaciones en la historia: siempre nos encontramos en tradiciones. Y esto ocurre, incluso, si tales tradiciones son inventadas. Al respecto dice Hobsbawm (2012, p. 8):

La “tradición inventada” implica un grupo de prácticas normalmente gobernadas por regla aceptadas

abierta o tácitamente y de naturaleza simbólica o ritual, que buscan inculcar determinados valores o normas de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente continuidad con el pasado. De hecho, cuando es posible, normalmente intentan conectarse con un pasado histórico que les sea adecuado.³⁰

Esto pone en cuestión el grado de asepsia de la que se envasa la ciencia, pues ella también vive en la tradición y está presente en ella el pasado. De acuerdo con esto, solo puede darse una recepción de la tradición en el diálogo, lo que implica que el conocimiento del pasado depende de que la conciencia se sepa inserta en la ondulación del tiempo histórico. La tradición interpela; pero es importante distinguir aquí entre la historia y el estudio de la misma, y reconocer entre ambas una relación de oposición. Por tanto, “el efecto de la tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica”, constituyen una unidad efectual. La conciencia histórica se entiende así como un momento nuevo dentro de la relación huma-

30 El concepto de “tradición inventada” supone, entonces, tanto las tradiciones que han sido “realmente inventadas, construidas y formalmente instituidas” (Hobsbawm, 2012, p. 7), como aquellas otras que surgen de forma más rápida y espontánea y que se despliegan con rapidez. En este sentido, se trata de una construcción que supone tanto un proceso de formalización como de ritualización (p. 10), como supone también aquello que se instala como tradición, en el sentido de Gadamer. Ahora bien, valdría la pena preguntarse si hay tradiciones que no sean inventadas y, de hecho, analizar la manera en que lo imaginario trasvasa tales formalizaciones y ritualizaciones. La tradición se impone en virtud de su relación con el pasado y en la medida que se repite, mientras que el imaginario está presente como un imperceptible cuyos efectos solo es posible (si lo decimos en un sentido semiótico) a través de los signos y de las acciones humanas.

na en el pasado. Aquí nuevamente se pone en juego la relación diferenciadora entre la ciencia natural y la ciencia del espíritu, ya que esta última no sigue la lógica progresista de la primera, aunque en ella el concepto de progreso tenga un lugar. Este lugar se lo brinda precisamente el hecho de que la tradición está allí en la motivación del presente.

A lo anterior hay que agregar el interés autorreflexivo. Es así como lo clásico se integra a esta nueva perspectiva. Lo clásico no se refiere solo a una época, o al estilo desarrollado en un momento determinado, es un modo característico del ser histórico, “la realización de una conservación que, en una conservación constantemente renovada, hace posible la existencia de algo que es verdad” (Gadamer, 2005, p. 356). En este sentido, lo clásico es lo que se mantiene frente a la crítica histórica, es en sí una realidad histórica sometida a la conciencia histórica; no se trata de lo efímero cambiante sino de lo destacado diferente. Esta es su permanencia más inmediata y duradera; sobrepasa la circunstancia temporal para hacerse a sí mismo permanente, es así que su significado pasa el umbral del tiempo y llega a todos los hombres. Este es su carácter intemporal y un modo del ser histórico, no se trata de que la obra pertenezca a su propio tiempo, sino también de tener la conciencia de que pertenece a nuestro mundo. Por eso lo clásico es acertado: habla al presente histórico y lo interpela desde su propio lugar en la historia, en otras palabras, transmite su propio pasado lleno de significado y sentido para entrar en diálogo con el aquí y el ahora, y es en este sentido que se lo puede definir, siguiendo a Gadamer, como una realidad histórica.

Lo clásico enseña, por eso va más allá de la referencia a lo estilístico. El aprendizaje que se pueda derivar de lo clásico tendrá que ver, en todo caso, con el lugar que ocupamos los humanos en la línea implacable del tiempo mientras, absorbidos por los imaginarios de una sociedad anclada en una modernidad desoladora, imaginamos una sociedad configurada en virtud de la utopía. Pero esta implacabilidad no es la redoma en la que se guarda el elixir de una historia que no nos pertenece, pues si bien, como afirma el filósofo, somos nosotros los que pertenecemos a la historia, también podemos afirmar que somos nosotros, en nuestra condición de humanos y gracias al poder no menos implacable del lenguaje, quienes buscamos que la historia nos concierna como una posesión muy propia a través de la palabra, hasta el punto de asumir que la asumimos desde un presente con el fin de observarla de forma más consciente. Asimismo pertenecemos a los imaginarios sociales, o sea, nos anclamos en ellos:

Las significaciones imaginarias sociales están en y por las “cosas” —objetos e individuos— que las presentifican y las figuran. Solo pueden tener existencia mediante su “encarnación”, su “inscripción”, su presentación y figuración en y por una red de individuos y objetos que ellas “informan” (Beriain, 2003, p. 57).

Lo precedente nos lleva a revisar la mediación histórica del pasado con el presente, lo que implica una autocrítica de la conciencia histórica para reconocer el significado mismo del comprender en la historia: *“el comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación”*

(Gadamer, 2005, p. 360).³¹ De acuerdo con esto, el que comprende se siente distanciado del pasado, pero, paradójicamente, encuentra en esta distancia su pertenencia a la tradición en la cual se reconoce, reconociéndose, a su vez, en aquello que pretende comprender. Aquí la inmediatez no tiene lugar, y esto acentúa el carácter paradójico: extrañeza pero también familiaridad, es aquí donde tienen lugar los prejuicios que, junto a la distancia en el tiempo, se convierten menos que en un obstáculo, en una condición positiva de la comprensión. El pasado habla y se muestra como una alteridad; de ahí, también, que los imaginarios sociales se alimenten del tiempo para instituirse, para hacerse instituíbles o para quebrar al tiempo mismo en el que se gestan.

3.5. El significado hermenéutico de la distancia en el tiempo



La tradición solo puede experimentarse en la apertura plena a lo que el texto comunica, pues esto hace posible la comprensión de la tradición en cuanto tal. Esto constituye lo que podría denominarse relación plena del diálogo. De esta manera, la experiencia hermenéutica es experiencia de la tradición, y es esta experiencia la que explica la historicidad de la comprensión y muestra cómo la tradición es un tipo de historicidad. Historicidad aquí significa que somos seres en y por el tiempo (hijos de Mnemósine, hijos devorados de Cronos, hijos consumidos por Lete), es decir, somos seres

31 La cursiva es del autor.

históricos y, por tanto, no estamos como puestos frente a ella sino en ella, en otros términos, no somos espectadores sino partícipes, nos encontramos en su decurso.

En consecuencia, la historia no nos pertenece, si bien la nombramos, categorizamos o deformamos para hacernos a la idea de que es *nuestra* historia; más bien, pertenecemos a ella, a sus juegos y a sus movimientos. Así las cosas, la historicidad es constitutiva de la comprensión y rescata para la comprensión hermenéutica el valor necesario del prejuicio. En este sentido, se puede afirmar que somos seres históricos puesto que tenemos prejuicios. Estos cumplen una función en la comprensión, al tiempo que indican la situación en la que está quien comprende; por eso se puede llegar a ser consciente de la propia situación, pero esto no significa que dicha situación deje de ser propia ya que *siempre se está prejuiciado*. De ahí que pretender dejar de lado todo prejuicio no pasa de ser un falso ideal que implica situarse fuera de la historia.

La pregunta que surge aquí es cuáles son las consecuencias de la pertenencia a una tradición o cierto tipo de imaginario social para la comprensión. Según Gadamer, la determinación histórica se hace evidente en el hecho de que todo horizonte de comprensión está constituido por la pertenencia a una tradición. Solo se comprende así lo que ya éramos, es decir, la comprensión es posible desde lo previamente comprendido (precomprensión). Por tanto, al comprender algo siempre se está sujeto a ese algo desde lo ya juzgado. Pero esto no significa, para el caso del texto, asumir el psiquismo del autor como el estadio por excelencia de la precomprensión; antes bien, en la comprensión del texto, el desplazamiento no se hace hacia el psiquismo del autor, sino hacia “la perspectiva bajo la

cual el otro ha ganado su propia opinión” (Gadamer, 2005, p. 361), haciendo valer el derecho de lo que dice, no significa esto que se vuelva sobre la subjetividad, sino que hay una participación en un sentido comunitario. Aquí, justamente, tiene lugar la interpretación del texto literario, tal como veremos en el cuarto capítulo.

Mientras que en Scheleirmacher la comprensión culmina en el acto adivinatorio en el cual el intérprete entra de lleno en el autor, en Heidegger la comprensión está determinada por el movimiento de la precomprensión. De modo que “la anticipación de sentido que guía nuestra comprensión de un texto no es un acto de la subjetividad sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición” (Gadamer, 2005, p. 363). El humano, visto así, gesta su propio ser desde lo ‘ya sido’, lo que implica la pertenencia a una tradición. Solo se es en la medida que se dé este diálogo permanente, esta constante interpelación en la cual se retro-proyecta para ser en el mundo.

Ahora bien, Gadamer habla del concepto de “anticipación de la perfección”, con el que se refiere a un presupuesto que guía toda comprensión, y según el cual solo es comprensible aquello que representa una unidad perfecta de sentido. Esta anticipación está determinada respecto de algún contenido, de manera que al entender un texto el intérprete lo hace sobre la base de expectativas de sentido derivadas de la relación precedente con el asunto. Gadamer entonces va a convalidar la distancia en el tiempo como aquello que afirma la disposición interpretativa sobre la base de lo previamente aceptado por el intérprete y lo planteado por el texto. La hermenéutica está entre la objetividad de la distancia histórica y la pertenencia a una tradición. Esta posición de la hermenéutica la

lleva a iluminar las condiciones bajo las cuales se comprende; es así que se pregunta por la distinción entre los prejuicios productivos y los que obstaculizan la comprensión. Es en este punto que la actual hermenéutica trae a primer plano la distancia en el tiempo y su significación para la comprensión.

La comprensión ulterior es superior a la producción imaginaria debido a la diferencia insuperable entre el intérprete y el autor, diferencia que está dada por la distancia histórica. Cada época lee y entiende un texto de manera particular, y esto se debe a que busca comprenderse a sí misma. Cada tiempo histórico se lee “a la luz” del precedente histórico (los escultores griegos respecto a los egipcios, los renacentistas respecto a los grecorromanos). De ahí que el sentido del texto dependa de la situación histórica del intérprete, e igualmente que su sentido supere a su autor. Esta idea la desarrollaría posteriormente Ricoeur al definir el texto como modelo de la comprensión humana:

Me gusta decir a veces que leer un libro es considerar a su autor como ya muerto y al libro como póstumo. En efecto, solo cuando el autor está muerto la relación con el libro se hace completa y, de algún modo, perfecta; el autor ya no puede responder; solo queda leer su obra (Ricoeur, 2006, p. 88).

Comprender es un proceso en el cual el intérprete tiene un papel determinante, ya no se trata de la expresión vital del texto, sino de su pretensión de verdad tomada en serio.

Esto implica que la distancia en el tiempo es una posibilidad positiva y productiva del comprender, la cual no se agota en un punto final, sino que continúa abierta en un proceso infinito. Es esta distancia, también, la que permite distinguir los prejuicios verdaderos de los falsos. De ahí que una consciencia formada hermenéuticamente tendrá que ser además una consciencia histórica para hacer conscientes los prejuicios. Poner ante sí un prejuicio significa que éste se encuentra con la tradición y con los imaginarios sociales. En este punto surge nuevamente la condición hermenéutica de la interpretación, cuya exigencia es poner en suspenso los prejuicios. La estructura de esta suspensión es la pregunta, a través de la cual se abren posibilidades. Ahora bien, una hermenéutica “debe mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia” (Gadamer, 2005, p. 370), cuya manifestación es la historia efectual.

3.6. El principio de la historia efectual



La tradición es asumida, no en el sentido ‘tradicional’ de reliquia o de lo que es ‘digno’ de ser transmitido a las generaciones posteriores, sino como una voz en el tiempo (en la voz de Mnemósine, en la boca de Cronos), de ahí que pueda ser interpelada y que ella misma pueda interpelar el presente. ¿No interpela, acaso, al presente histórico un pasado en el que los griegos, por ejemplo, encontraron en el arte —aunque este tuviera una significación muy distinta a nuestro actual concepto de arte— una respuesta a la contemplación de la naturaleza o a la imitación de la misma? ¿No dialogan con nosotros, con nuestras actuales costumbres, los

modos de ser y de actuar los ciudadanos del siglo XX, o los ideales de libertad y los sueños de gloria de las nacientes naciones americanas? ¿No lo hacen los imaginarios instituidos –lo que es, la instrucción, la institución definida– con los imaginarios instituyentes –lo que no es, lo que se imagina y desea, lo que se sueña– y con los imaginarios instituíbles –lo que puede ser, aun en la incertidumbre y en la imposibilidad–?

La historia efectual se refiere a esta interpelación o interpenetración del intérprete y su tradición, buscando así una conciencia histórica que, dueña de sí misma, haga de la comprensión una comprensión en su historicidad. Lo que hace consciente a esta historia e histórica a esta comprensión es saberse a sí misma como histórica, de ahí que la tradición deba ser reafirmada en el diálogo, cultivada y asumida en la interpelación, no para quedarse como ajeno en el pasado histórico sino para reconocer su sentido y los múltiples significados otorgados al presente. Así, la tradición es mediación como lo es el lenguaje y como lo son los imaginarios sociales.

El interés histórico, además de orientarse hacia los fenómenos y las obras, lo hace hacia los efectos de unos y otras. Al comprender una obra desde la distancia histórica, siempre estamos bajo los efectos de esta historia efectual, de ahí la insistencia de Gadamer de hacerla consciente. Esta conciencia es ya conciencia de una situación, que se caracteriza porque se está ante ella pero no se tiene un saber objetivo sobre ella. La inacababilidad es esencia misma del ser histórico que somos, que quiere decir no agotarse en el saberse. La situación representa una posición que limita la posibilidad de ver; a ella le pertenece el concepto de horizonte, que abarca todo lo

que es visible desde un punto. De ahí su relación con la consciencia. Tener horizontes es poder valorar correctamente el significado de todas las cosas, y en el caso de la consciencia histórica se trata de la pretensión de ver el pasado en su propio ser, pues el horizonte abre perspectivas de mundo (leer una novela o un poema por ejemplo, hacer un viaje o conversar con alguien).

Por otro lado, “para el que piensa históricamente la tradición se hace comprensible en su sentido sin que uno se entienda con ella ni en ella” (Gadamer, 2005, p. 373). El intérprete no se ve así afectado por la situación, pues el consenso no es el centro de ello. El horizonte es algo en lo que hacemos nuestro camino, y en este sentido no hay así horizontes cerrados. El horizonte histórico se requiere para comprender una tradición y los imaginarios que determinan a una sociedad, pero se necesita tener un horizonte para desplazarse a una situación. Este desplazarse amplía la panorámica de comprensión, pero no se puede uno desplazar sin tener un horizonte propio. Así, el horizonte del presente no está al margen del horizonte del pasado.

“El cumplimiento”, si se lo puede llamar así, de la comprensión, se realiza en la ascensión de la pre-comprensión, por cuanto comprendemos finalmente lo que ya éramos, lo que otros son, las cosas dichas que se interpretan unas a otras. Esta es la herencia de Heidegger que lleva a Gadamer a preguntarse por el método, a cuestionar un cientificismo que deprecia el prejuicio, con lo cual está desconociendo el valor de la experiencia en la comprensión hermenéutica. Interpretar es, entonces, una práctica permanente, sobre todo cuando el ser se enfrenta a algo que le es importante (¿cómo decir, entonces, que en este *importarle algo a uno* la tradición

no tiene un lugar primordial, no como algo que deba preservarse por su carácter nostálgico, por su valor supremo dado en la antigüedad, sino por su capacidad para interpelar, por su facilidad para establecer una relación dialógica?).

Solo se capta el sentido, entonces, por el acto de la interpretación. En este acto hay una necesaria mediación entre lo interpretado y el intérprete, entre lo comprendido y el que comprende. Se trata, en suma, de una autocomprensión, esto si seguimos la idea gadameriana según la cual se comprende a condición de no perder de vista la precomprensión.

Quien interpreta lo hace desde los imaginarios sociales que lo enmarcan, desde los prejuicios que lo determinan y en dialoga con la tradición. Aquí se establece una conversación consigo mismo para entenderse en el texto, en la tradición y en lo imaginario que define su lugar en el mundo:

Comprendemos cuando avistamos algo como un objeto percibido y establecido en la mente como signo, pero comprendemos algo cuando lo cercamos con otros signos, cuando activamos el proceso de semiosis. Entonces la comprensión es, desde ese punto, interpretación y representación de aquello que la mente visualiza como una forma del mundo (Agudelo, 2017, p. 237).

Como se ve por lo dicho hasta aquí, queda claro que la hermenéutica no se reduce a la verdad y que las opiniones previas hacen posible el estudio en las ciencias humanas, toda vez que los

prejuicios son el lugar desde el cual se efectúa la interpretación, así, al observar una tradición, al intuir un imaginario social, al escuchar a otro o al leer un texto, no se trata tanto de dejar atrás las posiciones propias, como de estar abierto a la opinión. El sujeto puede comprender, entonces, porque tiene un conocimiento previo, unos imaginarios que lo determinan y porque hace parte de una tradición. Por eso, “solo este reconocimiento del carácter esencialmente prejuicioso de toda comprensión confiere al problema hermenéutico toda la agudeza de su comprensión” (Gadamer, 2005, p. 337).

Hay en esta perspectiva un profundo interés por la experiencia humana. Por este motivo el concepto de fusión de horizonte no es más que un diálogo, bien con la tradición, bien con el otro y los imaginarios que definen su accionar en la cotidianidad. Se trata, por tanto, de abrirse a los demás en el diálogo, pues el otro puede tener la razón, y hay aquí—en este reconocer al otro y reconocerse a sí mismo como partícipe de una tradición y los imaginarios sociales que las determinan— todo un sentido hermenéutico.

La tradición, tal como hemos señalado, tiene una relación innegable con lo imaginario en la medida en que logra quebrar el espacio en el que lo instituido se quiebra en virtud de lo instituyente, dando paso con ello a lo instituable. Esto no supone una mirada pesimista del devenir de la sociedad y sus tradiciones, pero tampoco implica un horizonte de plena satisfacción en el que la utopía desaparezca cuando la quimera que ella supone toque nuestro espíritu para convertirse en una realidad cierta.

Anidar



Atender el llamado del sol. 2021.

Valentina Hernández Valencia. Fotografía análoga.

Nuestra casa es el nido del tiempo. Habitamos sus ventanas, sus luces y la eterna noche. Un pasillo de sombras nos sigue, mientras el ruido perspicaz de la luna nos dice adiós. Ya no sabemos habitar más que la memoria y la fatalidad de su desvanecimiento.

4.1. El símbolo y las formas de la ausencia

El signo es presencia y ausencia de lo significado. El signo es. Por eso, tal como he señalado, la forma en que circulan los imaginarios sociales en la sociedad es a través de los signos y de las acciones humanas. Un signo es algo que dice algo sobre otra cosa. Operan en él tres vértices: el Medio, que es posibilidad de ser, que es lo que designa a otra cosa; el Objeto, que es un existente, determinado por la contingencia real; y el Interpretante, que es la norma, la ley, lo que debe ser y que relaciona al Medio con el Objeto. Sin interpretante no hay signo y sin este no hay representación del mundo. La realidad, valga decir, es aquello que está presente en un tiempo y espacio específico. De modo que si el signo es representación, entonces él es algo que trae otra cosa a otro tiempo y a otra realidad. Re-presentar, de acuerdo con Roland Barthes (1986), es volver a presentar, es poner nuevamente la cosa, a través del signo que lo emula, ante mis ojos o ante mi imaginación. Esto es lo que hacen el arte, la literatura, las telenovelas, el cine y las imágenes en cualquiera de sus formatos. Palabra e imagen traen nuevamente –a la cognición– lo que está dado en la realidad. Así, el signo de la realidad se vuelve signo de la imaginación, y por eso algunas telenovelas y películas dibujan un retrato de la sociedad latinoamericana y otras lo distorsionan o crean uno nuevo. En esto consiste el signo, en una relación de tres:

Un signo, o *representamen*, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter.

Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el *interpretante* del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del *representamen* (Peirce, 1974, p. 22).

El signo trae, inscribe, sutura, enclava, define, determina, constriñe, detona, activa, agencia. Representa la realidad, la trae a otros espacios, la establece, la define, la dibuja, la llena de sentido, la estructura, la desestructura, le da forma, la deforma. El signo es el pensamiento y es la manera en que pensamos:

Cada signo que es empleado, es en sí mismo una cosa material. No existe ningún signo solamente pensado, que puede ser independiente de una realización; porque quien piensa algo, piensa en signos, que él ha aprendido y que puede llevar a la expresión. La cuestión de si es posible pensar sin signos, y si el pensar precede al signo o a la inversa, en el fondo no se puede proponer, aun cuando en la historia de la semiótica constantemente se las encuentra. Cuando por signo se entiende una relación triádica, se parte de la simultaneidad de sus miembros, y con ello el signo como medio es simultáneo con el objeto designado y con el interpretante (Walther, 1979, p. 59).

Esta concepción peirceana del signo implica dos rostros (tal como he señalado en otro lugar),³² el de la representación y el de la interpretación. A través del signo se representa la realidad y a través suyo se la interpreta. Peirce establece una clasificación de los signos, dentro de la cual la más conocida es la triada referida al Objeto, es decir, la de ícono, índice y símbolo. El primero es signo en virtud de la semejanza que tiene con su objeto, el segundo lo es en cuanto tiene una conexión física con su referente y en el tercero la relación es arbitraria, pues no hay una conexión motivada entre el signo y el objeto. Esto hace, precisamente, que el símbolo tenga tal capacidad de apertura que su sentido no esté constreñido a una dimensión objetiva de la realidad.

Un símbolo, en el sentido filosófico y peirceano es una terceridad, es decir, una norma, una convención, pero es importante tener en cuenta, para no engañarnos con este concepto, que esto no significa que el símbolo sea algo estático; es, más bien, todo lo contrario. El símbolo es móvil, se inserta en una cadena infinita de signos, se incrusta en la semiosis y en un encadenamiento de significación, y esto hace que crezca y se amplifique. Si a este concepto lo ponemos en diálogo con el sentido que le da Durand (2006), podríamos decir que el símbolo es parte fundamental de la existencia humana, toda vez que determina las maneras en que los sujetos nos representamos la realidad, el tiempo (pasado, presente y futuro) y nuestra comprensión del mundo.

32 Véase el libro *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica* de Ch. S. Peirce (2018).

Si asumimos que para un significado hay infinidad de significantes, limitamos el concepto del símbolo a una relación de identidad, en la que el signo es lo que es en virtud de un lugar intercambiable de significación. Por ejemplo, para lo que reconocemos en la realidad como el mamífero carnívoro, doméstico, cánido y fiel al hombre, usamos la palabra “perro” o “dog”, y tantas otras como tantos idiomas hay en el planeta. Ahora bien, si pensamos esta idea, pero de forma inversa, es decir que para un significante hay una infinidad de significados, entonces estamos bordeando la idea de lo que es el símbolo y las significaciones (individuales y colectivas) que le otorgamos a los signos.

La función del signo, entre otras cosas, es designar y comunicar, pero ¿qué y cómo designamos y qué y cómo comunicamos? Aquí surgen las construcciones imaginarias, las preguntas que le hacemos a nuestra vida y a nuestra existencia a través de los signos: ¿Qué es la vida y la muerte? o ¿qué es una amistad y cómo la represento y la significo? La literatura ofrece un amplio espectro de esto. Por ejemplo, si queremos saber algo más del tránsito mortal, *La muerte de Virgilio* abre el espacio en el que la existencia se pone en paréntesis delante del camino final. La vida, por otro lado, se torna vaporosa, móvil, ondeante y undívaga en *Canción de la vida profunda*; y se hace lenta, pausada, frágil, compleja, estática, eterna y transparente en la narrativa de *En busca del tiempo perdido*. Para cada uno de estos significantes (vida, muerte, amistad, tiempo) existe una infinidad de obras y textos que dan cuenta no solo de la pluralidad significativa de cada uno, sino de las interpretaciones infinitas posibles del signo.

Este carácter infinito en el que un signo se conecta con otro, *ad infinitum* como dice Peirce, define en el símbolo una dualidad en la que lo convencional y lo epifánico conviven de tal manera que hacen que el símbolo separe por un lado lo que por otro une. En este sentido, su potencia anida en esa lógica muy particular que “construye un mundo con representaciones indirectas de signos alegóricos siempre inadecuados” (Durand, 2000, p. 16), haciendo posible que un significado se abra a una posibilidad infinita de significantes:

Lo ‘sagrado’, o la ‘divinidad’, puede ser significado por cualquier cosa: un alto peñasco, un árbol enorme, un águila, una serpiente, un planeta, una encarnación humana como Jesús, Buda o Krishna, o incluso por la atracción de la infancia que perdura en nosotros (Durand, 2000, p. 16).

Un símbolo evoca una dimensión trascendente, y por eso es terceridad, en el sentido de Peirce, es decir, aquello que es en cuanto se relaciona con otra cosa. El símbolo evoca aquello que no puedo explicar de forma meramente racional, y es ahí donde aparece la literatura. Ella atrapa lo invisible y presenta la experiencia en forma de sentido. El símbolo es aquello que ase lo invisible y presenta lo experimentado como enigma en el arte, la literatura, la religión, las creencias profanas o el mismo lenguaje. Digámoslo de otra manera: el arte es comunión; convoca, reúne, agrupa, arma comunidad. Toda vez que surge un grupo humano aparece una práctica artística o literaria que conjunta los deseos y la necesidad lúdica de soñar.

El símbolo es medio a través del cual se manifiesta el sentido, y es el instrumento a través del cual se realiza la significación. Varios rasgos lo definen. Es Primeridad, ya que apela a los afectos y a lo emocional; es Segundidad, y en esta medida energético, pues tiene un tono, un modo de decir, de manifestarse, un cuerpo, una musicalidad y una plasticidad; nos movemos entre un bosque de imaginarios y nos chocamos permanentemente con las representaciones sociales, es decir, el símbolo se manifiesta como materialidad y cosa expresa. Es Terceridad, puesto que tiene un rasgo lógico, entra en un régimen de interpretación que lo instaure, lo disloca y lo desplaza. A través de él se define cierta manera de ser de la sociedad. En tanto ley y norma es cerrado, pero en tanto terceridad interpretativa es abierto y plural. Esto le da un rasgo mutante, ese carácter cambiante que hace mudar las dinámicas sociales.

Si el imaginario es un esquema de interpretación y un motor para la acción, entonces la manera en que muta es a través de aquello que lo visibiliza: las representaciones sociales. Estas son pre-codificaciones, son signos que configuran el proceso de semiosis y permite la interpretación de la realidad en su inscripción en el circuito de interpretación semiótica. Podemos identificar estas representaciones en los textos, verbales o visuales, esto es, en los discursos que fluyen en el complejo caudal de la sociedad (el del político, el del ideólogo, el del religioso, el del revolucionario, el del académico, el del maestro de escuela); y en las narrativas de la literatura, del cine o de la televisión. Y podemos encontrar las representaciones en las acciones de los individuos, esto es, en lo que dicen las acciones y los acontecimientos agenciados por los sujetos.

Pero, ¿cómo se afianzan los imaginarios sociales? A través de la intercomunicación por semejanza, por medio de la contraposición y a través de la reiteración. Ellos se asientan en lo conocido, pues la referencia del signo imaginario es lo conocido. Se configuran por la conexión temporal de la experiencia; se desarrollan a partir de otros imaginarios o en contraposición a ellos y se extienden a través de la interacción y de la experiencia. Se afianzan, sobre todo, por redundancia. Cuando el lector lee el texto o cuando el espectador observa la obra del artista, se convierte en cierta medida en testigo de la presencia de una ausencia; repite, sin saberlo, el acto a través del cual el escritor o el artista alude a un sentido o a un significado, el gesto a través del cual nos trae a la memoria algo que si no fuera por él no tendría lugar. Y nosotros, lectores o espectadores, suspendemos la función referencial del mundo para luego recobrarla por gracia del símbolo y salir, en cierto sentido, transformados del acto de leer o de observar.

Se trata de una reiteración o isotopía signíca, si lo pensamos semióticamente. En este sentido, el ritual es una redundancia, ya que a través suyo se marca, se fija y se agencian imaginarios. En cualquier caso, la redundancia hace que el símbolo se desarrolle, en cierto sentido, incluso si desaparece el modelo o la imagen primera; así, en *La Gioconda*:

Se capta este poder de la imagen simbólica: el ‘modelo’ Mona Lisa desapareció para siempre, no sabemos nada de él, y sin embargo su retrato nos hace presente esta ausencia definitiva. Cada espectador que visita el Louvre repite sin saberlo el acto redundante de Leonardo, y La Gioconda se le aparece concretamente en una epifanía inagotable (Durand, 2000, p. 19).

Se vuelve sobre el gesto del artista contemplador, pero también sobre la observación primigenia del artista (sobre el percepto, diría Deleuze, 1994), y se afianza el sentido en la reiteración de lo ausente:

La imagen de la madre y el niño en las artes plásticas sería, por ejemplo, uno de los motivos privilegiados del artista del Paleolítico, de Leonardo da Vinci en el Renacimiento o de Henry Moore y Joan Miró en la Modernidad. Cada vez que un espectador observa un cuadro como ‘Mujer y Pájaro en la Noche’ de este último, se convierte en testigo de ‘la presencia de una ausencia’, repite, a veces sin saberlo, el acto redundante a través del cual el artista alude al eterno femenino o al misterio de la feminidad y la noche encerrado en cada mujer (Solares, 2011, p. 18).

De este modo, cuando asistimos a una exposición del artista Óscar Muñoz³³ nos encontramos con el acontecimiento, otra vez, de la ausencia, del símbolo encarnado en la dimensión matérica de sus piezas artísticas, de las historias pasadas que nos muestran el tiempo ruinoso de la existencia; nos tropezamos, también, con la

33 Óscar Muñoz es uno de los artistas más importantes del arte colombiano y con un amplio reconocimiento a nivel internacional. Se destacan sus aportes en la fotografía y el dibujo, lenguajes en los cuales ha logrado importantes innovaciones que le han dado reconocimiento mundial. El tratamiento de la imagen y la manera en que esta se metamorfosea, dan cuenta de un trabajo consciente sobre el tiempo y la fenomenología del espacio en su obra: “Lo que resulta paradójico en la obra de Muñoz es que la imagen fija muta a pesar de su aparente estabilidad. Se trata, podría decirse, de la imagen entendida como *performática*.”

infatuada esperanza de ver en los ojos del otro una humanidad con la que deseo encontrarme. En una obra como *Aliento*, compuesta por unos discos metálicos en los que aparentemente no hay nada, la imagen emerge como un gesto de la memoria: cuando el espectador se acerca a cada disco y exhala sobre él, aparece en cada uno el rostro serigrafado de una persona desaparecida en medio del conflicto social en Colombia. El otro surge, ya no en la voz ajena, sino por medio del aliento. Ese vaho lo trae a la vida y permite su recordación. Esta redundancia conmina un modo de acceder a los imaginarios sociales, a eso que circula en muchas obras que hablan no solo de una dimensión subjetiva de la vida sino también de un momento histórico y de una realidad que sigue latente en la imagen. El arte es un sistema estético-simbólico que nos abre puertas, que descubre resquicios por los cuales podemos desplegar lo inefable. Así, interpretar lo imaginario es ver y sentir, es observar y percibir imágenes, acciones, palabras y textos. Aquí está el carácter semiótico de su interpretación, tanto si se trata de algo presente como si se trata de lo ausente.

Y es que la convergencia entre la fotografía y el dibujo en algunas de sus obras ha hecho que su acción artística llegue a pensarse cercana al arte del *performance*, entre otras cosas, porque involucra activamente al espectador y activa la mirada con procedimientos contemporáneos en medios tradicionales o técnicos como el dibujo y la fotografía. Semióticamente, la imagen es un signo que se conecta con otro, *ad infinitum*, y filosóficamente, esta conexión infinita le otorga su devenir constante” (Agudelo, 2016, p. 129). Algunas de sus obras se pueden visualizar en el Banco de la República: <https://www.banrepultural.org/oscar-munoz/presentacion.html>.

4.2. La literatura como universo simbólico

La literatura es un medio de inscripción de lo ausente. Ella trae, crea, inventa e, igualmente, suscribe lo imaginario social; lo representa. Por eso en ella (como insinúa Cervantes en el inicio de *El Quijote*) el tiempo corre muy rápido; y a veces esto que sentimos al leer la novela cervantina lo experimentamos en la propia vida, como si en vez de vivir un tiempo efectivo viviéramos un tiempo radical, o como si imagináramos el tiempo que vivimos; un tiempo imaginado y no un tiempo vivido, o como si lo viviéramos mientras lo imaginamos. Lo diré parafraseando a Umberto Eco (1996) en clave de los imaginarios sociales y en clave de una suerte de antropología imaginaria, es decir, en el sentido de Castoriadis y en el sentido de Durand. El semiólogo y escritor piamontés dice que a veces leemos las novelas como si fueran nuestra vida, y a veces vivimos como si nuestra vida fuera una novela. Siguiendo esta idea, podemos afirmar que a veces imaginamos que nuestra vida no es la que vivimos; soñamos otra vida, queremos otras cosas, pensamos que los personajes de ficción (de una novela, de un cuento, de un poema) viven una vida más fresca, más rica de experiencias; y se nos olvida que vivimos la vida que imaginamos, aquella que la sociedad imagina y que ayudamos a imaginar con nuestras acciones y nuestros pensamientos, con nuestra forma de relacionarnos con los signos, con los otros y con el lenguaje. Entonces, nuestra vida está en el lenguaje y en lo que imaginamos dentro y fuera de él; se encuentra en los bordes del signo, en sus periferias y en sus entrañas. Dicho de otra

manera, se nos olvida que vivimos la vida que imaginamos (la vida que es en los imaginarios sociales), y que los textos literarios (sus personajes, sus tramas, sus escenarios) nos recuerdan que ellos son un reflejo nuestro, que somos sus espejos dislocados (para seguir también la idea de Canclini sobre la literatura como un no-espejo de la realidad)³⁴ si bien nosotros nos vemos en ellos. Planteo esta idea desde un estudio que aborda la literatura y la imagen (a partir del libro *Seis paseos por los bosques narrativos*) y no desde un teórico de lo imaginario, porque creo que el libro de Umberto Eco puede ser una poderosa herramienta para pensar los imaginarios desde lo social y desde lo simbólico.

Si decimos que los imaginarios sociales son esquemas de interpretación, y si decimos que las representaciones sociales son precodificaciones en las que lo imaginario se edifica, entonces ¿dónde queda, en todo esto, el texto literario? Justamente en el punto en el cual lo ficcional toca la realidad y nos hace leer como si estuviéramos viviendo eso que leemos, o como si viviéramos en un mundo en el que, absorbidos por la realidad, nuestra existencia transcurriera como un relato. Somos, en cierto sentido, víctimas de lo que leemos (Agudelo, 2012) y víctimas de lo que imaginamos. El texto literario, tanto como el arte o las prácticas de la vida cotidiana, recogen aquello que los humanos sembramos en nuestro permanente interactuar. Ampliemos y precisemos un poco esta idea.

³⁴ Su idea según la cual los productos y prácticas artísticas no deben leerse como representaciones especulares de lo social (Canclini, 2018, p. 69).

Los textos literarios son, en primer lugar, cosas, incluso si esas cosas no se pueden quemar porque están hechas de una sustancia digital que viaja, como un discurso en la web. Entonces un texto literario es más que una cosa matérica, y es una cosa matérica existente ontológicamente hablando, aunque esté compuesto por unos y ceros o por píxeles. En segundo lugar, los textos literarios son discursos; digamos, parafraseando a Ricoeur (2006), discursos fijados por la escritura, discursos incrustados en dispositivos electromagnéticos o digitales, discursos navegando en la red, en una nota de WhatsApp o a través de un programa radial. En tercer lugar, los textos (no solo los literarios) son *narrativas*, es decir, son composiciones que trazan rutas en el tiempo, construyen una historia que da cuenta de su propia existencia y de su travesía para existir en la mente de alguien y seguir existiendo en las mentes de otros.

En su momento, los formalistas rusos definieron muy bien lo que es el texto literario, alejándolo de la visión parcializada de la época romántica que anclaba el significado del texto a la comprensión psicológica del autor. Esta ruptura tendría un efecto tal, que todavía hoy, incluso en autores que se presentan con una actitud radical y diferenciadora (Maestro, 2007), se encuentran los rastros de ese concepto formal de la literatura. Es decir, el texto literario (o la literatura propiamente), no puede escapar a algunos rasgos que le son constitutivos, que son consustanciales a la manera en que la literatura pretende erigir mundo, tales como su modo de ser matérico, su dimensión formal y estética, su carácter ficcional y el tratamiento particular del lenguaje.

Aguiar E. Silva (2005) sintetiza estas ideas formalistas al señalar que un texto literario lo es en cuanto participe de las carac-

terísticas del lenguaje poético, se destaquen cualidades estéticas en él, cree imaginariamente su propia realidad y active la creación de un universo ficcional a través de la palabra. Pero además de esto, que supone una lectura formal de la literatura, hay otros aspectos, como los señalados en 1978 por Teun Van Dijk. Según el lingüista, los estudios literarios habían centrado –hasta la década del setenta– su interés en los aspectos formales, dejando de lado otras dimensiones, como la cognitiva y la contextual (Van Dijk, 2007). Esto resulta importante porque los textos no solo son objetos y discursos, sino que también son dispositivos, y gracias a ello construyen narrativas y participan –o fabrican– imaginarios sociales.

Vista de esta manera, la literatura se inscribe en lo social, y el texto literario, por tanto, constituye un universo simbólico en el que se puede soportar lo imaginario y es también productora de imaginario social. En otras palabras, la literatura no solo es un producto estético o un objeto bello. El texto está hecho de lenguaje y este es una institución social, como ya dije; así, los signos verbales inscriben lo literario en lo social, en tanto que lo social emerge por medio del lenguaje en el texto. Esto pone en escena nuevamente la idea según la cual el arte es artificio, en concordancia con lo planteado por los formalistas rusos (Sklovsky, 1991); pero deja claro, también, que es algo más. Teniendo en cuenta lo precedente, el texto literario es fuente de conocimiento de los imaginarios sociales, y exigen una interpretación no solo de su componente estético sino también de su dimensión social. Interpretar es poner en palabras lo que comprendo. Cuando comprendo lo que comprendo, lo hago no solo con mi juicio, sino también con mis prejuicios, con mi historia, con todo aquello que traigo conmigo. A la interpretación del texto le precede la historia del lector, y asimismo, sus imaginarios.

A su vez, al texto lo precede no solo lo que el escritor imagina sino además los imaginarios de los que hace parte y lo determinan. De esta manera, la interpretación o exégesis está entre la recepción y la impresión que esta supone, y un juicio estético que asigna un determinado valor al texto.

La memoria social —y con ello los imaginarios— se conserva a través de la literatura (y más allá de la literatura, a través de la narrativa). El texto literario hace posible que la memoria perdure, lo que implica que en la literatura el imaginario no se agote, sino que más bien florezca. Esta es la sustancial diferencia respecto de los relatos pasajeros como los noticiarios o la información que circula en las redes sociales. Es cierto que las noticias y los memes registran el acontecer de la vida cotidiana, pero en la literatura el recuerdo histórico se pone de manifiesto a través de una significación simbólica más potente. Ahora bien, ¿cómo estudiar lo imaginario o los imaginarios sociales en la literatura? Tal vez la mejor manera —que no la única— es focalizar los modos en que la literatura representa simbólicamente dichos imaginarios a través de los medios poéticos y la construcción de realidades ficcionales, esto es, abordar la dimensión estética y la manera en que lo *literario* aprehende lo *imaginario*. Para ello resulta imprescindible entender que la literatura es un poderoso medio estético-simbólico de aprehensión de la realidad, de lo que la gente siente y piensa, de lo que ocurre en una sociedad en un tiempo determinado, de las transformaciones emocionales y sensibles de un personaje o de una época. Lo literario capta los afectos y con ello produce efectos: “La literatura es uno de los referentes estéticos más significativos en la representación de lo emocional. La escena literaria ingenia un espacio de confrontación y develamiento sobre el cual desple-

gar otras formas de sensibilidad y comprensión de lo humano” (Vanegas, 2020, p. 23).

Si los imaginarios sociales están hechos de signos, de lo que vivimos a diario, de los gestos de la cotidianidad, de las palabras dichas y de las cosas calladas o silenciadas; si los imaginarios están vestidos y arropados con las emociones y los sentimientos, si están cubiertos con distintas florituras (con miel o caramelo, como las manzanas caramelizadas, que bien pueden estar recubiertas de miel y chocolate y por dentro heder putrefacción), si el envoltorio de los imaginarios sociales está hecho de lentejuelas y espejismos, de aquello que es inefable (lo inefable es lo inexpresable), entonces es necesario, como se suele hacer con cualquier investigación en cualquier campo de estudio, recortar sus límites, acotar sus fronteras, determinar los horizontes y líneas de tiempo. Así lo plantea Kelita Vanegas:

¿De qué manera abordar la narrativa colombiana preocupada por la realidad caótica nacional de las últimas décadas bajo el ángulo del miedo como categoría que incide propositivamente en la ecuación violencia/literatura? ¿Cuáles son los procedimientos de escritura que visibilizan, procesan y constituyen el “miedo político” como estética alternativa a los modos como habitualmente la narrativa colombiana ha simbolizado la violencia del país? ¿De qué modo la posición ideológica en torno al binomio miedo-poder que las novelas incorporan desestabiliza los imaginarios tradicionales de nación, memoria e identidad? ¿Son las novelas de estudio un constructo epistémico que fortalece los dis-

cursos contemporáneos dedicados a explorar las emociones como lenguaje y vía de acceso a la comprensión de la contemporaneidad? (Vanegas, 2020, p. 13).

Si tenemos esta necesidad de recortar el objeto de estudio, y si nuestra unidad de análisis es el texto literario, lo que podemos decir, para ampliar más esta idea sobre lo imaginario en la literatura, es lo siguiente: el texto literario es un objeto, una cosa, un signo indexical, toda vez que “enlaza la fuerza vital de las emociones” (Vanegas, 2020, p. 13) con los imaginarios sociales de los que hacemos parte porque vivimos inmersos en una sociedad que los vehiculiza. Los textos son precodificaciones o representaciones, son traza y huella de los imaginarios sociales; por tanto, ellos constituyen memoria —una memoria más fija y duradera que otros tipos de texto—. Aún con esto vale la pena insistir en la pregunta ¿cómo abordar los imaginarios sociales en el texto literario? Al modo —podríamos decir— en que lo hace la filosofía cuando reflexiona sobre algo. En el teorizar mismo de lo imaginario adviene un método que permite su análisis, y que bien se puede apoyar en otros métodos. O sea, lo imaginario es lo inefable, y en su teorización muestra el camino por medio del cual se revela.

El texto literario ilumina y nombra la realidad que ha quedado imperceptible entre los pliegues de la cotidianidad; de ahí que requiera una lectura analítica sobre aquello que se recrea por medio de la ficción. Como dice Kelita “esta capacidad expresiva revela los modos como los grandes acontecimientos históricos del país influyen ‘las vidas minúsculas’ de cada persona” (Vanegas, 2020, p. 14). La literatura da cuenta de los síntomas de cada época, presenta la intimidad de las vidas pequeñas, de los seres anónimos, de los nadie

y de los olvidados. Entonces al estudio de la literatura que se interesa en los imaginarios sociales, o de los estudiosos de los imaginarios sociales que se abocan a la literatura, necesita –requiere– desentrañar esas trazas, esos linderos, los indicios y los signos que dan cuenta de esas vidas pequeñas, de esos ‘ninguneados’ que divagan por la ficción y que, al fin y al cabo, son el ‘doble’ de alguien de carne y hueso que existe en un mundo en el que las personas son de carne y hueso. Dicho de otra manera, se trata de iluminar el texto literario con una interpretación en la que salimos iluminados por el texto mismo.

Otra forma no menos importante de abordar los imaginarios, ya menos filosófica y más literaria, es observar las formas en que lo imaginario toma cuerpo y significación en el texto literario, descifrando tales significaciones por medio de la interpretación de los componentes propios de la ficción (tiempo, espacio, personajes), es decir, descifrar el clima social simbolizado en el texto. Para ello describimos las características de la obra, su estructura e identificamos los signos relevantes y los indicios (informantes espaciales y temporales), para determinar con ellos ciertos valores simbólicos. Este procedimiento nos recuerda que un texto es una estructura, en cierto sentido mimética, y por eso aspira a semejarse a la estructura de la existencia humana por medio de la narración. En este punto, podríamos definir algunas unidades de análisis y ciertos criterios para dichas unidades. Llamemos a estas propiedades “unidades de sentido”, y al proceso nombrémoslo como procedimiento semiótico. De esta suerte tenemos la necesidad de identificar en el texto, en primer lugar, las unidades tópicas. El criterio aquí es determinar la correlación y organización de los principales elementos compositivos del texto, identificar la imagen recurrente que interviene en la representación de determinada idea, de determi-

nado imaginario (la casa, la familia, el paisaje urbano, el paisaje montañoso). En segundo lugar, podemos definir los usos de categorías de representación social. Estas representaciones son formas de conocimiento o precodificaciones. Son formas de conocimiento de sentido común que se objetivan a través de prácticas cotidianas y de acciones sociales que son visibilizadas en el texto de forma literaria. El criterio aquí es identificar la correlación y organización de las unidades tópicas y las categorías de representación social. Las representaciones sociales sirven para enraizar lo real en la ficción, por ejemplo el patriarcado en *Cien años de soledad*. En esta misma novela de Gabo encontramos una estructura matriarcal y de sometimiento cotidiano por parte de Úrsula Iguarán, y en general cierto tipo de representación social y arcaico que todavía vemos en nuestra cotidianidad en ciertos pueblos, no únicamente costeros. Otra unidad presente tanto en esta novela como en *La casa grande*, es la violencia y la matanza de las bananeras en Colombia a principios del siglo XX.

En tercer lugar están las narrativas instituyentes y utópicas. Si el texto literario también agencia imaginarios sociales, entonces en él se develan a través del lenguaje y de los elementos constitutivos del universo de ficción. Pensemos por ejemplo en lo que hacen ciertas novelas o ciertos artistas que producen arte para la institución o para un régimen determinado. Pero se incluyen aquí, asimismo, las narrativas utópicas que buscan una transformación social por medio de la idealización de ciertos propósitos y una actitud vinculada con los anhelos, como le corresponde a la utopía.³⁵ “En la convivencia

35 La utopía está relacionada con los imaginarios sociales en virtud del tipo de construcción narrativa que detenta, y por cuanto la utopía proyecta un tipo de sociedad (imaginaria, claro está) enmarcada en el ideal. Supone un tipo de futu-

de lo artístico y lo histórico, el pensamiento utópico latinoamericano será fácil de encontrarla en un relato indígena colonial, en escritos de Simón Bolívar, en poesías de José Martí, en novelas de García Márquez, en canciones de Atahualpa Yupanqui o en escritos del Subcomandante Marcos. Y así también en todo el imaginario colectivo” (Merino, 2016, p. 106). Finalmente está la valoración simbólica, con la cual se busca responder a la significación de los signos que constituyen el texto. Recordemos que los símbolos designan al objeto, pero más allá de este, al sujeto y las reacciones de este frente al objeto. De acuerdo con lo dicho, las formas simbólicas determinan un campo de articulación de imágenes, ideas, acciones y relatos.

Lo planteado hasta aquí nos permite decir que la literatura es constitutiva de un campo de representaciones colectivas y que podemos analizar imaginarios sociales a partir de ella. Igualmente podemos afirmar que las unidades tópicas, los usos de categorías de representación social, las narrativas instituyentes y utópicas, y la valoración simbólica permiten la observación de visiones de mundo que impactan en la representación social. Aún con todo esto, nos sigue rondando la misma pregunta: ¿puede el texto literario afianzar, estatuir, restaurar, conservar y plegar imaginarios sociales? Solo

ro que está más cerca de lo sublime e irrealizable que de lo efectivamente posible. En este sentido, aun si estamos pensando en el texto literario, la atopía tiene lugar cuando “en el marco de un relato (lo que excluye los tratados políticos), figure descrita una comunidad (lo que excluye la robinsonada), organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social (lo que excluye la edad de oro y la arcadia) ya se presente como ideal a realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo o aparezca, por último, descrita al final de un viaje imaginario, verosímil o no.” (Trousseau, 1995, p. 54)

el tiempo nos permitirá entender la manera en que se fraguan las ideas internas y externas al texto, observar sus efectos y comprender la manera en que han actuado sobre nosotros.

4.3. *Caperucita azul* y la disrupción de la institución

Caperucita azul (Viar, 2009) es una de las muchas versiones que hay sobre el conocido cuento de la niña que, en virtud de su ingenuidad, termina devorada por el lobo del bosque. Sigue, hasta cierto punto, una secuencia similar al relato clásico; pero, además del obvio cambio de color, la historia tiene un giro inesperado que muestra la crueldad sin límites de la niña, su posterior transformación y su cambio de vida en una época contemporánea en la que los medios de comunicación y la televisión tienen una fuerte influencia.³⁶

Si aplicamos algunos de los procedimientos descritos atrás, podemos identificar inicialmente una serie de unidades (en las que la redundancia tiene lugar) que definen buena parte de la significación del texto. Sobresalen dos informantes espaciales, el alpino el primero de ellos, y el urbano el segundo. En uno domina la atmósfera tranquila y natural, en el otro la intranquilidad propia de la agitación urbana. Cada personaje (Caperucita, sus padres, los

³⁶ El texto completo se puede leer en La quiijotita: <http://laquijotita.blogspot.com/2009/01/la-caperucita-azul.html>

cazadores, la abuela, el perro San Bernardo y el psiquiatra) está ubicado en uno de estos ámbitos y connota un tipo de relación que activa significaciones simbólicas específicas. Al estrechar la relación entre los personajes y los espacios que habitan, se pueden identificar tres tipos de casa, a saber, la familiar, la parental (de la abuela) y la social. Por otra parte, se destacan en el relato dos secuencias. En la primera, el personaje central comete todo tipo de actos malvados, develando su dimensión salvaje (alimenta a la abuela, desea asesinarla, quiere quitarse el mandato de sus padres y maltrata al perro del bosque); en la segunda, Caperucita es presentada como una mujer adulta y reeducada. Ha sufrido una metamorfosis gracias al abrigo de la casa social y a los efectos de la educación. De esta manera, el texto se presenta escindido en dos partes. Primero, Caperucita irrumpe en la ley para quebrar el estado de las cosas, descontrola la tranquilidad de un espacio que si bien natural, está trezado por rasgos propios de lo que se reconoce como civilización; después, la sociedad impone sobre Caperucita lo que la familia no pudo, y somete a la niña a la ley por vía de la educación. Esto deja en entredicho la ley familiar, pero al tiempo pone en duda la ley social.

Es claro que las sociedades crean sus propias representaciones globales de la realidad, y en la vida cotidiana se ponen de relieve distintos imaginarios que se confrontan. Ellas elaboran modelos ejemplares de ciudadano (el hijo o la hija obediente, el niño valiente, la niña educada que obedece ciegamente lo que le indican sus padres); de otro lado, y a medida que la misma sociedad produce dispositivos culturales y tecnológicos (entre ellos la televisión), construye ideaciones sobre lo que son los medios de comunicación, y la televisión se presenta como un medio de entretenimiento, de di-

vertimiento y de unión familiar o un lugar de encuentro, como ocurre en la película *Los niños invisibles* (Duque Naranjo, 2001).³⁷ Pero también el dispositivo televisivo se nos presenta como un medio de adormecimiento social. En “Caperucita azul” aparece vinculado a su efecto educativo, a lo que se agrega el marcado énfasis en la visión en la secuencia final del cuento: “jamás vio una televisión, pero había visto otras cosas”.

¿Qué había visto Caperucita? Lo que se puede ver del entramado social imaginario, las representaciones de violencia en otras formas de expresión, pues lo que se ve en la televisión no es la realidad, es una representación de ella y esa representación solo es una parte del mundo del sujeto que la experimenta. El cierre del cuento pone no solo en entredicho la ley familiar sino, y sobre todo, la ley social. Si en la primera parte del cuento sobresale el conflicto educacional en el seno de la familia, en la segunda parte ese conflicto educacional destaca la falta de oportunidades educativas en el seno de la sociedad. De tal suerte que lo que es una solución para unos no lo es para otros.

37 *Los niños invisibles* es una película colombiana que cuenta la historia de tres niños que se obsesionan con la idea de volverse invisibles, para lo cual realizan un ritual que implica el sacrificio de varios animales. La película contextualiza distintas escenas de la década del cincuenta, como la llegada de la primera televisión a Colombia. En esta escena se muestra el furor y el desconcierto con el aparato dispuesto de tal manera que permitía que los vecinos se reunieran en el patio de la casa anfitriona a ver la transmisión del reinado de belleza. Esta situación no fue exclusiva de esta década, sino que se mantuvo como una constante por años, ya que no todas las personas en el área rural del país podían acceder al dispositivo. La historia de la televisión en Colombia, como en otros países, deja ver no solo las enormes contradicciones de la modernidad latinoamericana, como dice Martín Barbero (2001), sino también la tensión que suponen los intereses priva-

Dos de las funciones de los imaginarios sociales son la organización del tiempo colectivo y la regulación a través de la educación. Las formas de configurar la realidad penetran y permean toda la sociedad. Lo que determina las formas de violencia o maldad no es reducible a un solo elemento como la televisión, pues esta es algo más complejo que un dispositivo de transmisión y comunicación. Eso que había visto el negro —esas otras cosas— es lo ausente.³⁸ Es lo que el símbolo representa y lo que el cuento sustrae de la realidad y trae a la ficción para expresarlo en palabras.

El cuento trae unas representaciones sociales específicas. En primer lugar, el subtexto, es decir, el cuento tradicional de “Caperucita roja”, el cual comprende una modelización de la niña educada, por cuanto es obediente e ingenua y en tanto sigue los mandatos de los mayores y extraños. Tenemos aquí la representación social que remite al fracaso del matriarcado y al salvamento en manos del cazador como representación del patriarcado. En segundo lugar está la televisión como un objeto al que se le atribuyen funciones que, substancialmente, no le corresponden, tales como la educación

dos y el ideal de una televisión pública y cultural. En buena parte de la programación los canales nacionales y regionales de los años ochenta y noventa sobresalían series o programas culturales y educativos que, no obstante, eran pocos respecto de un ideal de televisión intencionada desde lo cultural y educativo.

38 La escena final del cuento deja ver las contradicciones frente al conflicto educación, la intervención o no de la televisión en los mismos, y los estereotipos sociales que signan ciertas representaciones sociales: “Veinte años después, Caperucita, enfermera diplomada, marchaba a una misión de África.

—¿A qué atribuye usted su maldad infantil? —le preguntó un periodista.

—A la televisión —contestó ella subiendo al avión.

En África, Caperucita murió asesinada por un negro que jamás vio un televisor, pero había visto otras cosas” (Viar, 2009).

ciudadana. El cuento visibiliza, también, dos imaginarios sociales contrapuestos: la televisión demonizada y entendida como medio de alienación y la televisión excluida de tal poder al mostrar que su efecto no es determinante de la educación de un sujeto, sino que es la educación de un sujeto la que determina la manera en que ve televisión y la forma en que asume una actitud crítica y responsable en la sociedad. Finalmente, se resalta el imaginario tercermundista que asocia pobreza con violencia, ignorancia y falta de educación.

De suerte que en el cuento “Caperucita azul” hay un mundo instituido en el que las niñas obedecen a sus padres, y un mundo en el que la televisión es la causante de los males sociales. Se presenta la educación como alternativa al orden social existente (la utopía), a ese régimen en el que imperan las influencias malévolas y reina la malversación de los ideales sociales. Aquí está lo irrealizable, el motor de una sociedad que fracasa en la familia y en la institución social. Si la educación es la solución a los problemas de la sociedad, ¿por qué muere Caperucita? La crítica tiene un mayor calado y está en la pugna permanente entre lo instituido y lo instituyente. Esta proyección de Caperucita como un ser culto que vive una vida de éxito después de superar todo tipo de contingencias y una niñez compleja (como la de muchos en las tierras del nuevo continente, signada por el abandono estatal, la pobreza extrema y la desigualdad social), responde a un tipo de imaginario social anclado en la utopía. Por eso, al estudiar los imaginarios, no se puede negar la utopía como motor mismo de transformación social; de hecho, la utopía “puede ser reflejada por las creaciones culturales de esa sociedad, por su arte y literatura, su ideología, su discurso y acción política” (Merino, 2016, p. 110). Es dinámica, acorde a los cambios mismos de la historia; es decir, no se contrapone a los

imaginarios ni a la transformación social, y esto debido a que, como señala Ricoeur, la realidad es un proceso en el que la imaginación tiene un papel determinante: “¿no podemos decir entonces que la imaginación misma –por obra de su función utópica– tiene un papel constitutivo, en cuanto a ayudarnos a repensar la naturaleza de nuestra vida social?” (Ricoeur, 1999, p. 58).

El cuento de Viar bordea este camino en el que la utopía se convierte en la forma efectual de la razón que se quiebra cuando despierta el lado más oscuro de eso que llamamos humanidad. Allí, la llama de la imaginación empieza a extinguirse y la noche empieza a caer sobre el bosque por el que camina una niña de vistosa caperuza.

4.4. (Des)habitar la casa



Si en “Caperucita azul” la casa se transforma en un lugar de tránsito para la socialización, en otras obras literarias el espacio de la casa reivindica valores simbólicos y cósmicos. En cualquier caso, el texto literario nos pone delante de las formas imaginarias de la sociedad, dispuestas por las ficciones construidas por un autor. A veces la historia se cruza, se entrecruza y se intercala con las formas en que estos imaginarios permean la ficción. Tal ocurre con los cuentos de Pedro Gómez Valderrama (1996), los cuales no solo recogen aspectos históricos con asiento en la realidad, sino que, además, recuperan ciertas tradiciones o imaginarios sociales que reviven en los relatos del escritor colombiano.

En otro lugar argumento como estos textos crean ficciones como si estas hicieran parte de la realidad, como si fundiera la historia real con la ficción.³⁹ En ellos, el relato literario llena los vacíos históricos y apuntala hechos históricos en creencias y supersticiones. Allí donde la historia ya no puede informarnos sobre lo que pasó, Gómez Valderrama introduce la ficción para satisfacer una pregunta histórica. Hace lo que, en un sentido literario, Gianni Rodari (2003) nombra como hipótesis fantástica, y que en la perspectiva de Peirce (1970) sería una hipótesis transductiva. Este procedimiento no es propio de los relatos cortos y, más bien, se puede observar de forma generalizada en la literatura, y así lo podemos apreciar en las novelas de Carlos Fuentes y Álvaro Cepeda Samudio cuando activan un tipo de pensamiento analógico y metafórico para decir lo que, de otra manera, no se podría decir; o cuando (como hace Gómez Valderrama) el escritor viaja hacia atrás y produce una hipótesis explicativa de forma imaginativa.

La imaginación del escritor anida en el lenguaje; pero también nuestra vida está en el lenguaje y en lo que imaginamos dentro y fuera de él, está en los bordes del signo, en sus periferias y en sus entrañas. Este habitar en el lenguaje a veces nos lleva a encarnar, en nuestras interpretaciones, esa especie de atmósfera difusa que es lo imaginario, y por eso en ocasiones se nos olvida que vivimos la vida que imaginamos, es decir, la vida que es en los imaginarios sociales. De algún modo, al interpretar un texto literario estoy habitándolo en virtud del lenguaje que lo habita a él. Por eso analizar e interpre-

39 Véase el libro *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria* en Pedro Gómez Valderrama (2015).

tar consiste en sacar las hebras de la textura sin perder el hilo y sin dañar el tejido.

Para no caer en el peligro de la sobreinterpretación, podemos partir de una idea de Kelita Vanegas. Ella dice que “la lectura de la vida social se hace desde una sensibilidad personal y la sensibilidad personal, a su vez, solo es comprensible desde la realidad nacional. Por esta razón, lo afectivo se desborda de la instancia individual y abarca lo colectivo” (Vanegas, 2020, p. 15). Si esto es así, entonces podemos afirmar que el texto literario construye, además de una ficción, un imaginario que se ancla en el tiempo (pasado, presente, futuro); pero la literatura también es capaz de mostrar el envés, el quiebre, la ruptura.

Parafraseando a Foucault, pero en la idea de los imaginarios sociales, adviene esta pregunta: ¿qué es lo que hace que, de un momento a otro, la gente, que imaginaba de una manera, deje de imaginar de esa forma para imaginar de otra? O sea, ¿qué es lo que hace que de un momento a otro el imaginario social instituido se quiebre, se rompa, se fracture, y aun así deje esquivas, trazas, huellas, ripios, marcas, indicios, índices, cicatrices, huellas? Este planteo me lleva a pensar en que la disrupción demanda que nos ocupemos de esas cicatrices que van generando imaginarios colectivos, y encontrar la manera en que tales cicatrices o trazas signan el texto literario. He ahí nuestro reto, analizar los registros de la memoria cultural e histórica, interpretar los registros del recuerdo que se realizan en la literatura a través de la narrativa y la poética, haciendo uso de herramientas de las ciencias humanas (la teoría literaria, la hermenéutica, la historia o la semiótica) y sin dejar de lado la idea según la cual la literatura es, además de un modo particular del len-

guaje estético, un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectativa para el lector y una señal para la sociedad que caracteriza como literario cierto tipo de textualidades. Probemos algunos de estos planteamientos en *Aura*, de Carlos Fuentes.⁴⁰

De esta obra, es cierto, se ha dicho mucho. Por ejemplo, que representa una clara referencia a lo femenino, a la contraposición de una visión matriarcal y patriarcal, a la brujería (que resulta más clara desde el mismo epígrafe como unidad de sentido) y al aspecto fantasmal. Se ha señalado que es un producto discursivo en una elaborada construcción de lenguaje, pero también que en ella hay referencias implícitas a la historia de México: Consuelo es Carlota, Llorente es Maximiliano, Felipe es el pueblo que desea cambiar y se resiste, negando sus raíces.⁴¹

Para nuestro propósito podemos centrarnos en un aspecto formal y en otro de carácter simbólico. Para lo primero podemos recurrir a diferentes teorías literarias para identificar varias cosas centrales, como la diégesis lineal que supone la historia y la dislocación del tiempo que nos llevará, en un análisis detallado, a concluir

40 Esta obra ofrece, dada su enorme carga simbólica, distintas interpretaciones y, de acuerdo con ellas, el argumento que se pueda presentar también varía en virtud de tales interpretaciones. Unos de los argumentos posibles se pueden enunciar como sigue: un hombre llega a una casa para hacer un trabajo de ordenamiento y traducción de unos documentos. Termina enamorado de la sobrina de la anciana que lo contrata, yace con ella hasta que finalmente descubre que son la misma mujer, que él también está en el pasado y que él y ella han sido rejuvenecidos con brebajes preparados por la mujer, los cuales traen al presente “la memoria de la juventud”.

41 En el conjunto de textos críticos de la novela se pueden destacar tópicos o estudios sobre la experiencia fantasmática del amor (Albin, 2006), la dimensión eso-

que aquí hay un doble juego: un aparente tiempo lineal en la forma y un tiempo cíclico en el contenido. Entonces esta novela es sobre el tiempo imaginario y constituye una referencia directa al tiempo histórico (¿de México? ¿de los países del continente?). Este tópico se reitera, tanto en la forma como en el contenido, en otras obras del autor, tales como *La muerte de Artemio Cruz* (2007) o *La región más transparente* (2018). Desde el punto de vista de la narratología el tiempo es la plataforma sobre la que se extienden las acciones, bien si ellas son reales o imaginarias. El narrador se instala en el tiempo para narrar. O, para decirlo en una perspectiva acorde con los imaginarios sociales: el que narra utiliza la escritura para ofrecer a sus lectores un modo subjetivo de comprensión. Así, el que narra fija en el tiempo algo sobre lo que podemos volver una y otra vez, es decir, al fijar un discurso en texto, este permite que nuestra comprensión se despliegue (comprendo lo que comprendo, comprendo lo que dice el texto, más y otra cosa).

En *Mundos de ficción*, Thomas Pavel (1991) lo explica de esta manera: el texto literario adquiere una realidad propia a través de la cual dice su propia verdad, y esto supone que el narrador se instala no solo en un lugar privilegiado sino que, además, se convierte en una fuente imaginaria de lenguaje. El texto, por tanto, permite tanto acceder a un mundo de ficción como a los mundos posibles que él vehiculiza. O sea, el texto, de alguna manera que resulta

térica (Arciello, 2019), la confluencia de mito y la historia en la configuración de la mexicanidad (Arreguín, 2015), la relación entre fantasía y realidad (Merino, 1991), el componente especular visto desde una perspectiva psicoanalítica (Collette, 1995), la presencia de lo clásico (García, 2017) y de lo femenino (Hannah, 2017) y la percepción sensorial (Muñoz, 2012), entre otros.

mágica y magistral nos conduce al mundo instituido (un imaginario social instituido ficticiamente), y a un mundo posible (al mundo instituyente, que es nuestro mundo). Aquí, en esta idea, se invierte la relación. Se trata de pensar el texto literario no como un mundo instituyente, sino de mirarlo como si él nos observara a nosotros desde su mundo instituido. Lo que implica que nosotros somos la invención del texto literario, que el texto literario nos lee y que, más bien, él es la realidad: somos la invención del texto.

Volvamos a Carlos Fuentes y el tiempo y partamos de una cita tomada de *La nueva novela hispanoamericana*:

La novela es mito, lenguaje, estructura. Y al ser cada uno de esos términos es simultáneamente los otros dos [...] pues, como indica Octavio Paz, ‘poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal espacial, en un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse’ [...] al inventar o recuperar una mitología, la novela se acerca cada vez más a la poesía y a la antropología (Fuentes, 1974, p. 20).

Esta idea está presente en su obra. La encontramos en *Aura*, cuyo tiempo es lineal y mítico, pues por un lado presenta las acciones de forma lógica y secuencial y, por otro, la temporalidad va y vuelve de forma cíclica. En la novela está presente la concepción de Fuentes de que un continente como el nuestro, con un pasado irresuelto y un futuro incierto, no puede sino perpetuar su presente, algo que se dibuja en el relato a través de unos personajes cuyo pasado no se ha definido. A esto contribuyen los distintos aspectos

que la configuran. Por ejemplo, el espacio en la novela se superpone de forma evidente en las descripciones. Hay un espacio moderno y uno antiguo, como si se indicara con ello el cambio forzoso en la historia y una nueva forma de comprender la realidad. Pareciera que el imaginario social instituyente penetrara en el imaginario instituido y lo perforara. La pregunta, para el crítico literario y el análisis de la historia de México, es ¿cuál es ese imaginario que de alguna manera está en la mente del autor cuando escribe la novela, que entra a romper y fracturar una realidad instituida para producir una nueva realidad?

Algunos indicios nos permiten ampliar el sentido de estas ideas. Felipe Montero se asombra al saber que alguien viva, todavía hoy, en el centro de México; y el narrador describe cómo él encuentra la dirección entre palacios coloniales convertidos en negocios de reparación y pequeños comercios. Cuando llega a la calle Donceles se encuentra con una cantidad de anacronismos, como el bullicio y el ruido, un espacio colonial que habla de otra época (la memoria de una México que *ya no va siendo*) mientras se va cubriendo de una capa de falsa modernidad y los números de las casas yuxtapuestos signan un tiempo pasado y un tiempo presente que se amalgaman.

Está, de un lado, el tiempo imaginario que parece atemporal y se presenta de forma gradual y repetitiva, volviendo siempre a la historia de las sociedad; de otro, el tiempo lógico y medible que hace posible la racionalización de la experiencia humana. Estos números yuxtapuestos son un signo claro de este cruce. Por eso la casa de Consuelo, *inserta en paisaje urbano*, lucha por sobrevivir y enfrenta (en vez de un problema educacional) las fauces voraces de la modernidad. Dentro de la casa, la realidad es más lenta y ajena, como

en el tiempo mítico. Pasamos de un México moderno, representado en las formas urbanas, a un espacio difuso donde el tiempo se detiene, como el tiempo de Odiseo en la isla de Circe. Este espacio “hogareño” representa un mito eterno detenido en el pasado, un tiempo que ya no es. Se trata, nuevamente como en Caperucita, de la contraposición de dos mundos: uno, dominado por la cultura, por una modernidad avasalladora que va cubriendo todo lo que está a su paso; otro, que se rige por las leyes de la naturaleza, la imaginación y el mito. De ahí el afán de Felipe por cumplir con la tarea encomendada (dedicarse al pasado, a la historia, a la memoria), y el ansia constante de anclarse al presente de su propia escritura. La estructura misma de la novela y sus formas gramaticales dan cuenta de este encuentro entre el tiempo imaginario y el lógico: en las memorias de Llorente la historia, igual que en el relato que las enmarca, el tiempo es lineal hasta que el personaje y nosotros mismos como lectores vemos que todo se torna circular.

El texto literario está cifrado y nosotros entramos a él por la misma puerta por la que entra el autor. Algo que ocurre de forma extraordinaria en el caso de *Aura* es que Consuelo crea el mundo a través de la magia y la brujería, mientras que Carlos Fuentes produce un mundo de ficción por medio del lenguaje. Con la palabra, el autor abre el tiempo histórico y lo impregna de imaginación para recrear el pasado, para fundir en la ficción el tiempo y el espacio del mito y entregarnos una realidad, en la novela, que finge no ser cierta. En el fondo, el lector participa de la ficción y se hace cómplice de un mundo que desaparece al pasar la última página y cerrar el libro.

Dos aspectos en común tienen *Aura* y *La casa grande*: el tiempo disruptivo y una suerte de carácter mítico de los personajes (van

y vuelven en una, y son anónimos en la otra).⁴² En la obra de Álvaro Cepeda Samudio, como en *Aura*, el tiempo se repite. El texto está cifrado, y en ese cifrarse muestra un aspecto local: esto pasó aquí; y un aspecto universal: esto puede pasar en cualquier lugar y puede repetirse aquí. Otro signo las hermanas: ambas novelas fueron publicadas en 1962, y en ellas hay una necesidad de anclarse en un pasado más rural que reivindique la memoria de los ancestros, el impulso de volver sobre la naturaleza y las costumbres; y una suerte de negación de la modernidad que, al explotar, da origen a lo que Umberto Eco llama el mito de lo inconsumible.

En estas obras pasamos de una sociedad regida por ciertas creencias y tradiciones, es decir, una sociedad dominada por las leyes de la naturaleza, a una sociedad donde la mal llamada civilización y la culturización se instalan para domar la psique de la sociedad primaria. Una sociedad que no quiere reconocer su pasado –como lo hace Felipe Montero– en una actitud moderna en la que predomina el borronamiento, la negación y la necesidad de olvidar. Se quiere borrar el pasado, pero este se resiste (como la casa

⁴² *La casa grande* recrea la masacre de las bananeras ocurrida en Colombia en 1928.

Para eso, el autor juega con distintos géneros discursivos, incluye diálogos, descripciones, narraciones y un decreto. Al presentar la historia de los habitantes de la casa grande, se hacen visibles los conflictos familiares y sociales, de tal suerte que el país resulta ser una proyección de lo que sucede en la familia. Cada uno de sus miembros asume un lugar y elige un camino que determina su destino. Se trata de una novela corta en la que se interceptan distintas acciones y acontecimientos, y en la que las dificultades familiares corren en paralelo a los conflictos sociales, es decir, a la protesta de los jornaleros de los campos bananeros quienes entran en huelga por sus difíciles condiciones laborales. Finalmente son ajusticiados por el propio gobierno, mientras que algunos toman venganza con sus propias manos.

de Consuelo). La memoria persiste e insiste, trae del pasado lo que el futuro quiere borrar en su intención de negar el presente. Ya no se trata de un desplazamiento semiótico, se trata del palimpsesto que va poniendo capas unas sobre otras y deja en ellas el rastro y la traza. No podemos borrarlos del todo, algo nos queda en la memoria, incluso algo le queda a Alice (*Still Alice*, 2014) después de que ha olvidado todo.

Se trata de la institución primera siendo borrada por la institución segunda. Nuestra casa existencial, como dice Heidegger, es nuestra patria nutricia, y en razón de esto sabemos más de lo que sabemos, sabemos lo que hemos vivido, más y otra cosa; vale decir, eso que sabemos lo sabemos por experiencia, por ese cordón umbilical que se desprende de esa palabra que nos nombra como ciudadanos y nos hace nombrar el territorio que habitamos como patria. Castoriadis (2006) dice que “la institución primera de la sociedad es el hecho de que la sociedad se *crea* a sí misma como sociedad, y se crea cada vez otorgándose instituciones animadas por significaciones sociales específicas de la sociedad considerada” (p. 124). La institución segunda de la sociedad es, en primer lugar, *transhistórica*, encarnada en el lenguaje y los individuos que la conforman. Entonces *Aura*, como producto del lenguaje es una institución segunda, no se superpone, pero tampoco resulta secundaria a la sociedad. El lenguaje configura eso que somos en la sociedad primera. En segundo lugar, la institución segunda es *específica*, porque hay algo que en ella opera como solo operando en ella. Entonces el segundo imperio en México sería una institución segunda. En consecuencia, en la novela de Fuentes lo sería la descripción, implícita y explícita, de una época. Una época o institución segunda sin la cual la novela sería en cierto sentido inconcebible. De esta manera no solo hay

una pregunta por la mexicanidad, y no solo una pregunta por el mito y la brujería.

En *La casa grande*, por su parte, hay también una suerte de negación de la modernidad, si bien en un sentido distinto. Pasamos del mito como una estructura doble, histórica y ahistórica al quiebre de una narrativa que en sus inicios resultó incomprendible. El mito es aquello capaz de explicar el pasado y el futuro; y en tanto es atemporal, es también eterno. Esta negación de la modernidad significa que pasamos de este mito a otro, no que abandonamos el mito. Pasamos al mito de lo inconsumible encarnado en las instituciones de la modernidad: la máquina, los grandes edificios, el capitalismo y el comercio exacerbado. Podríamos decir, parafraseando a Umberto Eco (2006), que en una sociedad en la que las frustraciones y los complejos de inferioridad están presentes, en una sociedad en vía de un desarrollo industrial y en la que el hombre se convierte en un número dentro de un ámbito, de una organización que decide por él (nos referimos a la *United Fruit Company*); en una sociedad industrial –moderna– en la que la fuerza individual queda humillada por la máquina que actúa por y para el hombre, incluso definiendo sus movimientos, surge la necesidad de un héroe que alimente y potencie las exigencias que el ciudadano no puede satisfacer.

En esta sociedad moderna (seguimos aún en esta idea al semiólogo y analista de la cultura piemontés), en la que el individuo queda humillado por la máquina, tiene que surgir un héroe, ya no de carne y hueso sino de acero, como las máquinas. En esta sociedad, llena de la superficialidad alimentada por los medios de comunicación y una mala programación televisiva, nace Superman.

¿Y qué nace en Colombia y en México? La utopía de un pueblo que reniega de tanta inequidad en esta modernidad que sumerge la memoria en el mar de Lete. En *La casa grande* el héroe no es un sujeto de carne o hueso ni un héroe de capa y espada o de capa y acero; el héroe es el sujeto anónimo, colectivo y permeado por los imaginarios sociales. Es el pueblo oponiéndose al padre, a la compañía bananera y al gobierno. El pueblo surgiendo y resurgiendo en una marcha contra la injusticia, la desigualdad y la arbitrariedad. El pueblo que, una y otra vez, vuelve a las calles para protestar y reclamar un mejor país y una sociedad más igualitaria.

La novela de Cepeda Samudio nos recuerda hoy que el tiempo y la historia de los seres humanos es cíclica, que volvemos sobre el tiempo imaginario del pasado, que existe una permanente tensión entre el tiempo instituido y el tiempo instituyente, que el pueblo se alza, en un acto de conciencia, sobre los símbolos encarnados en individuos particulares, en objetos o en narrativas identitarias. Entonces, ¿qué pregunta queda? La novela del colombiano nos recuerda que nuestra historia se tensa entre el tiempo lógico sobre el cual caminan nuestros cuerpos que envejecen, como el de *Aura*, como el de Consuelo, y el tiempo mítico en el que nos repetimos como sociedades y seres humanos.

EPILOGO

Este viaje empezó en la imaginación. Allí empieza todo, incluso lo que no habíamos considerado dentro de nuestros proyectos de vida. Lo imaginario nos atrapa, nos determina; nos permite transitar por las rutas más antiguas y fuertes o por los senderos más modernos y lábiles. Intentamos esquivarlo, pero él siempre nos atraviesa. Queremos huir de su sombra, pero él siempre nos sigue como un fantasma sin nombre. Deseamos anclarnos en otro tiempo, donde todo sea diferente, pero él es el tiempo. Ansiamos una desaparición mágica de este espacio que habitamos, pero él es el espacio que habitamos. Lo imaginario está allí, aunque no lo imaginemos. Su cuerpo es el de un magma indeterminado, una sucesión de capas, un apiñamiento, una redoma que nos contiene. Somos lo que imaginamos, y de eso está hecha la sociedad, de lo que los hombres y mujeres han fabricado en sus noches solitarias, en sus interacciones fortuitas, en la danza de signos que todos gozamos. Lo imaginario es un techo, en él nos resguardamos de la lluvia mientras vemos que nosotros mismos somos la lluvia; es el sueño, el abrigo, el arrullo, la mirada que despierta; es nuestra vida caminando sin saberlo mientras nosotros seguimos soñando. 🐦

Referencias

Imaginarios sociales

Agudelo Rendón, Pedro. (2017). *América pintoresca y otros relatos efrásticos de América Latina*. Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Beriain, Josetxo. (2003). Imaginario social, politeísmo y modernidades múltiples. *Anthropos*. *Huellas del conocimiento*, 198, 54-78.

Cabrera, Daniel. (2006). *Lo tecnológico y lo imaginario. Las nuevas tecnologías como creencias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Biblos.

Canclini, Néstor. (2010). *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inmanencia*. México: Katz Editores.

Canclini, Néstor; Adèle, Robin; Giunta, Andrea y otros. (2018). *La interculturalidad y sus imaginarios: conversaciones con Néstor García Canclini*. Santiago: Editorial Palinodia para Chile.

Carretero, Ángel Enrique. (2003). La radicalidad de lo imaginario en Cornelius Castoriadis. *Anthropos*. *Huellas del conocimiento*, 198, 95-105.

_____ (2006). *Postmodernidad e imaginario*.
Una aproximación teórica. Parte Rei 26. <http://aparterei.com>.

Castoriadis, Cornelius. (2006). *Una sociedad a la deriva*.
Entrevistas y debates (1974-1997), Buenos Aires: Katz.

_____ (2006). *Figuras de lo pensable*, 115-126. México: FCE.

_____ (2002). *La insignificancia y la imaginación*.
Diálogos con Daniel Mermet, Octavio Paz, Alain Finkielkraut,
Jean-Luc Donnet, Francisco Varela y Alain Connes.
Madrid: Trotta.

_____ (1995). La democracia como procedimiento y como
régimen. *Leviatán. Revista de derechos e ideas*, 62, 65-83.

_____ (1989). *La institución imaginaria de la sociedad*, vol. 2.
Barcelona: Tusquets.

Castoriadis, Cornelius y Liberman, Jean. (1997).
Hablando con Cornelius Castoriadis. El avance de la insignificancia. *Le Nouveau Politis* 434, 2.
<https://www.margen.org/desdeelmargen/num2/casto.html>

Delgado, Manuel. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Durand, Gilbert. (2000). *Lo imaginario*.
Barcelona: Del Bronce.

_____ (2000). *La imaginación simbólica*.

Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Eagleton, Terry. (2021). *Ideología*. Barcelona: Editorial.

Traducción de Jorge Vigil.

Eco, Umberto. (2006). *Apocalípticos e integrados*, 6ª ed.

Barcelona: Tusquets Editores.

Etkin, María. (2017). Las organizaciones de la sociedad civil como imaginarios instituidos e instituyentes:

Reflexiones desde la perspectiva de Cornelius Castoriadis.

Revista Científica, 21(1), 161-171.

<https://publicacionescientificas.uces.edu.ar/index.php/cientifica/article/view/413>

Fernández, Ana. (2007). *Las lógicas de la colectividad:*

imaginarios, cuerpos y multiplicidades. Buenos Aires: Biblios.

Garagalza, Luis. (2003). La imaginación de la materia en C.

Castoriadis y G. Santayana. *Anthropos. Huellas del conocimiento*,

198, 177-188.

García, Gustavo. (2019). Aproximaciones al concepto de

imaginario social. *Civilizar: Ciencias Sociales y Humanas*,

19(37), 31-42.

Girola, Lidia. (2020). Imaginarios y representaciones sociales: reflexiones conceptuales y una aproximación a los imaginarios contrapuestos. *Revista de Investigación Psicológica*, (23), 112-131.

Hobsbawm, Eric. (2012). Introducción: La invención de la tradición, 7-21. En Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (editores), *La invención de la tradición*, (pp. 7-21). Barcelona: Crítica.

Lizcano, Emmanuel. (2003). Castoriadis, la autonomía y lo imaginario colectivo: la agonía de la Ilustración. *Anthropos. Huellas del conocimiento*, 198, 161-176.

Martín Barbero, Jesús. (2001). Televisión pública, televisión cultural: entre la renovación y la invención. En *Televisión pública: del consumidor al ciudadano*. Bogotá: Editorial Friedrich Ebert Stiftung – Convenio Andrés Bello, 35-69.

Merino Trejos, Leonardo . (2016). Creación literaria e imaginario colectivo: discusión sobre el concepto de utopía en la realidad latinoamericana. *Repertorio Americano*, 2 (26), 105-111.

Moll, Nora. (2002). Imágenes del “otro”. La literatura y los estudios interculturales. En Gnisci, Armando (Coord.). *Introducción a la literatura comparada*, 347-389. Barcelona: Crítica.

Mora Salas, Leonor. (2020). Memoria social y literatura: escenas y personajes de la Venezuela contemporánea. *Athenea Digital*, 20(1), 1-30.

Muñoz Onofre, Darío. (2004). Imaginarios de género. En García Suárez, C. I. (ed.), *Hacerse mujeres, hacerse hombres. Dispositivos pedagógicos de género*, (pp. 93-125).

Bogotá: Fundación Universitaria Central y Siglo del Hombre Editores.

Osorio, Yeny y Díez, Paula. (2016). Cogniciones sociales asociadas al consumo de sustancias psicoactivas: entre la normalización y la patología. *LX Congreso internacional de adicciones*, 30-47.

Ospina, William. (2012). *¿Dónde está la franja amarilla?*
Bogotá: Editorial Mondadori.

Pageaux, Daniel-Henri. (1994). De la imaginaria cultural al imaginario. En Brunel, Pierre & Chevrel, Yves (dirs.). *Compendio de literatura comparada*, 101-126. México D. F.: Siglo XXI.

Randazzo, Francesca. (2012). *Los imaginarios sociales como herramienta. Imagonautas*, 2 (2) , 77-96.

Redfield, James. (1993). El hombre y la vida doméstica. En Vernant, Jean-Pierre (ed.). *El hombre griego*, (pp. 177-210). Madrid: Alianza Editorial.

Ricoeur, Paul. (1999). *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.

Rodríguez, Ana (2007). “La memoria cultura de Roma: el recuerdo oral de los orígenes”. *Gerión. Revista de historia antigua*, 52 (2), 105-130.

Sassen, Saskia. (2016). Incompletud y la posibilidad de hacer ¿Hacia una ciudadanía desnacionalizada? *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 61(226), 107-140.

Searle, John. (1997). *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós.

Solares Altamirano, Blanca. (2011). Gilbert Durand, imagen y símbolo o hacia un nuevo espíritu antropológico. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, 56(211), 13-24.

Trousseau, Raymond. (1995). *Historia de la literatura utópica*. Barcelona: Península.

Vanegas, Orfa Kelita. (2020). *Imaginario políticos del miedo en la narrativa colombiana reciente*. Ibagué: Sello Editorial Universidad de Tolima.

Van Dijk, Teun (2007). *Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*, 15ª ed. México: Siglo XXI Editores.

Van Dijk, Teun (compilador) y otros (2005). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una interacción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa editorial.

Vernant, Jean-Pierre (ed.). *El hombre griego*. Madrid: Alianza editorial, 177-210.

Textos literarios

Agudelo Rendón, Pedro. (2012). *Lector víctima de textos. Lectura literaria y ficción*. Bogotá: Editorial Planeta.

Alas, Leopoldo. (1977). *La Regenta*. México: Editorial Porrúa.

Cavafis, Constantino. (1995). *Obra escogida*. Barcelona: Edicomunicación. Traducción: Alberto Manzano.

Cepeda Samudio, Álvaro. (1983). *La casa grande*. Bogotá: La Oveja Negra.

Cervantes, Miguel. (1996). *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Madrid: Albor libros.

Fuentes, Carlos.(2018). *La región más transparente*. México: Alfaguara, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Academia Mexicana de la Lengua.

_____ (2007). *La muerte de Artemio Cruz*.
Buenos Aires: Alfaguara.

_____ (1994). *Aura*. Bogotá: Norma.

García Márquez, Gabriel. (1997). *Cien Años de soledad*.
Bogotá: Norma.

Gómez Valderrama, Pedro (1996). *Cuentos completos*.
Bogotá: Editorial Santillana.

González, Tomás. (2011). *La luz difícil*.
Bogotá: Alfaguara.

Homero. (1997). *Odisea*. Barcelona: Planeta DeAgostini.

_____ (1998). *La Iliada*, 5ªed. Bogotá: Panamericana.

Pizarnik, Alejandra. (2013). *El infierno Musical*.
Barcelona: Lumen.

Vargas Llosa, Mario. (2010). *El paraíso en la otra esquina*.
México: Punto de lectura.

_____ (1998). *Elogio de la madrastra*, México:
Editorial Grijalbo S.A.

Viar, Ignacio. (2009). *La caperucita azul*. En: *La quijotita*.
<http://laquijotita.blogspot.com/2009/01/la-caperucita-azul.html>

Filosofía, semiótica y teorías generales

Agudelo Rendón, Pedro. (2019). El interpretar en el camino de la comprensión: hacia una semiohermenéutica desde Peirce y Gadamer. *Pensar com o signo da compreensão*, (pp. 205-217). São Paulo: Editora Metodista. .

_____ (2018). *Uno, Dos, Tres. Ensayo sobre arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Peirce*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

El método efrástico y los medios de la comprensión.
Produção de conhecimento e compreensão, (pp. 227-253)
São Paulo: Editora UNI.

_____ (2016). *Cuerpo (en)marcado. Ensayos sobre arte colombiano contemporáneo*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

_____ (2015). *Cuadros de ficción. Artes visuales y ecfrasis literaria en Pedro Gómez Valderrama*. Medellín: La Carreta Editores.

Aguiar E Silva, Víctor Manuel. (2005). *Teoría de la literatura*. Medellín: Gredos.

Albin, María. (2006). *El fantasma de Eros: Aura de Carlos Fuentes*. Atenea, 494, 127-142.

Arciello, Danielle. (2019). Atrapado en ensoñaciones mesméricas. Estudio de los elementos esotérico-fantásticos en aura de Carlos Fuentes. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 32, 29-44.

Arreguín, Leah. (2015). *México y la mexicanidad: Aura, donde confluyen el mito y la historia*. [Tesis de maestría, Texas State University]

Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introd. y trad.: Bolívar Echeverría. México: UACM-ITACA.

Cardona, J. M. (1999). *Los fundamentos de la enunciación: de la semiótica del Círculo de Viena a los procesos de la significación en Baena*. Enunciación, 3, 17-22.

Collette, Marianella. (1995). La fase del espejo, lo simbólico y lo imaginario en aura, de Carlos Fuentes. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19(2), 281-298.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). *¿Qué es filosofía?* (2ª ed.). Barcelona: Anagrama.

Eco, Umberto. (2005). *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo.

Eco, Umberto (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Elizalde, Lydia. (2011). *Reflexiones sobre la crítica del arte. Inventio, la génesis de la cultura universitaria en Morelos*, 7(13), 86-90.

Foucault, M. (2005). *Orden y discurso*,
3ª ed., Barcelona: Tusquets.

Fuentes, Carlos. (1974). *La nueva novela hispanoamericana*.
México: Editorial Joaquín Mortiz.

Gadamer, Hans-Georg. (2005). *Verdad y método*.
Salamanca: Ediciones Sígueme.

_____ (2006). *Estética y hermenéutica*,
3ª ed. Madrid: Editorial Tecnos.

García, David. (2017). Claves de la Tradición clásica en
Aura de Carlos Fuentes. *Nova Tellus*, 35 (1), 131-149

Grondin, Jean. 2003. *Introducción a Gadamer*.
Barcelona: Herder Editorial.

Guasch, A. (2003). *La crítica de arte. historia, teoría y praxis*.
Barcelona: Serbal.

Hannah, Rice. (2017). Carlos Fuentes, Aura y lo femenino
eterno. *LNTI: Revista de literatura hispánica*, 85, 273-281.

Lozano-Renieblas, Isabel. (2005). *La ecfrasis de los ejércitos
o los límites de la enárgeia*. *Monteagudo*, 3 (10), 29-38.

Maestro, Jesús. (2007). *Los materiales literarios. La reconstrucción
de la literatura. Tras la esterilidad de la «teoría literaria posmoderna»*.
Pontevedra: Editorial Academia del hispanismo.

Martín, Olga. (2002). *Goya, pinturas negras. Trama y fondo: revista de cultura*, 13, 83-94.

Mendoza, Mario. (1989). *Aura de Carlos Fuentes: un aquelarre en la calle donceles 815. Anales de literatura hispanoamericana*, 18, 191-202

Merino, Blanca. (1991). *Fantasia y realidad en aura de Carlos Fuentes. Literatura mexicana*, 2(1), 135-147

Pantini, Emilia. (2002). *La literatura y las demás artes. En Gnisci, Armando. Introducción a la literatura comparada*, (pp. 215-240). Barcelona: Editorial Crítica.

Pavel, Thomas. (1991). *Mundos de ficción*. Venezuela: Monte Avila Editoriales Latinoamericana.

Peirce, Charles Sanders. (2012). *Obra filosófica reunida (1867-1893)*. Tomo I. México: FCE.

_____ (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.

_____ (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (1970). *Deducción, inducción e hipótesis*. Buenos Aires: Aguilar. Anuario filosófico.

Pini, María Ivonne. (2001). *Fragmentos de memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Uniandes.

Ricoeur, Paul. (2006a). *Del texto a la acción*. Buenos Aires: FCE.

_____ (2006b). La Vida: un relato en busca de narrador. *Ágora, papeles de filosofía*, 02, 9-22.

_____ (2006c). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI Editores.

Riffaterre, Michael. (2000). La ilusión de écfrasis.

Monegal, Antonio y otros. *Literatura y pintura*, (pp. 161-183). Madrid: ArcoLibros.

Rodari, Gianni. (2003). *Gramática de la fantasía*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Sarkozy, N. (2009). “El burka no es bienvenido en Francia”. *El país*. https://elpais.com/internacional/2009/06/22/actualidad/1245621612_850215.html

Sklovski, Víktor. (1991). *El arte como artificio. Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, (pp. 55-70). México: Siglo XXI.

Walter, John y Chaplin, Sarah. (2002). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Ediciones Octaedro-EUB.

Walther, E. (1979). *Teoría de los signos*. Chile: Dolmen Ediciones.

El autor

Pedro Agudelo Rendón

(Jardín, Colombia)



Artista y escritor. Tiene estudios de literatura, filosofía y artes plásticas. Vive en Medellín, pero su corazón lo tiene en Jardín, lugar donde nació. Primero dibujó y luego aprendió a leer. Hizo su primer dibujo a los cinco años y su primer poema a los ocho. Al crecer, pensó que tendría que elegir entre los dibujos y las palabras, o entre la pintura y los textos. Fue inútil: son amores imposibles de olvidar. Unas veces la imagen trae un relato y otras veces la imagen hace innecesarias las palabras. Siempre ha tenido una colección de lápices y pinceles que debe renovar cada tanto: tiene la manía de pintar lo que imagina. Por eso pinta lo que encuentra, y no lo que busca. Tiene casi todas sus bitácoras empezadas y llenas de apuntes, poemas, textos, listas de compras y muchos dibujos. Carga hojas en sus bolsillos para que sus ideas no se escapen. Dicen que su pasatiempo preferido es observar imágenes y que vive obsesionado con las libretas, las hojitas sueltas y los sacapuntas. Dicen que a veces, además de escribir y hacer arte, cultiva un pequeño jardín en el balcón de su casa. La última vez que se lo vio estaba leyendo un libro titulado *Cronos & Mnemosine*.

Algunos de sus libros son *Mariposas en la boca*, *Díptico*, *Posdíp-tico*, *América pintoresca*, *Las palabras de la imagen*, *Lector víctima de textos*, *Cuerpo (en)marcado*, *Cuadros de ficción* y *El justo medio*, entre otros. Fue finalista del 34° Premio Nacional de Poesía, reconocido con el Premio Literario Casa de las Américas y el Premio Nacional de Ensayo Literario. Ganador de varias becas de Creación, una Residencia Artística en Hangar (Barcelona) y el Concurso de cuento Ascun. Recientemente fue reconocido con el Premio Internacional de Cortometraje (categoría documental). Profesor de la Universidad de Antioquia, miembro del Grupo de Estudios Literarios (GEL) de la Facultad de Comunicaciones y Filología de la misma institución. Correo electrónico: mundoalreves1@gmail.com

Créditos

Pedro Agudelo Rendón

Textos

Edelmira Ramírez Leyva

Coordinadora General del

Seminario de Genealogía de la Vida Cotidiana

Guadalupe Ríos de la Torre

Coordinadora Editorial

Juan Moreno Rodríguez

Editor

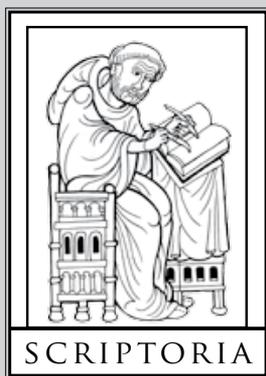
SCRIPTORIA

Diseño

.

Los autores de los textos poseen derechos reservados sobre los mismos.





JUAN MORENO RODRÍGUEZ

• 2022 •

•

Este libro se terminó en

Mayo de 2022, en la CDMX.

Se emplearon en su elaboración,

las tipografías *Baskerville* y *Type Embellishments One LET*.

•

Cr
o
s
&
n
o
s
M
N
E
M
O
S
I
N
E