

LA IMAGEN SIMBÓLICA EN GILBERT DURAND

EL ARTE MÁS ALLÁ DE LA IDOLATRÍA Y LA ICONOCLASTIA

Jennie Arlette Quintero Hernández

Resumen

El término “imagen simbólica” elaborado por Gilbert Durand, nos lleva a profundizar sobre la interpretación de la imagen y el arte, y a redimensionar la vieja problemática entre idolatría e iconoclastia, ambas consideradas como características del pensamiento occidental. Destacaremos que la hermenéutica de Durand, parte de una antropología simbólica y se dirige hacia una convergencia de interpretaciones de la imagen, entre la reducción y la instauración, entre lo arqueológico y lo escatológico, para entender las funciones de la imaginación simbólica y su dinamismo de tensión y conjunción de opuestos que son complementarios.

INTRODUCCIÓN

El término *imagen simbólica* elaborado por Gilbert Durand, nos lleva a profundizar sobre la interpretación de la imagen y el arte, y a redimensionar la vieja problemática entre idolatría e iconoclastia, ambas consideradas como características del pensamiento occidental. Destacaremos que la hermenéutica de Durand parte de una antropología simbólica y se dirige hacia una convergencia de interpretaciones de la imagen, entre la reducción y la instauración, entre lo arqueológico y lo escatológico, para entender las funciones de la imaginación simbólica y su dinamismo de tensión y conjunción de opuestos que son complementarios.

El presente escrito surge como una reflexión contemporánea sobre uno de los autores clásicos de la hermenéutica de finales del siglo XX y principios del XXI, Gilbert Durand, sociólogo, antropólogo, mitólogo y crítico de arte francés, quien desde 1960 hasta

el 2012 dedicó sus investigaciones a la profundización del estudio del imaginario, sus estructuras y sus procesos de simbolización.

Una de sus mayores aportaciones es el concepto de *imagen simbólica* elaborado desde una “antropología arquetipológica”, para comprender las dinámicas de los procesos de simbolización durante el “trayecto antropológico”, relacionando la conciencia y el inconsciente, o lo que él llama, el régimen diurno y nocturno de la imagen, con el entorno cósmico y social. Durand sugirió una convergencia de sentidos en la hermenéutica de la imagen, más allá de la reducción y la instauración, ya que en el *anthropos* existen “gradaciones de la imagen” que se complementan.

En su estudio sobre *la imaginación simbólica*, Durand partió de una fuerte crítica a la iconoclastia endémica de una parte del pensamiento de Occidente, haciendo evidente un proceso gradual de rechazo al pensamiento simbólico, y por tanto, al mito, al símbolo y a la imagen. Este proceso gradual es constituido, en palabras de Durand, por tres grandes estadios de iconoclastia, uno de los cuales, surgió en el interior de la teología cristiana medieval, y es el que interesa para este trabajo, pues determinó el comportamiento de los frailes mendicantes frente a las imágenes de lo sagrado de los *otros* pueblos, durante los procesos de colonización europea, particularmente en nuestro continente.

La propuesta de la *imagen simbólica* de Durand, y los aportes de la doctrina tradicional del arte de Ananda K. Coomaraswamy, rompen con los conceptos idolátricos e iconoclastas occidentales y con sus formas de comportamiento, abriendo la interpretación de la imagen artística de las culturas premodernas y no occidentales hacia la manifestación y la concepción del *arte sagrado*.

LA “INFLACIÓN DE LA IMAGEN”

Hoy en día, vivimos en un mundo social saturado de imágenes visuales que poseen, en palabras de Gilbert Durand, un “racionalismo matemático excomunicador”,¹ privilegian el formato, la selección, el encuadre, la saturación, pero no el *sentido*.

¹ Gilbert Durand, “El retorno del mito”, en *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003, p. 17.

Desde finales del siglo XIX, con la aparición de la fotografía y el cine, se produjo, advirtió Walter Benjamin, un “aceleramiento del proceso de reproducción de imágenes”,² que cambió la función social de la imagen y del arte. Benjamin advirtió, que la técnica de la reproducción no sólo ha convertido en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas, destruyendo su “aura” y despojándolas de su “valor de culto”, sino que las ha reducido a ser meramente “valor de exhibición” y “valor de cambio”, separándolas del “ámbito de la tradición”.³

A finales del siglo XX, Durand destacó que la reproductibilidad técnica de la imagen, no sólo ha provocado una “inflación de la imagen”, sino que ha usurpado el poder de la imagen como “reina de las facultades”,⁴ opacando su carácter antropológico, ontológico y fenomenológico.

Sin embargo, irónicamente, es esta masificación de la imagen, lo que considera Durand ha provocado el amplio interés en los problemas del estudio de la imagen. Pero, sobre todo, afirma Durand, “nuestra época volvió a tomar conciencia de la importancia de las imágenes simbólicas... gracias al aporte de la patología psicológica y la etnología.”⁵

DOS HERMENÉUTICAS DE LA IMAGEN Y SU CONVERGENCIA

Dentro del campo de investigación sobre el arte, el tema de la imagen ocupa un lugar fundamental, pues las obras de arte, visuales y literarias, se abordan como imágenes. Incluso, historiadores del arte como James Elkins,⁶ conciben a la historia del arte como una rama de la historia de las imágenes, pues no todas las imágenes son artísticas.

Tanto en el estudio como en la interpretación de la imagen, ya sea psíquica o artística, Durand señala que hay, de manera muy general, dos caminos, o dos hermenéuticas: interpretarla como sintomática o como simbólica, es decir, reducirla a mero signo o instaurarla como símbolo.

² Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003, p. 40.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Durand, “El retorno del mito”, p. 18.

⁵ Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971, p. 47.

⁶ James Elkins, *The Domain of images*, Cornell University Press, 1999, p. 4.

La interpretación de la imagen como signo-síntoma tiene su base principal en la teoría freudiana del inconsciente, que la ha considerado como un reflejo en el sueño, una proyección desviada del conflicto que existe entre la pulsión sexual y la represión social, aquello que ha sido prohibido durante la infancia y censurado como recuerdo. Sigmund Freud, no sólo redujo la imagen onírica a síntoma, sino que la consideró como la fuente y el resultado de los conflictos psíquicos y sociales, porque remite siempre a una sexualidad insatisfecha que crea *malestar*. Para Freud:

Un caso típico de formación onírica puede ser descrito del modo siguiente: la actividad anímica diurna ha despertado una serie de ideas que ha conservado algo de su eficacia, escapando así a la general anulación del interés que trae consigo el reposo y constituye la preparación espiritual del dormir. Esta serie de ideas consigue durante la noche ponerse en conexión con uno de los deseos inconscientes que desde la infancia del sujeto se hallan siempre presentes en su vida anímica, aunque por lo regular *reprimidos* y excluidos de la existencia consciente. Por medio de la energía que les presta este apoyo inconsciente recobran su eficacia las ideas residuales de la actividad diurna y quedan capacitadas para surgir en la conciencia bajo la forma de un sueño.⁷

Para Durand, si bien, tanto el psicoanálisis como la antropología social tienen el mérito del descubrimiento de la imaginación simbólica en el interior del pensamiento occidental, sólo lo han hecho “para tratar de integrarla en la sistemática intelectualista en boga y *reducir* la simbolización a un simbolizado sin misterio”,⁸ o en otras palabras, reducir el símbolo a signo.

El otro camino es la instauración, interpretar la imagen como símbolo, cuyas principales ideas tienen bases junguianas. Para Carl G. Jung, la imagen es una mediación que contribuye al equilibrio de la libido inconsciente por medio del sentido consciente, y tiene su origen en el inconsciente, particularmente en el inconsciente colectivo. Tiene un fundamento biológico y anímico, propio de la especie, es producto de la herencia y funciona a través del sistema nervioso, es el resultado de la antropogénesis. Jung observó que:

Hay un estrato relativamente superficial del inconsciente que es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero ese estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia, no es una adquisición personal, sino que es innato: el

⁷ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, México: Alianza, 1997, p. 130.

⁸ Durand, *La imaginación...*, p. 47.

inconsciente colectivo. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal que existe en cada uno.⁹

Estas imágenes son idénticas tanto en los sueños como en la mitología y el arte, y se repiten una y otra vez en el tiempo y en el espacio, pues “pueden aparecer de por sí y espontáneamente con entera independencia de la migración y la tradición. No son hechas por el individuo, sino que ocurren y aún irrumpen en la conciencia individual”,¹⁰ pero cuya representación concreta está determinada histórica y culturalmente.

Al afirmar que la imagen puede interpretarse como signo o como símbolo, Durand retoma la idea de Jung, cuando éste afirmó, discutiendo con Freud, que “el contenido de la pulsión puede interpretarse... ya sea en forma reductiva, es decir, *semióticamente* como la representación misma de la pulsión, o *simbólicamente* como sentido espiritual del instinto natural”.¹¹

Estas dos formas de interpretación, estas dos hermenéuticas, corresponden, observa Durand, con la existencia de dos “fuerzas de cohesión” que habitan en lo imaginario: lo diurno y lo nocturno, dos regímenes de simbolización que son antagónicos y complementarios, que constituyen parte de *las estructuras antropológicas del imaginario*.¹² Estos dos niveles de simbolización, esbozados en el nivel psicofisiológico e historizados en el *trayecto antropológico*, son básicos en la conformación de una cultura y en la reinstauración del equilibrio psicosocial del ser humano.

Las diversas simbolizaciones contienen una ambivalencia que se hace presente en la interpretación, y así como existen dos “fuerzas de cohesión” antagónicas que se separan y que se pueden unir, así también, se han desarrollado dos grandes tipos de hermenéuticas que pueden converger en la comprensión del sentido. Es precisamente esta función de la imagen y del símbolo, de complemento y equilibrio, lo que le hace proponer a Durand, una *convergencia de hermenéuticas*, pues señala que:

⁹ Carl G. Jung. “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, en Carl G. Jung *et al*, *Hombre y sentido*, España: Anthropos-CRIM, 2004, p. 10.

¹⁰ Carl G. Jung. *Psicología y religión*, Barcelona: Paidós, 1994 (1949), p. 21.

¹¹ Carl G. Jung citado por Durand, *La imaginación...*, p. 72.

¹² Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE, 2004 (1992).

Por más que el objeto de la simbología sea por esencia pluridimensional y se refracte en todo el trayecto antropológico, resulta de ello que ya no podemos contentar con una hermenéutica restringida a una sola dimensión. Dicho de otra manera, tanto las hermenéuticas reductivas como las instaurativas... no pueden adquirir validez sino uniéndose entre sí, al esclarecer el psicoanálisis mediante la sociología estructural y referirse esta última a una filosofía de tipo cassireano, junguiano o bachelardiano. *El corolario del pluralismo dinámico y de la constancia bipolar de lo imaginario es –como lo descubre Paul Ricoeur– la coherencia de las hermenéuticas.*¹³

El contenido de la imaginación simbólica constituye un universo de dos fuerzas en constante *coincidentia oppositorum* que realizan una síntesis equilibrante entre el doble sentido, el concreto y el figurado, el arqueológico y el escatológico, o en palabras de Rudolff Otto, entre lo luminoso y lo ominoso.¹⁴

EL PENSAMIENTO SIMBÓLICO O LA *IMAGINACIÓN SIMBÓLICA*

Junto con Jung, Eliade afirmó que las *imágenes y símbolos*¹⁵ son creaciones o fuerzas psíquicas entrelazadas con la revelación de lo sagrado, que pertenecen a un pensamiento simbólico que es consustancial al ser humano. Son fuerzas que proyectan al ser humano, histórico, en un mundo espiritual, más allá de su momento histórico.¹⁶ En palabras de Jung, el *homo sapiens sapiens* piensa a partir de imágenes primordiales, las cuales se encuentran profundamente arraigadas y eternamente vivas en nuestro inconsciente y son la fuente de algunos de nuestros pensamientos conscientes.

Para que pueda darse el proceso simbólico hace falta que la conciencia no oponga resistencia al surgimiento de imágenes provenientes del inconsciente, lo cual implica renunciar temporalmente a la condición de sujeto. Por ello la disposición que se requiere para que se dé el proceso podría ser caracterizada como una psicosis voluntariamente inducida. Y es que la psicosis consiste precisamente en el doblegamiento de la conciencia, generalmente involuntario, ante una irrupción del inconsciente. El inconsciente tiene entonces un potencial superior al de la conciencia y, por ello, desborda sus barreras.¹⁷

¹³ Durand, *La imaginación...*, p. 117.

¹⁴ Rudolff Otto, *Lo santo. Lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 1996 (1917), p. 7-9.

¹⁵ Mircea Eliade, *Imágenes y símbolos*, México: Taurus, 1979, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷ Jung, “Sobre los arquetipos...”, p. 41.

Jung señaló, que las imágenes primordiales o ideas elementales que surgen en el sueño y que provienen del inconsciente colectivo, se materializan en imágenes de piedra y madera que permiten enlazarnos con lo sagrado. Para Jung, desde el Neolítico, pero nosotros diríamos que desde el Paleolítico Superior, “el proceso simbólico es una vivencia en imágenes y de imágenes”,¹⁸ afirmando que “nunca le faltaron a la humanidad imágenes poderosas que le dieran protección mágica contra la siniestra vivacidad de las profundidades del alma y del mundo”¹⁹ (v. Figura 1).

A lo que Durand ha agregado que la imagen imaginaria o la *imagen simbólica*, está constituida por símbolos y arquetipos que surgen en la dinámica del *trayecto antropológico*, es decir, en el vaivén incesante que existe en el nivel de lo imaginario entre el gesto pulsional y el entorno material, cósmico y social.²⁰ Un movimiento pendular entre la “pulsión subjetiva” y la “intimación objetiva” que tiene por centro, o por mediación, el símbolo.

Durand, considera “el símbolo” como “la representación que hace aparecer un sentido secreto”, como “la epifanía de un misterio”,²¹ casi de igual manera que Mircea Eliade lo hiciera años atrás, al definir el símbolo como una hierofanía, como la revelación de “una realidad sagrada o cosmológica que ninguna otra “manifestación” está en posibilidad de revelar”.²²

El símbolo, argumenta Durand, es “constitutivo de la imagen”, y no pertenece al “campo de la semiología sino... (al) de una semántica especial”,²³ en la que “existe una homogeneidad del significante y del significado en el seno de un dinamismo organizador”.²⁴

Es precisamente esta facultad esencial del *homo sapiens sapiens*, “el poder de simbolizar”, o su “imaginación simbólica”,²⁵ la problemática y el acuerdo antropológico sobre la que se fundó el Círculo de Eranos en 1933, del cual Durand fue uno de sus integrantes, desde 1964 por invitación de Henri Corbin y Mircea Eliade. El Círculo, para

¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁰ Durand, *Las estructuras...*, p. 45.

²¹ Durand, *La imaginación...*, p. 15.

²² Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 2005 (1964), p. 399.

²³ Durand, *Las estructuras...*, p. 34.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ Durand, “El retorno del mito”, p. 30.

Durand, tuvo la intención de crear “una ciencia antropológica nueva” basada en el estudio del “poder de las imágenes y de la realidad de los mitos”.²⁶

Esta apología de lo humano, que considera a lo simbólico como dimensión constituyente del *homo sapiens*, es la raíz de la antropología que realiza actualmente Lluís Duch, caracterizada por él mismo, como de la *ambigüedad*. Para Duch, lo simbólico y la contingencia, o la conciencia de la vida y de la muerte, “anulan la distinción tan estimada por los padres de la antropología del siglo XIX entre... los ‘primitivos’... y los ‘civilizados’”.²⁷ Al igual que Jung y Eliade, Duch considera que la “capacidad simbólica estructural” es “coextensiva al hecho de ser hombre o mujer”.²⁸

Desde el nacimiento hasta la muerte precisamos de símbolos porque al construir e instalarnos en el presente tenemos la imperiosa necesidad de lo ausente. O expresándolo de otra manera, porque somos seres finitos, que sólo disponen de una cierta cantidad de espacio y de tiempo, nos vemos obligados a utilizar artefactos y representaciones que, de alguna manera, llenen el vacío de nuestras carencias e insatisfacciones. En el fondo, toda representación es la presentación o la presencia de un vacío que, más o menos imperiosamente, necesitamos colmar, llenar para continuar viviendo.²⁹

Los principales exponentes de la antropología científica decimonónica, Levi-Bruhl, Morgan y Tylor, funcionaron como “eficientes administradores coloniales”, según afirma Duch, con la elaboración de un discurso, racista y evolucionista sobre lo humano. José Jiménez ha destacado que las categorías de “primitivos”, “inferiores”, “preracionales”, “fetichistas”, se elaboraron “para definir todo un campo de estudio: la vida material, instituciones y creencias de aquellas culturas no occidentales que el colonialismo del siglo XIX necesitaba integrar en su esfera de dominio”.³⁰

Culturas que ya desde el siglo XVI eran tachadas de “idólatras” e ignorantes por los cristianos, “fueron tan atropellados y destruidos ellos y todas sus cosas, que ninguna

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Lluís Duch, “Hombre, tradición y modernidad”, en Blanca Solares y Manuel Lavaniegos, *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, México, UNAM-CRIM, 2008, p. 174.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

³⁰ José Jiménez, “Las raíces del arte: el arte etnológico”, en Juan A. Ramírez, *Historia del Arte. El mundo antiguo*, Madrid: Alianza, 1997, p. 42.

apariencia les quedó de lo que eran antes. Así están tenidos por bárbaros y por gente de bajísimo quilate”.³¹

EL “OCCIDENTE ICONOCLASTA”

Apelando a las ideas de Coomaraswamy, Durand y Duch, podríamos decir que esta obsesión de ver fetiches o idolatrías en las manifestaciones religiosas de otras culturas, en sus imágenes de lo sagrado y en sus formas del culto, es el rasgo esencial de lo que Durand llama el “Occidente iconoclasta”.³² La tradición iconoclasta de una parte del pensamiento de Occidente, desde la teología hasta la ciencia, desde la Roma convertida al catolicismo, hasta el día de hoy, ha combatido la imagen religiosa del otro, tachándola de idolatría, o en palabras de Durand, ha devaluado “ontológicamente la imagen y psicológicamente la función de la imaginación”,³³ lo que le ha llevado a distanciarse del pensamiento simbólico y, por lo tanto, a la incapacidad de comprender al otro como un ser capaz de elaborar un pensamiento simbólico complejo y profundo.

Es precisamente esta calificación de idólatra y el reduccionismo estético junto **con la indiferencia hacia su contenido**, desde el cual se miran las obras de arte “orientales”, no europeas, lo que caracteriza a la corriente dominante de la historia del arte occidental, como lucidamente observó Ananda K. Coomaraswamy, lo que obstaculiza la comprensión del arte normal, tradicional o premoderno. Este comportamiento fetichista está tan arraigado en Occidente, que se da por sentado el culto al objeto artístico. Coomaraswamy afirma que,

Nuestro fetichismo es tan ingenuo y está tan arraigado que no hemos dudado en dar por sentado que todos los demás pueblos han dado culto, como nosotros, a maderas y piedras, pigmentos y texturas, y, como lo expresa Platón, “colores y sonidos agradables”. Nosotros, que somos “amantes del arte”, olvidamos que una cosa es adorar una pintura y otra ver la imagen que no está en los colores y por cuyo motivo existe la obra material.³⁴

³¹ Sahagún, Prólogo, en Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de Nueva España*, México: Porrúa, 2006, p. 16.

³² Durand, *La imaginación...*, p. 24.

³³ Durand, *Las estructuras...*, p. 25.

³⁴ Anandan K. Coomaraswamy, *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1983 (1938), p. 24.

La iconoclastia del “Occidente iconoclasta” a la que se refiere Durand, es muy distinta a la del Islam y a la de Bizancio, pues no prohíbe la producción de imágenes visuales figurativas en favor de una caligrafía abstracta, ni tampoco destruye los íconos para exigir una pureza del símbolo en contra del realismo antropomorfo de Cristo, sino que es una iconoclastia por *exceso* que “evapora el sentido”, reduciendo el símbolo en signo, y que constituye un proceso gradual de extinción del “poder humano de relacionarse con la trascendencia”³⁵ y lo sagrado por medio del símbolo.

Acaso parezca doblemente paradójico referirse al “Occidente iconoclasta”. ¿Acaso la Historia cultural no reserva este epíteto para la crisis que conmovió al Oriente bizantino en el siglo VII? ¿Y cómo podría ser tachada de iconoclasta una civilización que rebosa de imágenes, que inventó la fotografía, el cine, innumerables medios de reproducción iconográfica?

Pero es que hay muchas formas de iconoclastia. Una por omisión, rigurosa: la de Bizancio, que se manifiesta desde el siglo V y con San Epifanio y se irá reforzando bajo la influencia del legalismo judío y musulmán (...) La otra, más insidiosa, tiene de alguna manera, por exceso, intenciones opuestas a los piadosos concilios bizantinos. Ahora bien: aunque la primera forma de iconoclastia haya sido un simple accidente en la ortodoxia, (...) la segunda forma de iconoclastia, por exceso, por evaporación del sentido, fue el rasgo constitutivo y sin cesar agravado de la cultura occidental.³⁶

Este proceso iconoclasta no es evolutivo ni continuo, sino contradictorio y divergente y es situado por Durand, en tres grandes estadios o momentos históricos, dentro de la historia del pensamiento de occidente: el cartesianismo científico, el “aristotelismo medieval averroísta” y el dogmatismo cristiano de la Iglesia Romana. Aunque sus orígenes más antiguos se vislumbran ya desde la supremacía del *logos* sobre el *mythos* en la Grecia Clásica. Siguiendo a Durand,

[...] se advierte que Occidente siempre opuso, a los tres criterios precedentes, elementos pedagógicos violentamente antagónicos: a la presencia epifánica de la trascendencia, las iglesias opusieron dogmas y clericalismos; al “pensamiento indirecto”, los pragmatismos opusieron el pensamiento directo, el “concepto” –cuando no el “percepto”–; por último, frente a la imaginación comprensiva “que induce al errar y la falsedad”, la ciencia esgrimió las largas cadenas de razones de la explicación semiológica, asimilándolas en principio a las largas cadenas de “hechos” de la explicación positivista. En cierto modo, esos famosos “tres estadios” sucesivos del triunfo de la explicación positivista son los tres estadios de la extinción simbólica.³⁷

³⁵ Durand, *La imaginación...*, p. 46.

³⁶ *Ibid.*, p. 24-25.

³⁷ *Ibid.*, p. 25.

Esto es lo que Durand llama la “victoria de los iconoclastas”.

LA ICONOCLASTIA TEOLÓGICA

El cartesianismo es el más reciente y evidente estadio de iconoclastia, una iconoclastia científica, que omite y rechaza la imagen, el símbolo y el mito en favor de la supremacía de la razón, el número y la explicación matemática. Durand piensa que el cartesianismo provocó la aparición de “fenomenologías carentes de trascendencia”, pues,

[...] la impugnación cartesiana de las causas finales, y la resultante reducción del ser a un tejido de relaciones objetivas, han eliminado en el significante todo lo que era sentido figurado, toda reconducción hacia la profundidad vital del llamado ontológico.

Tan radical iconoclastia no se ha desarrollado sin graves repercusiones en la imagen artística, pintada o esculpida. El papel cultural de la imagen pintada es minimizado al extremo en un universo donde se impone todos los días la potencia pragmática del signo.³⁸

Sin embargo, hay una corriente más profunda de iconoclastia, que aunque es repudiada por la mentalidad cartesiana, es su antecedente, y es la que interesa para esta investigación. Durand sugiere que esta iconoclastia es teológica, y está fundada en el aristotelismo medieval, una forma de pensamiento que se consolidó como la doctrina oficial de la cristiandad desde el siglo XIII al XIX, en oposición a la idea platónica de la imaginación epifánica y a la angelología *mediadora* valentiniana, que fueron rechazadas,

[...] en nombre del pensamiento directo, con la crisis de los universales que el conceptualismo aristotélico inaugura en Occidente. Conceptualismo cada vez más cargado de empirismo, al que en su conjunto permanecerá fiel a Occidente durante cinco o seis siglos por lo menos (...) El aristotelismo medieval, el que proviene de Averroes y al cual adhieren Siger de Brabante y Ockham, es la apología del “pensamiento directo” contra todos los prestigios del pensamiento indirecto.³⁹

Para el conceptualismo aristotélico, el intelecto toma la idea de la cosa porque la idea tiene realidad en la cosa sensible, pretendiendo instaurar la abstracción como sentido

³⁸ *Ibid.*, p. 29.

³⁹ *Ibid.*, p. 32-33.

propio pero que sólo conduce a la elaboración de un concepto o a una explicación intelectual. En cambio, para el *eidos* platónico, los objetos pueden llevarse al mundo de las ideas, cuya reminiscencia puede ser la manifestación de lo divino, llevando de una meditación a otra en un sentido que es trascendente. La primera, sería pensamiento directo, en el cual “la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción o la simple sensación”;⁴⁰ la segunda, es pensamiento indirecto, pues la cosa no puede presentarse en sí, es lo irrepresentable, algo ausente que sólo puede ser representado mediante una imagen, como el más allá, después de la muerte.

Como destacó Durand, “a partir del siglo XIII, las artes y la conciencia ya no ambicionan conducir a un sentido, sino copiar la naturaleza”, y el arte católico romano se caracterizó por ser la ilustración de un dogma, “la escultura, el vitral, el fresco, son ilustraciones de la interpretación dogmática del Libro.” Para Durand, durante este estadio de iconoclastia teológica, el arte occidental se perfiló como esencialmente alegórico y la imagen pintada o esculpida fue relegada a ser una “copia de la naturaleza” y estar al servicio de la pedagogía litúrgica eclesiástica, perdiendo su sentido sagrado y concentrándose en el significante y en su función propagandística. Esta iconoclastia teológica es un estadio de muchas contradicciones internas, de renovadas luchas entre iconoclastas e idólatras en medio de una gran iconofilia católica.

A mediados de este periodo, a principios del siglo XVI, se inició en el seno de la Iglesia, una reforma católica basada en la legislación y la observancia de la producción, la temática, el uso y el significado de las imágenes artísticas que representaban lo divino. Los primeros planteamientos de esta reforma se hicieron, como dice Elena Isabel Estrada de Gerlero, durante el Concilio de Letrán (1512-1517), y se consolidaron durante el Concilio de Trento (1545-1563), poniendo en cuestión el término Contrarreforma para definir este periodo, pero sin negar la presión que ejercieron las reformas protestantes⁴¹ para la realización del concilio.

Los protestantes estaban en contra, entre otras cuestiones, de la representación de los santos por considerarla una manifestación cercana a la idolatría. De tal manera, que como una respuesta a la iconoclastia protestante, el decreto XXV tridentino determinó: la

⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹ Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Nota preliminar”, en Borromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Traducción de Bulmaro Reyes Coria, México: UNAM, 2010, p. XV.

renovación de la defensa del poder pedagógico de la imagen, dentro de la enseñanza de la liturgia y ordenó que se instruyera a los “fieles en materias relacionadas a la intercesión e invocación de los santos, la veneración de las reliquias y el uso legítimo de las imágenes”;⁴² la reafirmación de los principales dogmas cristianos como el de la virginidad de María, y la resurrección de Cristo, mediante la realización de concilios locales para la elaboración de tratados o manuales de arquitectura y pintura sacra; y mandó que las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos se colocaran en lugares donde pudieran ser veneradas.

Cabe destacar, que en una parte del decreto tridentino se niega que tal veneración a las imágenes sea porque se considere que contienen alguna divinidad, o porque se tenga la confianza que los antiguos tenían en los ídolos, sino que se reafirma su veneración porque se considera que es a través de ellas que se puede adorar a Cristo, a la Virgen y a los santos. En el decreto se enuncia, literalmente,

[...] que las imágenes (...) sean retenidas y puestas especialmente en las iglesias, y que el debido honor y veneración les sea conferido; no sin embargo que se crea que contengan ninguna divinidad o virtud por la cual deban ser veneradas; o que nada se pueda pedir de ellas; o que repose confianza en las imágenes, como antiguamente hacían los gentiles, que la depositaban en los ídolos; sino porque el honor que se les confiere se refiere a los prototipos que dichas imágenes representan; de manera que a través de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestras cabezas y nos postramos, adoramos a Cristo y veneramos a los santos con quienes guardan parecido.⁴³

Irónica y paradójicamente, la iconoclastia teológica tridentina, en términos de Durand, en su lucha contra la iconoclastia protestante, se defendía de un tipo de idolatría.

Durante el papado de Inocencio III y después del Concilio de Trento, argumenta Durand, se inició el apogeo de la “reacción dogmática y la rigidez doctrinaria”, las imágenes simbólicas fueron reemplazadas por la alegoría, un tipo de signo que “es la traducción concreta de una idea difícil de captar o expresar en forma simple; contiene siempre un elemento concreto o ejemplar del significado”.⁴⁴ Esto se ve reflejado en los últimos párrafos del decreto XXV tridentino, cuando menciona que

El sacro concilio decreta que a nadie le sea permitido erigir o promover la erección en cualquier lugar o iglesia, aun eximida, de cualquier imagen por usual, si no ha sido

⁴² Decreto XXV del Concilio de Trento.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Cfr. Durand, *Op. cit.*, *La imaginación simbólica*, pp. 9-23.

aprobada por el obispo; que no se pinte o se esculpa algo que sea contrario a la verdad de las escrituras, de las tradiciones, o de las historia eclesiásticas; que no se prohíba la lección de la imagen que proponga al pueblo; además, que no se acepten nuevos milagros ni se reconozcan reliquias si no han sido investigadas y aprobadas por el mismo obispo, quien, tan pronto como haya tenido conocimiento de ello, después de haberlo consultado con teólogos y otros hombres piadosos, habrá de actuar como juzgue consonante.⁴⁵

Cabe destacar, junto con Estrada de Gerlero, que el decreto tridentino tuvo la intención de ejercer un fuerte control sobre la producción artística, mediante una estricta observancia de los programas interpretados por los artistas.⁴⁶

Dentro de la iconoclastia teológica medieval se formaron frailes de distintas órdenes, mendicantes durante la Colonia española en el siglo XVI. En esta tradición estaba formado Bernardino de Sahagún, franciscano que se dedicó a conocer las imágenes de los dioses, las costumbres y los rituales de los pueblos nahuas para erradicarlas y controlarlas, por considerarlas idolatras. Sahagún apuntó que entendía el ídolo como aquella “invención del arte” hecha a mano con una piedra, un madero o un metal que se hace por dos circunstancias: o por el engaño, es decir, porque la imagen se asemeja a un animal o astro y se le tiene por dios;⁴⁷ o por la simulación, la materialización de la imagen de los reyes para que fueran adorados como si estuvieran presentes mientras estaban ausentes. Así definía que idolatría era “amar la figura de una imagen muerta sin alma” y crear con ella el “abominable culto de los ídolos”.⁴⁸

El arte de estos pueblos y de todos, que no fueran occidentales, era considerado por Sahagún como una “mala” invención que había conducido al ser humano al error de adorar al diablo y tenerle por dios, de vivir en el engaño y en la injusticia.

¡Oh mal aventurados de aquellos que adoraron y reverenciaron y honraron a tan malas criaturas, y tan enemigos del género humano como son los diablos y sus imágenes y por honrarlos ofrecían su propia sangre y la de sus hijos, y los corazones de los prójimos, y los demandaban con gran humildad todas las cosas necesarias, pensando falsamente que ellos eran poderosos para les dar todos los bienes y librarlos de todos los males! Y para alcanzar esto hacían largas oraciones, y se afligían con muchos ayunos y vigiliass y hacían otras muchas asperezas en sus cuerpos, y los ofrecían piedras preciosas y mantas ricas, y plumajes de gran valor, y flores y olores de mil maneras. Adornaban, honraban y reverenciaban a sus mortales enemigos que no solamente no merecen honra ni reverencia

⁴⁵ *Op. cit.*

⁴⁶ Estrada, “Nota preliminar”, p. XIX.

⁴⁷ Sahagún, *Historia*, Lib. I, 13-15.

⁴⁸ *Ibidem.*

ninguna, pero merecen ser aborrecidos, detestados y abominados por ser malditos y enemigos de Dios y de todos los hombres.⁴⁹

Los escritos de Sahagún, constituyen una paradoja, pues al mismo tiempo que son una valiosa recopilación de información sobre los dioses, los rituales, los augurios, según lo que interpretó de sus informantes nahuas del siglo XVI, también contribuyeron a lo que Duch ha llamado, el “proceso de desestructuración simbólica”, del imaginario. Recordemos que el primer obispo de México, Juan de Zumárraga, entre los más destacados, se dedicó a erradicar por completo la memoria indígena, quemando y destruyendo toda imagen, todo arte: libros hermosamente pintados, piedras magníficamente talladas, templos maravillosamente estucados.

LA IMAGEN SIMBÓLICA Y EL ARTE SAGRADO

Hoy sabemos que el arte, en sociedades tradicionales, como bien destacó Coomaraswamy, no es la obra personal que se hace para ser exhibida en una exposición, sino la obra colectiva que se materializa para ser usada y mostrada en el *espacio sagrado*, lugar al que estaba destinada.⁵⁰ El artista no sólo posee el uso o el oficio de una técnica y un modo específico de hacer las cosas, sino también el conocimiento cabal de la mitología, los rituales y los símbolos de su cultura, porque además de ser un iniciado en “los misterios del oficio” es un iniciado en los “misterios de lo sagrado”. En el arte tradicional asiático, la enseñanza es un ritual, el conocimiento se adquiere por tradición oral y se cultiva la *vocación*, del padre al hijo, o del maestro al discípulo.

El arte en las sociedades pre-modernas o tradicionales (v. Figura 2), ha sido considerado como un *arte sagrado*, cuya génesis artística está inserta en lo mítico-ritual-icónico, y es la actividad dedicada, en palabras de Manuel Lavaniegos, a la configuración de *hierofanías* “concentrada(s) en cualidad de forma”.⁵¹ Dice Lavaniegos,

⁴⁹ *Ibid.*, Confutación, E.

⁵⁰ Coomaraswamy, *Sobre la doctrina...*, p. 17.

⁵¹ Manuel Lavaniegos, “El arte y lo sagrado”, en Carmen Valverde y Mauricio Ruiz (Coord.), *Teoría e historia de las religiones*, Vol. 2, México: UNAM, 2010, p. 58.

El arte es *sacer*, consiste en traer a presencia en la forma de figuras perceptibles (palabras, gestos, imágenes plásticas o modos musicales) ancladas en la inmanencia del espacio/tiempo, ecos, jirones, rincones e interrogantes que se desprenden desde las no-dimensiones de lo santo o lo divino trascendente, desde la Eternidad, la Infinitud, el Origen, los Dioses, la Muerte o el Vacío.

Los saberes artísticos [...] hacen a través del contorno de sus formas, que la fuente creacional de los dioses acceda a revelarse, sea captada y retenida durante el momento en que dura su contemplación, hasta donde “podamos admirar y soportar” la aparición del Dios entre nosotros, en el confinamiento del espacio de lo interhumano que, a su vez, se ve abierto hacia el misterio de lo ilimitado.⁵²

De igual manera, Julio Amador destacó, coincidiendo con Benjamin, Coomaraswamy, Jiménez y Lavaniegos, que el arte nació en un contexto ritual y sagrado, cuya condición se ha mantenido así desde hace más de 30,000 años en las sociedades tradicionales o pre-modernas. El artista tradicional es un mediador con lo sagrado, que “pone de manifiesto el contenido que se halla oculto dentro del relato mítico”,⁵³ “*es un iniciado en las doctrinas esotéricas que rigen lo sagrado*”⁵⁴ y que por medio del ritual, busca el mantenimiento de la vida humana y la existencia del cosmos.

Lo sagrado o la divinidad, dice Durand, es representado con símbolos que poseen un doble imperialismo, el del significado y el del significante, con un gran poder de la redundancia, una redundancia perfeccionante, que implica gestos, lenguaje e “imágenes materializadas por medio de un arte”.⁵⁵ En la dinámica de la imaginación simbólica, la obra de arte es el aspecto material de la imagen-imaginaria, que tiene la función simbólica de lograr el equilibrio antropológico psicosocial. Esta imagen-imaginaria es una imagen simbólica, entendida por Durand, como la “transfiguración de una representación concreta con un sentido totalmente abstracto”, trascendente.⁵⁶

La imagen simbólica es una mediación que se encuentra más allá de la idolatría y la iconoclastia, más allá del simple hecho de adorar una imagen materializada de Dios o de dioses, y más allá del rechazo a la apertura espiritual que hace experimentar la imagen del mundo que la obra abre. En una imagen simbólica, el significado es inagotable, se mantiene abierto a la interpretación constante, y siempre evoca un sentido que es hierofánico.

⁵² *Ibid.*, p. 55-56.

⁵³ Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México: UNAM, 2008, p. 206.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Durand, *La imaginación...*, p. 18.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

Durand nos invita a “vivir directamente las imágenes”, a sumergirnos en el “abandono originario al fenómeno de las imágenes”, y:

Para poder vivir directamente las imágenes, todavía es preciso que la imaginación sea suficientemente humilde para dignarse a llenarse por completo de imágenes. Porque si uno se niega a esa humildad primordial, a ese abandono originario al fenómeno de las imágenes, jamás –por falta de elemento inductor- podría hacerse esa “repercusión” que es el inicio mismo de toda progresión fenomenológica.⁵⁷

Lo verdaderamente importante en la interpretación de una imagen, no es su origen ni su traducción, sino la experiencia espiritual a la que la obra de arte nos invita (Amador), o más aún, el conocimiento de la realidad última, sagrada, que revela, (Eliade), pues como destacó Gadamer, “la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta”.⁵⁸

CONSIDERACIONES FINALES

Los planteamientos teóricos de Durand son básicos y de fundamental importancia para abordar el estudio de la relación entre imagen, símbolo y arte, alejados de los modos de comportamiento idolátricos e iconoclastas, característicos de las corrientes dominantes del pensamiento occidental.

Desde su propuesta “mitodológica”, relatos, motivos, tramas, imágenes artísticas son manifestaciones o elaboraciones culturales que otorgan un aspecto concreto a lo *imaginario* o *la imaginación simbólica* y que *abren* al ser humano, mediante símbolos, a un significado dinámico y abierto a la interpretación, inagotable, pues nos vincula con un conjunto de imágenes y símbolos que evocan un *sentido* distinto al inmediato, el cual es trascendente y es común a todas las cosmovisiones tradicionales.⁵⁹

El término *imaginario* implica el conjunto de producciones mentales que han sido materializadas en obras, a través de imágenes visuales, artísticas, lingüísticas, gestuales o

⁵⁷ Durand, *Las estructuras...*, p. 29.

⁵⁸ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, T. I, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996, p. 145.

⁵⁹ Blanca Solares, “Aproximaciones a la noción de Imaginario”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 48, No. 198, sep-dic, 2006, p. 134.

acústicas, y que actúan como un enlace entre lo literal y lo figurado del *sentido*. Este conjunto de obras se han elaborado culturalmente para otorgar *sentido* a la existencia, dentro del mito y del ritual, por eso se les denomina *arte sagrado*, la actividad de simbolizar lo invisible, lo incognoscible para acordar, invocar, evocar o conjurar acuerdos con las fuerzas divinas de la creación, porque como ha destacado Miguel León Portilla, el *tolteca*, el artista creador divino, es aquel que tiene sabiduría porque ha dialogado con su propio corazón,⁶⁰ un iniciado en los “misterios de lo sagrado”.

Bibliografía

Amador Bech, Julio. *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México: UNAM, 2008.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, México: Itaca, 2003.

Coomaraswamy, Anandan K. *Sobre la doctrina tradicional del arte*, Barcelona: José J. de Olañeta Editor, 1983 (1938).

Duch, Lluís. “Hombre, tradición y modernidad”, en Blanca Solares y Manuel Lavaniegos, *Lluís Duch, antropología simbólica y corporeidad cotidiana*, México, UNAM-CRIM, 2008, p. 169-185.

Durand, Gilbert. “El retorno del mito”, en *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*, Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

-----, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 1971.

-----, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCE, 2004 (1992).

Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*, México: Taurus, 1979.

-----, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 2005 (1964)

Elkins, James. *The Domain of images*, Cornell University Press, 1999.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Nota preliminar”, en Borrromeo, Carlos, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, Traducción de Bulmaro Reyes Coria, México: UNAM, 2010, p. IX-XXX.

Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*, México: Alianza, 1997 (1970)

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*, T. I, Salamanca: Ediciones Sígueme, 1996.

Jiménez, José. “Las raíces del arte: el arte etnológico”, en Juan A. Ramírez, *Historia del Arte. El mundo antiguo*, Madrid: Alianza, 1997.

Jung, Carl G. *Psicología y religión*, Barcelona: Paidós, 1994 (1949).

-----, “Sobre los arquetipos del inconsciente colectivo”, en Carl G. Jung *et al*, *Hombre y sentido*, España: Anthropos-CRIM, 2004, P. 5-45.

Lavaniegos, Manuel. “El arte y lo sagrado”, en Carmen Valverde y Mauricio Ruiz (Coord.), *Teoría e historia de las religiones*, Vol. 2, México: UNAM, 2010, p. 53-114.

León-Portilla, Miguel. *Toltecatoytl: aspectos de la cultura náhuatl*, México: FCE, 1987.

Otto, Rudolf. *Lo santo. Lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 1996 (1917).

⁶⁰ Miguel León-Portilla, *Toltecatoytl: aspectos de la cultura náhuatl*, México: FCE, 1987, p. 18-31.

Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las cosas de Nueva España*, México: Porrúa, 2006.

Solares, Blanca. “Aproximaciones a la noción de Imaginario”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Vol. 48, No. 198, sep-dic, 2006, p. 129-141.