

Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico

JESÚS BERMEJO BERROS

Universidad de Valladolid

Images and symbols in consciousness construction and art text theory

Abstract

In this paper, first we put forward that art text theory is required to take into account, along with the configurational analysis, both preconfigurational and reconfigurational processes *Homo Symbolicus* has a bearing on. Secondly, we postulate that, as far as phylogenesis and ontogenesis are concerned, neither symbols preceded images nor the former preceded the latter but both images and symbols emerged through a dialectical process, with such a process being the simulation that contributed to give birth to *Homo Symbolicus* and, therefore to the text as well. Thirdly, we advance that, in the course of time, consciousness and art participate in a mutual dialectical construction process that draws sustenance from and interact with the above dichotomy.

Key words: *Homo symbolicus*, art, consciousness, symbols, images.

Resumen

Este trabajo postula, en primer lugar, que la teoría del texto artístico debe tomar en cuenta, junto al análisis configuracional, los procesos preconfiguracionales y reconfiguracionales en los que intervienen el *Homo Simbólico*. En segundo lugar, que en la filogénesis y la ontogénesis ni los símbolos han precedido a las imágenes ni éstas a aquellos, sino que aparecieron ambos en un proceso dialéctico, a través del simulacro, que contribuyó al nacimiento del *Homo Simbólico* y por tanto del texto. En tercer lugar, que la conciencia y el arte participan en un proceso de construcción dialéctica mutua en el tiempo, que se nutre e interactúa con la dicotomía anterior.

Palabras clave: *Homo Simbólico*; arte, conciencia, símbolo, imagen

Si construir el significado es una operación necesaria, no es suficiente para poder entender qué es un texto, pues debemos desentrañar también su *sentido*. La primera tesis que postulamos es que para dotar al texto artístico de *sentido*, es necesario recurrir, inexorablemente, al *Homo Symbolicus*. Como hemos argumentado en otro lugar¹, hay que expandir el análisis textual a los procesos preconfiguracionales y reconfiguracionales donde se encuentran el lector empírico y el *Homo Symbolicus*. Ello supone indagar tanto los orígenes como las consecuencias de la configuración, dando cuenta así de la *preconfiguración, configuración y reconfiguración* del texto.

¹ Cf. BERMEJO, J. (2005 b). *Hombre y Pensamiento. El Giro Narrativo en ciencias sociales y humanas*. Madrid: Ediciones del Laberinto. pp 259-314.

Si queremos explicar el texto debemos ocuparnos del *sentido*. Para ello, hemos de dar la palabra al lector y colocar también al Analista detrás del lector empírico. El Analista interroga así no sólo al texto sino al lector en su interacción con el texto para, no ya extraer el significado, sino su sentido.

El sentido consiste así en interpretar el significado configurado del texto, en función de la intencionalidad que resulta de las dimensiones preconfiguracionales y reconfiguracionales del sujeto en su contexto espacio temporal concreto.

Este proceso de indagación, más allá de la semiótica, la pragmática o el cognitivismo, en el que hemos tenido en cuenta, en nuestro caso, los procesos genéticos, corporales y afectivos, nos ha llevado, desde una nueva perspectiva psiconarrativa biopsicosociocultural, a identificar el *simulacro* en la ontogénesis humana, como el inicio de la manifestación del *Homo Symbolicus*. De ello se deriva una segunda tesis, en la que postulamos que no fueron los **símbolos** los que dieron lugar a las **imágenes**, ni a la inversa. Ambos nacieron y crecieron por influencia dialéctica mutua, al igual que ocurre con el binomio conciencia-arte, con el que este segundo binomio se cruza.

Finalmente, una tercera tesis, en la que si, hasta ahora, se afirmaba que la **conciencia** producía el **arte**, afirmamos parcialmente lo contrario, pues, el arte también crea la conciencia. Hay así un proceso dialéctico entre ellos en el tiempo.

Ambos binomios nacen y van adquiriendo su significado y su sentido en la historia del hombre con la aparición del *Homo Symbolicus*, quien gobierna su producción, su interpretación y su consumo en nuestra cultura.

La articulación de la teoría del texto no puede ser ajena a la íntima interrelación de estos binomios y, como hemos argumentado², no puede construirse al margen de la participación del *Homo Symbolicus*. La defensa de esta afirmación requeriría un espacio de exposición del que aquí no disponemos por lo que, en el resto de este artículo, junto a una breve presentación, haremos necesariamente una interpelación a otros textos en los que exponemos con más detalle los argumentos que sustentan las tres tesis que se desprenden de la investigación que anima este trabajo.

² BERMEJO, J. (2005 a). *Narrativa Audiovisual. Investigación y Aplicaciones*. Madrid: Pirámide;

BERMEJO, J. (2005 b) op. cit. pp. 217-258; BERMEJO, J. y CORDERCHON, P. (en prensa). *De la imposibilidad de una teoría del texto artístico sin el Homo Symbolicus*. *Actas del IV Congreso Internacional de Análisis Textual Símbolos e Imágenes*. 8-11 noviembre 2006. Segovia. Universidad de Valladolid/Trama & Fondo. CD-Rom.

El texto polisotópico: procesos de significación secuencial

¿Por qué el análisis del texto es insuficiente sin desentrañar su sentido? ¿Qué es el significado y qué el sentido? ¿Cómo se pasa del significado al sentido, y cómo ambas dimensiones participan para completar el proceso de significación textual? Para abordar estas cuestiones y otras que se derivan de ellas, comencemos por analizar el significado.

La lingüística textual encontró en la pragmática una vía para colmar las insuficiencias del texto perezoso. Pero ello no es suficiente. El analista realiza operaciones de abstracción *reflexionante* y *reflexionada*³, en los términos del constructivismo cognitivo, que no están en el texto pero que son absolutamente necesarias para extraer de la imagen determinados niveles de significación simbólica que la sitúan pues, no en un nivel denotativo y referencial, sino alegórico y por tanto simbólico. Creo que es hora de ir un poco más allá. Nuestra propuesta es que se hace necesaria una psico-narratología para dar cuenta de ello⁴. Veremos a lo largo de este segundo punto por qué esa apertura es necesaria y lo ilustraremos con un ejemplo cinematográfico.

Para explicar la estructura de significación del texto y las condiciones de funcionamiento del discurso, la semiótica narrativa de Greimas recurrió a la noción de *isotopía*⁵, que para éste es un «conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme del relato»⁶. A partir de esta noción inicial se ha definido ulteriormente la «secuencia isotópica» como «todo segmento discursivo (fragmento de enunciado o enunciado completo) provisto de una cierta coherencia sintagmática gracias a la recurrencia de unidades de expresión o/y de contenido»⁷. Ahora bien, como señala Adam, esta definición debe ser completada por una definición de la lectura y de la legibilidad fundada sobre el concepto de secuencia isotópica⁸. Como afirma Michel Arrivé, «leer un texto, es identificar la(s) isotopía(s) que lo recorren y seguir paso a paso el (dis)curso de esas isotopías»⁹. Como viene insistiendo la pragmática, el significado del texto no es así un producto cerrado, dado de antemano, sino el resultado de un proceso de construcción de las isotopías que lo recorren. Identificar una isotopía no es someter el texto a un proceso de pura descodificación lingüística. Leer un texto se convierte de este modo en un acto de construcción del significado. Ello plantea el problema del proceso de identificación y construcción de las isotopías.

El concepto de isotopía resuelve algunas cuestiones que tienen que ver con la coherencia y la cohesión del texto. Sin embargo, casi de inmediato, plantea otras que exigen mirar, no dentro, sino fuera del texto.

3 PIAGET, J. (1977 a). *Recherches sur l'abstraction réfléchissante*. Paris: PUF. PIAGET, J. (1977 b) *Recherches sur l'abstraction réfléchie*. Paris : PUF.

4 BERMEJO, J. (2005 b) op. cit. pp. 305-315.

5 GREIMAS, A. J. (1966). *Sémantique structurale*. Paris : Larousse.

6 GREIMAS, A. J. (1970). *Du sens*. Paris : Seuil. Pg. 188.

7 KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1976). « Problématique de l'isotopie » in *Linguistique et sémiologie*, nº 1, Lyon : Presse Universitaires de Lyon. Pg. 16.

8 ADAM, J. M. (1994) *Le texte narratif*. Paris : Nathan. Pg. 197.

9 ARRIVÉ, M. (1975) *Lire Jarry*. Bruxelles : Complexe.

La participación del lector, como insiste la pragmática, se hace necesaria para construir las isotopías y el sentido del texto, ya en este nivel interviene el *Homo Symbolicus*. Por sólo citar dos ejemplos de esta intervención, las isotopías exigen una *competencia pragmática* y una *competencia textual* para que se produzca el acto de lectura. Ambas competencias no están en el texto sino que son aportadas por el lector. Esta participación del lector empírico es tanto más necesaria cuanto que el texto narrativo está dotado generalmente, no de una, sino de dos o más isotopías que pueden diferir entre ellas. El texto es pues polisotópico y exige numerosas competencias del lector.

Como señala la retórica cognitiva, las isotopías pueden ser construidas por el lector porque recurre a dos principios de organización del texto. El primero, el **principio de organización racional de la memoria enciclopédica** (enciclopedia a la que también alude Eco en su *Lector in Fábula*). El segundo, el **principio de organización simbólico**. Como señala Sperber, «Mientras que la organización racional de la enciclopedia permite *convocar* directamente una información a partir del concepto del que procede, la organización simbólica permite *evocar* una información a partir de otras informaciones con las que está asociada»¹⁰. Este segundo principio de organización simbólico plantea la participación de los tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque,..) en el proceso de construcción de las isotopías textuales. Los conocimientos enciclopédicos y la organización simbólica, aun siendo necesarios para la construcción de la isotopía, están en el lector y no en el texto. Ni la lingüística ni la semiótica pueden explicar, por sí solas, la isotopía textual. El analista, al hablar en nombre del lector empírico, sólo puede hacer una hipótesis de los procesos que avanza y afirma se producirían en el lector. Esta afirmación, que expreso desde la psicología narrativa, coincide también con la expresión de las limitaciones de esas disciplinas señaladas por esas mismas disciplinas¹¹.

En definitiva, la interacción del texto y el lector permite darle coherencia y cohesión al texto y producir, en última instancia, el significado.

Construir el significado del texto es comprenderlo y hacer una representación comunicable por medio de algún lenguaje, que dé cuenta de lo que vengo denominando *Orden Secuencial*¹² construido en el proceso secuencial de lectura del texto. Podemos distinguir en el *Orden Secuencial*: Acción, Espacio-tiempo, Actantes y Personajes, Puesta en escena.

El *Orden Secuencial* supone así la Comprensión de las relaciones causales, motivacionales, espacio-temporales de unos personajes en el seno

10 PERBER, D. (1975). *Rudiments de rhétorique cognitive. Poétique*, nº 23. Paris : Seuil. Pg. 404.

11 Cf. Por ejemplo, ADAM, J. M. (1994) op. cit. pg. 205.

12 Cf. BERMEJO, J. (2005 b) op. cit. ; BERMEJO, J. (2006); BERMEJO, J. (2006). *Pragmática Narrativa. El principio del Orden Secuencial y Configuracional de cooperación en el relato*. En Francisco GARCÍA GARCÍA. *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones del Laberinto. 165-190; BERMEJO, J. (2007 a). BERMEJO, J. (2007 a). *Relato cinematográfico y participación del espectador. La construcción del significado y el sentido en el film Historias Mínimas*. En M. MIGUEL, J. BERMEJO y M. CANGA (Coords.) *Teoría y Análisis Cinematográfico. Estudios históricos, comparados, psicoanalíticos, estéticos y de recepción*. Valladolid: Servicio de Publicaciones.

de una acción transformativa concordante en una secuencia de acciones discordantes. Esto permite la articulación del Argumento y la Trama por el lector.

Los análisis, centrados en el texto, de las operaciones de descodificación de los códigos y de construcción de isotopías han permitido a la semiótica narrativa, la pragmática, la poética, la narratología, la retórica cognitiva y otras disciplinas, entender la cohesión y coherencia del texto. Estas aportaciones, junto con aquellas centradas en el lector empírico de la psicología narrativa, y que se interesan, entre otras cosas, por las estrategias de pensamiento del lector que le conducen a interpretar las relaciones causales y motivacionales del texto, se integran en el *Orden Secuencial*. En él, como hemos visto, ya hay una cooperación entre el texto y el lector. Este es ya necesario a este nivel de significación del texto. El Orden Secuencial permite dar cuenta de la acción y los procesos de transformación del texto. En el Orden Secuencial se integra un conjunto de componentes tanto de la *Historia* como del *Discurso* (según la dicotomía clásica de la narratología)¹³ que permiten dotar de significado al relato que, recordémoslo, es algo que le ocurre a alguien en un lugar y tiempo concretos y que tiene interés humano.

El *Homo Symbolicus* ya ha participado en la construcción del Orden Secuencial, construyendo isotopías, aportando la enciclopedia, las estrategias del pensamiento narrativo. Este suele ser el tipo de participación del *Homo Symbolicus* en otros tipos de textos no narrativos. Sin embargo, en lo que se refiere al texto artístico, hay algo más y más trascendente en la medida en que pone en marcha otras dimensiones del *Homo Symbolicus* más importantes para la construcción del hombre. El Orden Secuencial ha permitido al lector dar cuenta del significado del texto; le conduce a poder comprender y describir el argumento y la trama. Sin embargo, y a pesar de que todo ello es necesario, esta perspectiva cognitivista no permite ir “más allá” en el acto de lectura. Y sin embargo, el producto del proceso de interacción texto/lector aporta algo más que está “más allá” del significado. Algunas perspectivas, como la desarrollada por González Requena¹⁴, recuerdan que este “cognitismo greimasiano” deja fuera el deseo, concepto clave en la teoría del texto. En nuestro caso, compartiendo este último aspecto, hemos desarrollado otras vías de exploración complementarias que abundan en esa necesaria expansión de la teoría del texto. Veamos algunos aspectos de una de ellas.

13 CHATMAN, S. (1990). *Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

14 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). *Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.

La relación estética: procesos *configuracionales* de sentido



15 Cf. BERMEJO, J. (2007 a), op. cit. para un análisis detallado del film.

Una obra de arte no es inmanente. No es un objeto artístico en sí y de manera, por tanto, permanente, sino “deviene” en la relación con el receptor. Si aquella provoca en éste un efecto estético podremos decir que aquella ha cumplido una *función estética*. Podemos así definir la relación que se ha establecido entre el objeto y el receptor como de una *relación estética*. Pero el Orden Secuencial no lo agota todo, toda la relación del espectador con el texto fílmico. Leer un texto, y sobre todo, en el caso del texto artístico, establecer una relación estética texto-lector no es simplemente procesarlo. Esto es sólo la condición necesaria pero no suficiente. Leer un texto es, sobre todo, darle sentido. El Orden Secuencial da cuenta del significado pero no del sentido y la emoción que caracterizan la relación estética para el espectador. Los procesos del orden secuencial son necesarios pues nos llevan a comprender el texto. Pero ello no es suficiente. La cuestión es comprender con qué fin.

Lo que aquí exponemos se aplica a diferentes tipos de textos narrativos, artísticos o no (publicidad, televisión, cine). Tomaremos un ejemplo cinematográfico: la película *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín¹⁵.

Tres personajes corrientes y cotidianos, sencillos, protagonizan este *road movie* en medio de la patagonia argentina. Don Justo, un octogenario; María, una madre que lleva una vida humilde en un pequeño pueblo sin historia; Roberto, viajante de comercio (cf. Los fotogramas en el margen).



Nuestros tres personajes tendrán como punto de partida un pequeño pueblito, Fitz Roy. Tomarán la carretera que les llevará a varios cientos de kilómetros, hasta la ciudad de San Julián, donde alcanzarán aquello que buscan, no sin haber sufrido las dificultades e impedimentos del camino.

Los espectadores comprenden perfectamente el argumento y la trama de este film; construyen su significado sin dificultad.

Ahora bien, la construcción del significado del texto artístico, que hace la semiótica y el cognitvismo, no permite ir, desde sus presupuestos teóricos y metodológicos, más allá del procesador de información. Y, sin embargo, *SÍ* es posible ir más allá del procesador de información. Los espectadores lo hacen, y nosotros, los analistas, debemos hacerlo con ellos. Si el espectador ha procesado el texto ha sido para darle un sentido. El camino que lleva a este proceso de “darle sentido al texto” se produce a través de la *relación estética*, en la que se produce el encuentro

entre el texto y la conciencia, y donde la intencionalidad del espectador y su reacción estética dotan de sentido al acto de lectura y por tanto al texto mismo. Veamos cómo se manifiesta el sentido en el film *Historias Mínimas*.

Al término de la relación del espectador con el film *Historias Mínimas*, aquellos que manifiestan haber experimentado esa relación estética, ponen en evidencia un fenómeno revelador. En una investigación llevada a cabo con 62 personas, hombres y mujeres les invitamos a ver el film *Historias Mínimas*. No nos interesamos, como manifiestan algunas voces desde la semiótica, al objeto de rechazar los métodos empíricos, por los fenómenos individuales, aun cuando esté justificado su análisis. Analizamos aquí fenómenos colectivos, regularidades y variables constantes que aparezcan en un significativo número de espectadores en esa relación estética con el film. Cuando, al término del visionado, les preguntamos, de manera individual y privada, que nos cuenten la película, no solo nos relatan, sin ningún problema, el *Orden Secuencial* (es decir, manifiestan haber comprendido bien la historia), sino que, en el análisis de los fenómenos del conjunto de los espectadores, hacen aparecer en su evaluación estética algo que no está en el texto por ningún lado. Nos dicen que *la película habla de la felicidad, de alcanzar a través de las cosas pequeñas, sueños; la constancia, la perseverancia en la búsqueda de aquello que deseamos nos conduce finalmente a la meta; etc. Historias Mínimas, interpretada así por nuestros espectadores se convierte en una alegoría que, como sabemos, es una ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza otra distinta. Es una representación simbólica de ideas abstractas. Alegoría que no es producida por el lector al margen de su deseo y su emoción sino, por el contrario, en intimidad con ellos.*

En sentido estricto, el análisis de las instrucciones textuales desde la semiótica o la pragmática no permiten llegar tan lejos en la interpretación, como sí hacen los espectadores de "carne y hueso", como estamos viendo. La construcción de isotopías es necesaria pero no suficiente para dar el salto a este nivel de interpretación del film si no hacemos intervenir otros procesos abstractivos ajenos al texto mismo y que se encuentran del lado del lector, más allá de los procesos cognitivos básicos que permiten comprender y describir un texto. Para ello es necesario aplicar un conjunto de actividades configuracionales que definen un *Orden Configuracional*. En él encontramos, junto a las *Reacciones Emocionales*, la *Idea*, el *Tema* y la *Tesis*. Así en el caso de *Historias Mínimas*, aparece la idea de la felicidad, el tema de la búsqueda de aquello que nos conduzca a la felicidad, la tesis de que la perseverancia permite lograr nuestros objetivos y a través de las cosas pequeñas también se alcanza la felicidad, etc.



Para llegar a estos procesos de alegorización, es necesaria la puesta en marcha, no ya de procesos de abstracción reflexionante o reflexiva de abstracción reflejada, sino sobre todo, de la *Función Simbólica* que dé cuenta de los procesos de *retorización* en los que elementos del texto son interpretados por el lector mediante el uso de tropos, por tanto aplicando mecanismos simbólicos. Los símbolos no funcionan de manera aislada sino que cobran su sentido en el interior de un *Sistema Simbólico* que articula entre ellos esos símbolos. Es también el caso de *Historias Mínimas*, a pesar de su aparente sencillez y realismo. Estamos así más allá de la semiótica cognitiva y nos situamos en el que he venido a denominar sujeto bio psico socio cultural desde una novedosa perspectiva psiconarrativa.

El sentido hace que el *Homo Symbolicus* busque, detrás de la “realidad real”, otra realidad que la trascienda y le de sentido. Cuando uno ve una película de ficción llena de recursos, de efectos, de *extrañamientos* como decían los formalistas rusos en los años veinte; cuando es transportado a una historia lejana de la vida que lleva en su cotidianeidad (la ciencia ficción; el pasado o el futuro, etc.), la historia misma, con sus efectos ficcionales, es suficiente para que el espectador encuentre el sentido en lo que está viendo y no vaya más allá de lo que ve, lo que naturalmente no le impide hacerlo con esos o cualesquiera otros films. Lo que hay en la pantalla le es suficiente para satisfacer su deseo. Sin embargo, y por el contrario, la película *Historias Mínimas* se nos aparece con la ilusión de realidad. La historia, rodada sin artefactos, sin efectos especiales, con sencillez, casi con estilo documental, parece sacada de la realidad, “reflejar” la realidad como si de una copia se tratara, aun cuando todos sabemos que, incluso en el audiovisual más aparentemente transparente, hay una construcción. Los personajes de este film, que al no ser actores profesionales, se interpretan a sí mismos, hasta cierto punto, acercan al espectador a esa realidad bien real, por su cotidianeidad. Eso que les pasa a esos personajes tan cotidianos, tan *encontrables* en la vida real, podría pasarle a cualquiera en su vida. Todo se nos aparece como que, por esa confrontación con lo real, el espectador es impelido a buscar aquella otra realidad que se esconde detrás de la realidad más real y cotidiana. En definitiva, el film se presta a que el espectador de el salto al orden configuracional y busque otro nivel de significación para el que el *Homo Symbolicus* jugará un papel decisivo.

En definitiva, desde la perspectiva que aquí estamos defendiendo, el *sentido* consiste en interpretar el significado configurado del texto, en función de las dimensiones preconfiguracionales y reconfiguracionales del sujeto (activadas por el *Homo Symbolicus*). El texto tiene así una triple dimensión, *preconfiguracional*, *configuracional* y *reconfiguracional* que la

teoría del texto ha de tomar en consideración en una teoría de conjunto (y no ya sólo parte de la actividad configuracional que, como veíamos más arriba, también necesita del lector). Como hemos mostrado en otro lugar, en ello han de participar numerosas perspectivas y disciplinas. Algunas ya llevan tiempo trabajando, otras habrán de sumarse a este esfuerzo colectivo.

Del *Homo Symbolicus* a las funciones del arte

Para entender por qué se produce la relación estética con ese doble orden, secuencial y configuracional, es necesario recurrir a la *función simbólica*¹⁶ que pone en marcha el *Homo Symbolicus* del que procede el conjunto de operaciones abstractivas que hacen posible el Orden configuracional (y por tanto el sentido). La cuestión que se plantea es ¿De dónde sale esta actividad simbólica, por qué y para qué? ¿Quién es ese *Homo Symbolicus* y de donde procede?

16 Podemos definir las funciones simbólicas como aquellas funciones psicológicas cuya orientación consiste en desdoblar los objetos en representación y a expresar después ésta, mediante sustitutos gestuales, símbolos o signos.

Para entender por qué, y de qué manera, consumimos relatos que sabemos son de ficción, actividad así aparentemente sin valor adaptativo, tenemos que recurrir a su origen ontogenético donde encontramos el origen de la función simbólica que se manifiesta en el simulacro. Consumir y producir relatos forman parte de un eje simétrico. Entendemos la ficción porque nosotros mismos, en un momento preciso de nuestra vida, hemos comenzado a producir ficción. Este fenómeno aparece con el simulacro. Hay pues un binomio bidireccional:

Exponerse a la ficción ↔ *Producir ficción*

No podemos detenernos aquí para explicar quién es el *Homo Symbolicus* (cuándo aparece en la ontogénesis) y las funciones a las que da lugar su actividad que aparece visiblemente en torno a los 12 meses de edad¹⁷. Nos limitaremos simplemente a enumerar a continuación las consecuencias de la aparición de la función simbólica y su manifestación en estos primeros actos simbólicos:

17 BERMEJO, J. (2005 a) op. cit.

- **Identidad personal:** con los actos simbólicos, aparece la toma de conciencia de sí mismo (¡El niño se descubre a sí mismo!).
- Los actos simbólicos tienen un **valor expresivo y comunicacional** para sí mismo, primero, y hacia los otros, después.
- Tienen también un **valor afectivo y social** (alegría por la conquista y relación social: mostrar al otro. Aparece un nuevo nivel del deseo que se hace simbólico. Aparece el deseo de la producción de ficción y la emo-

ción que a ello le acompaña. Aparece el nivel simbólico del deseo a través del simulacro y la ficción que se convierten en vehículo de satisfacción simbólica de deseos; etc.).

El *Homo Symbolicus* es quien produce las copias de la realidad, es quien desdobra el mundo, el que establece esa duplicidad entre real y virtual, entre original (en lo real) y copia (en la representación mental o física), el que sustituye la copia a lo real. Lo hace, ya adulto, porque conecta con el **deseo** y la **emoción** (en relación al ejemplo del film *Historias Mínimas*, se plantea uno de los temas que preocupan al hombre: la libertad, la felicidad). Por tanto, el simulacro produce ficción y crea un espacio para la conciencia desde el que el *Homo Symbolicus* creará símbolos.

Estos primeros actos de narración que son los simulacros son acciones de imitación de sí mismos y sólo algo más tarde imitaciones de los otros como bien ha mostrado Jean Chateau¹⁸. Estos primeros simulacros tienen más un valor expresivo y comunicacional para sí mismo que comunicacional hacia los otros¹⁹. Con esa acción fuera de contexto el niño se ve confrontado al agente de la acción que no es otro que él mismo. Mediante ese despliegue en el tiempo y en el espacio de esa acción aparentemente desprovista de sentido, el niño encuentra un medio eficaz para identificarse a sí mismo como sujeto. En ese sentido el simulacro tiene un valor funcional en el proceso de desarrollo psíquico de primera magnitud. El relato, por mínimo que sea, al que da lugar este proceso de mimesis, se convierte en una herramienta privilegiada para la construcción de la *identidad personal*. Por otro lado, el niño manifiesta rápidamente, pero sólo después de lo que acabamos de describir, el deseo de mostrar a aquellos que le rodean su creación. Hay pues una utilización comunicacional, social y afectiva, del simulacro. Es como si el niño quisiera compartir la alegría de su nueva conquista con aquellas personas de su entorno con los que está en comunicación afectiva. Hablaríamos en este caso además de una *identidad social y afectiva*.

Muestra de la gran importancia de este paso en la ontogénesis es que la aparición del *Homo Symbolicus* tiene otras consecuencias muy importantes sobre las que no nos detendremos:

- Modifica funciones psicológicas ya existentes y da lugar a la aparición de nuevas funciones mentales superiores.
- Introduce en la actividad del niño un esbozo de la distinción entre las tres grandes familias de géneros: de lo real, lo ficcional y lo lúdico²⁰.
- Abre las puertas a la producción y consumo del arte.

18 CHATEAU, J. (1976). *L'enfant et ses conquêtes*. Paris. Ed. Vrin.

19 NELSON, K. (1989). *Narratives from the crib*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

20 BERMEJO, J. (2007 b). *Génération télévision. La relation controversée de l'enfant avec la télévision*. Bruselas/Paris : De Boeck Université. Collection Communication & Culture. Cf. cap. 8.

Sobre las funciones del arte en el desarrollo de la conciencia humana

Teniendo en cuenta, por un lado, que la producción y el consumo de la ficción son los polos de un eje simétrico, y, por otro lado, que el simulacro es la primera manifestación del camino que conduce al arte, las conclusiones anteriores pueden ser puestas en relación con las funciones del arte narrativo, en particular, y con las funciones del arte en general. Así, hay una tradición en el estudio del arte y la cultura que ha venido a afirmar que la conciencia crea, produce el arte: **Conciencia** → **arte**. Para otros, sería lo contrario: el arte es capaz de engendrar la conciencia, hacerle avanzar hacia nuevas cotas de toma de conciencia: **Arte** → **conciencia**.

Si estas ideas o sus contrarias han sido expresada por algunos autores desde argumentaciones distintas: la antropología del arte (Jacques Maquet), la historia de las obras de arte (Herbert Read), la filosofía (Ernst Cassirer) u otras (el espacio transaccional de Donald Winicott), (etc.), nuestra propuesta, desde un análisis a la vez psicológico y narratológico, conduce a integrar necesariamente ambas y se podría expresar mediante la siguiente ecuación final: **Arte** ↔ **conciencia**.

Arte y Conciencia: una influencia bidireccional que tiene lugar en la relación estética, en una retroalimentación en el tiempo (cuyo origen filogenético último pudo ser incluso casual) en la que el arte –por medio de sus imágenes- crea la conciencia y ésta –productora de símbolos-, a su vez, encuentra su expresión a través del arte. Éste estimula la conciencia y ésta, a su vez, encuentra en el arte una de las vías privilegiadas de expresión y comunicación. La toma en consideración de este binomio viene a completar la teoría del texto artístico.

El simulacro y la función simbólica que lo hace posible, abren la vía de la conciencia. Hay que entender ésta como una reflexión sobre sí mismo, un tomar conciencia de sí, esa “mirada interior” sobre nosotros mismos. Incide pues sobre la identidad personal y la construcción de sí mismo. Ahí hallamos la propositividad, la motivación y la intencionalidad, los proyectos hacia futuro, etc.

No hemos de olvidar dos rasgos de la atención estética ya señalados por Genette²¹: a) apreciación estética (actitud); b) carácter desinteresado. Es por ello que decimos que el arte es una actividad desinteresada. El placer estético va asociado a momentos de ocio, es decir, de descompresión del estrés de la vida cotidiana. El arte es incompatible con las prisas y el estrés. Es un tiempo “perdido” a voluntad, de disfrute. Dada la filiación

21 GENETTE, G. (1997). Paris : Ed. du Seuil.

que estamos postulando entre simulacro y arte, no es casualidad que ocurra otro tanto en el simulacro, siempre producido como actividad desinteresada y de disfrute personal, sin una finalidad práctica o adaptativa.

Conclusión: la teoría del texto entre las Imágenes, los Símbolos y la Conciencia

Como afirmara Herbert Read, el arte, como los mitos o la religión, no son reflejo del espíritu humano. Es, a la inversa de manera dialéctica: el arte (y sus imágenes) le sirve al hombre como un espacio transaccional (como diría Winicott) donde reconstruir la realidad, su conciencia, su espíritu. En una palabra, la imagen precede a la conciencia. Otros (como Cassirer) ven en el arte la huella del espíritu humano que les da forma. Habremos argumentado aquí que faltaba una variable a esa ecuación pues, si bien es cierto que no es el espíritu el que desemboca en el arte dándole forma, tampoco es el arte el que construye el espíritu sino que ambos entretienen una íntima dialéctica a lo largo del tiempo que los imbrica y construye mutuamente. Faltaba introducir al *Homo Symbolicus* que produce el arte y, al engendrar obras visibles, se construye a sí mismo, a partir de ellas, en un movimiento dialéctico que se extiende a lo largo de su existencia.

Pero el arte, y sus imágenes, no pueden entenderse al margen de los símbolos y sus productores (sólo en relación a ellos podemos hablar de *conciencia*). ¿Cuál es la relación entre los símbolos y las imágenes? ¿Qué fue antes el huevo o la gallina, la imagen o el símbolo? Ni uno ni otro sino ambos al mismo tiempo en una prolongada relación dialéctica en la que se ha formado una unidad indisociable en el tiempo al igual que la ecuación que hemos establecido entre simulacro y arte, pues imagen y símbolo no pueden entenderse al margen del simulacro y el arte, en ausencia de imágenes y de símbolos. Y todo ello, articulado desde el *Homo Symbolicus*:

símbolos —→ imágenes ←→ imágenes —→ símbolos

Primero fue una pseudo-imagen. Una imagen sin el aliento del *Homo Symbolicus*; una imagen perceptiva, anclada en el presente e inmediata; una imagen ignorante de sí misma que, sin embargo, fue dejando su huella en nuestro cerebro. Mucho tiempo después, comenzó a emerger más allá del presente. Lo hizo así a través del sueño, del reconocimiento en el presente de algo pasado; del recuerdo de cosas que no estaban pero cuya imagen aparecía en la mente; de los temores,... Toda esa presencia

de la imagen interior se fue mostrando e imponiendo en el presente del hombre primitivo. La huella del pasado personal se hacía así presente en la mente de aquel hombre en su presente. Y, en ese imponerse de la imagen, se fue gestando simultáneamente el símbolo, pues la imagen como representación, que permitía al hombre “viajar” en su mente del pasado, al presente y al futuro, era un rasgo de la representación que entonces emergía. El poder de la imagen, como forma de representación mental, nacía simultáneamente con el símbolo. Los símbolos necesitan las imágenes para materializarse e imágenes que llevan a los símbolos pues éstos se alimentan de ellas. Por tanto, el símbolo no es posible sin la imagen y ésta no es posible sin el proceso de la función simbólica que le da el estatus de imagen. Esa relación dialéctica es tarea del *Homo Symbolicus*. Lo ha sido en la filogénesis, lo es en la ontogénesis, está alterado en algunas formas de patología, está ausente en las demás especies animales y está en el origen de la conciencia humana como expresión de las mayores cotas a las que ha llegado el hombre. Una de ellas es la risa, la otra el arte. Ambas relacionadas pero independientes a su vez. Se dice del arte que es una actividad humana aparentemente desprovista de sentido adaptativo. ¿Por qué los seres humanos se exponen al arte? Como hemos señalado en estas páginas, el arte nace como forma de expresión personal pero al mismo tiempo como modo de estimulación de los sentidos del otro. El arte es razón pero sobre todo emoción. Analizar así el texto desde la mera lectura cognitiva es cercenar el proceso de lectura y perder el sentido que le da, en última instancia, el *Homo Symbolicus* sin el que la teoría del texto no será posible.