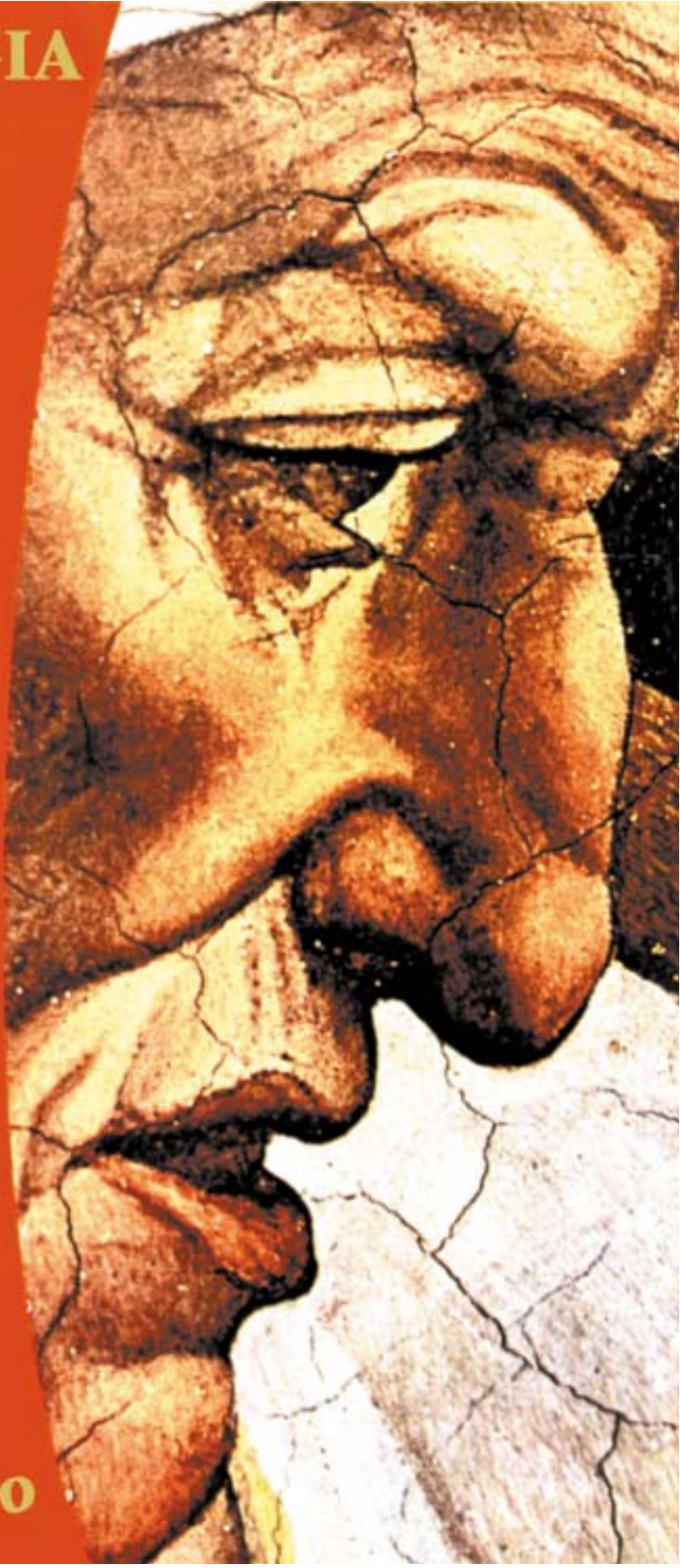
MORFOLOGIA

SIMBOLOS, SIGNOS, ALEGORIAS



José Caballero

José Caballero nace en Ciudad Real (España) en 1952.

En 1969 comienza a publicar trabajos de ilustración que revelan una búsqueda por lograr nuevas precisiones en el ámbito de la definición visual.

Posteriormente recorre los cinco continentes pesquisando en las diferentes culturas.

A esta época sigue una intensa etapa de estudio sobre la teorética de las formas donden se encuentra con el pensamiento siloísta, que determina el enfoque de su investigación sobre la morfología, siendo el presente libro una muestra del fruto de esos trabajos.

Morfología: Estudio de los símbolos, signos y alegorías

PROLOGO (Edición de 1981)

Morfología no es un libro para especialistas, como puede sugerir su denominación, sino que está destinado, en su totalidad, al lector medio. Los temas, si bien complejos, están tratados con sencillez, brevedad y abundancia de ejemplos verbales y gráficos. El objeto mismo del libro es un tipo de producción y de trabajo mentales que las personas comunes y corrientes ejercitan a diario aunque no estén suficientemente advertidas de ello. Su lectura, por tanto, no sólo brinda información nueva, sino que permite un avance en el conocimiento de uno mismo; es un acicate para el desarrollo de la capacidad crítica y un estímulo para despertar la creatividad.

A la observación del lector especializado no escapará, sin embargo, lo novedoso del enfoque y la importancia de ciertas ideas que a veces se desarrollan y otras sólo se esbozan, como si el autor jugara a excitar nuestro intelecto. Lo cierto es que los lectores habrán de sacar partido de este libro y, tras salvar algún obstáculo, concluirán por franquear la puerta que les introduce a un nuevo ámbito de conocimiento.

Los temas

Una de las novedades de este texto consiste en la aportación semántica. En la historia de la cultura, la noción de forma ha sido tratada con profundidad en sentido metodológico, lógico, epistemológico y estético, pero escasamente se ha descrito desde el ángulo de la psicología, dotándola de un significado específico como aquí se hace.

Igualmente, símbolos, signos y alegorías son utilizados diversamente, en un verdadero expolio del lenguaje, por sicólogos, lingüistas y un largo etcétera, razón por la que ha sido necesario volver a dotar a esos significantes de un significado preciso. Naturalmente, el estudio de esas grandes categorías de las formas se ve afectado por las variaciones semánticas y creo que no es excesivo decir que, en el futuro, no satisfará equiparar la morfología a un modelo más o menos biológico (las protoformas de Goethe, por ejemplo) o a una mera tipología.

La concepción que aquí se ofrece es un nexo entre lo interno y lo externo al hombre: las formas se pueden estudiar como operaciones que se realizan y quedan en la conciencia; como operaciones de conciencia lanzadas al mundo; y como estímulos que, provenientes del mundo externo, ejercen su acción sobre la conciencia. Con este triple interés, el libro comienza reproduciendo algunos esquemas que explican someramente el funcionamiento del siquismo, para luego discurrir acerca de los mecanismos de la conciencia, describir el espacio de representación y llegar al término del primer capítulo con el planteamiento de un revolucionario concepto de la imagen. El concepto de forma es planteado es- cuetamente y se pasa a diferenciar su clasificación como símbolos, alegorías y signos, volviendo a ser considerado cuando esas explicaciones hacen posible otro acercamiento inteligible.

Cabe ahora una caracterización del método expositivo, del discurso del libro. Sucinta siempre, la exposición es, con frecuencia indirecta; se desenvuelve repitiendo argumentaciones que van incorporando elementos nuevos, girando en torno al centro semántico, hasta enfocarlo desde todas las perspectivas. Esta forma de argumentación puede presentar alguna dificultad inicial pero, salvada, el lector advertirá que ha incorporado el conocimiento sin esfuerzo.

Hecha esta digresión para explicar que los temas no se agotan en el espacio que les asigna una primera presentación, continúo señalando los motivos del libro y sus peculiaridades. Las relaciones forma/niveles de conciencia y formas/vías sensoriales; las leyes visuales; la importancia del registro interno de todo fenómeno, completan el inventario de temas destacados que constituyen los motivos de este libro.

La sensibilidad plástica de J. Caballero, que dá un matiz peculiar a los temas, y el abundante material gráfico que los ilustra, justifica alguna superposición que el lector agradecerá.

L.A. AMMANN
Francfort, septiembre de 1981

Explicación para la edición de 1981

Se dice que las personas imaginan cosas fantásticas, sueñan absurdos deshilvanados, bellos, confusos, alegres o monstruosos. Y todo ello, a veces, se manifiesta por medio de la plástica, el poema, la música..., en un complejo concierto de imágenes alegóricas y de símbolos diversos.

Ante esto, la pregunta sobre el porqué de estas actividades humanas surge de modo casi inevitable.

Digamos, de comienzo, que la producción alegórica, sígnica y simbólica no es algo prerrogativo del artista plástico, del músico, del erudito matemático, del poeta o del desequilibrado psíquico. Es algo inherente al hombre desde los primeros rudimientos del lenguaje gestual hasta nuestros días.

Esto es lo que se trata de dilucidar en este libro. Ese es su objetivo principal, procurando responder a las preguntas: ¿cómo surgen estas imágenes? ¿cómo operan? ¿con qué función cumplen?.

Las producciones del psiquismo no son algo arbitrario que surge al acaso, sino que cumplen con una función definida, respondiendo a necesidades que han de ser compensadas para el buen desarrollo y equilibro psicofísicos. Por consiguiente, y ante todo, su estudio va a permitir un avance en el mejor conocimiento del ser humano.

La conciencia humana (siempre conciencia de algo, o hacia algo) frente al mundo, tiende a ser compensación de éste. La actividad de la conciencia es un modo de estar, en dirección hacia el mundo; se trate del mundo llamado externo o del interno, la conciencia trata de compensarlo estructuralmente y para producir esa finalidad organiza un sistema de respuestas.

Estas operaciones de la conciencia desempeñan la misión de equilibrar al medio interno con respecto al externo, estableciéndose esa vinculación por contínuas exigencias, pues se encuentra el individuo urgido a responder a un mundo complejo; un mundo natural, humano; un mundo social, cultural, técnico, etcétera.

Un ensueño es una imagen-respuesta dirigida al medio interno, mientras que un desplazamiento motriz es un movimiento-respuesta (animado, también, por imágenes), hacia el medio externo del psiquismo. Incluso en la circunstancia de ideaciones puramente intelectuales llevadas a expresiones sígnicas, a cotas exclusivamente conceptuales, se pone de relieve una forma de imagen-respuesta dirigida al medio externo de la conciencia, de manera que los signos resultantes asuman una función precisa, por ejemplo, de comunicación en el caso del lenguaje.

En este contexto, la psicología, la antropología, la etnología, así como las distintas artes, podrán considerar desde otra perspectiva el estudio de estas producciones de los hombres, de los pueblos, volcadas en sus mitos, leyendas, religiones, artes y folclores. Pero, sobre todo, estas páginas están dirigidas a las personas deseosas de conocerse cada vez mejor.

No es siempre preciso estudiar las mitologías para que alguien pueda vivir los temas míticos más extraordinarios en sus sueños y ensueños, de manera que los héroes, dioses, animales fabulosos, gnomos y brujos, así como los variados "monstruos" que pueblan la imaginación y los sueños de esa persona, sigan utilizando parecidos papeles a los desempeñados en las mitologías de los distintos pueblos, muchas veces notablemente separados entre sí en el tiempo y el espacio, ayudando al hombre -en definitiva-, a liberarse, a transferir cargas y presiones internas que oprimen circunstancial o permanentemente a su conciencia, por medio de tales imágenes.

El conjunto de tensiones a que está sometido un pueblo, grupo o individuo es traducido como imagen, y ésta es fuertemente determinada por la acumulación histórica (memoria), sobre cuya base es interpretado el mundo.

Toda una mitología puede estar escondida en la existencia más mediocre. Los sueños y ensueños de cualquier persona están inundados de imágenes que operan en los tres tiempos: imágenes del pasado o recuerdos, imágenes del presente que llegan por vía de las sensaciones, e imágenes lanzadas al futuro o imaginación. De igual modo el hombre más realista vive de imágenes. De suerte que los sueños y los ensueños, las imágenes de los recuerdos, de los deseos y de las ilusiones, son grandes fuerzas que actúan en el hombre de hoy, influyendo sustancialmente en su vida cotidiana.

ESQUEMA 1.
Conciencia-estímulo-respuesta

Por último, para que el lector pueda servirse de esta obra con agilidad, será conveniente tener en cuenta el plan de la misma, estructurado de la siguiente forma: **Capítulo I** *(Impulsos, Campos de Presencia y Copresencia, Espacio de Representación e Imagen);* **Capítulo II** *(Vías Abstractivas y Asociativas);* **Capítulo III** *(Símbolo-Alegoría-Signo);* ***Capítulo IV*** *(Simbólica);* **Capítulo V** *(Sígnica);* **Capítulo VI** *(Alegórica).*

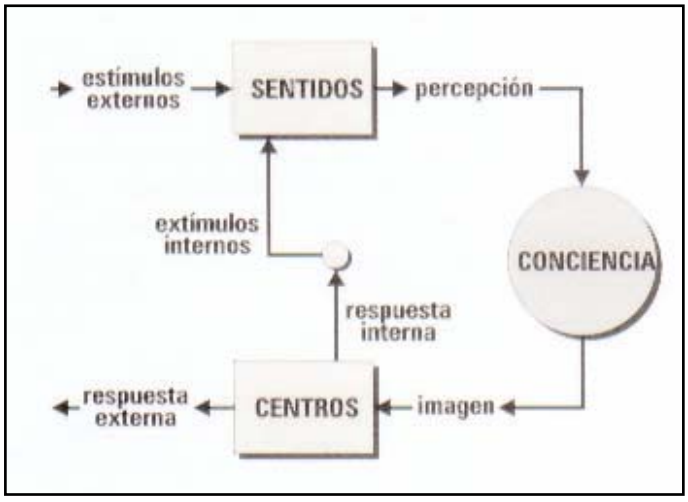
Este estudio de los temas morfológicos proviene, en su inspiración y desarrollo, de la filosofía siloísta.

En él se ha procurado ejemplificar, incluyendo abundante material gráfico (fotografías, esquemas y dibujos), aunque para una mayor comprensión y profundización es ineludible remitirse al texto de *Autoliberación* de L.A. Ammann,[1] obra que ampliará notablemente y dará un mayor contexto a varios temas, tratados aquí sólo colateralmente.

Asimismo, para facilitar el manejo del presente libro, y antes de entrar propiamente en los temas específicos presentaremos los siguientes esquemas extraídos de la obra mencionada:

Este primer esquema muestra un sistema simple en donde los estímulos llegan a la conciencia y ésta actúa dando una respuesta.

El esquema II ya considera que los estímulos pueden ser externos al cuerpo y también internos o del intracuerpo. Estos estímulos son recibidos por los sentidos como sensaciones y llevados a la conciencia como percepciones (es decir, como sensaciones estructuradas). La conciencia actúa y lo hace con imágenes que llevan energía a los centros (intelectual, emotivo, motriz y vegetativo), produciéndose las respuestas externas o internas según los casos.

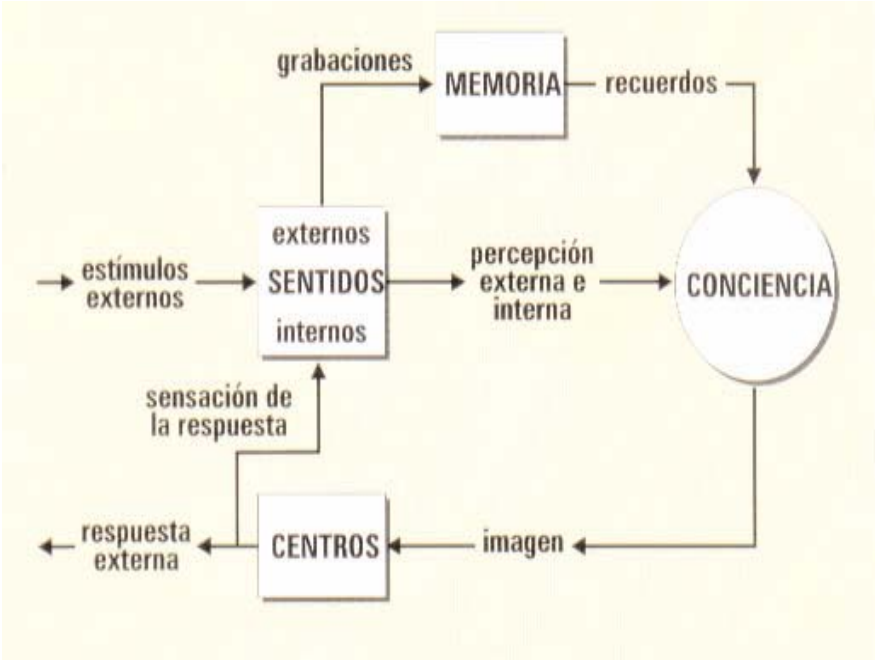


ESQUEMA 2.
Conciencia-sentidos-centros

El esquema III es más completo. En él ya se distingue entre dos sistemas de sentidos: los externos (vista, oído, olfato, gusto y tacto) y los internos (cenestesia: dolor, temperatura, tensión muscular, etc; y kinestesia: posición y movimientos del cuerpo).

Los estímulos provenientes de los medios externos e internos llegan a la conciencia como percepciones, grabándose simultáneamente en memoria. A su vez, la memoria lleva estímulos a la conciencia (recuerdos). La conciencia suministra imágenes que actúan sobre los centros, dando éstos repuestas externas (motrices), o internas (vegetativas).

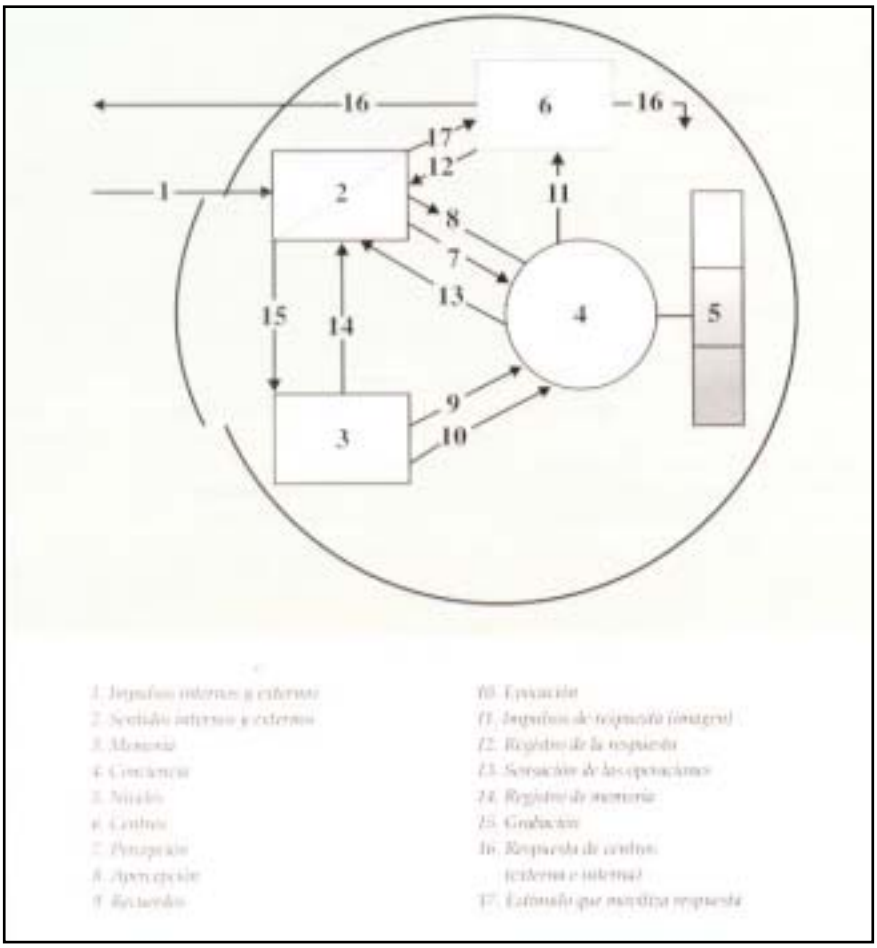
Cada respuesta que da un centro es detectada por los sentidos internos y por la conciencia. Gracias a ello tiene noción de las operaciones que se efectúan (realimentación de la respuesta), quedando, además, grabadas en memoria. Esto último es la base del aprendizaje, que se perfecciona a medida que se repiten las operaciones.



ESQUEMA 3.
Conciencia-sentidos-centros-memoria

Si por alguna circunstancia se bloquean impulsos que debieran llegar a los sentidos, o de la respuesta de los centros, o de memoria (como en el caso de las anestesias y las amnesias), en la conciencia se producen perturbaciones; también ocurren éstas si los impulsos que llegan a la conciencia son excesivos.

Todos los impulsos que recorren el circuito pueden trabajar a intensidad variable: a veces normal (entre umbrales); a veces con energía muy débil (bajo umbral); a veces excesiva (sobre umbral de tolerancia); a veces nula (bloqueo), cuando los impulsos provenientes de la conciencia llegan a un centro y en éste se bloquea la respuesta sobrecargándose de energía, las cargas se desplazan a otros centros, produciéndose respuestas equivocadas (por ejemplo: respuestas motrices que al quedar inhibidas sobrecargan al centro vegetativo que da respuestas internas inadecuadas, creando disfunciones orgánicas o somatizaciones. Otro tanto puede ocurrir si se bloquean determinadas respuestas emotivas que deberían terminar expresándose motrizmente).



ESQUEMA 4.
Esquema general del siquismo

Este IV esquema comprende a los anteriores. Por razones de simplificación no se han distinguido aquí las vías asociativas, las abstractivas y la "pantalla" de las operaciones de la conciencia o espacio de representación (explicado más adelante).

Se han señalado las respuestas de los centros con una simple flecha, sin destacar respuestas codificadas completas, como son los roles de conducta, por ejemplo.

José Caballero
Madrid, 5 de mayo de 1981

Notas:

1. Luis A. Ammann, *Autoliberación*, Plaza Y Valdés, México, 1991.

Explicación para la presente edición

Han pasado once años desde que este libro fué puesto a consideración del público. El texto no ha sido modificado sustancialmente, si bien hemos preferido dejar de lado, en la actual presentación, algunas referencias a cuestiones complejas sobre la naturaleza de la forma; igualmente, algunas consideraciones que se hicieron sobre la ubicación de la Morfología en una amplia concepción de la teoría de la conciencia han pasado a ser epílogo. También se ha remozado considerablemente el material gráfico que acompañara a la anterior edición. Todas las modificaciones anotadas no hacen, desde luego, al discurso general ni a la comprensión sustancial de la obra.

Quisiera agregar que el veloz desarrollo de los medios de difusión y el inevitable progreso de las formas de publicidad y propaganda nos ha planteado la necesidad de comprender estos fenómenos desde el punto de vista de la transformación de los signos de comunicación en el contexto histórico.

Desafortunadamente, entrar en este tema rompería la secuencia del presente trabajo, de modo que ésto me compromete a desarrollar mis conclusiones en una publicación aparte.

José Caballero
Madrid, 5 de Abril de 1992

I. Impulsos, campos de presencia y copresencia, espacio de representación e imagen.

Impulsos

Denominamos impulsos a las señales que llegan a la conciencia desde los sentidos o desde la memoria y que se traducen como imágenes al ser trabajadas por las vías abstractivas o asociativas. Estos impulsos sufren numerosas traducciones y transformaciones, aun antes de ser formalizados como imágenes. La conciencia procesa esas estructuras de percepción o reminiscencia, a fin de elaborar respuestas eficaces en su trabajo de equilibrar los mundos interno y externo.

Campo de presencia y de copresencia

Cualquier representación que surja en el campo de presencia de la conciencia suscita cadenas asociativas entre el objeto presentado y su copresencia. Mientras el objeto es apresado con precisión de detalle en el campo de presencia, en el campo de copresencia aparecen relaciones de otros objetos que no están presentes, pero que están relacionados con él.

Se advierte la importancia que tienen los campos de presencia y copresencia en la traducción de los impulsos, como en el caso de la traducción alegórica, por ejemplo, donde mucha materia prima proviene de los datos llegados a la copresencia vigílica.

> *«Ejemplifiquemos con el tema de las expresiones y los significados en el lenguaje. Mientras desarrollo mi discurso observo que existen numerosas alternativas de elección que voy tomando no en sentido asociativo lineal sino de acuerdo a significados que a su vez tienen relación con el significado normal de mi discurso. Así, podría comprender a todo discurso como una significación expresada en una región determinada de objetos. Es claro que podría llegar hasta otra región de objetos no homogéneos con la significación global que quiero transmitir, pero me abstengo de hacerlo para no destruir, precisa-*

mente, la transmisión de la significación total. Se me hace claro que esas otras regiones objetales están copresentes en mi discurrir y que podría dejarme llevar por "asociaciones libres" sin finalidad dentro de la región escogida. Aun en ese caso veo que tales asociaciones corresponden a otras regiones, a otras totalidades significantes.

En este ejemplo del lenguaje, mi discurso se desarrolla en una región de significados y expresiones, se estructura dentro de los límites que pone un "horizonte" y se separa de otras regiones que seguramente estarán estructuradas por otros objetos o por otras relaciones entre objetos.»(2)

Cuando un estímulo trabaja entre umbrales despierta el interés de la conciencia quedando en un campo central -campo de presencia- al cual se dirige la atención. Es decir: la atención se mueve por intereses, por algo que de un modo u otro impresiona a la conciencia.

El estímulo que mueve el interés puede quedar en un foco central de atención, perceptual, al que denominamos campo de presencia y que está directamente relacionado con la percepción, entendiendo por percepción a la estructura de sensaciones efectuada por la conciencia, referida a un sentido o a un conjunto de ellos. Todo lo que no aparece estrictamente ligado al objeto central se va diluyendo en la atención, acompañando sin embargo a la presencia del objeto mediante relaciones asociativas con otros objetos no presentes, pero vinculados a él. A este fenómeno atencional, estrechamente ligado a la memoria, lo llamamos campo de copresencia. En la evocación se puede desplazar la atención de las presencias a las copresencias, y ello es así porque hubo registro del objeto presente y de los objetos copresentes. La copresencia permite estructurar los nuevos datos, de manera que al atender a un objeto, se hace presente lo evidente y lo no evidente opera de modo copresente. Esto lo hace la conciencia sobre la percepción, de modo que siempre se está estructurando más de lo que se percibe, sobrepasando al objeto observado. La copresencia abarca también los diversos niveles de conciencia; así en vigilia hay copresencia de ensueños y en el sueño hay copresencia de vigilia, dando lugar a los diversos estados.

Sobre este tema, Silo ejemplifica:

«Un día cualquiera entro en mi habitación y percibo la ventana, la reconozco, me es conocida; tengo una nueva percepción de ella, pero, además, actúan antiguas percepciones que convertidas en imágenes están retenidas en mí. Sin embargo, observo que en un ángulo del

vidrio hay una quebradura... "eso no estaba ahí", me digo al cotejar la nueva percepción con lo que retengo de percepciones anteriores; además, experimento una suerte de sorpresa. La ventana de actos anteriores ha quedado retenida en mí, pero no pasivamente como una fotografía, sino actuante como son actuantes las imágenes.

Lo retenido actúa frente a lo que percibo, aunque su formación pertenezca al pasado. Setrata de un pasado siempre actualizado, siempre presente. Antes de entrar en mi habitación daba por sentado, daba por supuesto, que la ventana debía estar allí en perfectas condiciones; no es que lo estuviera pensando, sino que simplemente contaba con ello. La ventana en particular no estaba presente en mis pensamientos de ese momento, pero estaba co-presente, estaba dentro del horizonte de objetos contenidos en mi habitación. Es gracias a la copresencia, a la retención actualizada y superpuesta a la percepción, que la conciencia infiere más de lo que percibe. En este fenómeno encontramos el funcionamiento más elemental de la creencia. En el ejemplo, es como si me dijera: "yo creía que la ventana estaba en perfectas condiciones". Si al entrar a mi habitación aparecieran fenómenos propios de un campo diferente de objetos, por ejemplo el motor de un avión o un hipopótamo, tal situación surrealista me resultaría increíble no porque esos objetos no existan, sino porque su emplazamiento estaría fuera del campo de copresencia correspondiente a mis retenciones. Ahora bien, yo fuí a mi habitación guiado por la intención, guiado por las imágenes de conseguir un bolígrafo. Mientras caminaba, tal vez olvidado de mi objetivo, las imágenes de lo que debía lograr en un futuro inmediato continuaban actuando co-presentemente. El futuro de conciencia estaba actualizado, estaba en presente. Desafortunadamente encontré el vidrio quebrado y mis intenciones se modificaron por la necesidad de solucionar otras urgencias. Ahora bien, en cualquier instante presente de mi conciencia puedo observar el entrecruzamiento de retenciones y de futurizaciones que actúan co-presentemente y en estructura.

El instante presente se constituye en mi conciencia como un campo temporal activo de tres tiempos diferentes.»[3]

La memoria, entonces, juega en este caso el papel fundamental de suministrar los datos que no están presentes, sino que están copresentes. La conciencia efectúa relaciones entre datos presentes y datos que no están presentes, pero que de algún modo están ligados al objeto. Este nexo que se establece es un vínculo de memoria.

Memoria

A la memoria la entenderemos como una función del psiquismo reguladora del tiempo y almacenadora de registros, o sensaciones provocadas por estímulos externos o internos que se codifican según el estado de la estructura psíquica.

Con referencia a este particular, el problema de los impulsos tiene sentido por la especial forma que tiene la conciencia de trabajar las representaciones por dos vías posibles: la vía abstractiva y la vía asociativa.

Abstracción

La abstracción es el mecanismo de conciencia que, a partir de criterios de funcionalidad de los objetos, permite formar conceptos, opera reduciendo la multiplicidad fenoménica a sus caracteres esenciales. Esta aptitud de la conciencia disminuye en los niveles inferiores y aumenta en el nivel vigílico, caracterizándose por el debilitamiento de las imágenes y la aparición de ciertas categorías lógicas de difícil representación por medio de la imagen.

Los fenómenos del mundo externo o del mundo interno son elaborados de todos modos por esta actividad abstractiva.

El trabajo asociativo actúa estructurando las representaciones mediante los principios de similitud, contigüidad y contraste, estableciendo distintos ordenamientos según el nivel en que operen.

Podemos concluir que es gracias al ejercicio de la abstracción y de la asociación por lo que la conciencia estructura las imágenes.

Espacio de representación

El espacio de representación es una especie de pantalla mental en la que se proyectan las imágenes, formada a partir de los estímulos sensoriales, de la memoria y de la imaginación.

«Por último, nuestra preocupación no se dirige al “problema del origen de la representación del espacio”, sino, opuestamente, al problema del

"espacio" que acompaña a toda representación y en el que se da toda representación. Pero como el "espacio" de representación no es independiente de las representaciones, ¿cómo podríamos tomar tal "espacio" sino como conciencia de la espacialidad en cualquier representación?»(4)

Esta "pantalla de proyección", está formada por el conjunto de representaciones internas de los propios sentidos cenestésicos y kinestésicos (sentidos internos), por lo que corresponde exactamente a las señales del cuerpo y se lo registra como la sumatoria de ellas, como una especie de segundo cuerpo de representación interna. Corresponde al espacio de representación un registro visual interior, por lo cual su composición interna corresponde a la estructura interna del ojo. Este espacio tiene gradaciones en dos planos y, además, en volumen y profundidad, siendo esta versatilidad, precisamente, lo que permite detectar, según el emplazamiento de la imagen, si los fenómenos han partido del mundo interno o externo, produciéndose en este caso, la ilusión de que el objeto es externo al espacio de representación -siempre interno-. Conforme se desciende de nivel de conciencia, aumenta en profundidad y volumen (coincidentemente con el aumento de registro del intracuerpo) y a medida que se asciende a vigilia tiende a aplanarse y toma distintas características según los niveles que estén operando. También hemos de consignar que el espacio de representación está sometido a los ciclos o biorritmos que regulan toda la estructura humana. Igualmente, resaltaremos que no existe espacio de representación vacío de contenidos y es gracias a las representaciones que en él se formalizan, por lo que se tiene sensación de él.

> *«No hemos hablado de un espacio de representación en sí ni de un cuasi espacio mental. Hemos dicho que la representación como tal no puede independizarse de la espacialidad sin afirmar por ello que la representación "ocupe" un espacio. Es la forma de representación espacial la que tenemos en cuenta. Ahora bien, cuando no mencionamos a una representación y hablamos del "espacio de representación" es porque estamos considerando al conjunto de percepciones e imágenes (no visuales) que dan el registro y el tono corporal y de conciencia en el que me reconozco como "yo", en el que me reconozco como un "contínuo", no obstante el fluir y el cambio que experimento. De manera que ese "espacio de representación" es tal no porque sea un contenedor vacío que debe ser llenado por fenómenos de conciencia, sino porque su naturaleza es representación, y cuando sobrevienen determinadas imágenes la conciencia no puede sino representarlas*

bajo la forma de extensión. Así, también podríamos haber enfatizado en el aspecto "material" de la cosa representada, refiriéndonos a la sustancialidad, sin por ello hablar de la imagen en el sentido en que lo hacen la física o la química. Nos referiríamos en ese caso, a los datos "hyléticos", a los datos materiales que no son la materialidad misma. Y, por supuesto, a nadie se le ocurriría pensar que la conciencia tiene color, o que es un continente coloreado, por el hecho de que las representaciones visuales sean presentadas coloreadamente.
Subsiste, no obstante, una dificultad. Cuando decimos que el espacio de representación muestra distintos niveles y profundidades, ¿es que estamos hablando de un espacio volumétrico, tridimensional, o es que la estructura perceptorepresentativa de mi cenestesia se me presenta volumétricamente? Sin duda, se trata de lo segundo, y es gracias a ello que las representaciones pueden aparecer arriba o abajo, a izquierda o a derecha y hacia adelante o hacia atrás, y que la "mirada" tambien se ubica respecto a la imagen en una perspectiva delimitada.»(5)

No será ocioso insistir en que la representación interna del espacio mental, concerniente al registro visual interior de las sensaciones del cuerpo, es la que permite la conexión entre las producciones de la conciencia y el cuerpo mismo. Esta intermediación es necesaria para que el cuerpo se mueva en alguna dirección, ya que cuando algún sistema de impulsos llega a él (de sentidos, memoria o imaginación) es convertido en imagen en ese espacio y esa imagen es emplazada en alguna franja y profundidad. Cuando una imagen es traducida en algún punto y profundidad determinados, para producir actividad en los centros de respuesta, resulta una variación en el centro, que actúa según la situación de plano y profundidad del emplazamiento de la imagen.

Sirviéndose, entonces, de la abstracción y la asociación, la conciencia estructura las imágenes dentro de un espacio de representación.

Imagen

Estas imágenes son entrelazamientos entre la conciencia que las forma y aquellos fenómenos del mundo objetal a los cuales están referidas. No podría verificarse esa comunicación si no existieran estas conexiones que han partido como impulsos y han sido traducidas a imágenes que se emplazan en el nivel que corresponde en el espacio de representación y

efectúan su disparo de señal sobre el centro de respuesta correspondiente, para que la señal verdaderamente se manifieste en el mundo externo o interno.

«Habitualmente se acepta que durante el sueño la conciencia abandona sus intereses cotidianos desatendiendo los estímulos de los sentidos externos y responde a éstos, excepcionalmente, cuando los impulsos sobrepasan un determinado umbral o cuando rozan un "punto de alerta".

Sin embargo, durante el sueño con ensueños la profusión de imágenes revela una enormidad de percepciones correlativas que tienen lugar en tal situación. Por otra parte, los estímulos externos no solamente son amortiguados, sino transformados en función de la conservación de ese nivel.

Esta forma de estar la conciencia en el sueño no es, por cierto, una forma de no estar en el mundo, sino una particular manera de estar en él y de actuar, aunque esta acción sea dirigida al mundo interno. Por esto, si durante el sueño con ensueños las imágenes tienden a transformar las percepciones externas, contribuyendo así a conservar el nivel, además colaboran en las tensiones y distensiones profundas y en la economía energética del intracuerpo. Tal cosa también ocurre con las imágenes del "soñar despierto" y, precisamente, en ese nivel intermedio se tiene acceso a dramatizaciones propias de los impulsos traducidos de un sentido a otro.

A su vez, en vigilia la imágen no sólo contribuye al reconocimiento de la percepción, sino que tiende a lanzar la actividad del cuerpo hacia el mundo externo. Necesariamente, también de esas imágenes se tiene registro interno, por lo cual terminan, además, influyendo en el comportamiento del intracuerpo. Pero tal cosa es secundariamente perceptible cuando el interés está puesto en dirección a la tonicidad muscular y la acción motriz. De todas formas, la situación experimenta un rápido cambio cuando la conciencia se configura "emocionalmente" y el registro del intracuerpo se amplifica, al tiempo que las imágenes siguen actuando sobre el mundo externo o, en ocasiones, inhiben toda acción como una "acomodación táctica del cuerpo" a la situación, lo que luego podrá interpretarse como una actitud correcta o equivocada, pero que sin duda es una adecuación de conducta frente al mundo.»(6)

Tanto en el caso de la vigilia, como en el sueño y semisueño, esas imágenes conectan el psiquismo con aquellas realidades psíquicas que se quieren señalar, las cuales aparecen notablemente traducidas.

Los impulsos, que han partido del aparato sensorial se verán fuerte-

mente traducidos y transformados, aun antes de alcanzar la conciencia, llegando una información que no corresponde exactamente al dato percibido por el sentido. Esto depende de las condiciones sensoriales previas y del trabajo particular de los distintos niveles de conciencia. Y otro tanto va a suceder con datos que, provenientes de la memoria, abren las vías abstractivas o asociativas en la conciencia pero que antes de llegar, saliendo de la memoria, ya han sufrido variaciones.

Destaquemos una vez más que de cada sentido parten impulsos que se traducen luego como imágenes correspondientes, aunque tales imágenes no son necesariamente visuales. Todos los sentidos hacen su disparo sensorial que se va a modificar al convertirse en una imagen adecuada al sentido: imágenes táctiles, auditivas, cenestésicas, etcétera.

Llamaremos "imagen" a la representación estructurada y formalizada por la conciencia, de sensaciones o percepciones que provienen o han provenido de los medios externo o interno, por vía sensorial. La imagen a su vez es el conjunto de impulsos que la conciencia envía hacia los centros para movilizar respuestas.

Funciones de la imagen

El estudio de la imagen permite comprender la forma que tiene la conciencia para expresarse en el mundo.

La imagen cumple con la función de:

1. Movilizar los centros de respuesta para alejar o acercar a la estructura psicofísica de los estímulos, según sean sus características. En el caso de la memoria, en la medida en que ésta entrega datos placenteros o dolorosos, se recurre, también, a la imaginación y ésta mueve a la estructura psicofísica en una u otra dirección.

2. Llevar impulsos a los centros de respuesta. Así al surgir una imágen tiende a originarse una respuesta, en virtud del mecanismo de la "tonicidad muscular", se toma carga psíquica y se traslada de un lado a otro, conduciendo impulsos que en ocasiones son tensiones, irritaciones, o datos de memoria. Estos impulsos se van convirtiendo en imágenes que, al manifestarse, envían una señal a los centros que terminan por mover el cuerpo. Es merced a la imagen, entonces, por lo que los registros, de placer o dolor, pueden manifestarse en la actividad del cuerpo.

Es destacable para la economía del psiquismo la utilidad de dicho mecanismo, en el desempeño de la "función catártica" de la imagen, cuan-

do se descargan tensiones mediante la representación, al ser evocadas situaciones placenteras o dolorosas. Además, posee una "función transferencial", una interesante facultad, que se manifiesta cuando la imagen se va desprendiendo del campo de impulsos que la motivó.

3. Toda expresión de sentidos o memoria suscita una imagen, en el aparato de registro. Las imágenes que acompañan a las percepciones de los sentidos movilizan actividades con respecto al estímulo registrado.

No es la sensación o la percepción lo que moviliza, sino las imágenes a las que dan origen.

Creemos que muchos aspectos del tema que estamos tratando quedan oportunamente aclarados en la siguiente cita que, aunque extensa, nos parece importante incluir:

> *«Para alargar mi brazo, abrir la mano y tomar un objeto, necesito recibir información sobre la posición de mi brazo y mi mano. Esto lo hago gracias a percepciones kinestésicas y cenestésicas, es decir, percepciones de mi intracuerpo. Para ello estoy equipado con sensores que cumplen con tareas especializadas del modo en que los sentidos externos lo hacen con sus sensores táctiles, auditivos, etc. Debo, además, recoger datos visuales de la distancia de mi cuerpo respecto al objeto. Es decir, antes de alargar el brazo he tomado información compleja en lo que puedo llamar una "estructura de percepción" y no una sumatoria de percepciones separadas.*
> *Así es que en la medida en que me dispongo a tomar el objeto, selecciono información descartando, además, a otra que no viene al caso. Para dirigir la estructura de percepción, homogénea con la intención de tomar el objeto, no me basta con la explicación de que simplemente estoy pasivo percibiendo. Esto se me hace más claro en la medida en que comienzo el movimiento y lo ajusto en realimentación con los datos que me van entregando los sentidos. El poner en marcha el brazo y reajustar su trayectoria, no tiene explicación tampoco por vía de la percepción. Para evitar que en este estudio se me confundan los registros, he decidido cerrar los párpados y colocarme frente al objeto realizando operaciones con mi brazo y mi mano. Nuevamente registro las sensaciones internas, pero al faltar la vista, el cálculo de la distancia se entorpece. Si equivoco la posición del objeto representándolo, imaginándolo, en un lugar diferente al que realmente está seguramente mi mano no dará con él. Es decir, mi mano irá en la dirección que ha "trazado" mi imágen visual. Otro tanto puedo experimentar con los distintos sentidos externos que traerán información de los*

fenómenos y a los que corresponderán también imágenes que, aparentemente, serán "copiadas" de la percepción. Así puedo contar con imágenes gustativas, olfatorias, etc y también con imágenes correspondientes a los sentidos internos como posición, movimiento, dolor, acidez, presión interna, etc. Pero siguiendo con el tema, descubro que son las imágenes las que imprimen actividad al cuerpo y que si bien, reproducen a la percepción tienen gran movilidad, fluctúan y se transforman tanto voluntaria como involuntariamente.

Aquí debo decir que para la Sicología ingénua, las imágenes eran pasivas y servían solamente para fundamentar el recuerdo, por tanto en la medida en que se apartaban de la dictadura de la percepción caían en la categoría de los desvaríos carentes de significado. En aquellos tiempos toda una pedagogía se basó en la cruel repetición memorizada de textos y se minimizó la creatividad y la comprensión, ya que como comentáramos, la conciencia era pasiva. Pero sigamos el estudio. Es evidente que también tengo percepción de la imagen lo cual me permite distinguir a una de otra así como distingo entre diversas percepciones. ¿O acaso no puedo rememorar imágenes, re-presentar cosas imaginadas anteriormente? Veamos. Si trabajo ahora con los ojos abiertos y efectúo la operación de tomar el objeto, no alcanzo a percibir la acción de la imagen que va superponiéndose a la percepción, pero si imagino al objeto en una posición falsa, aún cuando lo vea en su posición verdadera, mi mano se avalanzará hacia el imaginado y no hacia el visto. Es pues la imagen la que determina la actividad hacia el objeto y no la simple percepción. Se replicará con el expediente del arco reflejo corto que ni siquiera pasa por la corteza cerebral, cerrándose a nivel medular y dando respuesta aún antes de que el estímulo pueda ser analizado. Pero si con esto se quiere decir que existen respuestas automáticas que no requieren de la actividad de la conciencia, nosotros podemos abundar en multitud de operaciones involuntarias, naturales, comunes al cuerpo humano y al de diversos animales. Solo que esa postura nada explica en torno al problema de la imagen.

Con respecto a las imágenes que se superponen a la percepción, agregaremos que esto es lo que ocurre en todos los casos, aunque no alcancemos a observarlo con la claridad que tuvimos al imaginar un falso objeto al lado del percibido. Debemos considerar aún que por el sólo hecho de imaginar visualmente el movimiento del brazo, éste no responde. El brazo se moverá cuando se dispare una imagen hacia el intracuerpo que corresponda a las percepciones internas de su propio

nivel. Lo que ocurrirá con la imagen visual será que ésta trazará la dirección por la que habrá de transitar el brazo. Tales afirmaciones se confirman en el sueño cuando el durmiente, no obstante la gran proliferación de imágenes, permanece con el cuerpo quieto. Y es claro que su paisaje de representación está internalizado, por cuanto sus imágenes van hacia el intracuerpo y no hacia las capas musculares. En el sueño los sentidos externos tienden a retraerse, e igualmente el trazado de las imágenes. Si se pone como ejemplo la agitación de las "pesadillas" o del sonambulismo, diremos que desde el nivel de sueño profundo se va pasando al de semisueño activo; los sentidos externos se activan y las imágenes comienzan a externalizarse poniendo en marcha el cuerpo.»(7)

La imagen orienta al sistema muscular y éste la sigue; no es el estímulo el que mueve los músculos, sino la imagen la que actúa sobre los sistemas musculares externo o interno, haciendo que se produzcan numerosos fenómenos fisiológicos. La función de la imagen es la de llevar y devolver energía al mundo del que llegan las sensaciones.

De este modo, los impulsos cenestésicos originarán imágenes, pero los fenómenos de traducción y transformación complicarán enormemente las cosas, hasta tal punto que pueden aparecer imágenes correspondientes a un sentido, cuando en realidad tales imágenes provienen de los impulsos remitidos por otros sentidos. Así es que, por ejemplo, un dato cenestésico interno al llegar a conciencia, se configura como imagen visual aunque su fuente primera haya sido cenestésica. La cenestesia no informa con datos visuales, sin embargo se ha producido una traducción del impulso y la señal que primariamente ha sido cenestésica ha llegado a conciencia como imagen visual, auditiva o de otro tipo.

Efectivamente, las transformaciones y las traducciones de impulsos crean abundantes complicaciones en el seguimiento de los impulsos en general. Es muy difícil seguir al impulso en cuestión, precisamente, por estas variaciones que se producen en el camino. Y esto es lo que, desde luego, ha impedido que gente ocupada por estos temas haya visto cómo es el funciomamiento, en forma precisa, del aparato psíquico. El problema del sufrimiento adquiere una revalorización muy distinta al comprender esto, por cuanto aquello que produce dolor en un punto, puede ser ilusoriamente transformado, traducido y experimentar nuevas deformaciones en la evocación. Así es que, en lo concerniente al sufrimiento -no ya al dolor-, en cuanto a esta especie de registro psicológico, valen las mismas consideraciones, ya que al transformarse los impulsos en imágenes no

correspondientes se movilizarán respuestas tampoco adecuadas a los impulsos iniciales.

Sensación

El surgimiento de una imagen siempre es acompañado por una sensación. Basándose en la sensación producida por estímulos detectados por sentidos externos o internos, incluyendo recuerdos e imaginación, aparece el registro, la experiencia de la sensación.

La sensación se puede definir como el átomo teórico de la percepción; el registro que se obtiene al detectarse un estímulo cualquiera (incluyendo imágenes o recuerdos) que hace variar el tono, la intensidad del trabajo del sentido afectado. Desde ese punto de vista, nada puede existir en la conciencia si no ha sido detectado por los sentidos; también los contenidos de la memoria, las actividades de la propia conciencia y de los centros son registrados por sentidos internos.

Lo que existe para la conciencia es lo que se ha manifestado ante ella, incluso ella misma, y como esa manifestación debe haber sido registrada, decimos que también aquí hay sensación. Considerar pues como sensación simplemente el dolor y el sufrimiento es acertado, pero al entender que estas sensaciones son, como todo impulso, deformadas y transformadas en la representación, no basta con la sensación para explicar el fenómeno del sufrimiento, sino que es necesario apelar, además, al trabajo de la imaginación.

Imaginación

La imaginación es la actividad de la conciencia relacionada con el mecanismo de la asociación. Caben algunas distinciones entre imaginación espontánea y dirigida: la imaginación espontánea, de características simplemente asociativas, es aquella en la que las imágenes se sueltan e imponen a la conciencia -sobre todo en sueño y semisueño-; la imaginación dirigida, en cambio, es aquella en la que la asociación va siendo ordenada según un plan de inventiva propuesto por la conciencia, para formalizar algo aún inexistente.

Toda nueva sensación es cotejada con otras anteriores ya grabadas en memoria. A veces, las sensaciones almacenadas son proyectadas a un

tiempo no actual como futuro. De ambas operaciones -actualización o recuerdo y proyección o imaginación- se tiene sensación.

La memoria opera estructuralmente con la conciencia, los sentidos, y el nivel de trabajo del siquismo.

Una compleja concatenación de factores (sensación, memoria, imaginación), trabajando en estructura, hacen que las sensaciones se transformen y traduzcan por influencia de los datos provenientes de la memoria y que, luego, aparecen como imaginación.

El dolor y el sufrimiento particularmente, terminan en general fuertemente deformados y traducidos por la imaginación. De manera que numerosos sufrimientos no existen en ninguna parte, salvo en las imágenes transformadas por estos procesos mentales.

Para concluir, es gracias a las imágenes, una vez formadas en la conciencia, por lo que se movilizan los centros de respuesta, salvo en el caso de imágenes correspondientes a algunos impulsos que provienen directamente de cenestesia y que se dirigen al centro vegetativo, por ejemplo.

Notas:

2. Silo, *Contribuciones al pensamiento,* Planeta, Buenos Aires, 1991, pgs. 75 76.
3. Silo, *Conferencia: "Pensamiento y obra literaria"*, Santiago de Chile, mayo 1991.
4. Silo, *Contribuciones al pensamiento,* Planeta, Buenos Aires, 1991, pg. 41.
5. Silo, *Op.cit*., pgs. 73-74.
6. Silo, *Ibis*.; pgs. 55 y 65-66.
7. Silo, *Conferencia: "Pensamiento y obra literaria"*, Santiago de Chile, Mayo 1991.

II. Vías abstractivas y asociativas

Vamos a considerar ahora, más específicamente, las dos vías que se abren frente a los impulsos provenientes de sentidos o de memoria y que dan lugar a un mundo de contingencias que trataremos de investigar estableciendo sus leyes más generales, acción que contribuirá posteriormente a la comprensión de la mecánica de la traducción de impulsos.

Tomaremos a los impulsos en cuanto ya producidos en conciencia de modo característico, luego de haber seguido vías o canales particulares.

Aun a riesgo de ser reiterativos, creemos importante hacer previas distinciones. Como se ha visto anteriormente, todo impulso que llega a conciencia puede llegar a ella traducido, deformado o transformado; conciencia, una vez tomado este impulso, puede abrir distintos canales, por lo que opera sobre dicho impulso una nueva transformación y esta nueva transformación efectuada convierte a ese impulso -que ha salido de alguna de las vias- en una imagen que va a realizar un complicado sistema de operaciones. Estos impulsos, al acceder a la conciencia, se van a estructurar de un modo particular, dependiendo esa estructuración del nivel de trabajo en que se halle la conciencia en esos momentos.

Forma

A esas estructuraciones de los impulsos, en general, las llamamos formas. Si se piensa en las formas como entidades separadas del proceso psicológico, podría llegarse a considerar que, efectivamente, tienen existencia en sí, y que en realidad las representaciones, por ejemplo, vienen a llenar esas formas. Hubo en la Antigüedad quienes pensaron así, que tales formas existían y que los procesos internos venían a llenarlas. Pero la cosa -como ya hemos visto- es bastante diferente.

Las formas son ámbitos mentales de registro interno, que permiten aprehender los distintos fenómenos. Identificamos a las formas, hablando de los impulsos en el ámbito de la conciencia, casi exactamente con las imágenes, una vez que estos impulsos han partido de las vías abstractivas o asociativas. Antes de que suceda lo anterior, podemos considerar a las formas como estructuras de percepción. La percepción se estructura de una forma que ya le es propia y, así como cada sentido tiene su forma de adaptar los datos, la conciencia va a ajustar los aportes sensoriales con una

forma particular correspondiente a las vías de percepción usadas. En consecuencia, de un objeto dado podrán tenerse distintas formas de acuerdo a los canales de percepción empleados, según la perspectiva con respecto al objeto, y con arreglo al tipo de estructuración que realice la conciencia, ya que cada nivel de conciencia establece su propio campo formal para estructurar los datos en formas también características (podríamos hablar de estructuras propias del sueño, propias de la vigilia, etc.). La articulación de datos que la conciencia lleva a cabo produciendo determinadas formas frente a distintos objetos, está ligada a un registro interno de ella. Cuando ese registro interno se codifica y aparece frente a la percepción nuevamente el objeto, éste en sí actúa como un signo para la conciencia, activando el registro interno correspondiente a esa forma perceptual adquiriendo significado. De manera que un estímulo se convierte en forma cuando la conciencia lo estructura desde su determinado nivel de trabajo, pudiéndose traducir en formas distintas, imágenes distintas, según el canal de percepción usado. Estas diferentes formas pueden relacionarse entre sí y permutarse unas por otras (a los efectos del reconocimiento por ejemplo), pues son correspondientes respecto del emplazamiento que tienen en el espacio de representación y en cuanto a la función que van a cumplir como imágenes al lanzar sus señales al centro adecuado.

Resumiendo: las formas son ámbitos mentales de registro interno que permiten estructurar distintos fenómenos. De manera que cuando hablamos de la forma de un fenómeno interno de conciencia, nos estamos refiriendo a la estructura particular que tiene respecto de otros, y a cómo está concertado internamente.

Los fenómenos se estructuran de una o de otra forma. El lenguaje común menciona esto de modo simple: “Las cosas están organizadas de una forma especial”, se dice, “Las cosas se hacen de una forma determinada”; pues bien, a eso es a lo que nos referimos cuando hablamos de forma.

Vamos a considerar, además, y como ley invariable, que la estructura básica de la representación descansa en la extensión y en el color. Estas son estructuras de mutua implicación: “No hay forma sin extensión ni color”, “no hay color sin extensión ni forma”, etcétera.

Dependiendo del canal sensorial usado, todas las formas obtenidas de un objeto pueden aparecer como siendo diferentes al mismo, como si se tratara de distintos objetos. Al percibir un objeto auditivamente, por ejemplo, o visualmente, según el sentido activado, puede presentarse aparentemente como objetos diversos porque la estructuración efectuada mediante los datos provenientes del objeto es distinta. La manera de percibir es

la misma y las formas perceptuales diferentes, a medida que se está obteniendo una imagen total del objeto. Alguien puede sorprenderse al escuchar el sonido de un determinado objeto; lo ha sostenido en sus manos, advertido su peso, lo ha observado desde todos los ángulos, pero si ese objeto cae al suelo, por ejemplo, tiene un sonido particular que jamás se le hubiera ocurrido pensar. Es más, si se hubiera caído tal objeto y no hubiera visto la correspondencia que existe entre el objeto habitualmente percibido y el sonido que emite, le hubiera parecido un sonido extraño, o lo hubiera atribuido a otro objeto distinto.

Aprendizaje

Es conveniente destacar que en materia de aprendizaje hay un gran problema de correlación entre las formas en que se organizan cada una de estas percepciones, según el canal que se usa y el modo general de estructurar los datos que provienen de los distintos sentidos para configurar el objeto bajo sus diferentes aspectos. Téngase en cuenta que el aprendizaje es un proceso de registro, elaboración y transmisión de datos y que esa actividad de la conciencia es, a su vez, registrada internamente. Cuando se establece esa suerte de retroalimentación es cuando la grabación se acentúa. De manera que se aprende haciendo y no sólo registrando, y este sistema genera una nueva retroalimentación entre quien enseña y quien aprende, ya que las operaciones efectuadas por el aprendiz se manifiestan como preguntas, que exigen de quien enseña la elaboración de operaciones y asociaciones no pensadas por él. En este sistema de relación ambos enseñan y aprenden al mismo tiempo.

Volviendo al problema de correlación entre las formas en que se organizan cada una de las percepciones según el canal usado, ¿cómo se hace, entonces, con datos sensoriales, auditivos, táctiles, etcétera, estructurados de tan distinta manera? ¿Cómo se opera para hacer corresponder algo tan diverso en la estructura de la conciencia? ¿De qué manera se puede con sonidos, por ejemplo, y otros tipos de percepciones estructurar un objeto, que es mezcla de sonido, de visión y de tantas otras impresiones sensoriales?

Todo esto es posible porque este dilatado sistema de percepción se estructura dentro de una forma perceptual que está ligada, lógicamente, a registros internos. En ese contexto, cuando se reconocen los objetos, observamos que éstos pueden usar distintas líneas, signos diferentes que son

codificaciones de registros, pues cuando tenemos de un objeto un registro codificado, dicho objeto aparece delante de la percepción como un signo.

Es así que el signo cumple, entonces, con la función de codificar registros internos. Los signos pueden ser numerosos. No son signos solamente los del lenguaje, que desde luego son registros codificados de formas estructuradas. ¿Qué sucede con una palabra que se escucha?; visto desde afuera es una expresión que tiene un significado. Esto visto desde afuera, pero desde adentro, desde la configuración de la conciencia, esta palabra que se escucha, es un impulso cuyo registro está codificado. De modo que una palabra pone en movimiento diversas actividades de la mente, porque suelta el registro correspondiente; otra palabra dispara otro tipo de registro, y así sucesivamente.

Destacaremos -una vez más- que estas expresiones que llegan son ordenadas con una determinada forma. Muchas palabras van articulando frases, enlazando oraciones, reuniendo conjuntos, y estos conjuntos, a veces, también funcionan como signos codificados.

Ya no se va a tratar de que a la palabra "casa" se la considere signo porque está codificada como registro. Ahora es todo un conjunto de palabras el que está codificado de un modo coordinado. De manera que estas estructuras, estas formas de organizar las cosas, de disponer el lenguaje, por ejemplo, también aparecen codificadas.

Los distintos niveles de conciencia, hemos visto, ponen cada uno su propio ámbito formal. Esto quiere decir que los niveles estructuran los datos que llegan a la conciencia de modo diferente, cumpliendo con la función de compensar estructuradamente a los estímulos del mundo, sean éstos del mundo interno o externo. De manera que cada nivel procede como la estructura de ámbito más general, estando ligado ese nivel a formas características. Las formas que emergen en la conciencia van a depender, en gran medida, del nivel que está poniendo su ámbito estructurador. Así es que el estímulo se va a convertir en forma, en imagen, cuando la conciencia lo estructure desde su nivel de trabajo.

Reconocimiento

Un mismo estímulo se traduce en formas distintas, en imágenes diversas. Y la conciencia puede, perfectamente, trasladar la imagen proveniente de un sentido, a imágenes que corresponden a otros sentidos, porque a los efectos del reconocimiento, funcionan del mismo modo.

Se produce el reconocimiento cuando al recibir un dato y ser cotejado con datos anteriores, aparece como ya registrado, siendo entonces reconocido.

Podría suceder en la conciencia que una información proveniente del ojo fuera traducida internamente como dato proveniente del oído. Es decir, podría operarse una traducción en conciencia de una señal perceptual, como si ese dato hubiera provenido de otro sentido. Porque para el caso, aunque sean imágenes diferentes las que despiertan ese signo, ellas se corresponden entre sí en cuanto al emplazamiento que tienen en el espacio de representación y respecto a la función con que van a cumplir luego como imagen, al lanzar sus disparos al centro de respuesta correspondiente.

Que se escuche el crepitar del fuego muy próximo, o que se vea al fuego muy próximo, o que se huela al fuego muy próximo; en todos los casos estas percepciones que llegan por canales diferente se estructuran de forma que les es característica, y todas ellas son permutables, reemplazables unas por otras. Reemplazables y por lo tanto traducibles en conciencia unas por otras, ubicadas en el mismo nivel de representación y, además, preparadas para dar el mismo tipo de disparo de peligro.

Así es que, se escuche, se huela, se vea el fuego, todas estas formas pueden ser aprehendidas y traducidas en la conciencia de igual manera.

Hechas estas distinciones, pasemos a examinar las formas ordenadas como: Símbolos, Signos y Alegorías.

III. Símbolos, signos y alegorías

Hemos reparado anteriormente en que la imagen interna puede, o no, coincidir con los datos perceptuales externos, y en que si ese dato está codificado ya como registro, la dinámica de la señal externa movilizará el registro interno. Al observar un fenómeno, y al obtener el registro correspondiente, lo que pase con la variación de ese fenómeno externo va a modificar el registro interno. Si se observa una línea en el espacio y esta línea es seguida por el ojo en una dirección, internamente también se va a registrar idéntico desplazamiento en el espacio de representación, de tal manera que lo que va pasando con el ojo, va pasando también en el espacio interno de representación. Y si el ojo sigue una línea que traza un círculo, en el espacio de representación también aparece esa movilidad del círculo. De modo que no va a ser indiferente el tipo de imagen que aparezca fuera, por cuanto esa imagen producirá una forma internamente correspondiente que habrá de adecuarse en algún punto del espacio interno.

Bastaría, entonces, con estudiar lo que hace el ojo siguiendo a estos actos de percepción para comprender lo que sucede internamente en el sistema de registros.

Existe lo que usualmente se denomina signo, símbolo y lo que se llama alegoría, aunque no haya mucha precisión en esto, y no se haya definido convenientemente la diferencia entre un símbolo, una alegoría y un signo.

Para nosotros un símbolo es una imagen proveniente del canal abstractivo, y una alegoría es una imagen surgida del canal asociativo. Las dos son imágenes pero tienen notables diferencias en su estructuración, en su forma.

Las imágenes que han partido de la vía abstractiva son reductivas, imágenes desposeídas de caracteres secundarios, que sintetizan gran cantidad de elementos o abstraen lo más esencial de todas ellas; mientras que las imágenes que corresponden a la vía asociativa son sumamente complejas, y a las cuales se les adhieren otras imágenes, como si fueran imanes mentales. Estas imágenes, sumatorias y multiplicativas, son las que llamamos alegorías y parten de ese particular canal asociativo; mientras que las imágenes abstractivas van pasando por especies de filtros antes de surgir, van purificando los datos quedándose con lo más esencial de ellos.

Símbolo es, pues, una imagen de carácter fijo, que surge del canal abstractivo, desposeída de características secundarias, reductiva, que sintetiza o abstrae lo más esencial para ordenar.

Cuando el símbolo cumple con la función de codificar registros, le denominamos signo.

La alegoría es una imagen dinámica producida por la vía asociativa de la conciencia, de características multiplicativas, sumatorias, asociativas y transformativas. Lo alegórico es fuertemente situacional, relata situaciones referidas a la mente individual (en los sueños, arte, mística, patología, etcétera.) o colectiva (en los cuentos, arte, folklore, mitos, religiones, etcétera).

El signo, decíamos, cumple con la función de codificar registros internos y expresar convencionalmente abstracciones para operar en el mundo. Así, a los símbolos registrados, codificados, les llamamos en ese caso signos, aunque funcionan en el mismo ámbito que lo simbólico.

En este sentido, la palabra, por ejemplo, es un signo que está codificado, que suscita un tipo de registro y que despierta, como todo registro, una serie de actuaciones y de procesos. Ejemplo: si a una persona se le dice "incendio", probablemente no perciba mas que la palabra en sí, pero, con seguridad, al estar esta palabra codificada como registro, en su interior se despierta un intrincado sistema de reacciones. Con cada palabra que se profiere, con cada signo, se evoca esa codificación y las relaciones que le son inmediatas.

Antes mencionábamos que los signos no solamente son los del lenguaje. Los signos pueden provenir por distintos conductos; por ejemplo: podría establecerse un sistema de relación sígnica con otra persona moviendo los brazos o gesticulando de un determinado modo. Si se realizan gestos frente a otra persona, ella recibe ese dato que está codificado internamente, y suscita en su interior el mismo proceso que dio lugar a la imagen en quien lanzó el signo. De tal manera, se produce una suerte de desdoblamiento en donde finalmente se llega al mismo registro. De no ser así, no habría posibilidad de comunicación entre las personas.

De modo que, si alguien indica algo a otro con un gesto, evidentemente, la otra persona debe tener de ese gesto el mismo tipo de registro interno, porque de otra manera no podría comprender el significado que tiene para el otro tal operación. Es gracias a los registros codificados por lo que pueden establecerse relaciones entre las personas. Y se trate de mudras, de miradas o de posturas corporales, en todos los casos, estaríamos en presencia de signos.

Un simple ademán sería suficiente, a veces, para desencadenar un amplio sistema de registros codificados. Basta un gesto para asustar mucho a alguien, y es suficiente un gesto para calmar a otra persona. En estos sistemas de registro, así como el gesto es lanzado hacia afuera como

signo que otro interpreta y hace con ese signo su trabajo, así también numerosos símbolos, signos y alegorías, pueden ser emplazados en un espacio de representación exterior, en el mundo externo.

En resumen: a las formas se las ordena en tres grupos principales -símbolos, signos y alegorías-, atendiendo a la función de respuesta diferente que asumen y al tipo de mecanismos dominantes en su producción. A estas tres categorías las vamos a considerar con referencia a la transformación y a la traducción que el aparato psicofísico efectúa frente a los estímulos. Por lo demás, los tópicos morfológicos son aplicables tanto a la psicología individual, como a la social.

Habitualmente se relaciona la forma con el modo de percepción visual, pero las percepciones no sólo son recibidas a través de la vista como sensaciones (estructuradas por la conciencia) sino que llegan, también, por los otros sentidos. De acuerdo a esto, las formas de los objetos pueden referirse tanto al color como a la extensión, al sonido en general, al gusto, etcétera.

Las formas son las estructuras de percepción o de representación y no, por cierto, las estructuras de los objetos.

Las formas que emergen en la conciencia son reales compensaciones estructuradoras frente al estímulo -sea éste interno o externo-, presentándose como el objeto del acto de compensación estructuradora. El estímulo se convierte en forma cuando la conciencia lo estructura desde su determinado nivel de trabajo. De manera que un mismo estímulo se traduce en formas distintas según respuestas estructuradoras de diferentes niveles de conciencia.

Los niveles cumplen con la función de compensar estructuradoramente al mundo.

El símbolo va a operar traduciendo abstractivamente; el signo, de igual modo, pero adquiriendo carácter operativo convencional; la alegoría, en cambio, trabaja según mecanismos asociativos y multiplicativos.

Origen y significado

Si queremos comprender el origen y significado del símbolo, del signo y la alegoría, es conveniente establecer distinciones entre: sensación, percepción y representación (Figura 1).

Para precisar más la observación de estas manifestaciones habremos de entender la sensación como el registro que se produce cuando un estí-

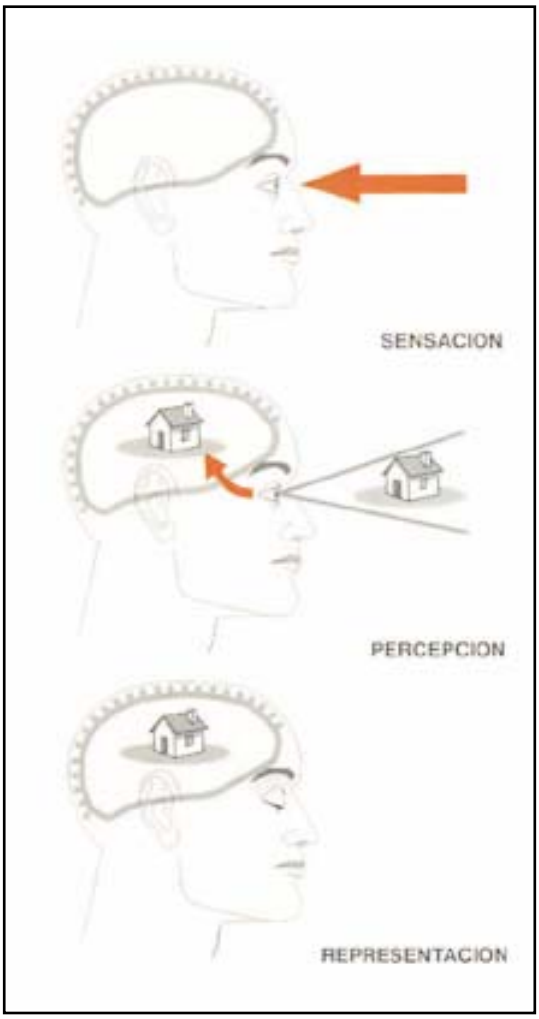


FIGURA 1.
Sensación, percepción y representación

mulo particular llega a un sentido haciendo variar su tono. La percepción surge cuando un conjunto de sensaciones permite a la conciencia configurar el objeto productor del estímulo. Y al configurarse un objeto sin intermediación de los sentidos, se está en presencia de la representación.

Funciones de la representación interna de la conciencia

La actividad de la representación interna lleva adelante tres funciones precisas:

La primera función es fijar la percepción como memoria. Ejemplo: si observamos un objeto, al cerrar los ojos y representarlo es visualizado, de manera que al realizar tal operación los datos del sentido se fijan como memoria (Figura 2, arriba).

La segunda es transformar lo percibido de acuerdo a las necesidades de la conciencia (Figura 2, abajo). Al visualizar el objeto llega la señal y surge la imagen de ese objeto, pero puede suceder que al representarlo no coincida exactamente con lo percibido anteriormente, y esta deformación, esta no coincidencia de la imagen de percepción ocurre porque en la conciencia existen determinadas necesidades que producen la transformación del impulso que llegó y que, posteriormente, aparece deformado.

La tercera función es traducir impulsos internos a niveles perceptibles, lo que modifica, también, la representación (Figura 2, derecha).

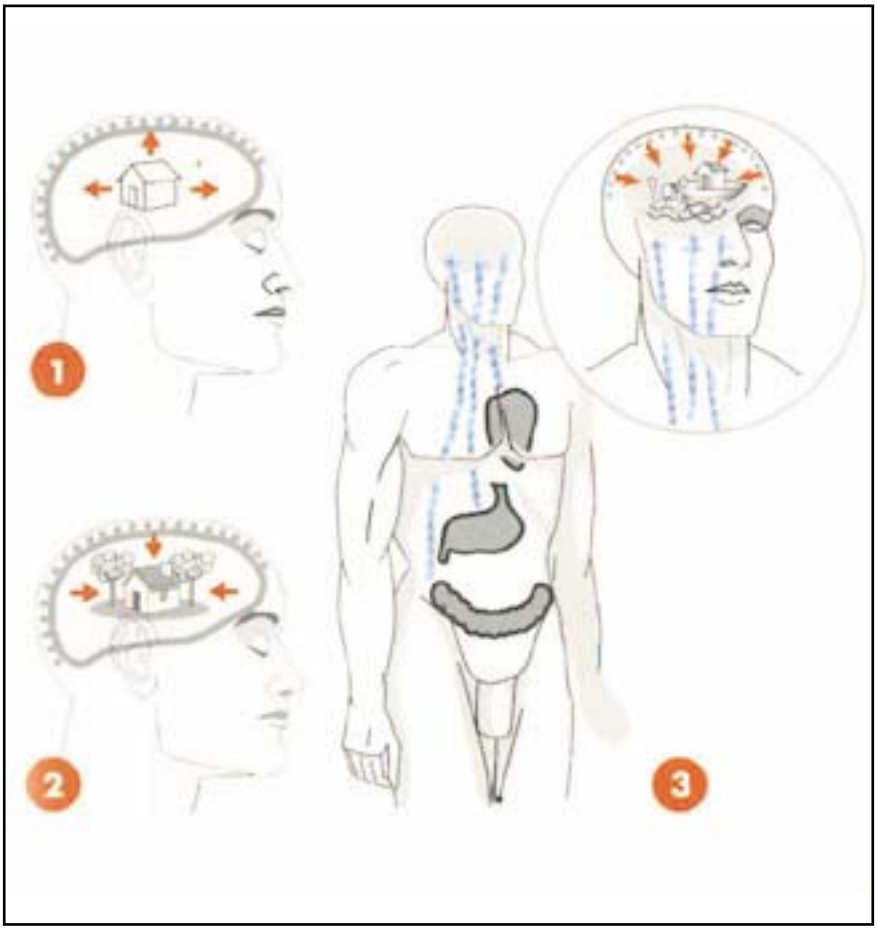


FIGURA 2.
Funciones de la representación interna de la conciencia: 1- Fijar la percepción como memoria. 2- Transformar lo percibido de acuerdo a necesidades de la conciencia. 3- Traducir impulsos al campo de lo perceptible.

En otras palabras: aun cuando no existan impulsos externos (oscuridad total, falta de ruidos, etcétera) hay, de todas maneras, impulsos internos que están trabajando suavemente en los umbrales, sensaciones del intracuerpo que son percibidas muy escasamente, pero en un momento dado, y como consecuencia de la falta de estímulos externos, comienza la memoria a lanzar señales. Ejemplificando: si alguien está durmiendo y tiene un brazo en mala posición, o tensión en alguna parte del cuerpo, o existe cierto fenómeno de acidez en el estómago, etcétera, surge una información que aparece en la "pantalla" como representación, y estas imágenes son también modificaciones de otras representaciones que ya estaban archivadas en memoria, produciendo reales traducciones. El problema está en que estos impulsos internos, al pasar el umbral, toman vías de representación que corresponden a sentidos externos y -retomando el ejemplo anterior- una sensación de acidez estomacal, al llegar a umbral, se puede manifestar como representación de un incendio. Esta traducción del impulso interno es hecha a expensas de la materia prima de otro tipo de representaciones, con lo que se modifica considerablemente el sistema de imágenes. En este caso aparece una representación visual que parte de la memoria (conocimiento del fuego), efectuándose una traducción del impulso original. Este es un punto de estudio de primera importancia.

Funciones de la representación externa de la conciencia

Al trasladar las representaciones al mundo externo, van a desempeñar unas funciones de considerable relevancia. Las enumeraremos así:

-La primera función de la representación en el mundo es abstraer lo esencial para ordenar. Símbolo (Figura 3).

-La segunda es expresar convencionalmente abstracciones para poder operar en el mundo. Signo (Figura 4).

-La tercera es concretar lo abstracto para recordar. Alegoría (Figura 5).

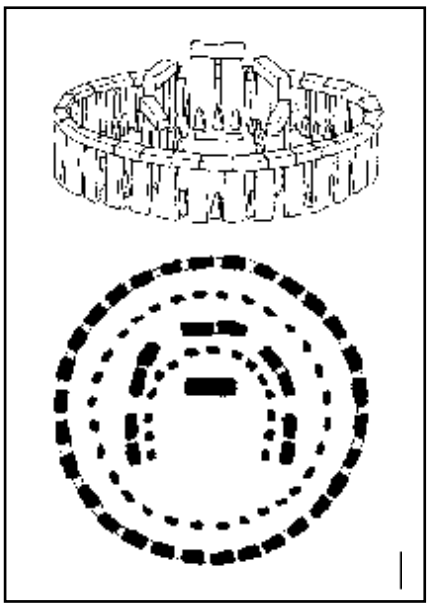


FIGURA 3.
Símbolo. Conjunto lítico de Stonehenge. Wiltshire (Gran Bretaña)

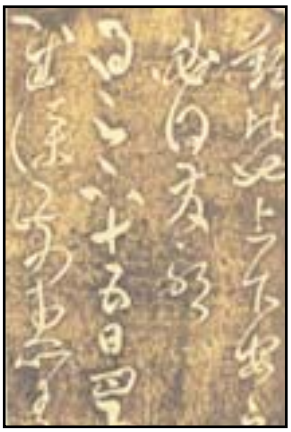


FIGURA 4.
Signo. Escritura ideográfica.
China, Siglo VIII.

FIGURA 5.
Alegoría
La "Quimera de Arezzo"
Museo Arqueológico de
Florencia (Italia)

Características del signo, la alegoría y el símbolo

-El signo es convencional, operativo, asociativo, a veces figurativo (Figuras 6, 7 y 8), a veces no figurativo (Figuras 9, 10 y 11).

En la figura 12, las formas geométricas conforman símbolos y encuadres, observándose algunas palabras y letras incluidas con un significado que va más allá del significado propio que forman las palabras de expresión: tienen valor en sí, están dotadas de carácter sagrado.

FIGURA 6.
Signos figurativos. Ejemplo de escritura pictográfica. Jarra mixteca. Museo Nacional de Antropología. (México)

FIGURA 7.
Jeroglíficos. Tumba de Pachedu. Dinastía XX. Deir El Medineh (Egipto)

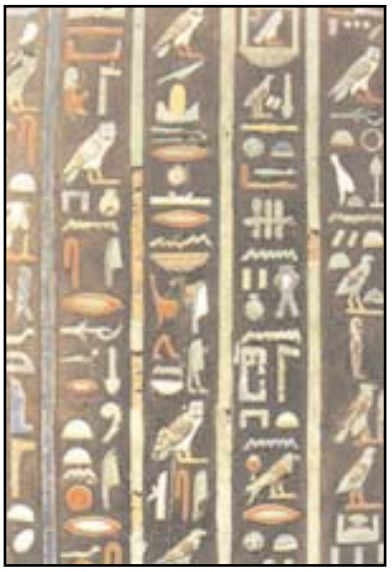
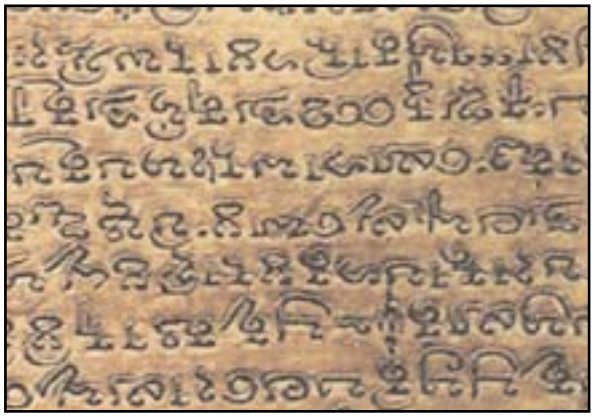


FIGURA 8.
Detalle de jeroglificos en la tapa de un sarcófago. Museo de El Cairo Egipto).

FIGURA 9.
Signos no-figurativos.
Escritura cuneiforme.
Pequeño Gudea sentado.
Lagash, Mesopotamia.
Louvre, París (Francia).



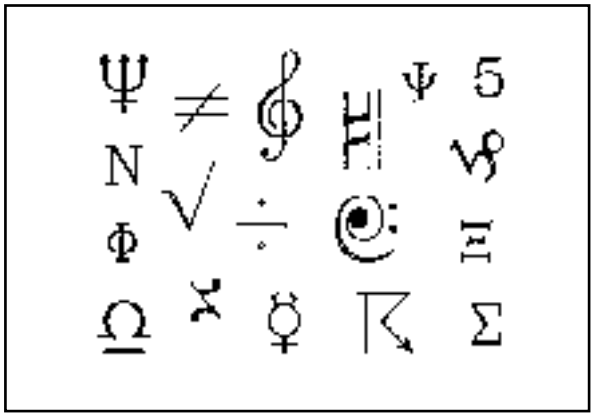


FIGURA 10.
Signos no-figurativos.
Placa del Rey Pandya.
Parantaka. Museo Nacional.
Nueva Delhi (India)

FIGURA 11.
Signos no-figurativos.
Signos

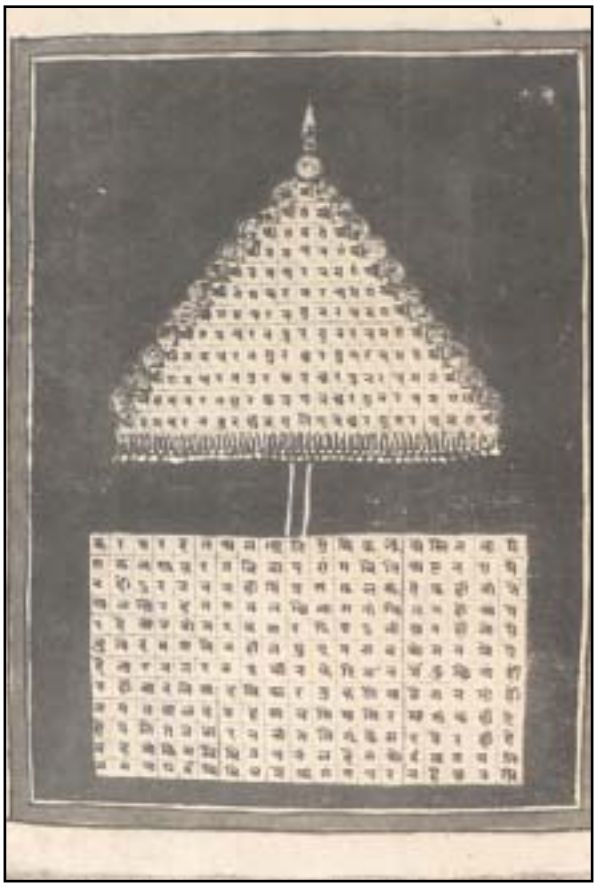


FIGURA 12. Representación del cosmos, siglo XVIII. Rajasthan, (India)

FIGURA 13. "Paraguas sagrado". Siglo XIX. Rajasthan (India)

Un nuevo ejemplo es el que aparece en la figura siguiente, donde se pueden apreciar las letras que componen el alfabeto sánscrito inscritas en el llamado "Paraguas Sagrado", y que cumplen con funciones similares a las descritas en el "Shri Yantra". (Figura 13)

-La alegoría es centrífuga, multiplicativa, asociativa, epocal y eminentemente figurativa.

Las figuras siguientes ilustran las características propias de las alegorías. (Figuras 14, 15, 16, 17, 18, 19 y 20)

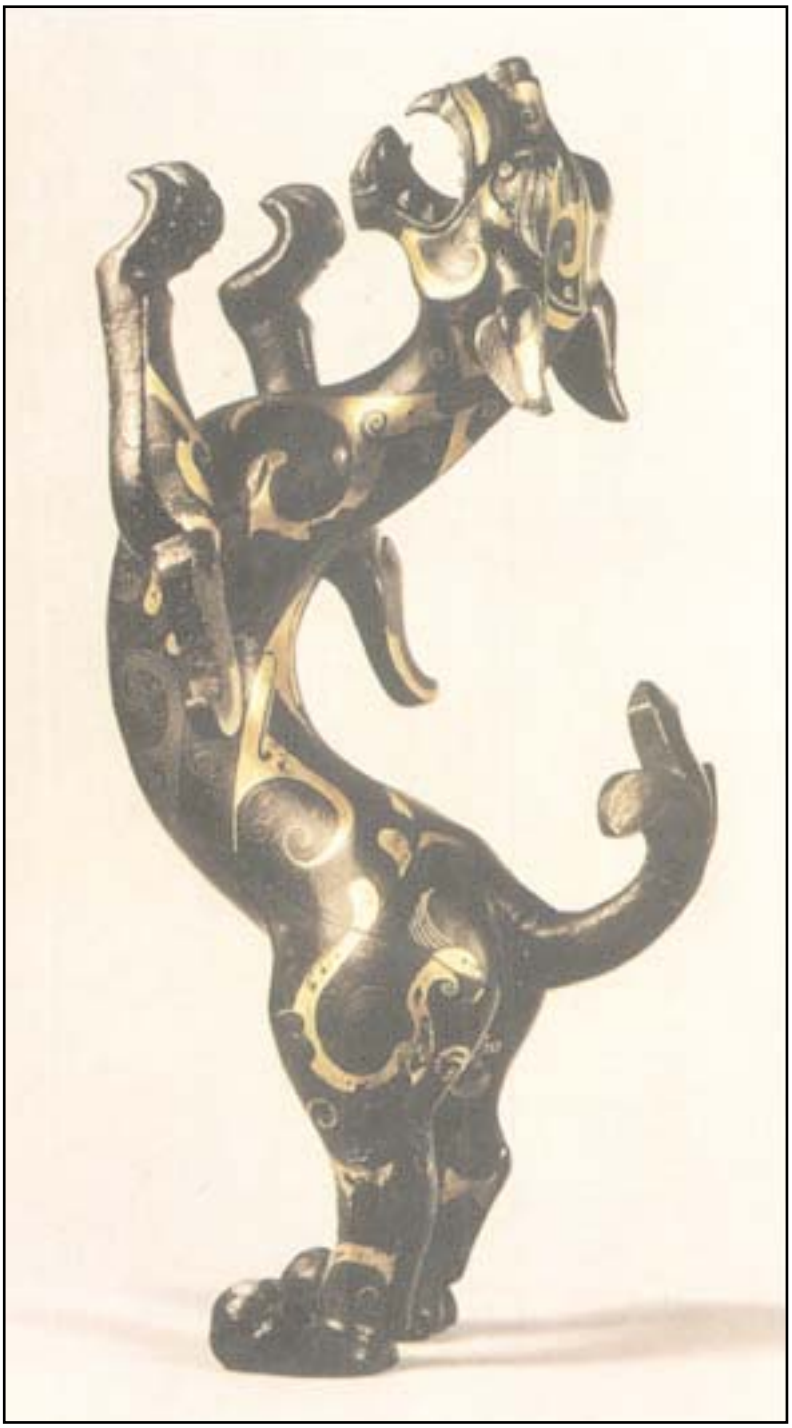


FIGURA 14.
"León alado" Dinastía Sung. British Museum, Londres, (Inglaterra).

FIGURA 15.
"Pazuzu". Demonio asirio, Museo del Louvre, París. Entidad terrorífica, con alas dobles y garras.

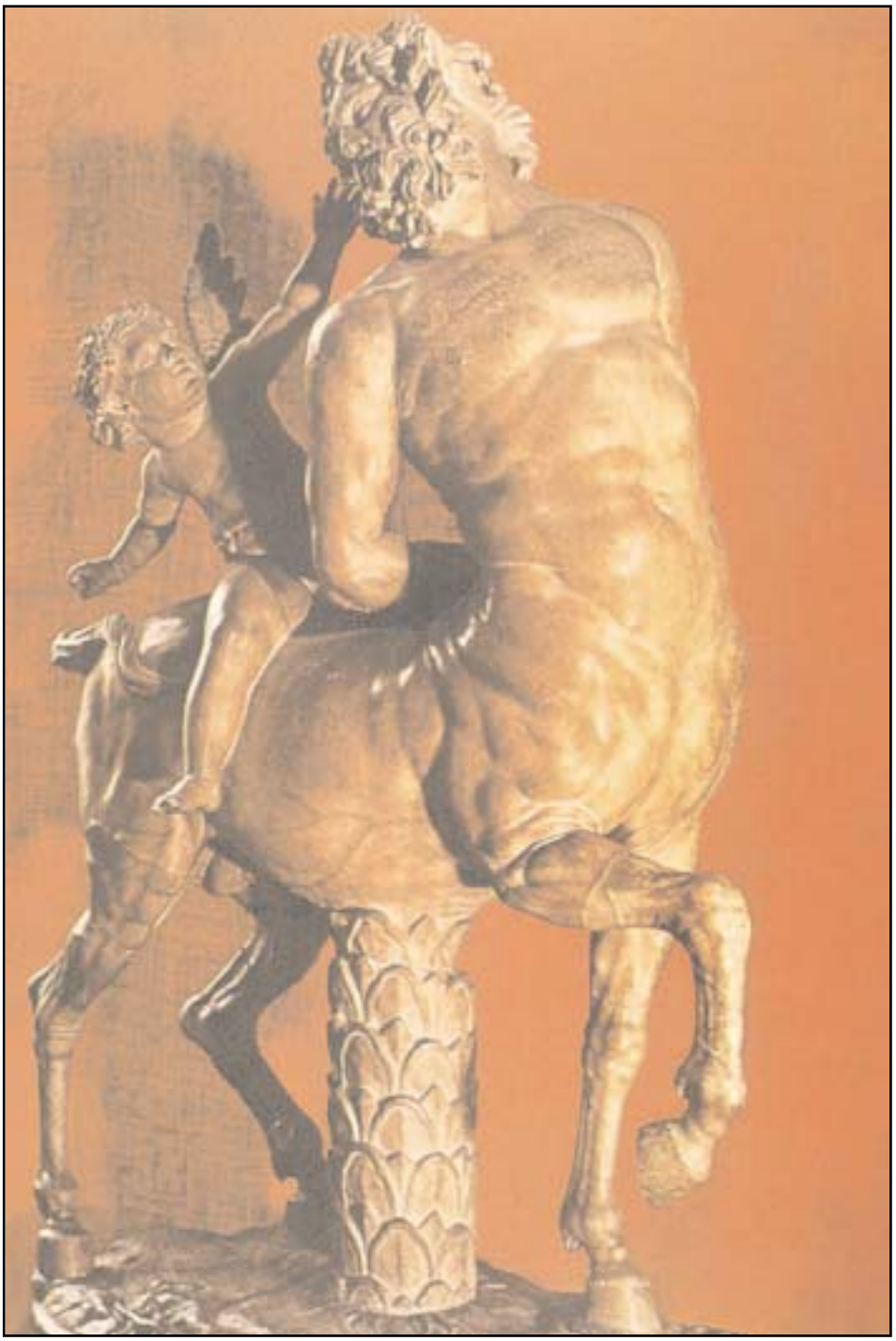


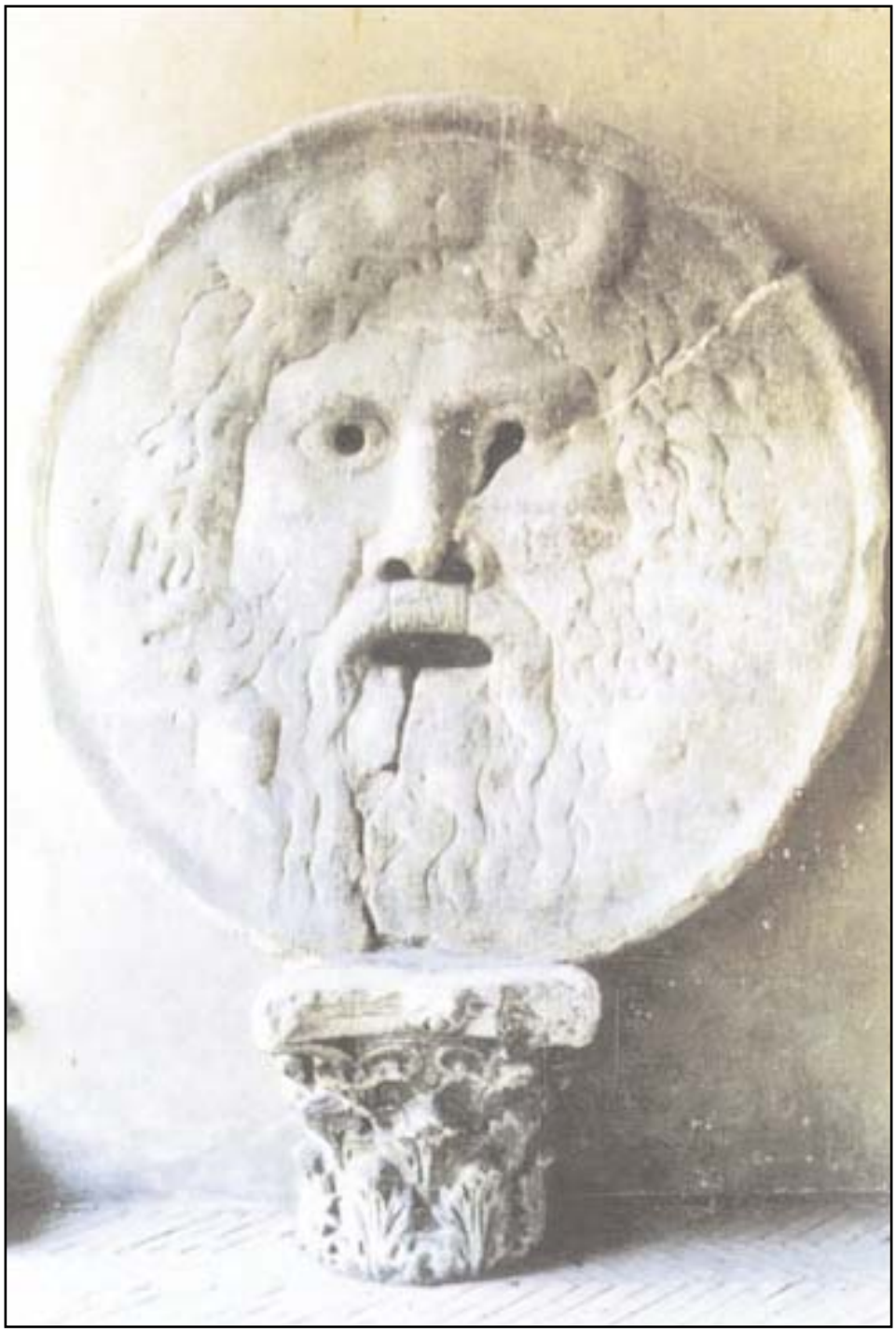
FIGURA 16. *"Centauro". Museo del Louvre, París. Es un hombre-caballo anciano en contraste con el niño alado que lo cabalga*

FIGURA 17. *Distinciones multiplicativas en "Ashura". Japón. Siglo VIII.*

FIGURA 18.
El característico "León de San Marcos". Venecia (Italia).

FIGURA 19.
"Gorgona volando". Acrotera de un templo dórico del siglo VII A.C. Museo de Siracusa (Italia)

FIGURA 20.
"La Boca de la Verdad". Roma



-El símbolo es centrípeto, sintético, no asociativo, no de época y no figurativo.

Observando el sistema lítico de Stonehenge (Wiltshire, Gran Bretaña), se reconocerá la estructura de los megalitos dispuestos circularmente que forma el centro simbólico de un espacio mucho mayor (Figuras 21, 22 y 23).

En Sacsahuamán, próximo a Cuzco, existe un horóscopo de doce casas hechas de piedra. Es una construcción probablemente del siglo XII. Este símbolo pretendió ser giratorio, pero como la piedra no podía moverse, se ingenió entonces un sistema en el que el agua circulara alrededor de la rueda. Este símbolo es una abstracción de ideas muy generales de tipo astronómico y es, además, un elemento estético de primera importancia. (Figura 25

FIGURA 21. *Monumento megalítico de Stonehenge -1-*

FIGURA 22. *Los megalitos de Stonehenge -2-*

FIGURA 23. *Los megalitos de Stonehenge -3-*

FIGURA 24.
Catedral de Chartres. Desde lejos se observa la catedral que aparece como el punto referencial, único punto visible a la distancia, de toda la ciudad.

FIGURA 25.
"Horóscopo de piedra"
Fortaleza Inca de
Sacsahuamán, Cuzco.

IV. Simbólica

Hay muchos textos sobre simbólica donde el factor común es cierta mezcla un tanto confusa. Desafortunadamente estamos habituados a ver presentaciones de escenas entremezcladas entre signos, símbolos y alegorías con interpretaciones sumamente subjetivas y sin fundamento de ninguna naturaleza, limitándose, por lo general, a seguir las cadenas asociativas del autor.

No se exponen de comienzo las "reglas del juego" y, al no exponerse, el lector no sabe cómo está "jugando" el autor del libro. Normalmente los libros sobre simbólica suelen ser presentaciones de símbolos, signos y alegorías, seguidas de profusas explicaciones alegorizantes, asociativas y sin base. Hacemos este comentario por que nos parece de suma utilidad, en estos temas, acotar los campos y una vez delimitados, al saber de qué se trata, exponer las reglas de interpretación para poder seguir con cierta coherencia el trabajo presentado.

Volviendo a nuestra materia, decimos que un símbolo está bien construido cuando coincide con la imágen interna, cuando el productor transmite correctamente la sensación que pretendía producir.

El símbolo como acto visual, leyes visuales

El símbolo en el espacio y como percepción visual nos hace reflexionar acerca del movimiento del ojo (considerando que lo que pasa en el ojo sucede, concomitantemente, en el psiquismo), y es por el movimiento del ojo por lo que vamos a determinar la movilidad interna de los registros psicológicos.

1. El primer caso es el del punto. (Figura 26-a).

La visión de un punto sin referencia hace mover los ojos en todas las direcciones.

Empíricamente: al situar un punto luminoso en una habitación oscura, al poco tiempo aparece como moviéndose en zigzag. En realidad, se trata de una ilusión; la misma que aparece en las noches cuando se observa una estrella brillante y se tiene la impresión de que se desplaza zigzagueando, obteniéndose, en ocasiones, conclusiones que no corresponden a la realidad observada.

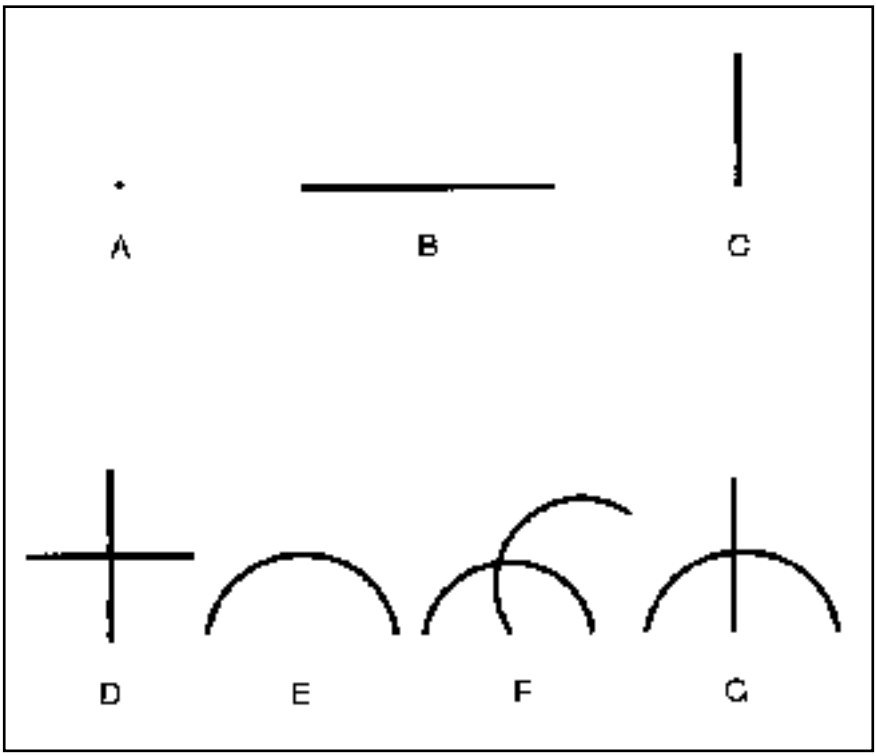


FIGURA 26. *Leyes visuales del síbolo: a) punto, b) horizontal, c) vertical, d) cruce de letras, e) curva, f) cruce de curvas, g) cruce de curva y recta*

Al mirar un punto sin referencias, sin parámetros (ahora en el espacio de representación interno), ese punto va a actuar exactamente del mismo modo que en el espacio externo, por cuanto el ojo busca parámetros perceptuales para poder encuadrarlo. Tanto en la representación externa como en la interna, se van a buscar referencias, aunque sea en los límites mismos de la "pantalla" de representación.

El punto va a subir, va a bajar, se va a desplazar de un lado a otro e incluso, haciendo un esfuerzo, es posible que el punto se mantenga fijo, pero inmediatamente es perceptible la "fuerza" que internamente se ejerce tratando de buscar referencias dentro del espacio mental.

2. La línea horizontal lleva al ojo en esa dirección ininterrumpidamente y sin el menor esfuerzo. (Figura 26-b).

3.La línea vertical (Figura 26-c) mueve a seguir la figura del ser humano desde sus pies hasta el cielo infinito.

El movimiento del ojo hacia las alturas provoca tensión, fatiga y adormecimiento. Esto es así porque la estructura interna del espacio corresponde a la configuración del ojo, y presenta mayores dificultades en el desplazamiento de la imagen. Es más fatigoso ese desplazamiento porque

no se da en un mismo punto sino en niveles distintos del espacio de representación. Esto es consecuencia de la actividad de una gran cantidad de fenómenos, de cargas internas que corresponden a los diferentes niveles en el espacio de representación. De manera que así como el ojo puede desplazarse fácilmente por una línea horizontal, en el caso de la vertical se encuentran mas dificultades y, a medida que la línea va subiendo, mayores limitaciones en su seguimiento.

4. Cuando dos líneas se cruzan (Figura 26-d), el ojo se dirige hacia el centro y queda encuadrado.

5. La curva lleva al ojo a incluir espacio, provocando la sensación de límite entre lo interno y lo externo, deslizando la mirada hacia lo incluido en el arco. (Figura 26-e).

Propongamos un pequeño ejercicio: tratemos de registrar el espacio de representación interno, haciendo coincidir ese espacio con un círculo; a continuación, intentemos convertir al círculo en una esfera emplazándola en los límites de la representación. Si se ha logrado hacer esto, el operador va a verse a sí mismo incluido en la esfera; y si a esa esfera se la deforma, se la "amandorla", modelándola imaginariamente en forma de almendra, va a notar tensiones que se desplazan hacia las puntas superior e inferior, como sucedía con aquella representación correspondiente a la línea vertical. Si se toma ahora a ese espacio mental y en lugar de cerrarlo en círculo se abre hacia fuera del espacio de representación, la sensación resultante va a ser una suerte de pérdida de interioridad.

6. El cruce de curvas fija al ojo haciendo surgir nuevamente el punto. (Figura 26-f).

7. Al entrecruzarse curvas y rectas se fija el punto central y se rompe el aislamiento entre los espacios incluidos y excluidos en el arco (Figura 26-g). Este caso comunica al ojo con espacios diferentes.

8. Las rectas quebradas rompen la inercia del desplazamiento del ojo y exigen un aumento de la tensión en el mirar (Figura 27-a). Igual sucede con los arcos discontínuos. (Figura 27-b).

9. La repetición de iguales segmentos, de rectas o curvas intercadentes (Figura 27-c), coloca nuevamente al movimiento del ojo en un sistema de inercia que distiende el acto del mirar produciéndose el placer del ritmo.

Numerosos casos basados en este principio se reflejan, sobre todo, en la música y la ornamentación.

Al observar lo que pasa con estas representaciones se aprecia cómo en el espacio interno se va generando una particular sensación de compensación entre los puntos altos y bajos produciendo un impresión sumamente equilibradora.

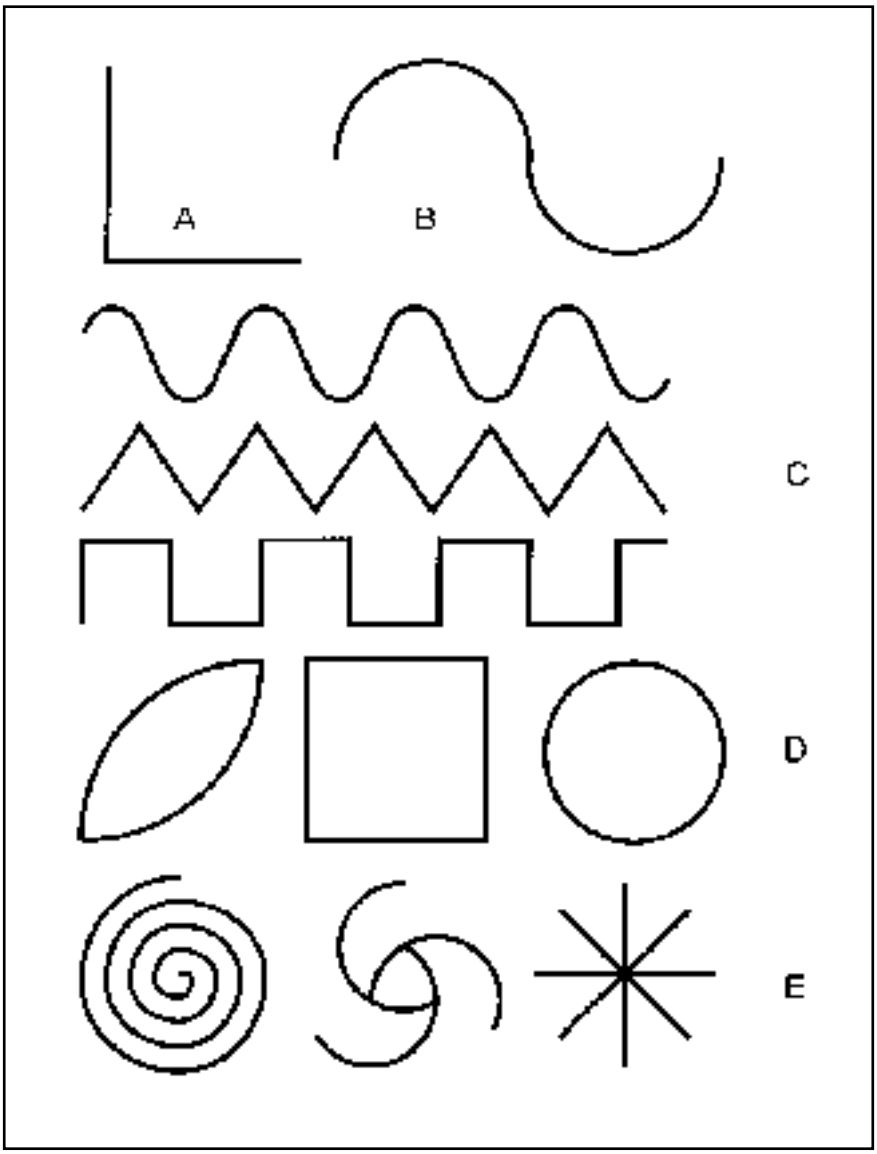


FIGURA 27
Leyes visuales : a) rectas quebradas, b) arcos discontínuos, c) repetición de segmentos iguales, d) símbolos de encuadre, e) símbolos centrífugos y centrípetos

9. Cuando rectas y curvas terminan conectándose en circuito surge el símbolo de encuadre y el campo. (Figura 27-d). Desde el punto de vista interno, el encuadre mayor es el límite del espacio de representación y lo que está incluido dentro de ese encuadre mayor es el campo de representación.

Si se emplaza un símbolo, un cuadrado por ejemplo, en el espacio de representación, los límites están dados por los lados del cuadrado y la extensión delimitada por ese símbolo conforma un campo. Y si se hace ingresar en ese cuadrado otra figura, un punto por ejemplo, ubicándola próxima a una recta discontínua (ángulo), se va a registrar un peculiar sistema de tensiones muy diferente a la suerte de equibrio que se siente si la figura implícita está equidistante respecto de todos los ángulos del cuadrado; este equilibrio sufrirá variaciones según se desplace el símbolo contenido hacia un punto u otro dentro del encuadre. Si esa figura incluida en el cuadrado es ahora ubicada afuera de él, es perceptible una nueva tensión al estar excluida del sistema cerrado que encuadra el símbolo mayor, como si el punto ejerciera una fuerza en el espacio de representación para estar adentro del encuadre. Lo que sucede con los sistemas de tensión en simbólica también ocurre a veces con las personas cuando están excluidas de un determinado ámbito, experimentando ese tipo de tensión, esforzándose para estar incluidos.

10.Cuando rectas y curvas se separan del circuito, surge el símbolo del movimiento hacia el centro (Figura 27-e).

11.Una figura geométrica elemental actua como encuadre y como referencial de centros manifiestos y relacionales.

Pero existe también diferencia entre centro manifiesto, -en donde se cruzan líneas-, y centro tácito que es donde se dirige el ojo sin dirección de trazos, en “vacío” diríamos. Eso sobreviene en el espacio de representación interno, en virtud del equilibrio de las tensiones que se oponen, al representar una determinada figura geométrica (Figura 28).

Surge un centro tácito allí donde se produce el equilibrio de fuerzas. Si en la representación interna tomamos, ahora, un cuadrado sin cosa alguna en su interior, el ojo se va desplazando primero hacia un ángulo y luego hacia otro, deslizándose por distintas partes hasta que en un determinado momento la visión interna puede mantenerse estable. Ahí donde concuerda la mirada con el punto de equilibrio es donde se localiza el centro tácito que coincide con el centro del cuadrado y equidista de los cuatro ángulos en cuestión. Ese centro tácito se revela al trazar imaginariamente las diagonales del cuadrado, quedando situado en la intersección, allí donde se juntan esas líneas ficticias. Los centros tácitos aparecen como si estuvieran establecidos, operando como si existiera el fenómeno. No hay tal manifestación, pero sí el registro del estancamiento en la representación interna. El centro tácito está, aun cuando no se coloque un punto dentro del cuadrado.

Los centros manifiestos, en cambio, surgen cuando las curvas y rectas se cortan y la visión se detiene en el punto de intersección.

12.En el caso del círculo no hay centros manifiestos, hay solamente centro tácito, lo que provoca un movimiento general hacia el centro. (Figura 28).

13.En la imagen del punto aparece un centro manifiesto, pero no hay encuadre ni centro tácito, lo que provoca el desplazamiento del centro en cualquier dirección. (Figura 28).

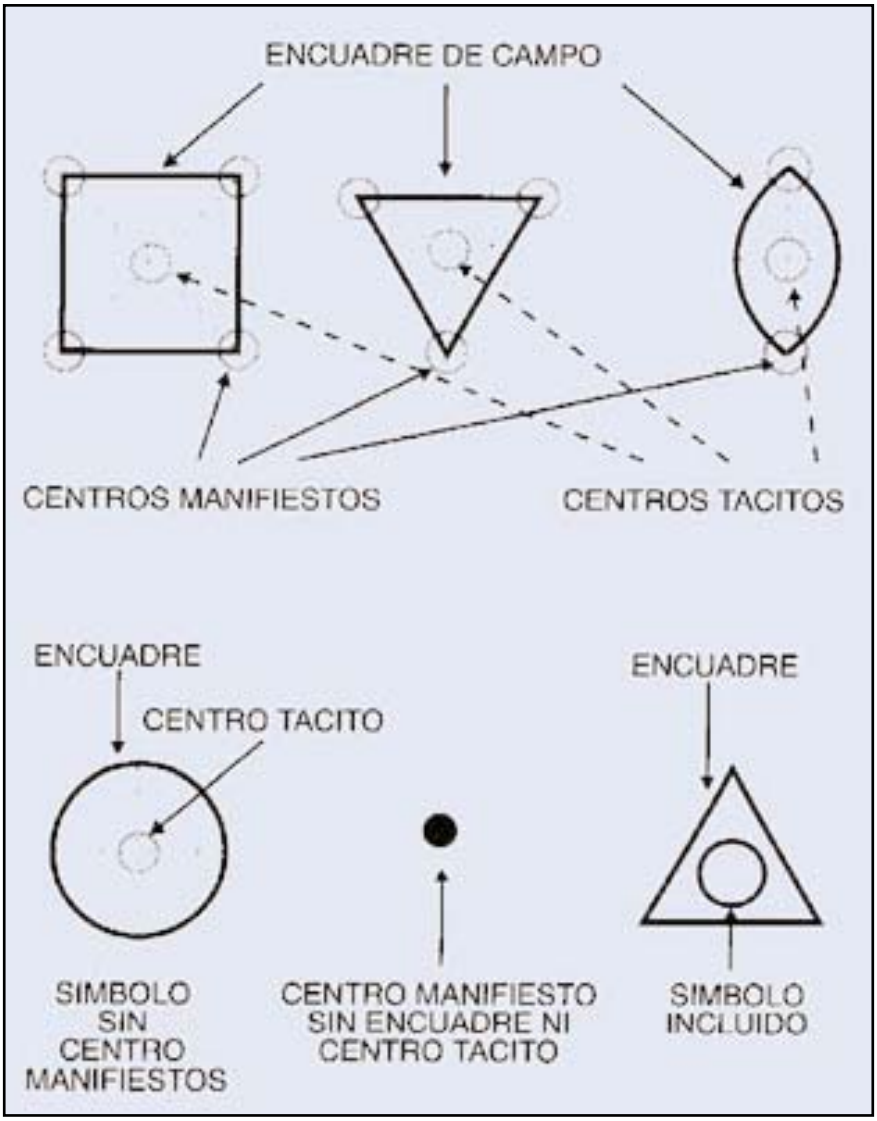


FIGURA 28
Leyes visuales: encuadres, centros manifiestos y centros tácitos.

14.Cuando un símbolo incluye a otro en su campo, el segundo es centro manifiesto, siendo indiferente el lugar en donde ese símbolo esté emplazado. (Figura 28).

15.Los centros manifiestos tienden a captar la mirada mientras que el vacío tiene centro tácito. Si se fija el centro tácito como centro manifiesto, surge el símbolo incluido, y el primero se convierte en encuadre. Un centro manifiesto situado en el espacio de representación interno, atrae todas las tensiones del siquismo hacia él. (Figura 28).

En el círculo, al no haber centros manifiestos, el ojo se desplaza desde todas las direcciones hacia el centro, permaneciendo únicamente el encuadre y el centro tácito hacia el cual se desplaza la mirada. (Figura 29-c).

16.Dos centros de tensión provocan vacío en el centro tácito, derivando la visión hacia ambos polos. Esto resulta del entrecruzamiento de dos curvas que desplazan el campo hacia los puntos de entrecruzamiento. (Figura 29-d).

17.En el campo de un símbolo de encuadre todos los símbolos están en relación.

Si se instala el cuadrado del ejemplo precedente en el espacio de representación y se lo carga con numerosos círculos, triángulos, etcétera, todos esos pequeños símbolos estarán conectados entre sí dentro del campo, fundamentándose una relación entre todos ellos; y si se coloca a uno de esos símbolos fuera del cuadrado, se establece una singular tensión de esta

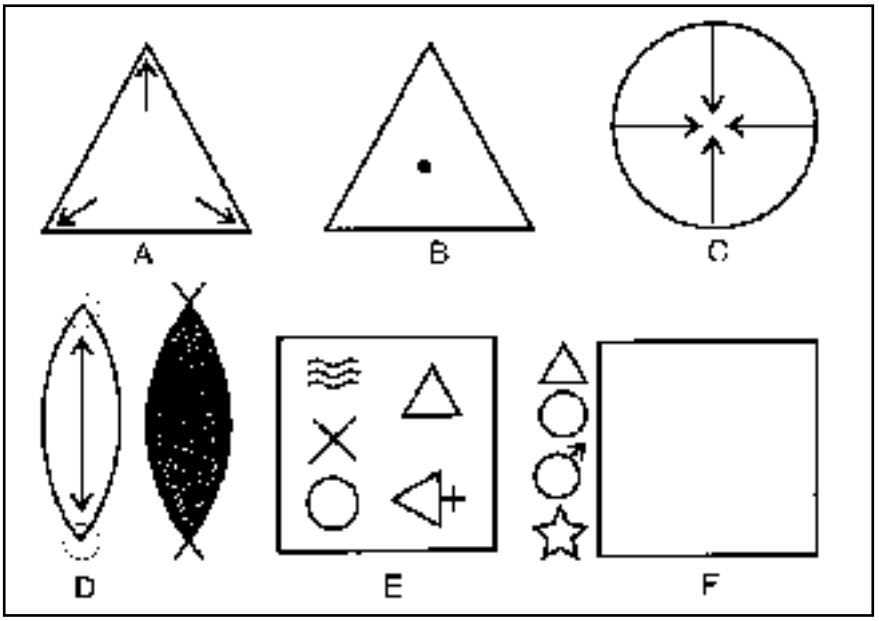


FIGURA 29
Leyes visuales: a), b), c) y d) centros manifiestos y tácitos, e) y f) símbolos incluídos y excluídos de un campo de encuadre

figura apartada con respecto al conjunto. Este símbolo no es conjunto al estar fuera del grupo, y se experimenta la sensación de que algo falta, como si el símbolo buscara adentrarse nuevamente, en cuyo caso la tensión se diluye. (Figura 29-e)

Con el espacio de representación sucede lo mismo, es el incluyente mayor, y todos los contenidos de conciencia, todas las imágenes tienden a ser incluidas en él; y aquellas que no están en él -en primer término no se las puede estimar porque no se las percibe- buscarían llenar ese espacio de representación con lo cual se advertiría una relajación de las tensiones internas pertenecientes, en ocasiones, a otros niveles.

Puede haber, también en terminos psicológicos, una determinada imagen que actúe impidiendo el acercamiento de otras representaciones; o es posible que en el interior haya un gran vacío, lo que va a permitir que otros contenidos lleguen a su campo con facilidad.

18.Los símbolos externos al encuadre tienen relación entre sí sólo por su referencia al encuadre. (Figura 29-f).

Cuando en un encuadre aparecen símbolos externos a él, ellos existen en función del encuadre. Se perciben como existentes en sí, cuando en realidad están en función del encuadre. De no ser así, si tuvieran existencia en sí, se independizarían, se moverían. Pero al estar excluidos tienen referencias aunque sea respecto al encuadre. Esta conexión puede ser dialéctica, o puede ser de búsqueda, pero en todo caso ese “en sí”, es en relación al encuadre.

19.Los signos, alegorías y símbolos pueden servirse mutuamente de encuadre o ejercer de enlace entre encuadres. (Figura 30).

20. A veces, un ritmo puede utilizarse a los efectos de la ornamentación o de la decoración general de todo el conjunto. (Figura 31).

21.Las aperturas de los símbolos cerrados son enlaces del campo con el medio externo y también rupturas en la continuidad del encuadre. Al romperse el encuadre los centros manifiestos tienden a hacerse internos por el esfuerzo del ojo a integrar la figura en estructura, con lo que el símbolo central se refuerza (Figura 32). En ese esfuerzo de estructuración, el movimiento del ojo va hacia el centro con lo que fortalece al símbolo manifiesto central.

De modo que si se imagina un cuadrado y se rompe un segmento de ese cuadrado, el campo del interior del cuadrado se comunica con el espacio general de representación. Por lo tanto, la ruptura es en realidad un enlace. Esto nos dice que si se fragmenta en distintas partes una determinada imagen, en realidad se refuerza su interior.

Siguiendo con el cuadrado: al enlazarse con el medio externo que

FIGURA 30. *Símbolos, alegorías y signos como encuadres y como enlace entre encuadres.*

FIGURA 31. *Enlaces. Miniatura de piedra de Slagosia "El Arbol de José". Biblioteca de Laurenziana. Florencia (Italia)*

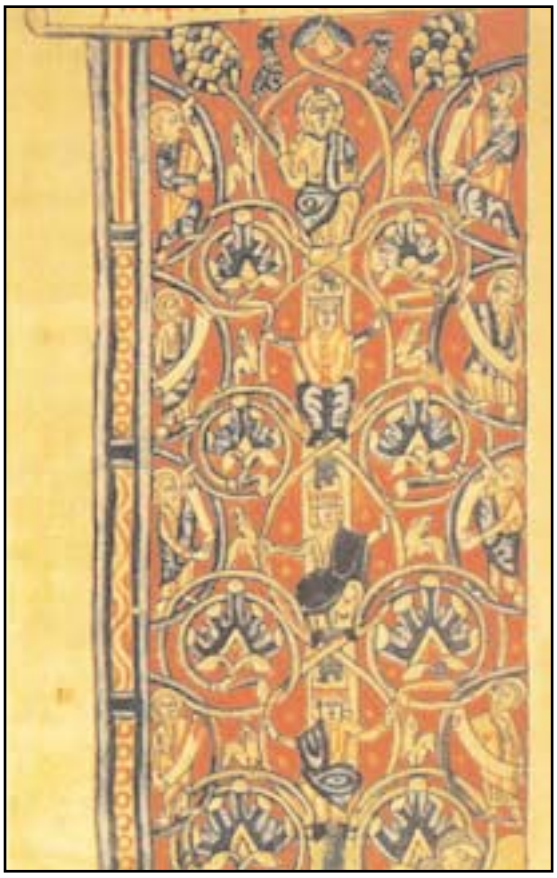
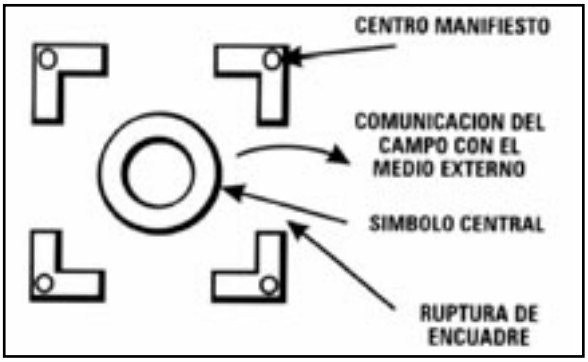
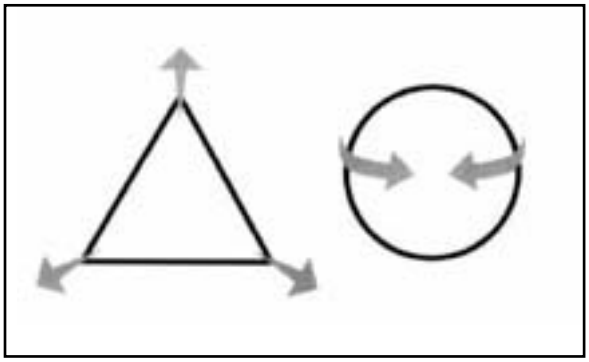


FIGURA 32. *Aperturas en un símbolo (ruptura de encuadre)*

FIGURA 33. *Puntas y curvas: dispersión y concentración.*





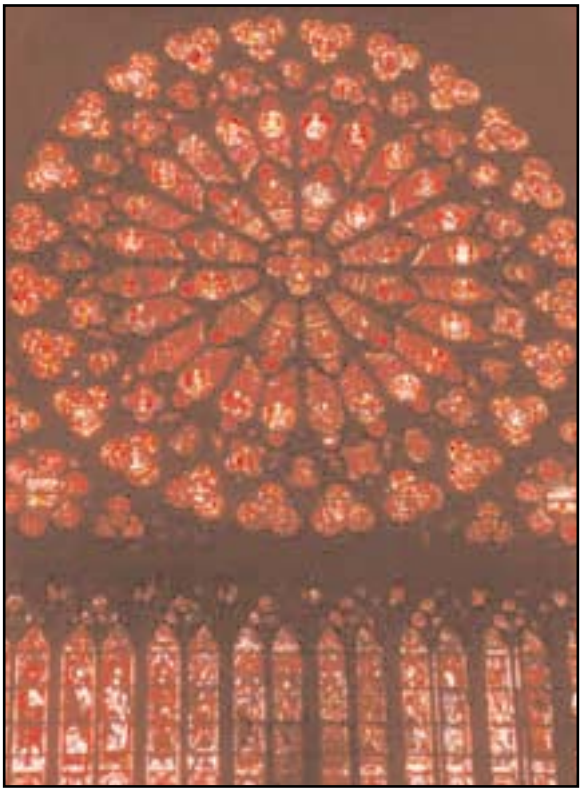
rodea a ese símbolo en la representación, se refuerza el centro tácito que da cohesión a la figura porque, de lo contrario, tal figura se desvanece, se desintegra. Tal actividad exige mayor dedicación pues la conciencia ha de realizar una operación estructuradora, ya que al comunicarse los espacios interno y externo forzosamente la conciencia tiende a aumentar la tensión entre los distintos segmentos quebrados para darle unidad a toda la figura. Podría decirse, (volviendo al campo de lo psicológico y permitiéndonos una consideración algo excesiva dentro del tema que estamos tratando) que a mayor desintegración del yo, por ejemplo, mayor noción, mayor fundamento del yo. Y este refuerzo se registra como sufrimiento, como tensión interna para no perder la unidad.

22.Las curvas concentran la visión hacia el centro y las puntas dispersan la atención fuera del campo.

Si se instala un punto central en el espacio de representación y a ese punto se le colocan puntas que parten de él, el registro interno es centrífugo. En general, las formas con puntas producen dispersión e irradiación de la imagen (Figuras 33, 34 y 35).

FIGURA 34.
RosetónNorte. Catedral de Notre Dame, París.

FIGURA 35.
Una rueda del "Carro del Sol". Templo de Surya. Konarak. (india).



23.El color modifica sustancialmente a la alegoría y da su carácter al signo, pero no modifica al símbolo en su esencia.

24.La heráldica, la blasonería y la ornamentación son casos particulares de la simbólica en los que el signo y la alegoría cobran gran relieve (Figuras 36, 37, 38, 39 y 40).

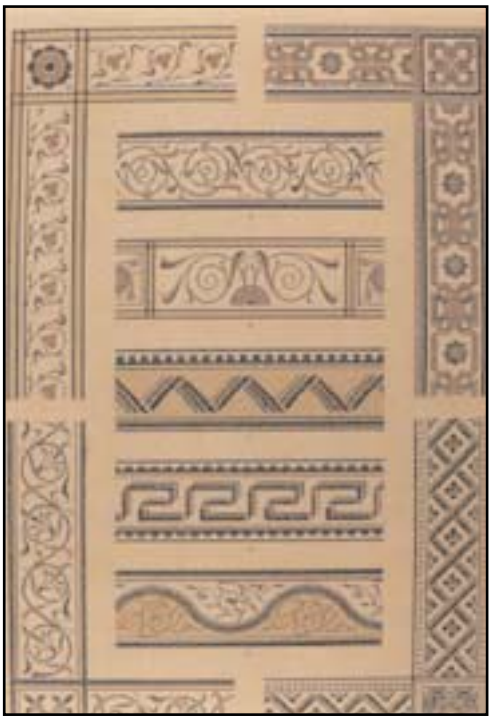


FIGURA 36.
Ornamentos medievales

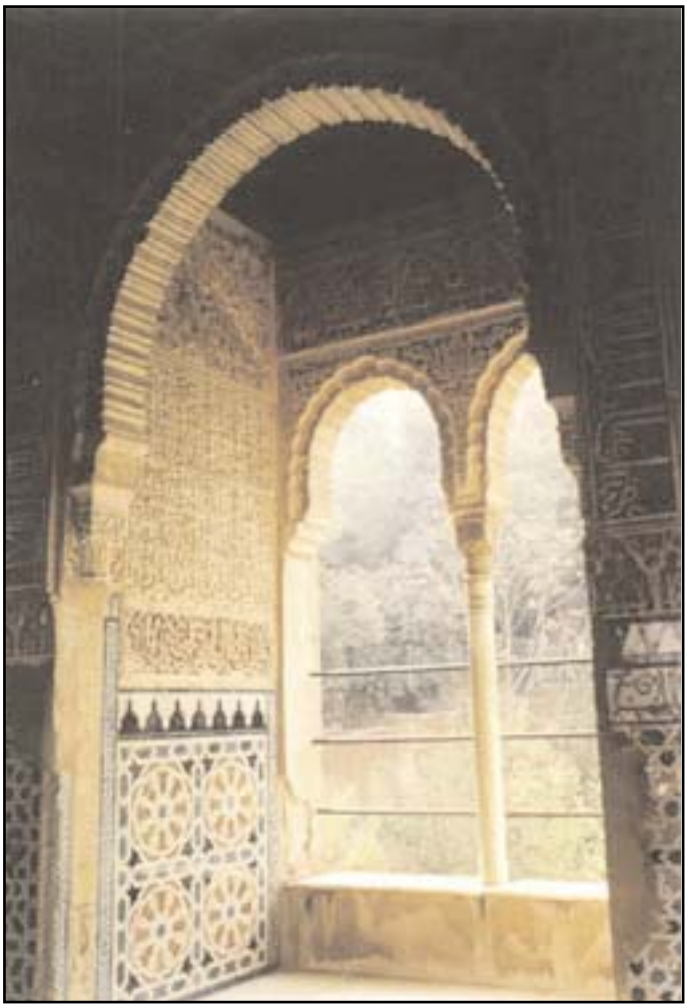


FIGURA 37.
Ornamento del balcón de la Torre de la Cautiva, La Alhambra. Granada (España)

FIGURA 38.
Decoración árabe

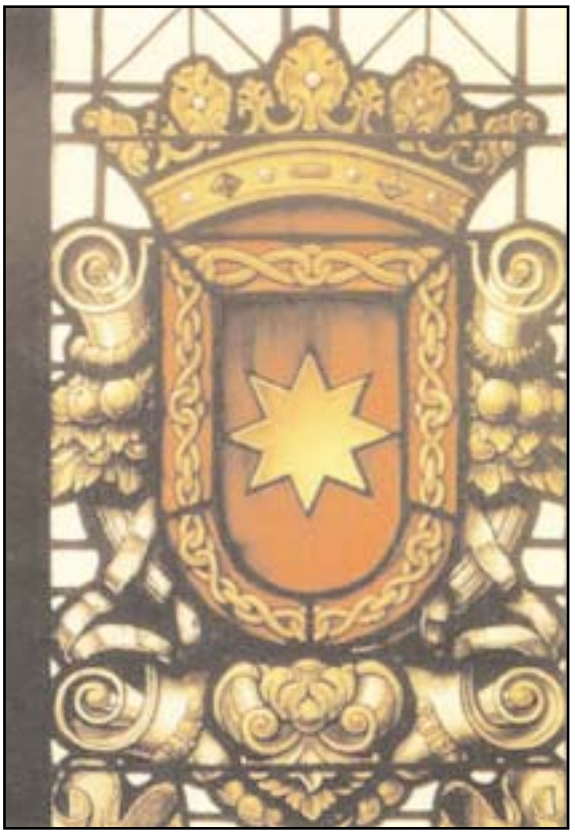


FIGURA 39.
Heráldica. Vidrieras del Palacio de Navarra (España)

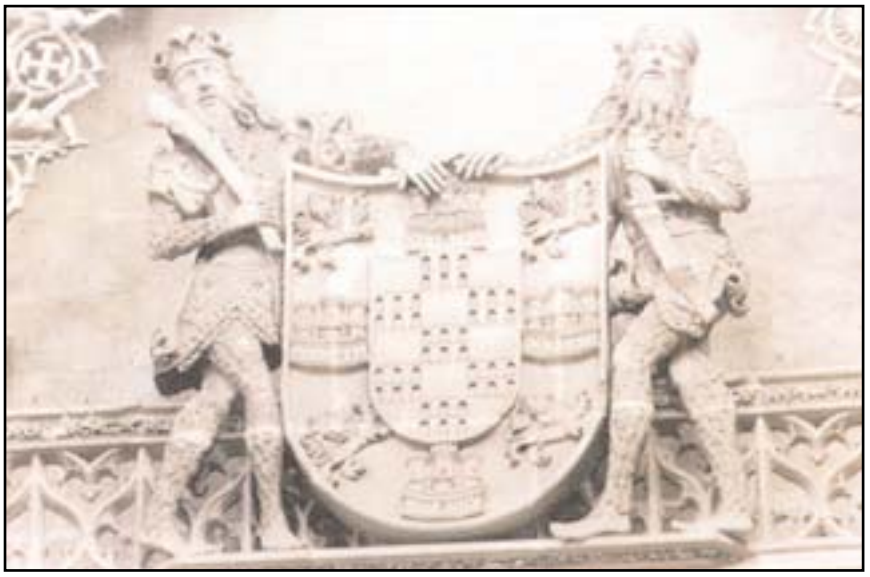


FIGURA 40.
Escudo de la Capilla del Condestable. Catedral de Burgos (España)

El símbolo como resultado de la transformación de lo percibido de acuerdo a las necesidades de la conciencia

En este terreno se expresa la función compensatoria del símbolo como referencial y organizador espacial.

En Teothihuacán (alrededor de la ciudad de México), se observa la función de la pirámide en el valle como referencial y ordenadora del espacio plano.

Al mismo tiempo, como un punto de observación y dominio de la distancia, cumple con un objetivo de defensa militar. Utilizándose, además, como "máquina" astronómica y como factor de belleza, poderío, grandiosidad y permanencia. (Figuras 41, 42, 43 y 44).

El símbolo expresado en la conciencia colectiva tiende a la fijación del centro en el campo abierto y al detenimiento en el tiempo por la perdurabilidad de los materiales. Las dos categorías básicas de tiempo y espacio juegan un importante papel para la mente colectiva en la estructuración de estos símbolos en su función ordenadora de espacios y conservadora del tiempo.

La necesidad de fijar referencias -no sólo abstractas- y de formalizarlas luego simbólicamente encuadrando espacios, es una necesidad que aparece en la conciencia después de haberse manifestado en el ámbito de los sentidos y de la memoria.

Es notable el significado psíquico de la forma geométrica simple e invariable. A los ojos del observador, la idea de inmortalidad y resistencia al paso del tiempo, está muy próxima a la universalidad propia de las figuras geométricas.

Los grandes monumentos-símbolo suelen ser el resultado de la empresa colectiva de todo un pueblo durante un largo período de tiempo. Este propósito da unidad psicológica y política, al tiempo que absorbe recursos, ocupa mano de obra y amplía áreas de tránsito y explotación por la apertura de canteras, caminos, sistemas de abastecimiento, comercio, etcétera. Ningún pueblo puede emprender construcciones de tan monumental envergadura si su cohesión interna, su base económica y su desarrollo psíquico no están consolidados. Muchas grandes obras son consideradas hoy como ruinas de monumentos-símbolo, cuando en realidad jamás terminaron de erigirse por fallas en alguno de los factores mencionados. Otros intentos estaban concebidos dentro de un plan grandioso y tuvieron que terminarse con modestia, resultando absurdos constructivos para los observadores posteriores.

FIGURA 41. *Teothihuacán. Pirámide de la Luna*

FIGURA 42. *La Calle de los Muerto. Teothihuacán.*

FIGURA 43. *. Pirámide del Sol. Teothihuacán*

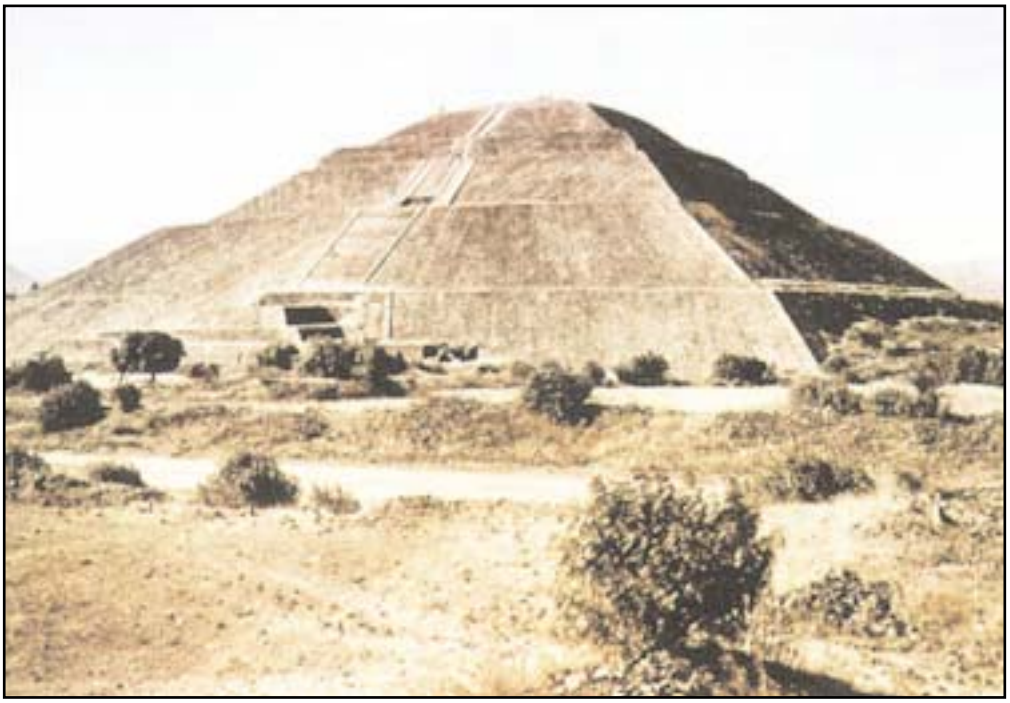


FIGURA 44. *Vista frontal de la Pirámide de la Luna. Teothihuacán.*

Consideremos también al símbolo que responde a producciones no colectivas y en el que se observa con facilidad la función compensatoria de la conciencia frente a los datos de la realidad (Figura 45).

En el Shri Parshva Yantra (Pintura de Rajasthán del siglo XVII) se observa una "mandorla" tántrica en la que dos serpientes, representativas de la energía o "fuerza kundalini", son obligadas a enroscarse de manera que indiquen "chacras" o centros de fuerza. Esta alegoría sirve a la vez de encuadre para la visión simbólica que incluye a una cruz tanática, la cual se convierte en el centro manifiesto. Esta cruz absorbe la atención hacia el centro, haciendo perder energía a los centros manifiestos de la mandorla. Todo el problema de movimiento de la energía que se desplaza por la alegoría se resuelve concentrándola mediante un símbolo de arco doble que la lleva a un centro manifiesto en la cruz y que la transforma y desplaza hacia los polos de tensión mediante flechas indicadoras para circular entre las dos formas almendradas.

FIGURA 45.
El "Shri Parshva"

Esta producción simbólica está basada en los principios de concentración y difusión, en el aumento de la energía, lo que descubre una vez más al yoga tántrico, sin comprenderlo teóricamente y que, sin embargo, está expresado como símbolo transformando realidades y expresando verdades simples.

Numerosas dificultades para la solución teórica o verbal, son resueltas en el área del símbolo, como es el caso comentado.

Cuando alguna verdad no es comprendida cabalmente, la síntesis simbólica compensa esas dificultades. Por ese motivo la plástica, en los pueblos llamados primitivos, cobra gran importancia al traducir impulsos internos a niveles representables.

El símbolo como traducción de impulsos internos

Veamos un ejemplo, expresado en el campo de lo alegórico más que en el de lo simbólico, pero que permite entender los mecanismos de traducción de impulsos internos a formas externas (Figura 46).

Una persona durmiendo. Sueña que está viajando en una nave. Se levanta para ir al cuarto de baño, que aparece como un pozo muy amplio. Comienza a orinar y, de pronto, desde el pozo salen leones que se lanzan sobre ella. Con gran sobresalto interrumpe la tarea y huye despavorida. Se despierta y va, efectivamente, a aliviarse porque necesita hacerlo.

En un primer momento del sueño, el impulso cenéstesico es traducido más o menos fielmente como imagen, de manera que el sujeto se dispone a descargar su molestia tranquilamente sin afectar al sueño, sin despertar, pero el reflejo inhibitorio grabado desde su infancia (que le impide orinarse en la cama) surge, haciéndose plástico, en la imagen de los leones. La situación es tal que: primero los leones provocan el reflejo de defensa y la huída, lo que impide la micción, y en segundo lugar actúan para despertar al durmiente, al que ya le es intolerable la sensación.

No vaya a suponerse psicoanalíticamente que, por ejemplo, los leones son el símbolo de la represión. Los leones son una alegoría dinámica que, al desencadenar una respuesta de huída, impiden que el durmiente moje la cama y son (al mismo tiempo) los despertadores, los amigables servidores que desenlazan el conflicto.

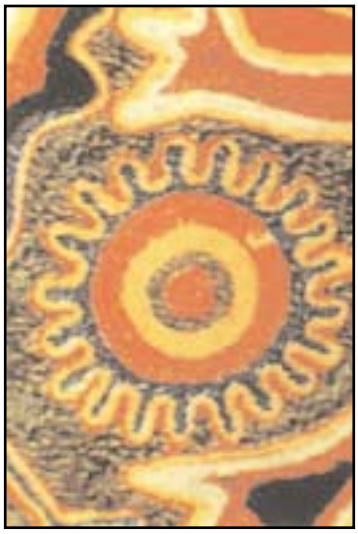
El simbolismo en el sueño y en la producción artística generalmente responde a los impulsos cenestésicos traducidos en ámbitos de representación visual.

FIGURA 46.
Traducción a imágenes de impulsos internos.

En simbólica mística esto también es válido, al igual que en los estados patológicos o de alucinación.

Los símbolos realizados en géneros de distintos colores por los habitantes de Puebla (México), tienen especial interés (Figura 47).

FIGURA 47.
Símbolos de los indios de Puebla (México)



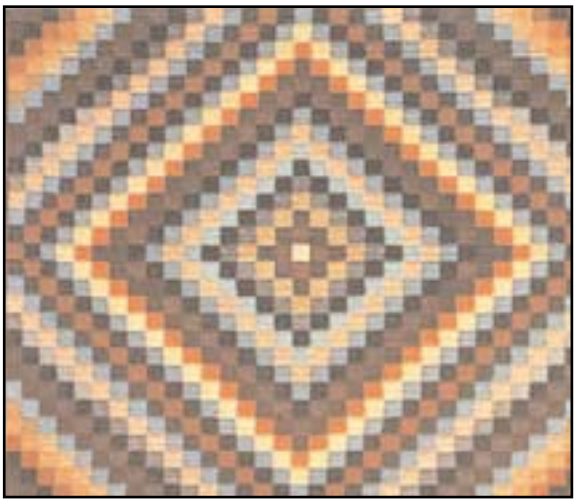
Inicialmente estos símbolos eran producidos por quienes ingerían alucinógenos. Las figuras centrales solían ser de irradiación y los distintos encuadres iban produciendo contraste. Las formas blandas y las secuencias de tonos desde el centro de una flor, por ejemplo, daban una clara sensación de percepción alucinada por efectos del peyote.

Numerosos trabajos se han ido desarrollando a partir de estas obras originales de México. Han circulado luego por distintas partes del mundo, y configuran la base plástica de muchísimas producciones de la tendencia psicodélica. Lo mismo es válido, también, para los dos ejemplos siguientes (Figuras 48, 49 y 50).

Otro caso de manifestación simbólica como traducción de impulsos internos es el gesto en general y el mudra en particular que aparece en todos los pueblos del mundo.

Los universales gestos de punta o de irradiación y los gestos de círculo o concentración, corresponden también a símbolos que hemos comentado anteriormente.

Los mudras son casos específicos de manifestaciones gestuales ya codificadas, que constituyen ciertos lenguajes rituales mágicos inmemoriales, en los que cada dedo tiene un papel determinado. Son característi-



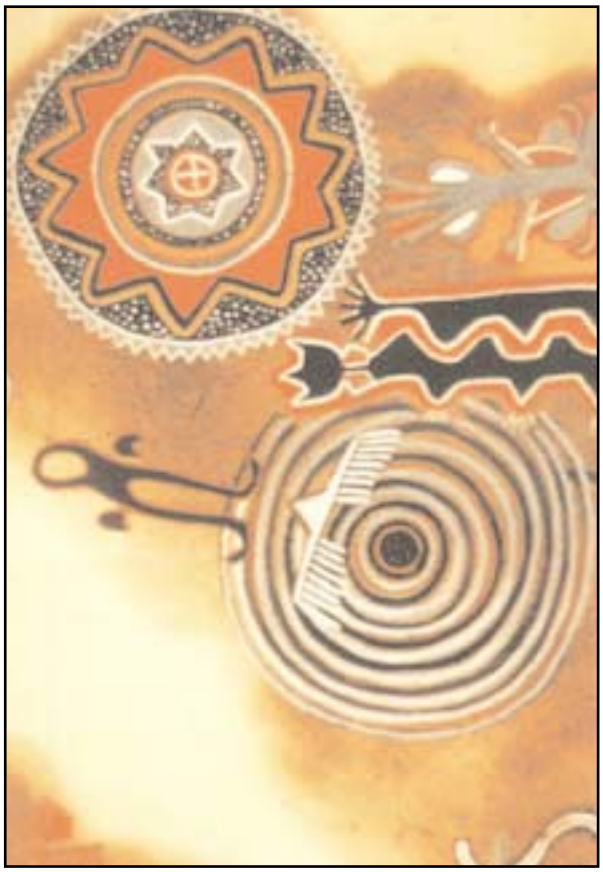


FIGURA 48. (sup. izq.) *Formas expansivas de colores vibratorios. Tejido Amish tradicional. U.S.A., Siglo XII.*

cos del budismo antiguo y del tantrismo y son muy usados en las danzas tradicionales; otro tanto sucede entre los aztecas y los mayas en cuyas obras plásticas son repetidamente observables, por ejemplo, los mudras de detenimiento y de protección. Hay mudras de oración, de bendición, de perfección, de argumentación, etcétera (Figuras 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60 y 61).

Para terminar, refirámonos a las actitudes corporales generales en las que aparece la posición erguida y dinámica del cuerpo humano y la replegada sobre sí. Los significados de estas posiciones físicas son conocidas en todo el mundo y corresponden a las distinciones hechas en cuanto a los símbolos de puntas y círculos.

FIGURA 49. (der.) *Pinturas en una cueva de los indios Chumash, California (U.S.A.)*

FIGURA 50. (inf. izq.) *Poncho incaico. Titicaca (Bolivia) Museo Americano de Historia Natural. Nueva York (U.S.A.)*

FIGURA 51.
"Mano de Dios", gesto de bendición en una pintura de San Clemente de Taull. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona.

FIGURA 52.
El mismo gesto, clásico del cristianismo, en esta miniatura de las Obras de Santo Martino en San Isidoro de León

FIGURA 53.
"Daichini". Chu-son-Ji, Hiraizumi (japón). Siglo XII.

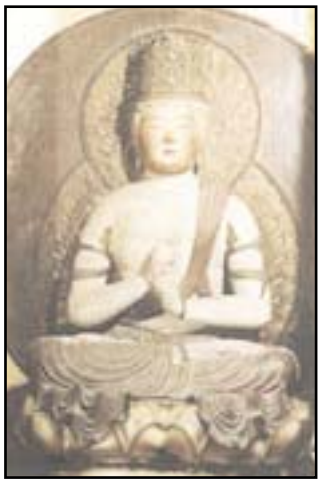


FIGURA 54.
"Buda sentado". Banon, Battambang (Camboya).

FIGURA 55.
"Buda predicando". Bronce tailandés, Metropolitan Museum, N. York (U.S.A.)

FIGURA 56.
"Bodisatva", bronce de India. Museo de Victoria y Alberto Londres (Inglatera)

FIGURA 57.
"Diosa Tara". Siglo XVI. Museo de Copenhague (Dinamarca)

FIGURA 58. ***(Izq, sup.)*** *La "Diosa Tlalixcoyan". Museo Universidad, Veracruz (México)*

FIGURA 59. ***(derecha)*** *"Coatlicue", Museo Nacional de Antropología, México.*

FIGURA 60. ***(Inf. izq.)*** *Mano mágica. Bronce romano, British Nuseun, Londres.*

FIGURA 61.
Mudras (India)

El símbolo y sus aplicaciones

Hemos examinado el símbolo cumpliendo con funciones de abstracción y ordenamiento, su rol compensador para la conciencia frente al medio y como traducción plástica de impulsos internos. Esto sucede con la formación del símbolo, pero se le pueden dar otros usos como es el de fetiche o talismán; en este caso el símbolo cobra valor en sí mismo y tiene "poder" para operar en el mundo (Figura 62).

Otra concepción del símbolo es el plano o plantilla de trabajo interno. Este caso podemos verlo en el ejemplo de la plantilla del Arbol de la Cábala, una muestra de trabajo lógico y riguroso de tipo mental, como el que aparece en la ilustración (Figura 63).

Por último, el símbolo puede servir como "máquina" para organizar y ordenar fenómenos, como en el caso de los símbolos usados para estudios astronómicos (Figura 64).

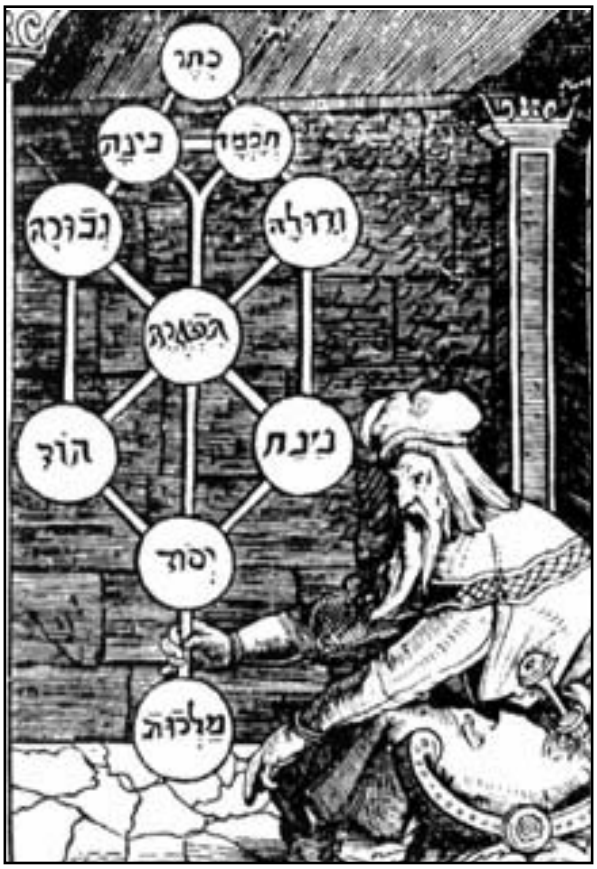


FIGURA 62.
Talismán chino.

FIGURA 63.
"El Arbol de la Vida". Grabado de Ricius, en el "Portae Lucis", Siglo XV

FIGURA 64.
"La Piedra del Sol". Calendario azteca.

En otro sentido, diferente al que estamos mencionando, puede verse al símbolo (Figura 65) presentado del siguiente modo:

a) Al punto, por su dinámica, se lo suele usar como referencia susceptible de ubicarse en cualquier plano. Su representación es centrífuga.

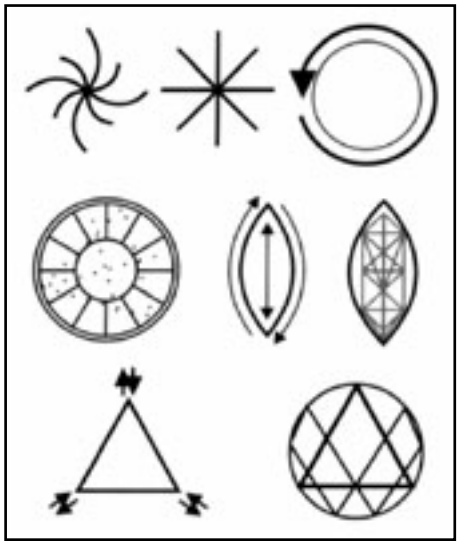
b) El círculo es utilizado para representar procesos, algo que nace, se desarrolla y concluye.

c) La mandorla representa dos puntos de tensión y relaciones que surgen entre ellos.

d) El triángulo indica la composición de una entidad cualquiera, atendiendo a tres fuerzas o elementos básicos.

Existen numerosas "máquinas-símbolo" que pueden ser usadas como auxiliares de un método de pensamiento, pero las principales son las mencionadas, que sirven para fijar el punto de interés, el proceso, la relación y la composición sobre un objeto de estudio dado.

FIGURA 65.
Funciones de los símbolos



La acción de forma del símbolo

Entendemos por acción de forma la actividad que registra como cambio de tono general aquella persona que se coloca en el interior de un ámbito. Si se pasa de un lugar a otro que tiene una forma diferente, esta sensación resulta más evidente que si se transita por dos espacios de forma similar. Esto lo han comprendido muy bien los arquitectos de todas las

épocas y particularmente los arquitectos religiosos que han diseñado las construcciones de los templos-símbolo. Diversos símbolos llevados a la construcción han seguido manifestando su acción de forma (Figura 66).

Se trate de esferas, semiesferas, de conos, puntas hacia el cielo, de cilindros, de piramides, mastabas, zigurats, conos superpuestos, etcétera, todas estas formas han seguido manteniendo su acción, no obstante las nutridas aplicaciones que se han hecho sobre ellas de alegorías y otros elementos que pueden confundir al observador.

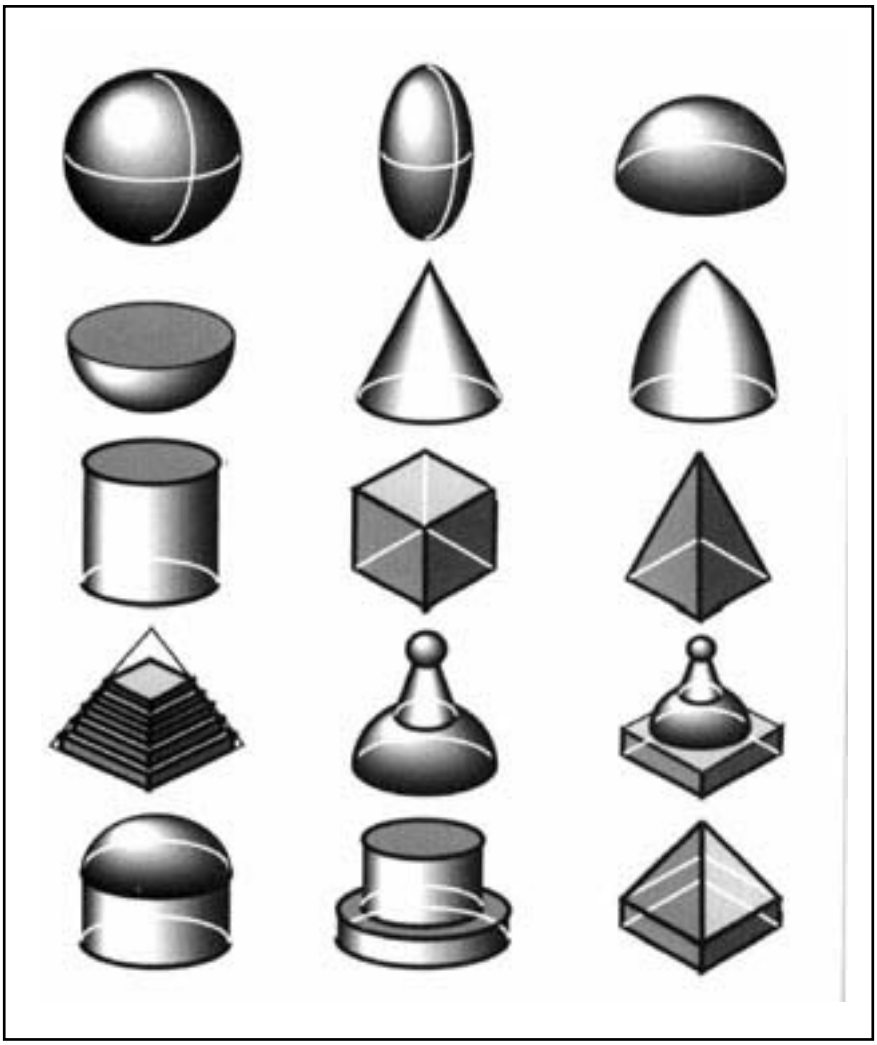


FIGURA 66.
Acción de forma del símbolo

La acción de forma del símbolo existe en la medida en que es percibido. Si alguién se coloca en el interior de un aposento y no sabe donde se encuentra, el hecho de que la habitación sea esférica o piramidal no tiene significado para esa persona. Pero si el mismo personaje, aunque esté con los ojos vendados, sabe que está incluido en una habitación piramidal, va a tener registros de tensiones internas diferentes a si sabe que está en un espacio esférico. Siempre y cuando se tenga registro psicológico de la forma del símbolo, éste actúa sobre la representación interna, influyendo en los fenómenos internos no por la forma que le rodea sino por la sensación interior que corresponde a toda representación, ya que la forma "en sí" (independiente del aspecto psicológico) no ejerce ningún tipo de actividad. Este hecho es de gran interés si se quieren comprender numerosas manifestaciones psicológicas que están consi-derablemente influídas por la acción de forma de estos símbolos, pues aunque estudiamos símbolos situados en el espacio externo, lo hacemos para tomar parámetros respecto de lo que sucede en el interior de la mente.

Estos símbolos, estas formas representadas en el espacio interno, tienen importancia porque van a originar abundantes tensiones entre otros contenidos. A ciertos elementos les van a dar dinámica, a otros los van a excluir o los van a incluir y se va a establecer un completo sistema de concatenaciones acordes con lo representado en el interior de uno mismo.

De manera que, el primer estudio que debe hacerse de una construcción es de tipo símbolico; reducir a formas simples, geométricas, para luego estudiar casos particulares. Las figuras: 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77 y 78 ilustran este tema.

FIGURA 67.
Pirámide. Tumba escalonada del rey Zoser. Sakara. (Egipto)

FIGURA 68.
Dos cilindros superpuestos de distintos diámetros en la Iglesia de Santa Constanza. Roma

FIGURA 69. *"Templo de Vesta", Roma. El cilindro del interior está revestido de columnas griegas que, así como el establamiento, en este caso no sostienen, sino que únicamente ocultan el juego de la bóveda.*

FIGURA 70. *"La Rotonda", Milán. Edificio de planta incluída en un espacio circular, construido en círculos concéntricos y rematado por una cúpula. La cruz inscrita en el círculo, formada por las bóvedas que sostienen la cúpula central, se dibuja claramemte en el exterior.*

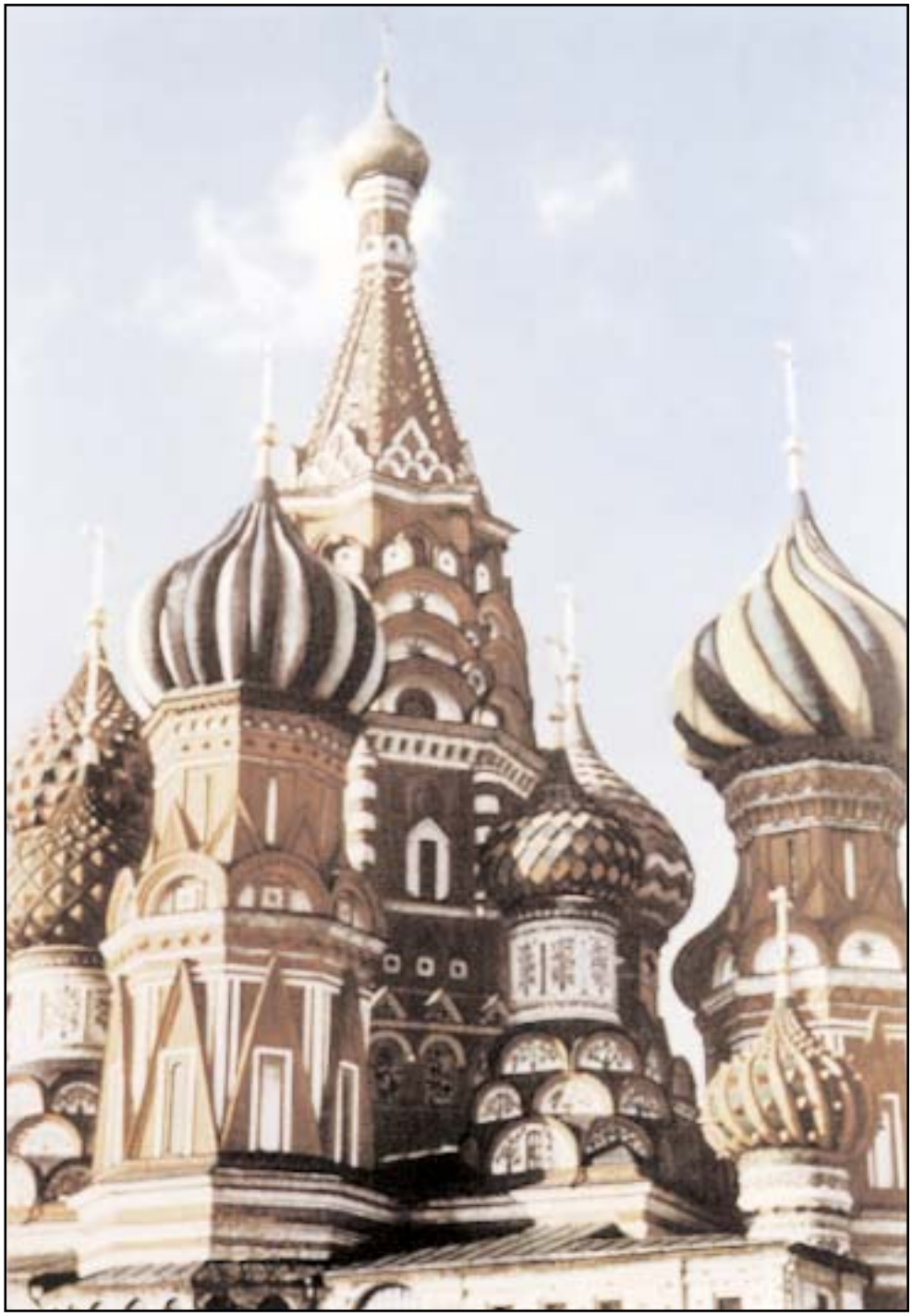


FIGURA 71. *En la Iglesia del Bienaventurado Basilio de Moscú, se aprecia la construcción central en pirámide rodeada de tambores cilíndricos y poligonales sobre los que se sustentan las cúpulas bulbosas desiguales y se escalonan varias hileras de arcos superpuestos.*

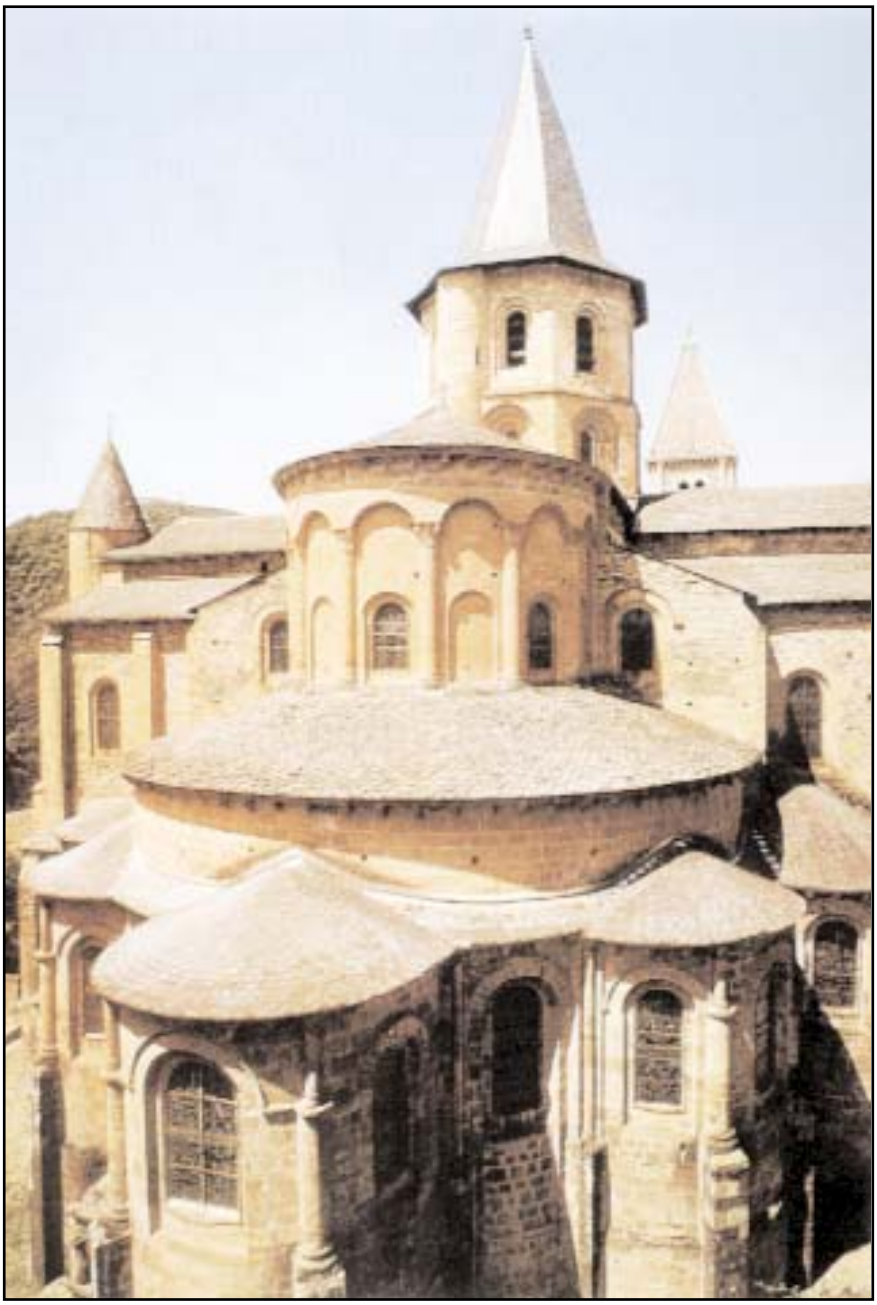


FIGURA 72.
Cilindros y conos aplastados se reúnen armónicamente en la Iglesia de Sainte Foy de Conquès (Francia)

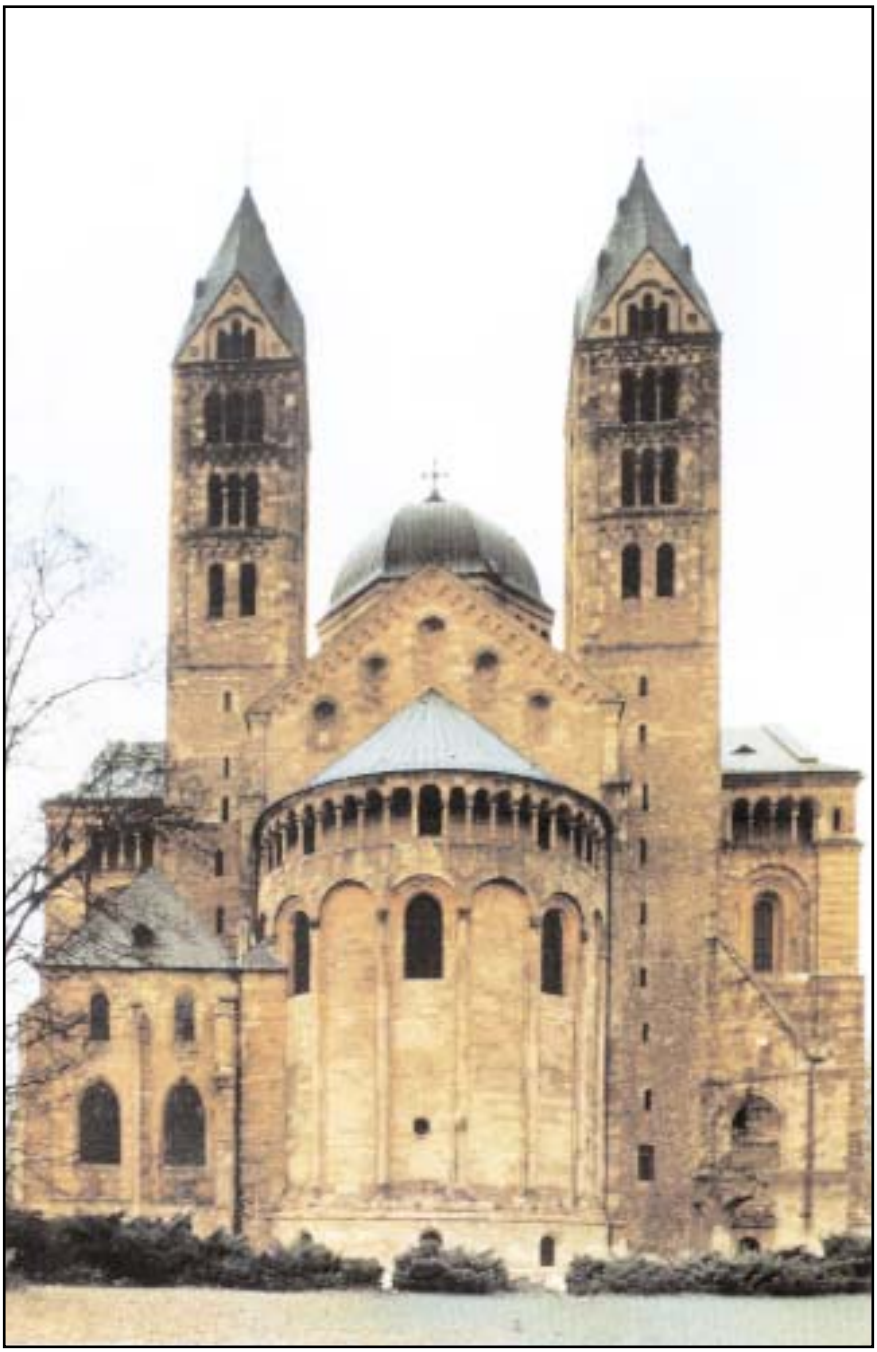


FIGURA 73.
Catedral de Espira: con la estructura característica del romántico, el ábside cilíndrico está flanqueado por dos torres, las galerías con arcos completan el edificio.

FIGURA 74.
Catedral de Pisa: junto a dos construcciones cilíndricas (el baptisterio y el campanile), conforman un célebre conjunto completado por las arcadas y columnas adosadas en el conjunto rectangular. Los salientes luminosos de las columnas y pilastras contrastan con las sombras.

FIGURA 75.
En la fachada de la Catedral de Burgos, el poder de las puntas se manifiesta con toda la fuerza propia del gótico.

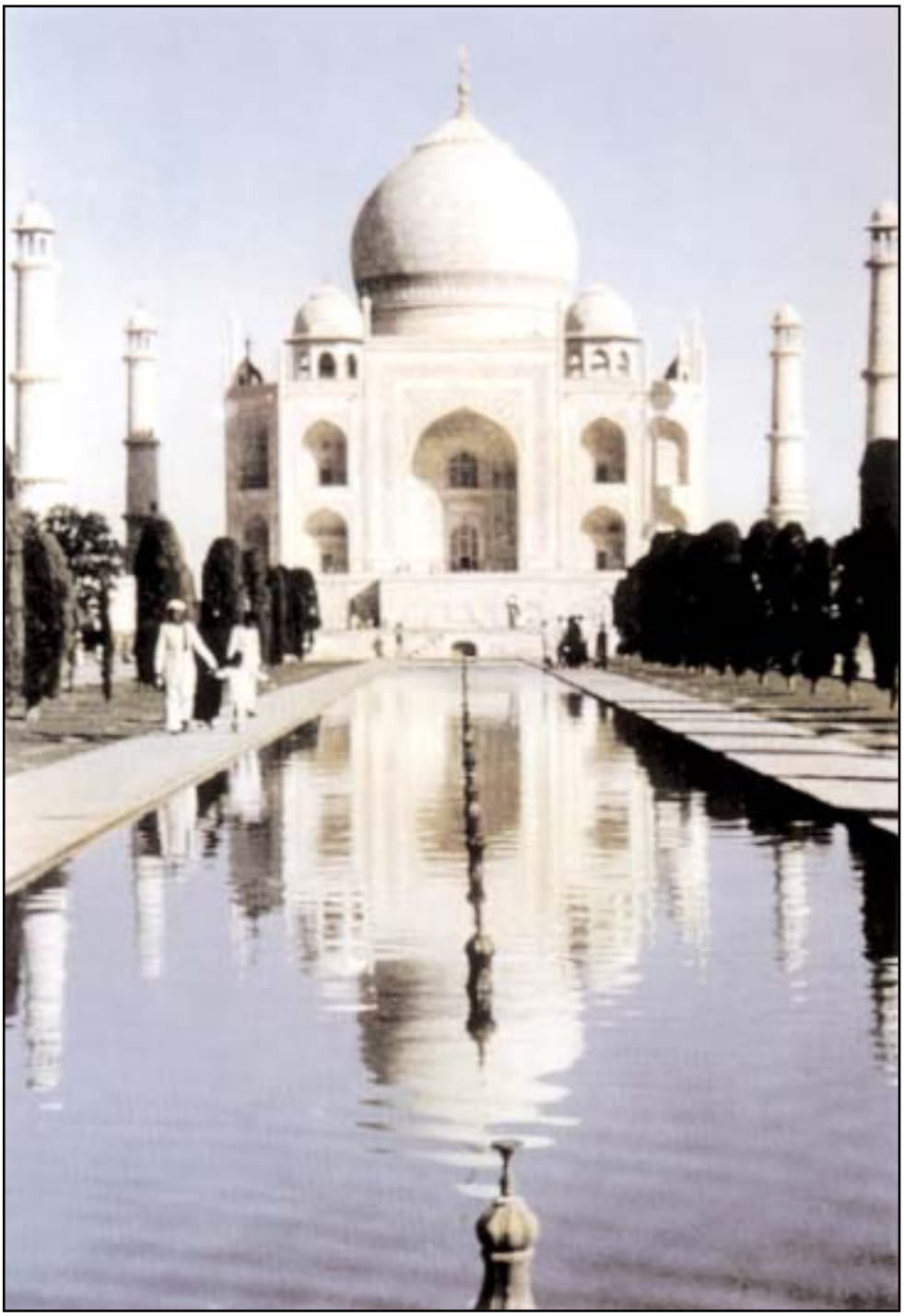


FIGURA 76. *El "Taj-Mahal", una de las más bellas muestras de la arquitectura indomusulmana. Siglo XVI. Es notable el efecto mandorla logrado al reflejarse en el espejo del agua. Agra. (India)*

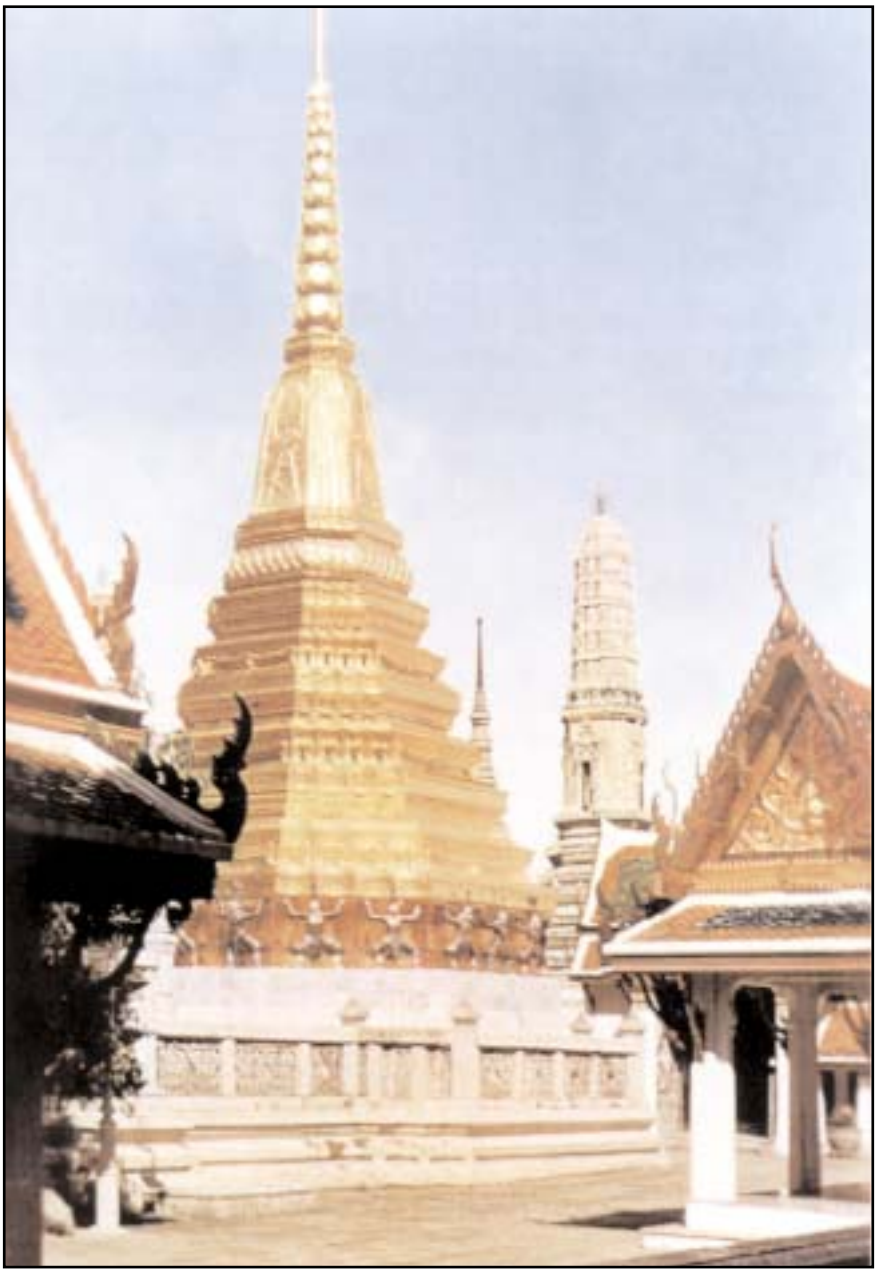


FIGURA 77.
Formacines piramidales y grupos cónicos en el Stupa de los Reyes de Bangkok.

FIGURA 78.
El Gran Palacio, Bangkok. Pirámides escalonadas, conos, agujas y cilindros de divesos órdenes y tamaños se aglutinan, en aparente desorden, en este abigarrado grupo de construcciones.

En el templo de Todai-Ji en Nara (Figura 79), se puede observar el predominio de las formas abarquilladas. Este edificio está construido con maderas. Se supone, alegóricamente, que ésta es una construcción celeste y que en esta especie de "cielo espiritual" navega el templo. La estructura curvada hacia arriba no sólo es, desde el punto de vista morfológico, una recepción de fuerzas por su concavidad, sino que es, también, la alegoría de una barca.

Lo expuesto vale, igualmente, para las tres figuras siguientes, (Figuras 80, 81 y 82).

FIGURA 79.
Templo de Todai-Ji-de Nara (Japón)

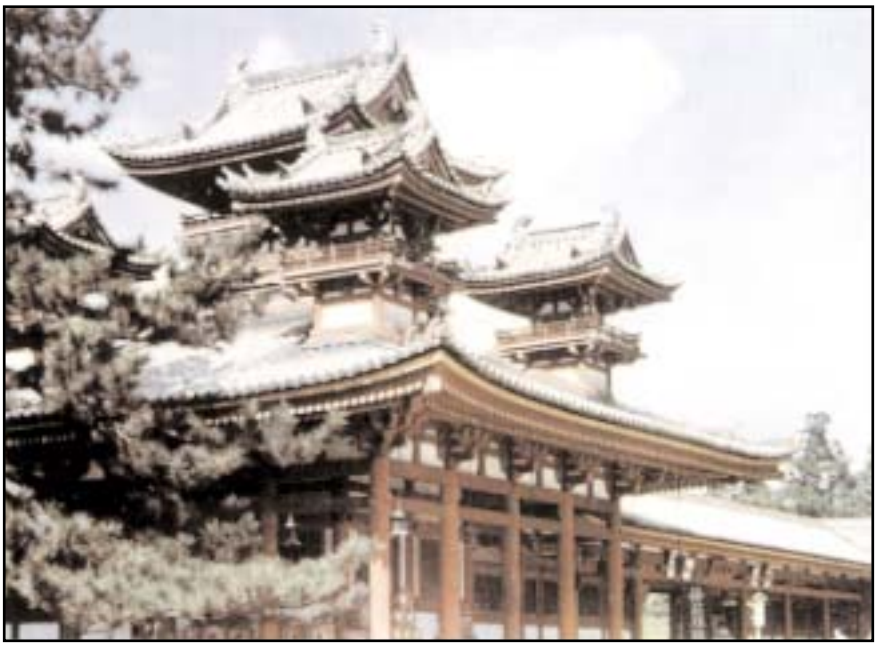
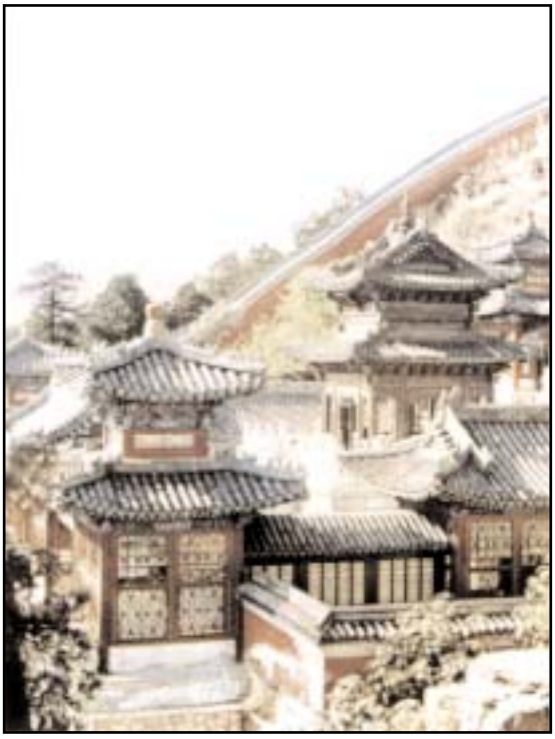


FIGURA 80.
El Helan-Jingu. Siglo XIX. Kyoto (Japón) con las típicas formas amandorladas.

FIGURA 81.
Mandorlas escalonadas en la estructura del Palacio de verano de Wan-Shau-Shan. Pekin (China)



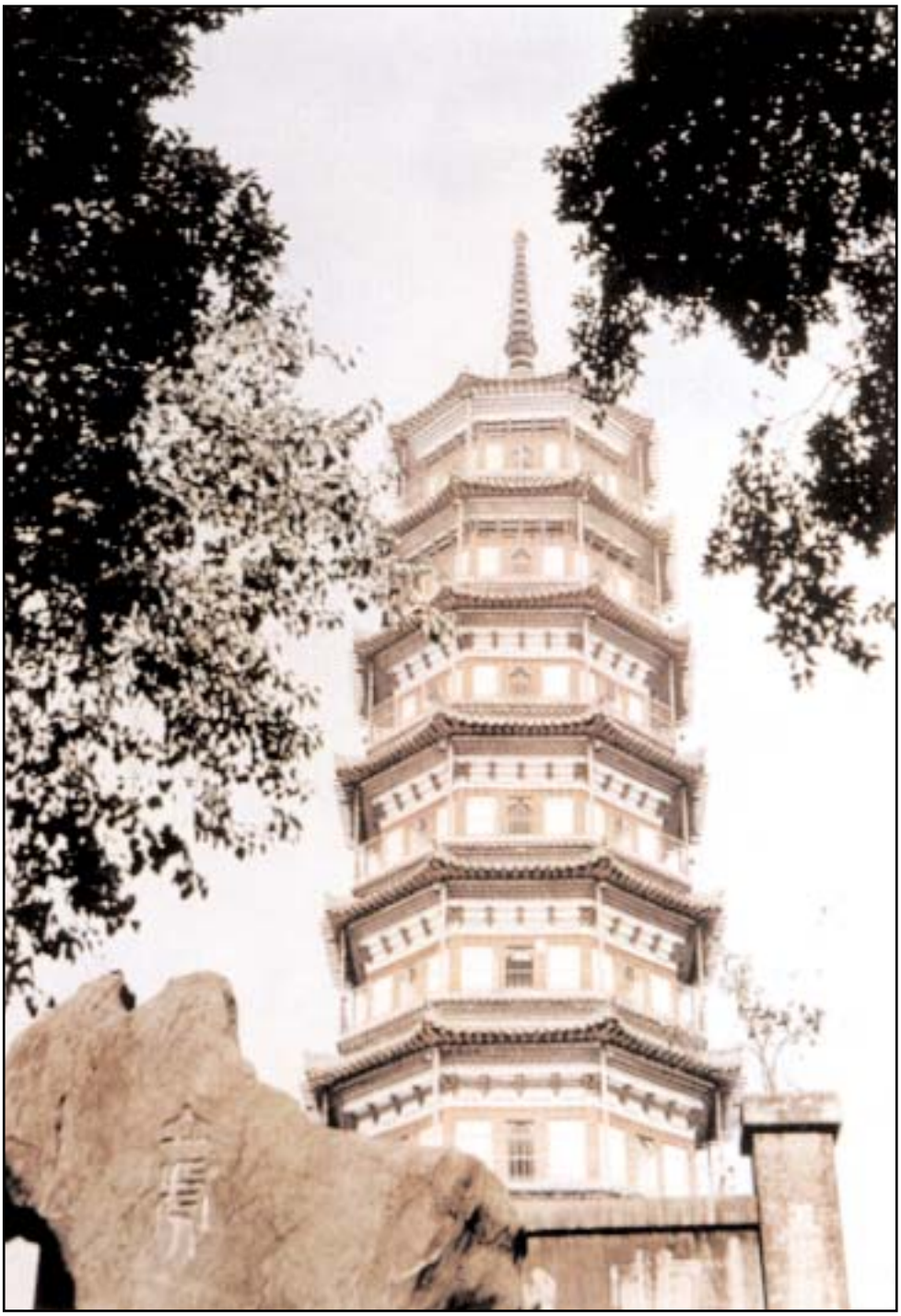


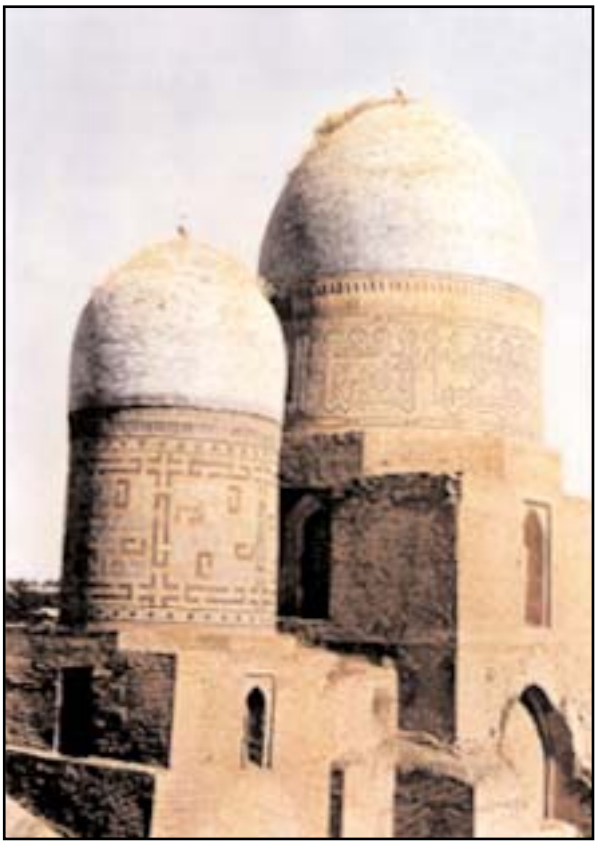
FIGURA 82. *Pagoda de las Flores. Siglo XIV. Cantón (China)*

Hay otros tipos de construcción en donde la semiesfera se impone al resto del edificio (Figuras 83 y 84).

FIGURA 83.
Cúpula de la Basílica de San Pedro. Roma

FIGURA 84.
Cúpula de la Catedral de Santa María dei Fiore. Florencia (Italia).

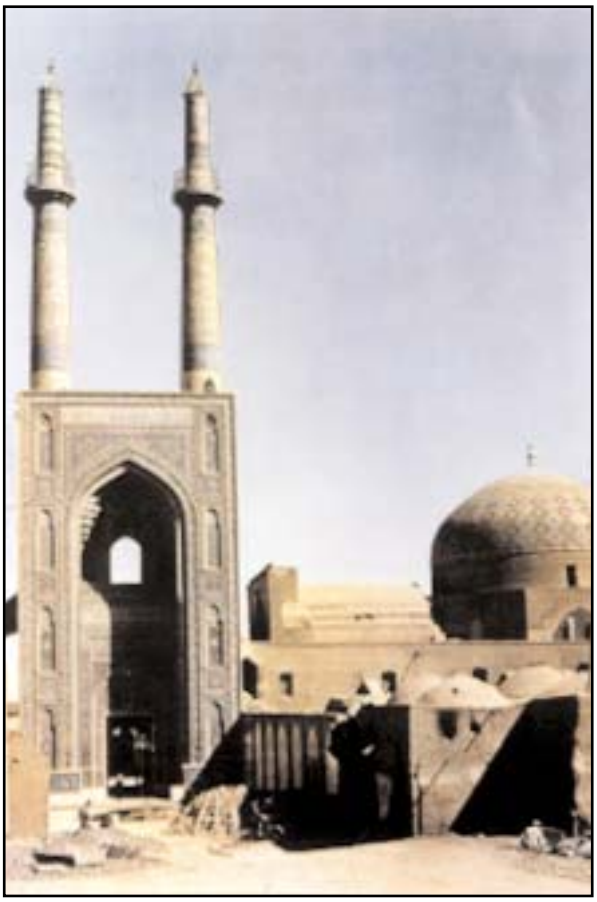
Reproducciones de reducido tamaño se encuentran en muchos lugares del mundo, en donde los templos aparecen en "pequeño", respetándose todas su formas. Este aspecto es posible observarlo, en ocasiones, en el caso de ciertos cimborios. Muchos personajes del santoral de las distintas religiones sostienen pequeñas edificaciones en sus manos, dando a entender, con esa alusión y ese atributo simbólico, la acción de forma que producirían estos templos en caso de realizarse como construcciones mayores (Figuras 85 y 86).



También se pueden observar muestras de construcciones religiosas en las que el sistema de minaretes con superposiciones de esferas, semiesferas y conos, se elevan hacia el cielo, como ocurre en los templos musulmanes (Figuras 87, 88 y 89).

FIGURA 85. *Conjunto de los Mausoleos, Samarkanda (Uzvekistán).*

FIGURA 86. *Maqueta de templo. Mosaico de la Catedral de Colonia.*



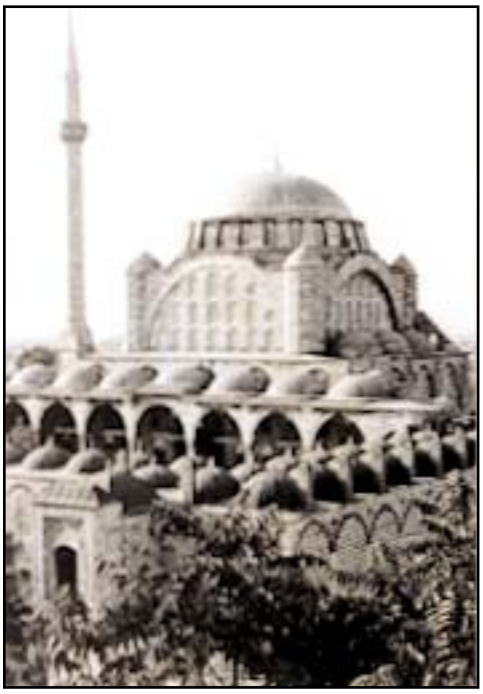


FIGURA 87.
Mezquita de Khaqmac. Yaz (Irán)

FIGURA 88.
Mezquita de Solimán. Estambul (Turquía).

FIGURA 89.
Mezquita Imperial de Isfahan (Irán).

Los templos budistas tailandeses, con sus formas triangulares típicas y sus terminaciones flamígeras, ayudan al ojo a orientarse en esa misma dirección (Figura 90).

FIGURA 90. *Dusit. Maha Prasad, Bangkok (Tailandia).*

FIGURA 91. *El Partenón (fachada oriental), de planta rectangular y proporciones alargadas, la inclinación del eje de las columnas y las cuverturas de las líneas horizontales cooperan en la armonia del templo. (Grecia).*

En los templos griegos y romanos (aun cuando trabajan los triángulos en su exterior), el "poder de las puntas" se dirige hacia la horizontal, siendo reforzado por la forma rectangular de la estructura de las columnas que, a su vez, es un encuadre de otro rectángulo (Figura 91).

Hay un sinnúmero de formas mixtas donde, en distintas proporciones, se combinan diversos elementos y formas compuestas (Figura 92).

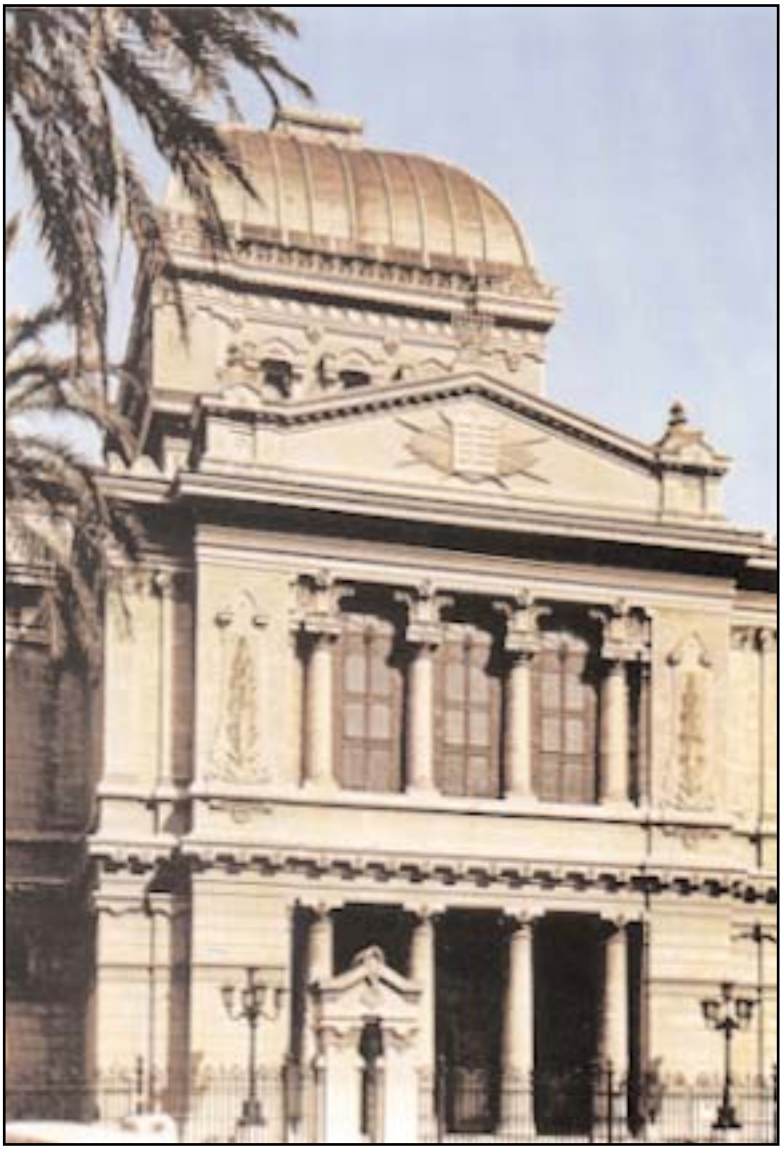


FIGURA 92.
Templo israelita de Roma

La acción de las formas también se puede analizar en la observación de los portales y los interiores (Figuras 93 y 94).

FIGURA 93.
Arco de la Portada de la Pellejería. Catedral de Burgos.

FIGURA 94.
Portal Sur. en semi-mandorla, de la Catedral de Colonia

Y otro tanto ocurre al examinar las criptas religiosas en espiral, y los interiores de los santuarios con sus naves, pasadizos y escaleras desarrollándose con referencia al centro, al altar central (Figuras 95, 96, 97, 98, 99 y 100).

FIGURA 95.
Escalera en espiral en Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela.

FIGURA 96.
La Escalera Dorada. Catedral de Burgos (España).

FIGURA 97.
La "Santa Scala", Roma

FIGURA 98.
Nave central. de la Catedral de Chartres

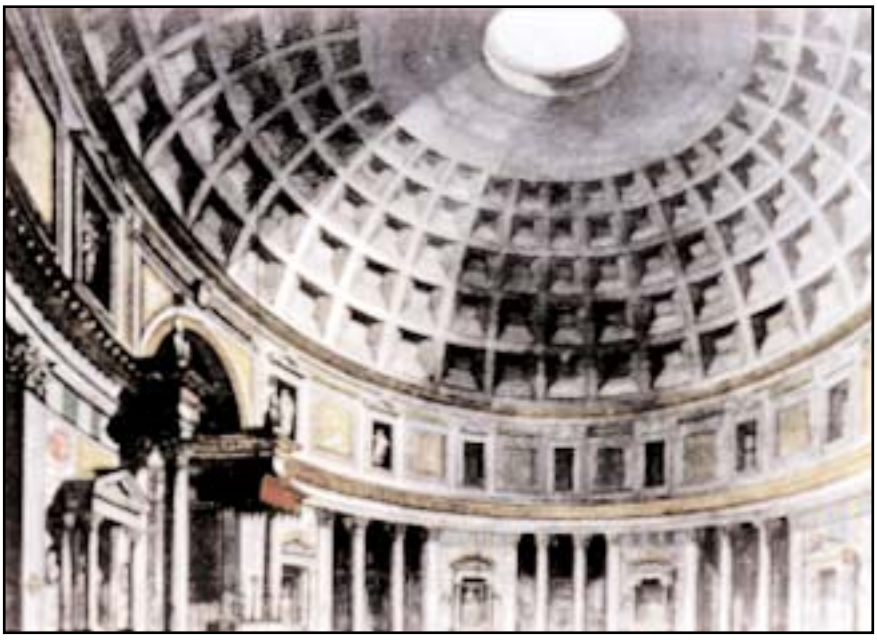


FIGURA 99.
Interior, bajo la gran cúpula del "Panteón", Roma.

FIGURA 100.
Gran nave de la Basílica de San Pablo. Roma.

El tema del altar, como centro manifiesto, es de gran atractivo en simbólica. En ocasiones éste puede estar en el exterior de la construcción, como sucede en los Zigurats (Figuras 101, 102, 103 y 104).

FIGURA 101. *Zigurat de Nannar en Ur, Mesopotamia.*

FIGURA 102. *Reconstrucción del zigurat de Sin (Ur), por el Instituto de Arte de Chicago.*

FIGURA 103.
Zigurat de E-Temen Anki. Restauración del Instituto de Arte de Chicago (U.S.A.)

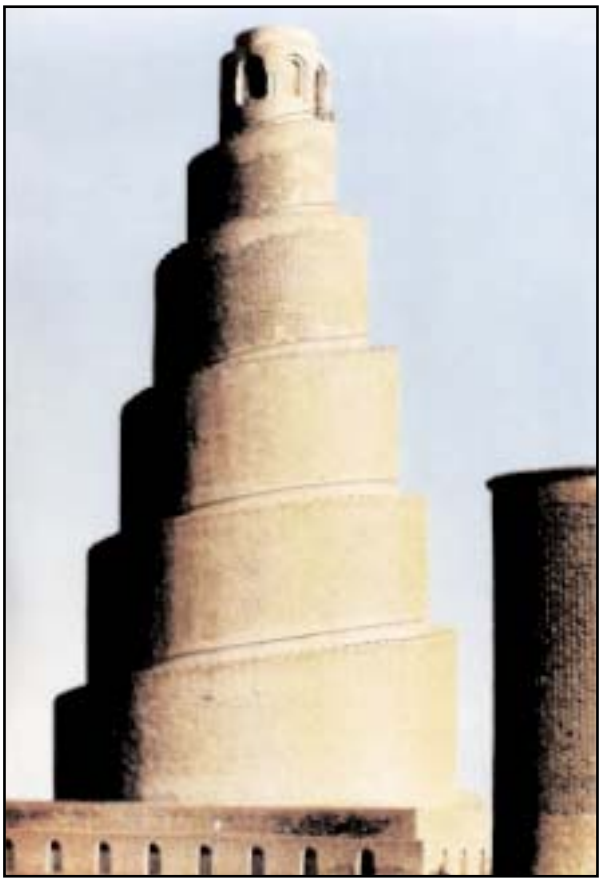


FIGURA 104.
Alminar en espiral, inspirado en los zigurats, de la Gran Mezquita de Malwyya. Samarra (Iraq).

El zigurat es una construcción en pirámide muy usual en los pueblos mesopotámicos (sistema en el cual también se basaron los egipcios), consistente en una estructura escalonada que en su parte final, en la cumbre de esta construcción, se coloca el altar religioso.

En los stupas nepaleses se observa un sistema escalonado de cuadrados y un conjunto replegado de semiesferas; todo ello está incluido en un círculo central mayor, constituyendo un verdadero "mandala" arquitectónico (Figuras 105 y 106).

FIGURA 105. *Stupa de Borobudur. Mandala arquitectónico de forma piramidal. Jogjakarta, Java.*

FIGURA 106. *Gran Stupa de Sanchi, Siglo III A.C. (India).*

V. Sígnica

Un avance de importancia se produce en la especie cuando, gracias a un sistema gestual básico, los seres humanos se comunican. En el momento en que dos seres se relacionan en virtud de la codificación de un sistema sígnico de interpretación elemental, surgen ya los rudimentos del lenguaje.

El signo cumple con la necesidad de comunicación y este sistema se va elaborando y complejificando hasta llegar a lenguajes fijos, pero cuando el signo cobra plenitud y se convierte en una entidad independiente y separada de la conciencia, en el momento en que el signo puede ser percibido e interpretado por otras personas que, incluso, pueden pertenecer a distintas épocas, en ese instante se ha producido otro capital adelanto cualitativo.

El lenguaje hablado es de mucha importancia (sobre su relación se formalizó la organización social), pero el grafismo, el signo escrito, es de relevancia mucho mayor.

No vamos a ocuparnos en esta ocasión de las implicancias sociales de la sígnica, sino que vamos a tratar este tema desde el punto de vista psicológico, como mecanismo de conciencia, como la forma de abstracción que codifica asumiendo funciones conectivas entre las personas, con acumulación de experiencia y amplitud de memoria, permitiendo que datos de información se puedan almacenar fuera de la memoria individual (bibliotecas y archivos de todo tipo), configurando una memoria colectiva.

El signo cumple con la función de expresar convencionalmente expresiones para operar en el mundo, unificando en un mismo nivel de lenguaje fenómenos de naturaleza diferente; trabaja realizando abstracciones (como el símbolo), pero está siempre referido a hechos operacionales.

Diferencias entre expresión, significado y signo

Es imposible separar expresión de significado. En el momento de emitir una expresión que para el otro no es comprensible, la conciencia trata de estructurar inmediatamente un significado. Así es que aun las expresiones sin sentido tratan de ser compensadas por la conciencia, con lo que se revela su estructuralidad. Además, cualquier significado trata de formalizarse como expresión.

Los significados y las expresiones tienen distintas amplitudes y muy frecuentemente se producen errores en la comunicación porque se mezclan amplitudes y niveles de lenguaje. Las expresiones tienen distinto nivel según tengan mayor o menor amplitud y según el contexto.

Expresión y significado son una estructura. Cuando el significado de una expresión es desconocido, el signo pierde valor operativo (aunque, en matemáticas por ejemplo, puedan usarse signos que indican valores desconocidos).

Las expresiones equívocas, multívocas y contradictorias son aquellas que admiten varios significados y su comprensión surge por contexto.

En realidad, casi todos los signos, particularmente los de los alfabetos y lenguajes, tienen ese carácter y en ellos las expresiones admiten más de un significado, a veces opuestos.

El contexto sirve para uniformar el nivel de lenguaje que integran los signos.

En matemáticas, en lógica matemática y en música, el contexto suele ser explícito (Figura 107).

El problema de los contextos y niveles de lenguaje también podemos ejemplificarlo del siguiente modo. Si decimos:

-"Juan ama a María"; se está indicando que hay una acción de Juan sobre María, estableciendo entre ellos una conexión de tipo afectivo, y afirmando que se relaciona Juan con María de un modo característico.

Diferente a decir: -"La expresión: «Juan ama a María» es falsa". En este último caso, se está poniendo el acento en la estructuración formal, de modo que el contexto y el nivel de lenguaje es claramente distinto.

Los contextos suelen estar puestos fuera del ámbito de un nivel de lenguaje dado, surgiendo las expresiones sincategoremáticas u ocasionales. Si alguien golpea a la puerta y al preguntarle: -"¿Quién llama?", respon-

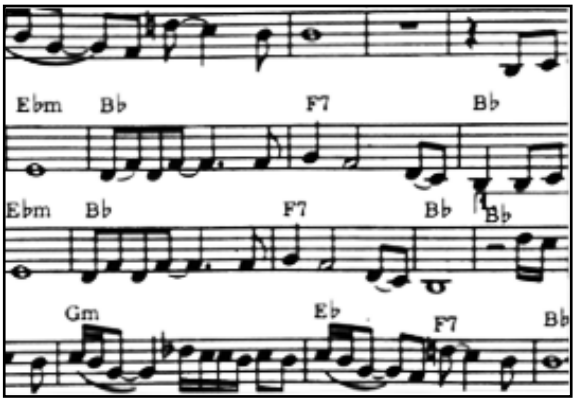



FIGURA 107.
Signos musicales

de: -"¡Yo!", dando a entender que la otra persona sabe de quién se trata, no será por el vocablo "yo", ya que ese término puede ser usado por millones de personas para designarse a sí mismas. El que responde "yo" lo hace dando a entender que obra un contexto ocasional que encuadra a la expresión (hora en cuestión, tono de voz, acuerdo previo, etcétera). Los ocasionales son contextos tácitos y, por lo tanto, no aparecen en el conjunto de las expresiones usadas.

El lenguaje retórico es tan difícil de trasladar al lenguaje escrito precisamente por el contexto tácito que rodea a las palabras. Los silencios de voz, énfasis y pausas no aparecen escritos y se deja de lado la ambientación general en la que tal discurso o conversación se enmarcó. En el caso mencionado reproducir textualmente las locuciones es ya una deformación al faltar el contexto ocasional.

Diferenciamos pues en sígnica, las expresiones de los significados y a éstos de los contextos manifiestos y de los contextos tácitos u ocasionales, externos al juego de las expresiones.

En cuanto al signo como tal, éste puede ser la expresión de un significado, o cumplir con la función de señalar por carácter asociativo. Veamos el caso: el lenguaje de humo de algunas tribus americanas está basado, lógicamente, en convenciones en las que juegan las volutas y las pausas, etcétera. Una persona que no conoce los significados de tales expresiones sabe, de todas maneras, que se trata de un lenguaje, comprende que son "señales de humo" y advierte la diferencia que existe con el simple humo en la montaña que aparece como un signo que señala el fuego.

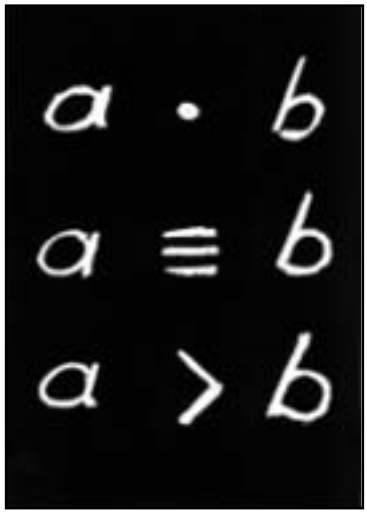
El código de señalización internacional para transeuntes y automotores se ha realizado con signos que indican objetos, fenómenos o actividades, no en el sentido del lenguaje tribal, sino en el del signo asociativo de humo-fuego (figura 108).

FIGURA 108.
Señales de circulación

Diferencias entre signos y conectivas sígnicas

Las conectivas entre signos son formalizaciones de conexiones como, por ejemplo, sucede en lógica matemática. Las conectivas de conjunción, mutua implicación, condición, etc., son formalizaciones de vínculos que se establecen entre los signos, siendo ellas, a su vez, signos (Figura 109).

FIGURA 109.
Conectivas matemáticas



Las conectivas matemáticas actúan relacionando números o letras entre sí, en términos de adición, sustracción, etcétera, y dando importancia, en muchos casos, a la posición de los números con respecto a los signos que sirven de nexo para su más fácil lectura.

En matemáticas también se suele fijar el nivel del lenguaje y el sistema de relación de un número consigo mismo.

Los signos, cuando pierden su significado por traslado cultural, suelen ser considerados como símbolos. Es el caso de los signos astrológicos que cumplían con una función precisa y que, con el transcurrir del tiempo, se fueron "cargando" con distintos contenidos culturales.

Desde luego que a los símbolos se los ha convertido, a menudo, también en signos; esto es observable en el triángulo, que se ha convertido con facilidad en signo de fuego para numerosas culturas (Figura 110). La acción de forma del símbolo a menudo permite ese tipo de traslado y es así que adquiere significado psíquico para diferentes pueblos o individuos, aun cuando no hayan estado en contacto entre sí.

FIGURA 110.
Triángulo-fuego.

La función sígnica de símbolos y alegorías

Cuando a un símbolo se le da valor convencional y se lo toma en sentido operativo, es convertido en signo. Ejemplos: en cartografía y en estadística, los círculos, cuadrados, triángulos, etcétera, pueden representar áreas o valores, permitiendo, de acuerdo a su número y tema, visualizar magnitudes o establecer comparaciones entre ellas (Figura 111).

FIGURA 111.
Mapa.

En algunas corrientes de psicología social, el triángulo representa al hombre y el círculo a la mujer; las relaciones estables están representadas por líneas rectas que las unen y las inestables aparecen como ritmos de curvas; la búsqueda, como recta con punta de flecha dirigida hacia uno u otro lado, según el caso; el rechazo, como línea recta de puntos con terminación en flecha, etcétera. Todo un grupo humano puede representarse en su relaciones de símbolos convertidos en signos y conectivas sígnicas (Figura 112).

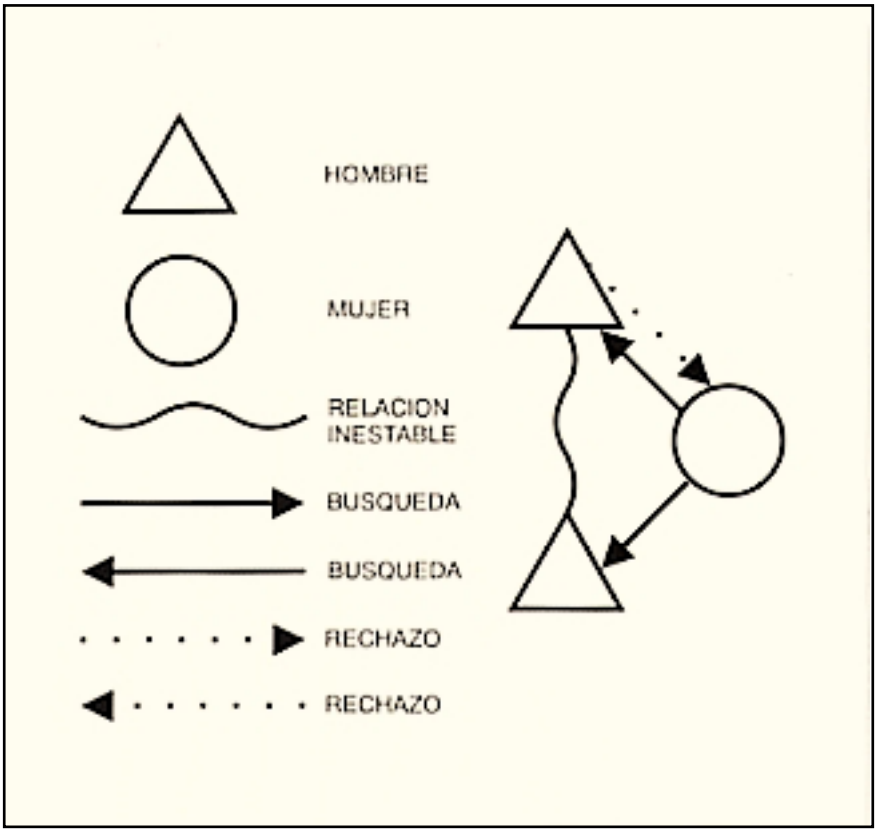


FIGURA 112.
Ejemplo de funcion sígnica

Las alegorías cumplen muy frecuentemente con funciones sígnicas. El rayo, por ejemplo, puede representar la electricidad, y la imagen de un hombre, en actitud de caer fulminado, alegoriza la muerte. Cuando las dos alegorías (el rayo y la figura humana) aparecen en el mismo campo, se interpretan con facilidad: “electricidad, peligro de muerte” (Figura 113).

FIGURA 113.
"Electricidad-muerte".

VI. Alegórica

Vamos a ver ahora cómo los impulsos, cuando activan los sistemas de asociación, operan en general muy ligados a la emoción.

Al estar más comprometido el sistema emotivo, va a estarlo también todo un conjunto de vivencias que denominamos "climas".

Con la alegoría (como en simbólica) también vamos a tratar las transformaciones y las tensiones que obran en el psiquismo pero, en esta ocasión, consideraremos como un elemento de la máxima importancia a los climas, a esa suerte de filtros, de teñidos con los que se cubren los contenidos internos y que actúan comprometiendo y matizando las vivencias.

Podemos decir, generalizando, que las alegorías se manifiestan como imagen y esa manifestación va a tener un carácter muy dinámico en el interior de la conciencia, plasmándose en especies de cuentos, de narraciones extremadamente móviles.

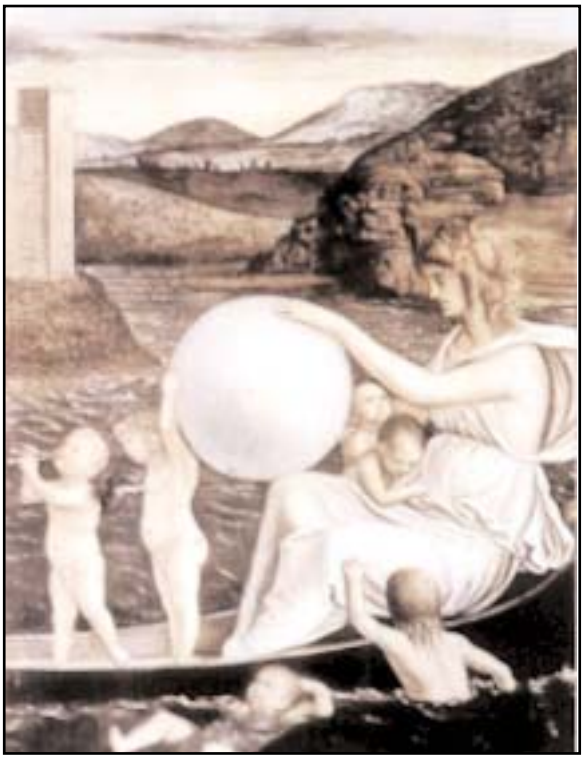


FIGURA 114. *"La Inconstancia", las Alegorías del "Restello" por Bellini. Academia, Venecia (Italia)*

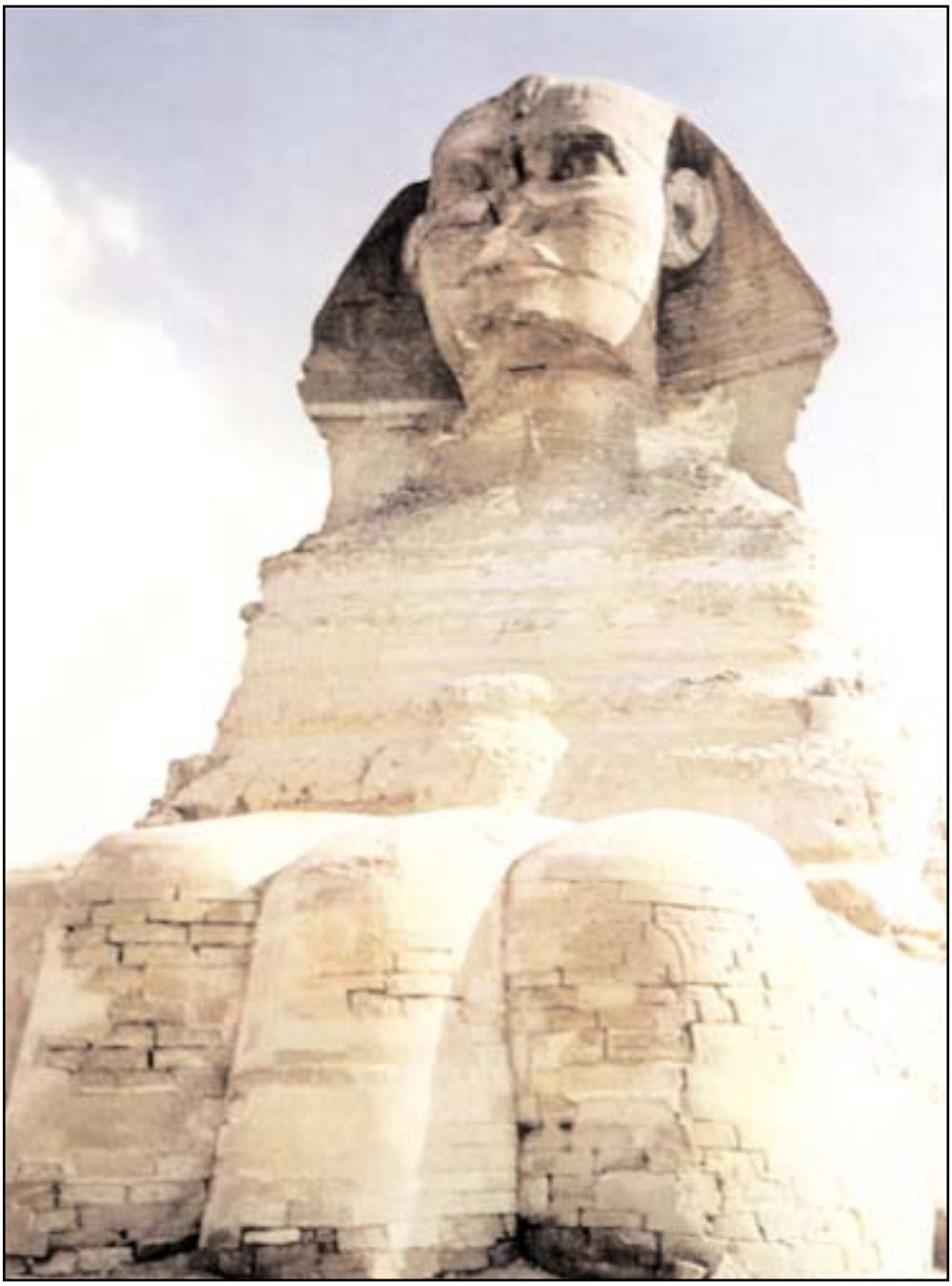


FIGURA 115.
Gran Esfinge
de Gizeh
Egipto

La alegoría tiene una curiosa disposición para moverse, para modificarse, para transformarse. Es más, cuando la alegoría no tiene tal aptitud, sospecharemos que hay problemas en la estructuración que el psiquismo desarrolla.

Normalmente, una alegoría despliega una singular actividad, un raro sistema de mudanzas, y esta movilidad acaba dando origen a un proceso, va cambiando, y va teniendo su historia.

Mientras que los símbolos son fijos, las alegorías son imágenes vivas que se mueven y elaboran operaciones internamente.

Basta con que se establezca una imagen de esa naturaleza en el espacio de representación para que cobre vida propia y se disponga a efectuar operaciones por su cuenta.

La dinámica de la conciencia va transformando los contenidos abriéndose paso contínuamente, por lo que al colocar un símbolo en el espacio de representación, y quedar éste como detenido en el tiempo, se presentan ciertas dificultades. Esto es así por ser un hecho a contracorriente respecto de la actividad característica de la conciencia.

Pero si es una alegoría la que se emplaza, ésta se va a transformar velozmente, avanzando, mudando, animándose en el espacio de representación, siguiendo la tendencia de la conciencia, reforzando la propensión de los fenómenos psicológicos.

Es factible desarrollar innumerables producciones con estos fenómenos internos. A una alegoría se la puede sacar de la interioridad, ubicarla fuera de uno mismo y colocarla, incluso, como estatua en una plaza.

Hay quienes suponen que estas alegorías existen fuera.

Mucha gente cree que las representaciones de ángeles, demonios y dragones tienen vida propia. Esto es comprensible porque muestran tal movilidad y atracción que esas imágenes se imponen a la conciencia produciéndose estas ilusiones muy frecuentemente. Por cierto que esto también sucede por falta de información suficiente sobre los procesos psicológicos, pudiéndose confundir hechos internos con entidades que existen fuera de la representación.

Si a una persona le dicen: “El Bien” y se repliega sobre su espacio interno, esto del “bien” podría ser un signo de lo cual tiene noción o no; podría ser un signo sin significado, sin registro para ella, algo que no le dice nada; o, efectivamente, podría tener algún significado y despertar una serie de cadenas asociativas. Si esto sucede, ese “bien” puede metamorfosearse en una señora revestida con unas peculiares características, o convertirse en personas que realizan una determinada actividad. Inmediatamente se va alegorizando, y empieza a cobrar vida esta “narración” acerca del bien.

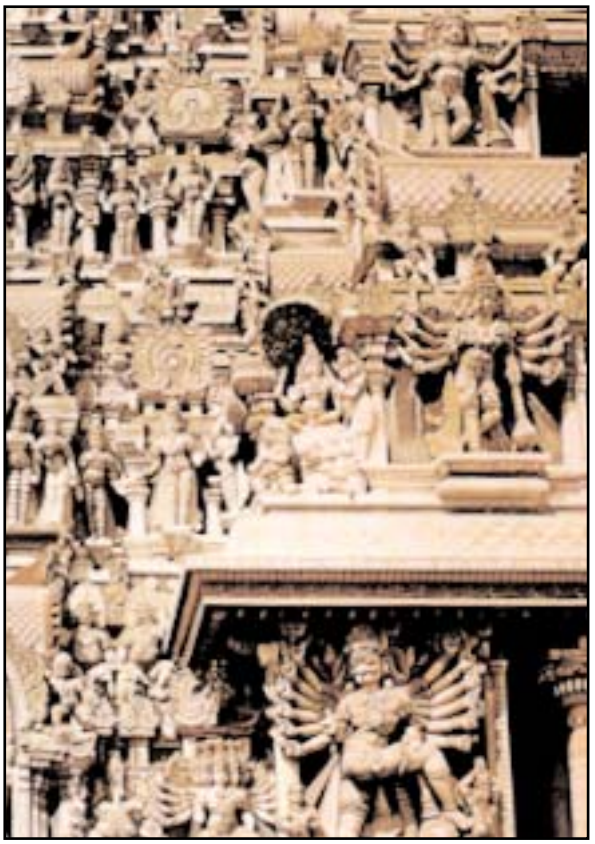


FIGURA 116.
Pórtico Norte del stupa de Sanchi. Satavahana (India)

FIGURA 117.
Detalle del Gopura del Templo de Minaskshi. Nayak (India) Siglo XVII

FIGURA 118.
Gopura del Templo Parthasarathi. Madrás (India)

Las alegorías son narraciones transformadas plásticamente, en las que se fija lo diverso o se multiplica por alusión, como se observa en los relieves de los stupas indios (Figuras 116, 117 y 118) pero, también, en donde se concreta lo abstracto (Figuras 119, 120 y 121).

FIGURA 119
"La Geometría"
Detalle de un mosaico en la catedral de Colonia. (Alemania)

FIGURA 120.
El dios Visnú. Museo de Arte Indio. Berlin (Alemania)

FIGURA 121.
Estatua tolomeica de Horus. Edfu (Egipto)

Leyes asociativas de lo alegórico

Las cadenas asociativas se manifiestan según líneas de similitud, contigüidad y contraste.

La similitud guía a la mente cuando ésta busca lo parecido a un objeto dado; gigante-montaña y enano-hormiga son dos ejemplos de similitud en escala (Figura 122).

La contigüidad, cuando busca lo propio o lo que está, estuvo o estará en contacto con el objeto dado. Ejemplo: ropaje-personaje al que pertenece (Figura 123).

FIGURA 122.
Atlantes y Graderías. Tula (México)

FIGURA 123.
Relicario con la mano derecha de Santo Martino. San Isidoro de León. (España)

El contraste, cuando busca aquello que se opone o que está en relación dialéctica con el objeto dado. Ejemplo: fuego-agua, dios-diablo (Figuras 124 y 125).

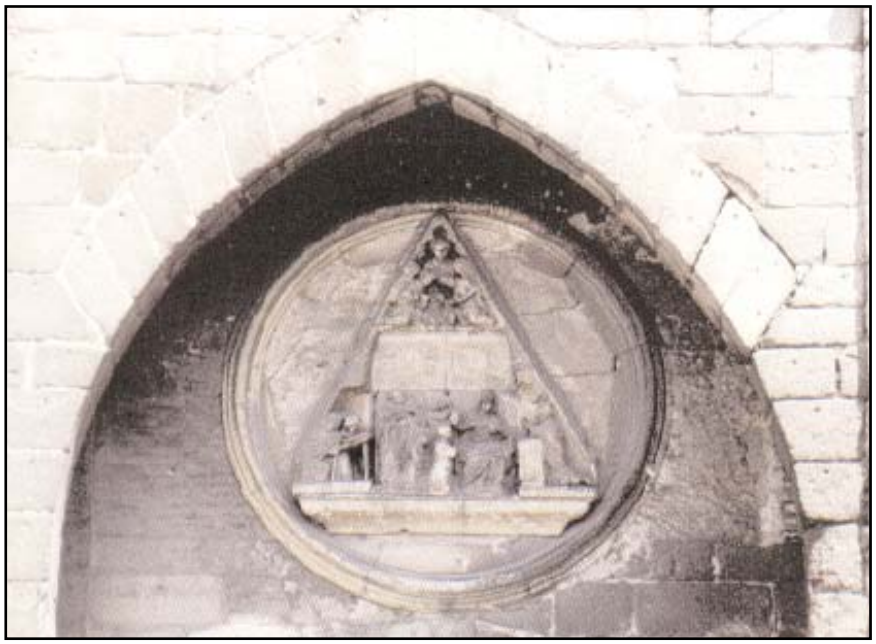


FIGURA 124.
Oposición Sol-Luna y Cielo-Tierra en la Puerta del Sol Toledo (España)

FIGURA 125.
Ormuzd y Ahrimán, fresco de Persépolis. Biblioteca de Artes Decorativas, París, Francia.

De acuerdo a lo anterior, en las alegorías brotan representaciones plásticas de evidencias, ocultamientos y luchas.

Lo situacional de lo alegórico

Lo alegórico es dinámico y relata situaciones (no estados como el símbolo). Estas se refieren:

a) A la mente individual en los sueños, en los cuentos, en el arte, en la patología y en la mística (Figuras 126 y 127).

FIGURA 126.
El dios Hayagriva. Nepal. Siglo XVII. Museo de Leyden (Holanda

FIGURA 127. *"El universo de Dante". Pintura de Michelino en la Catedral de Florencia (Italia)*

b) Al psiquismo colectivo en los cuentos, en el arte, en el folclore, en los mitos y religiones (Figuras 128, 129 y 130).

FIGURA 128. *Bes danzantes. 1400 A.C. (Egipto)*

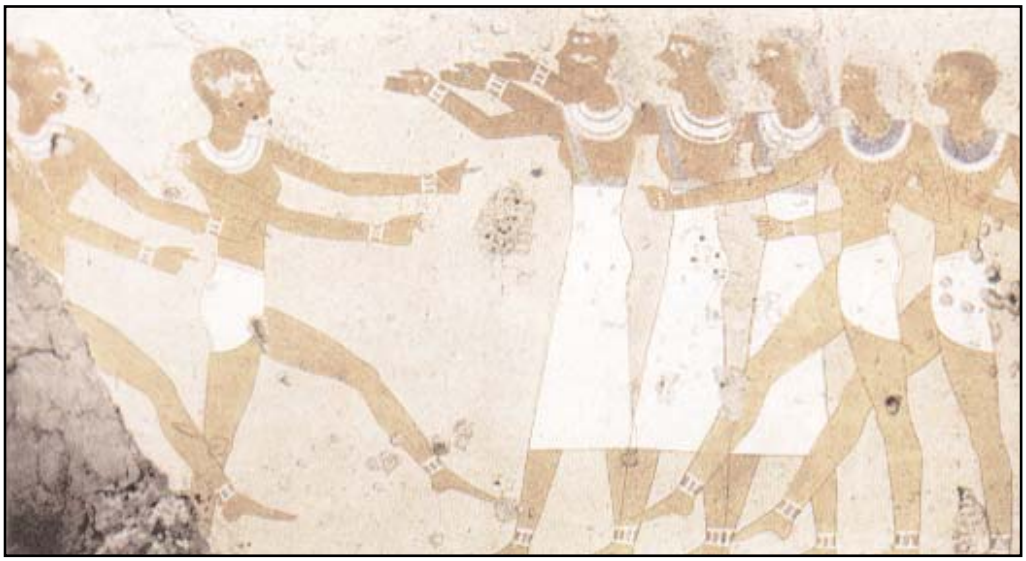


FIGURA 129. *Bailarinas en la Tumba de Antefoker. 1950 A.C. (Egipto)*

FIGURA 130. *"El entierro de la sardina". de Goya. Academia de San Fernando. Madrid (España)*

c) Al hombre de distintas épocas frente a la naturaleza y a la historia, en la épica, en los mitos y en las explicaciones plásticas sobre leyes y fenómenos naturales (Figura 131).

FIGURA 131.
Diosa de la naturaleza y la fecundidad. "La Artemisa de Efeso". Museo Nacional de Nápoles (Italia)

Funciones y tipos de alegorias

En el sentido explicado, lo alegórico relata situaciones compensando dificultades de abarcamiento total (dificultades de comprensión por ejemplo), actuando con la misma mecánica de los ensueños y del núcleo de ensueño(8), los cuales también se ocupan de compensar dificultades de situación. Cuando no se puede abarcar completamente una circunstancia, lo alegórico trabaja con gran facilidad ya que hay ausencia de explicaciones racionales.

Al darse un acontecimiento que no es comprendido convenientemente, se lo alegoriza y se narra un cuento, ya que no es posible hacer una descripción precisa. Si no se sabe bien qué sucede con el trueno, es probable que se cuente una historia acerca de alguien que anda recorriendo las alturas con su carro que, al rodar por "el empedrado del cielo", produce ese estruendo; de la misma manera, si ocurre algo parecido en el psiquismo (no se entiende bien lo que sucede), se formalizan especies de cuentos para explicar lo que va pasando en el interior de uno mismo.

FIGURA 132.
Saturno devorando a sus hijos. Goya. Museo del Prado,. Madrid (España)

FIGURA 133.
Monstruo del Parque Orsini. Bomarzo, (Italia)

Se puede decir que al apresar situaciones alegóricamente, se opera sobre las situaciones reales de un modo indirecto.

Las alegorías se refieren no solamente a imágenes visuales sino a nombres, palabras y frases.

Los colores ponderan y modifican la situación y, por lo tanto, a la alegoría que va desde el negro absorbente hasta el blanco luminoso.

El clima de lo alegórico y el sistema de ideación

Hemos comentado con anterioridad que un aspecto importante de lo alegórico es el referido al clima mental en el que se dan estas producciones, a diferencia de lo que sucede en lo simbólico y en lo sígnico en los que la emoción tiene poca relevancia.

En lo alegórico, el factor emotivo no es dependiente de la representación, superponiéndose a veces climas de otras situaciones a la representación de ese momento. Tal suceso ocurre también en la vida cotidiana pero, precisamente ahí, se considera insólito, mientras que en el campo de lo alegórico está rodeado de la sensación de normalidad.

Si alguien tomara una alegoría surgida de un sueño y la transladara a situaciones de la vida cotidiana, provocaria un conjunto de emociones particulares, propias de esa representación; sin embargo en el sueño, el disparo de emociones, muy frecuentemente, no tienen nada que ver con esa alegoría. Ejemplo: alguien está soñando que se encuentra atado de pies y manos y se aproxima un fenómeno hostil para él. Esto debería provocar desesperación y deseo de desligarse de las ataduras, pero no sucede nada de eso sino que, llegado el caso, esa situación le provoca una gran risa o placer. Entonces, según los niveles de conciencia, se va separando cada vez más la imagen, la representación interna, del clima que en otros niveles debería acompañarle.

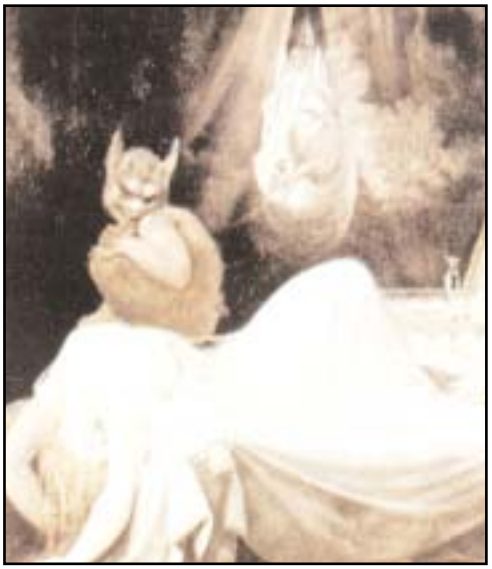


FIGURA 134.
"La pesadilla".
por Fussli.
Museo Goethe.
Frankfort.
(Alemania)

El acuerdo o desacuerdo del clima mental con la representación correspondiente merece alguna digresión. Dada la función de lo alegórico y teniendo en cuenta los mecanismos asociativos que le dan origen, no es de extrañar que encontremos aquí el mismo plan de ideación que se da en el sueño. Lo alegórico y lo onírico están estrechamente ligados, poseyendo una lógica particular en la que el clima mental no puede ser soslayado. El clima, ineludiblemente, forma parte del sistema de ideación de lo alegórico. Así como, metódicamente, recomendaremos en la interpretación analizar primeramente los símbolos que enmarcan a la alegoría, es aconsejable también considerar el clima que acompaña a la representación, ya que éste es el que delata el significado real para la conciencia. Es más, un clima puede, de manera inmediata, suscitar la aparición de imágenes, dictadas por el impulso del clima mismo, tomando características formales, visualizables.

Podríamos alegorizar un estado interno y decir: - "Es como si me sintiera cayendo por un tubo", por ejemplo. Y la sensación interna que se experimenta y que se registra es la de una cierta desesperación, de una suerte de vacío, etcétera, pero es viable alegorizarlo como "la caída por un tubo". Y si existieran tubos internos y se cayera por esos tubos se originaría, probablemente, la sensación de desesperación.

En el caso de que el clima no coincida con las imágenes, estas actúan como ocultadoras de la realidad psíquica. Por ejemplo: en una fiesta todo el mundo ríe y juega, pero hay un clima sombrío, un trasfondo trágico.

Cuando hay acuerdo, en cambio, basta seguir la temática de la imagen para llevar adelante la interpretación.

Ocurre también algo interesante con las secuencias lógicas de lo alegórico que tienen carácter de ocultamiento y no ayudan directamente a la interpretación.

En lo alegórico, en general, cuando no hay acuerdo entre imagen y clima, tenderemos a orientarnos por el clima y no por la imagen para comprender los significados. Si hubiera discordancias, nos inclinaríamos siempre a favor del clima. Y cuando el clima está perfectamente enlazado a la imagen correspondiente, lo más apropiado es ir tras la imagen que es más fácil de seguir. Lo dicho con respecto al clima y al sistema de ideación de lo alegórico vale también, aunque con más limitaciones, para la interpretación de lo vigílico.

Lo alegórico, por último, no respeta el tiempo lineal ni la estructuración del espacio vigílico.

El tiempo y el espacio propios de la vigilia son fuertemente alterados y transformados por el sistema alegórico, encadenándose secuencias, a veces muy dispares, comprimiéndose en una sola situación (Figura 135)

FIGURA 135. ***Inclusión en el espacio celeste de hechos y objetos de tiempos diferentes. Monasterio de El Escorial (España)***

De este modo, a lo alegórico se lo debe interpretar como una estructura de situación más que como proceso del pensar o del sentir.

Unicamente por el cotejo de alegorías diferentes, producidas a lo largo del tiempo por un pueblo o un individuo, se puede llegar a interpretar el proceso que se va operando.

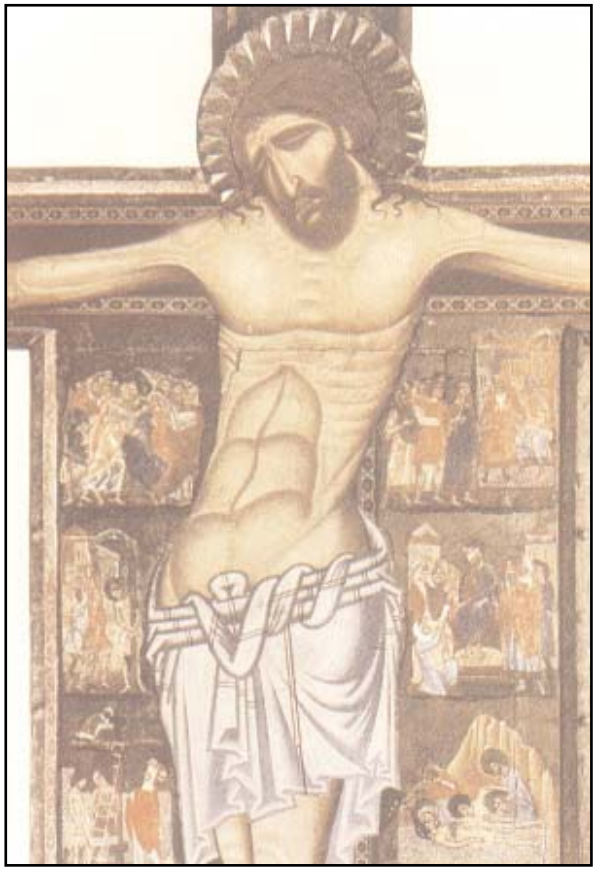
De manera que una interpretación válida es posible si se pueden hacer varias síntesis de toda una secuencia de producciones alegóricas en el tiempo y, observando el proceso, relacionarlas entre sí.

Hay alegorías, como las de los cuentos, que aparecen presentadas como proceso. Sin embargo, de la sucesión de imágenes pueden extraerse situaciones estáticas, diferentes "fotografías" que se combinan entre sí para dar el cuadro general (Figuras 136 y 137).

En complejos sistemas alegóricos, como en el caso de la alquímia, el proceso no se realiza en una secuencia sino a lo largo del tiempo y tras haber agotado los recursos de una forma de ideación, de instancias psíquicas (Figuras 138, 139 y 140).

FIGURA 136. *Crucifijo con historias de la Pasión Copo di Malcovaldo. Museo de San Gimigmano. (Italia)*

FIGURA 137. *"La Leyenda de Santa Lucía" del Maestro de Estimariu. Museo del Prado. Madrid, (España)*



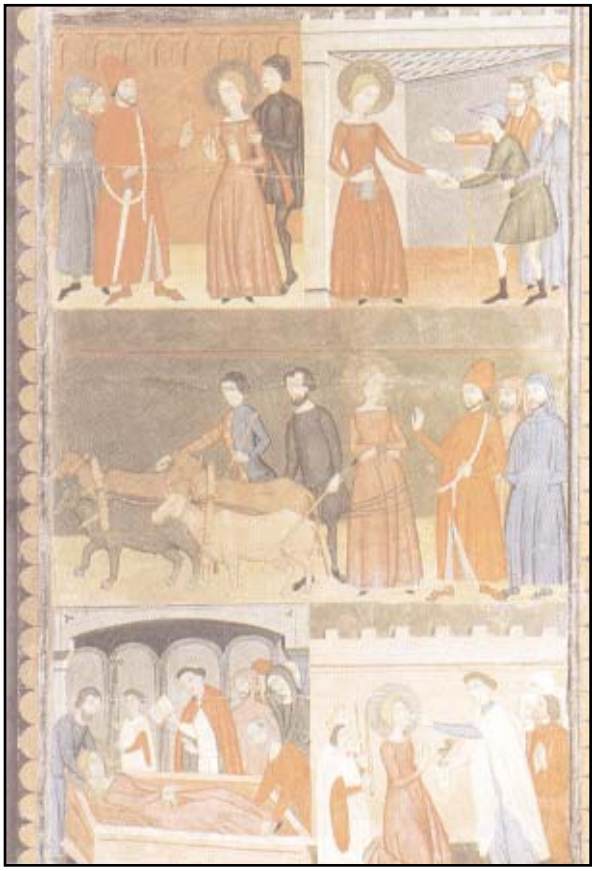


FIGURA 138. *"El Alquimista" por Teniers. Museo del Prado. Madrid, (España)*

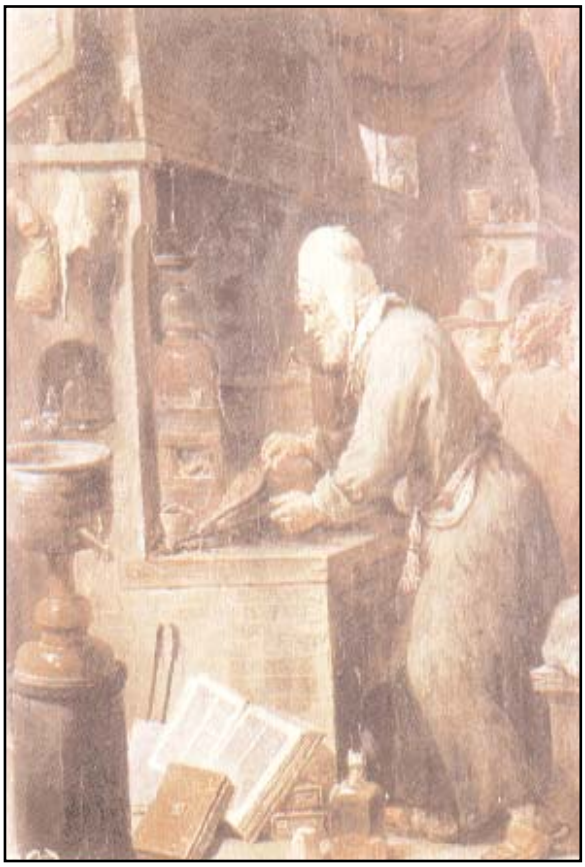


FIGURA 139. *Sol y Luna en oposición. Representación Alquímica del "Aurora Consurgens". Biblioteca central de Zurich (Suiza)*

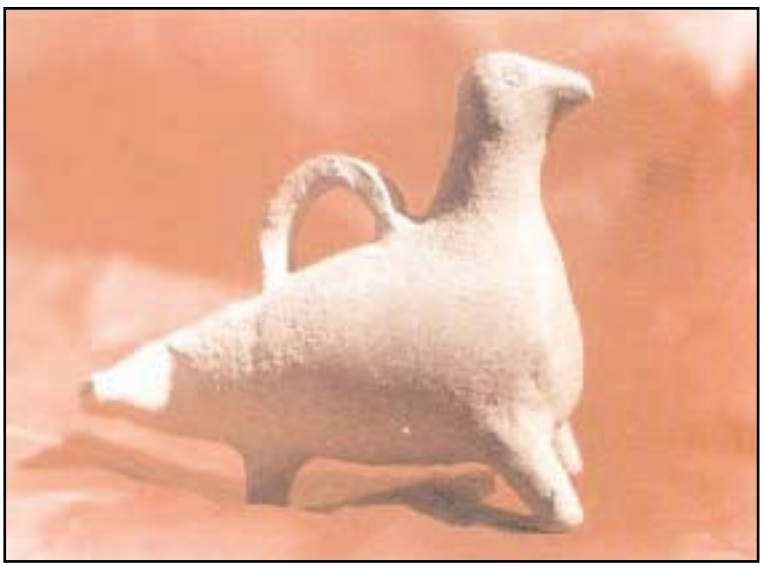
FIGURA 140. *"El León Verde". Ilustración del Rosarium Philosoforum. Biblioteca de Vadiana. St. Gallen.*

Las alegorías o los climas que aparecen en distintas épocas de un pueblo o de un individuo son los que delatan el nudo del proceso; no así los ocasionales que sirven sólo a la traducción de impulsos circunstanciales.

La materia prima de lo alegórico está tomada del mundo circundante, a través de los sentidos, siendo deformadas estas percepciones de acuerdo a la masa de impulsos internos a que está sometida la conciencia en ese momento (Figuras 141, 142, 143, 144, 145 , 146 y 147).

FIGURA 141. *Vaso en forma de pájaro., arte cartaginés. Siglo V A.C. Museo Arqueológico de Ibiza (España*

FIGURA 142. *Máscara. de Costa de Marfil. Arte grebo. Museo del Hombre. París.*



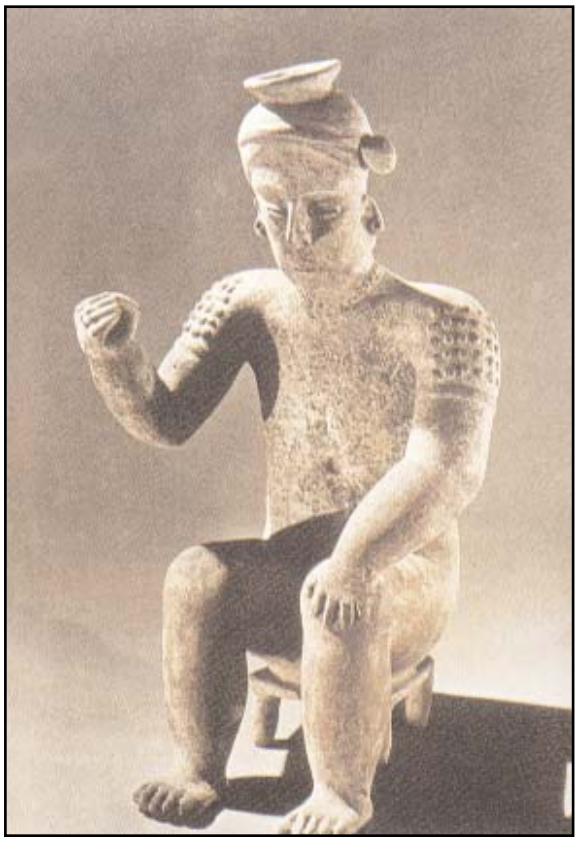
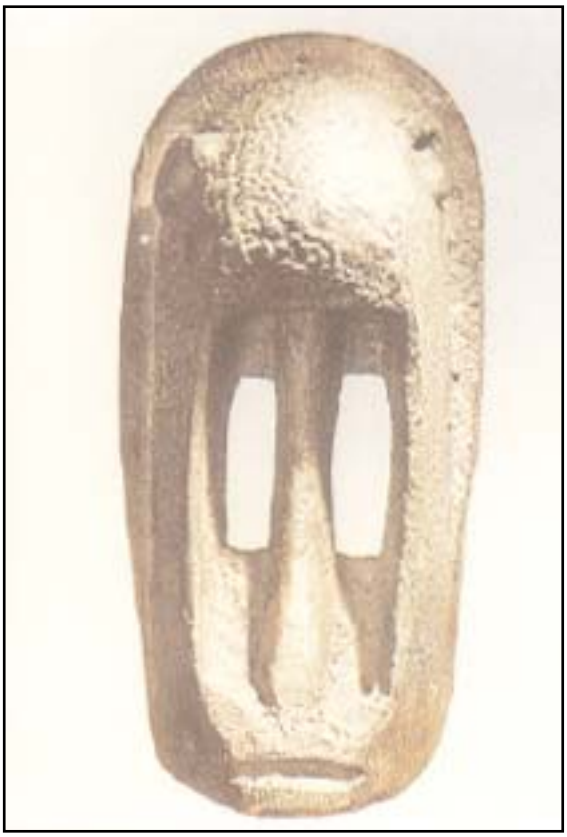


FIGURA 143.
Trompeta religiosa. Potala, (Tibet)

FIGURA 144.
Jarro xolina "Hombre sentado" Museo Nacional de Antropología, México.

FIGURA 145.
"El gato", gárgola de San Juan de los Reyes, Toledo.



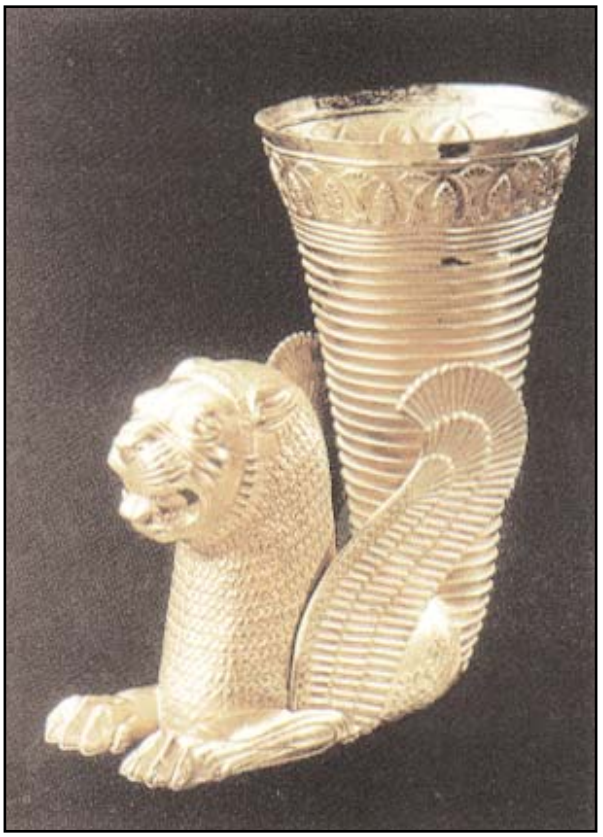


FIGURA 146. *Máscara "mono negro". Arte Dogón, Mali. Museo del Hombre. París.*

FIGURA 147. *Ritón con león alado. Museo de Teherán (Irán)*

El ensueño, el sueño, el cuento y el chiste cotidiano son los que mejor y más rápidamente nos familiarizan con las técnicas interpretativas de lo alegórico.

El mito, la leyenda y la producción plástica ofrecen mayor dificultad dados los elementos culturales que participan, a veces muy alejados del intérprete.

El sistema de tensiones y lo alegórico como descarga

Lo alegórico, como toda imagen, se inclina a movilizar los centros, tiende a trasladar cargas de la conciencia para lanzar respuestas. Cuando sucede una traslación de cargas de la alegoría que actúa sobre un centro, se produce una manifestación energética. Tales manifestaciones se patentizan con la risa o el llanto. Estos son los medios más adecuados para el

alivio de la tensión interna y, cuando estas alegorías surgen, normalmente cumplen con esta función de descarga, al provocar el llanto, la risa o la indignación, porque son algo muy significativo para el alegorizante.

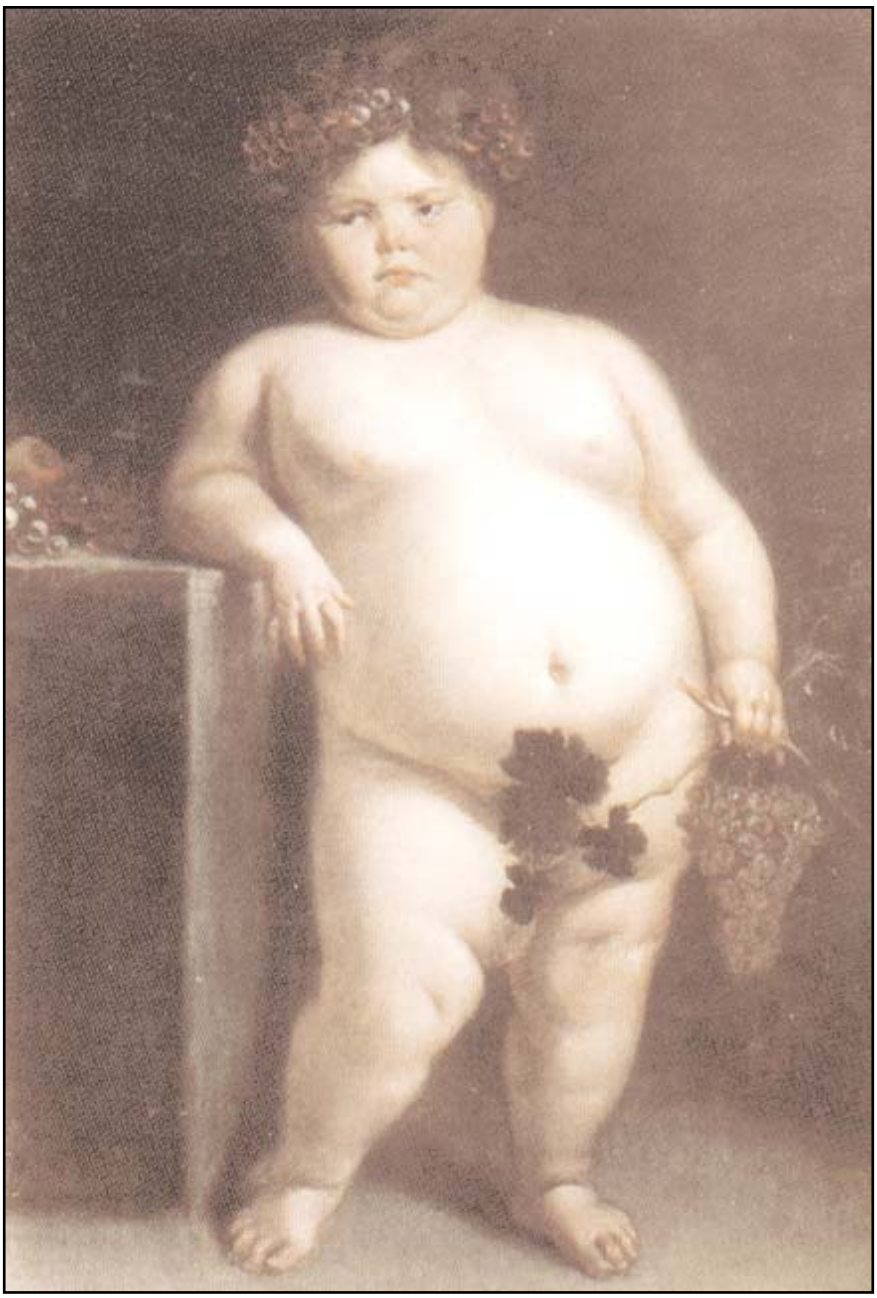


FIGURA 148. *"La monstrua desnuda". Carreño. Museo del Prado. Madrid*

FIGURA 149. *"La lavativa" de E. Lucas, Casón del Buen Retiro, Museo del Prado. Madrid.*

El acto amoroso y la confrontación agresiva también cumplen con esta función movilizando imágenes que llevan tensión a los centros para provocar la descarga correspondiente, llevando el potencial que permita la movilización de los centros hacia el mundo.

Para que esto suceda correctamente debe haber imágenes y por eso es que las alegorizaciones están relacionadas con esas vías de descarga, y por eso, precisamente, las representaciones alegóricas son tan significativas.

Por ejemplo: en una reunión de protocolo los asistentes son presentados ceremoniosamente. Se dicen nombres y apellidos, se mencionan títulos, y los presentes estrechan sus manos. En esta situación, uno de los concurrentes en lugar de dar la mano da el pie... Este exabrupto, que es acompañado por exclamaciones de unos, cólera de otros y risas del resto, aclara un poco cómo un sistema de tensiones se descarga por esas vías (Figuras 150, 151, 152, 153 y 154).

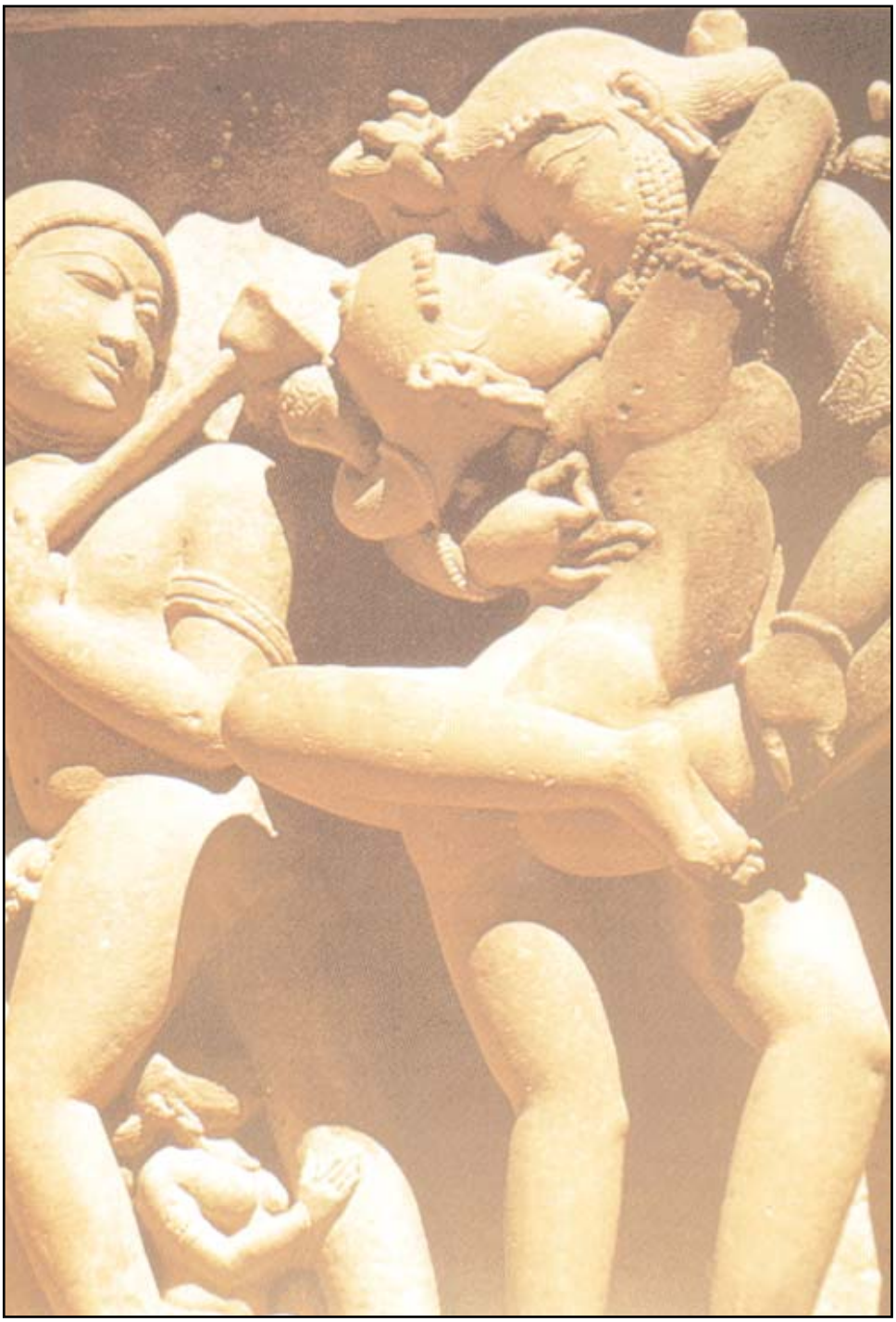


FIGURA 150. *Detalle de un friso del templo de Laksmana. Kharjuráho, India.*

FIGURA 151. "Ninfa perseguida por un sátiro". Daumier. Museo de Montreal (Canadá).

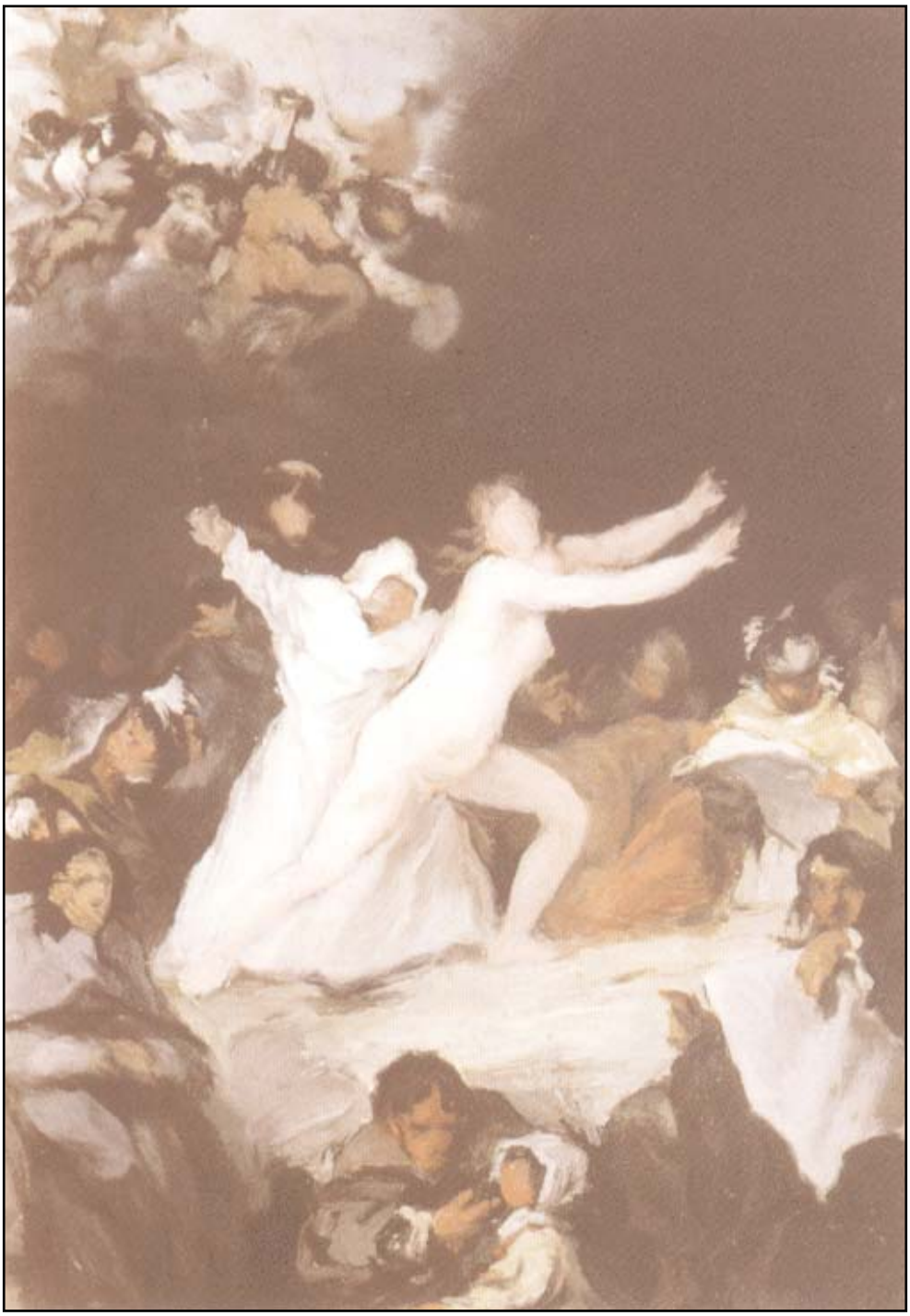


FIGURA 152. *"Aquelarre", por E. Lucas. Museo del Prado. Casón del Buen Retiro. Madrid.*

FIGURA 153. *"Riña a garrotazos", detalle. Goya. Museo del Prado, Madrid.*

FIGURA 154. "Los luchadores" Mármol henístico. Uffizi. Florencia.

Es en las alegorías donde esos elementos son tratados con predilección, justamente porque su presentación plástica sirve a los efectos de la descarga de tensiones producidas por los impulsos internos. Así es que, si bien las alegorías son traducciones y reflejos de los impulsos internos, estas "traducciones" tienden a usar los canales de descarga mencionados y esto, como puede comprenderse, está relacionado directamente con el clima emotivo que acompaña a la representación y que puede o no coincidir con ella. Este es el motivo por el cual es menester prestar especial interés al clima, en las tareas de interpretación alegórica.

El rescate del clima de una alegoría conduce a comprender el sistema de tensiones que obra en su raíz (Figuras 155, 156 y 157).

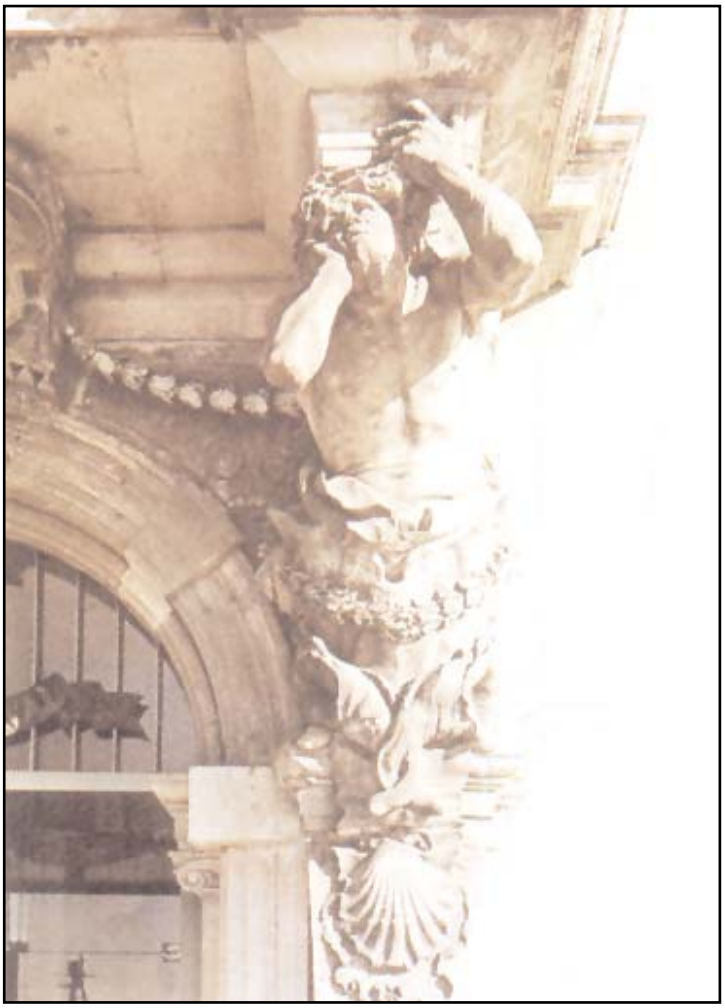


FIGURA 155. *Tensiones en un tenante del Ayuntamiento de Toulon (Francia) Puget*

FIGURA 156. *Un atlante de la Catedral de Pistoia (Italia. Pisano .*

FIGURA 157. Las Cariátides del Erecteiónt. Atenas.

Composición de lo alegórico

Los principales temas compositivos de lo alegórico son: continentes, contenidos y conectivas; atributos manifiestos, tácitos y separados; niveles; elementos y texturas; momentos de proceso, edades, transformaciones e inversiones.

Continentes, contenidos y conectivas

Para comenzar, el primer continente a buscar es el que aparece como el enmarque que engloba a toda la alegoría.

Normalmente, al reducir el encuadre de toda la situación alegórica se configura un símbolo que debe ser interpretado según lo establecido en simbólica.

Los continentes tienen valor de ámbito en el que se dan situaciones que guardan, que encierran o protegen a otros elementos (Figuras 158 y 159).

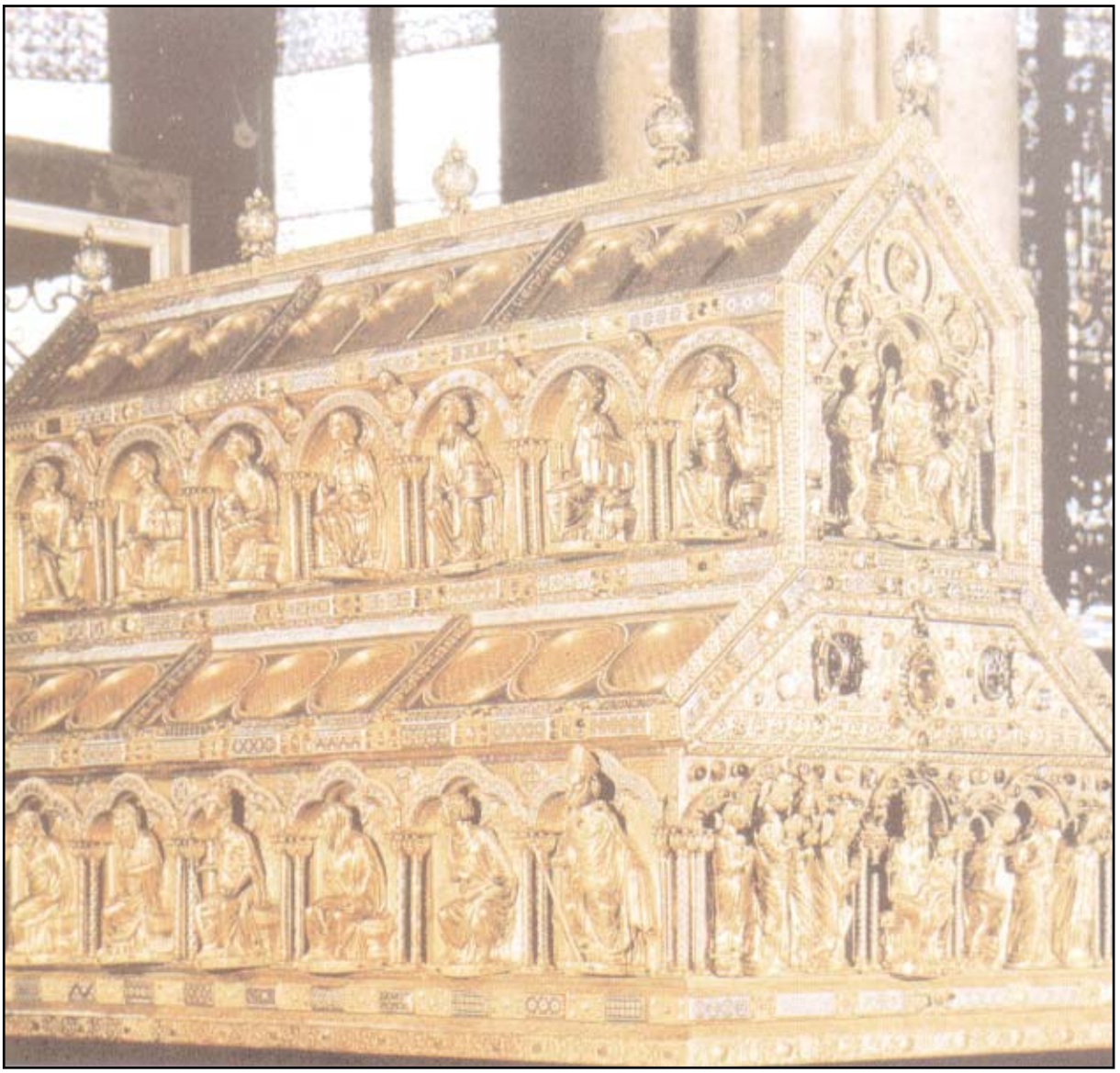


FIGURA 158.
El cofre de los tres "Reyes Magos".
Catedral de Colonia, Alemania.

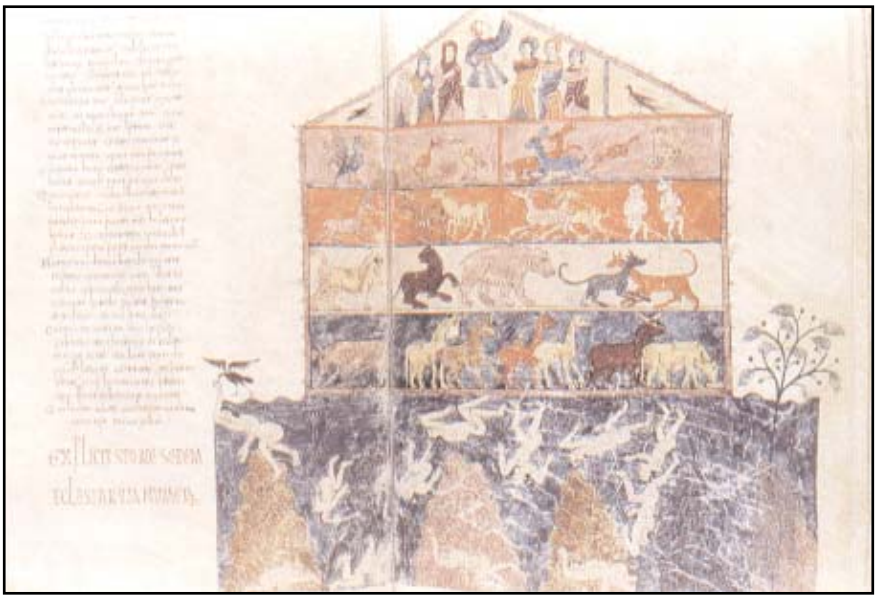


FIGURA 159.
"El Arca de Noé". Museo de la Catedral de Gerona (España)

Los disfraces, habitaciones, vehículos suelen proteger a menos que comiencen a comprimir, por ejemplo: la máscara de hierro, las paredes que se cierran; las vestimentas de Ofelia, en Hamlet,(Figura 160)que le permiten flotar sobre el agua y luego, al mojarse, la arrastran a las profundidades; vehículos que hacen posible desplazarse o volar, pero que al perderse el control se convierten en prisiones.

FIGURA 160.
Ofelia. Everet Millais. Galería Tates, Londres (Inglaterra)

Algo similar sucede en la vida cotidiana, cuando se dan situaciones psíquicas en donde la gente busca protección y trata de guarecerse de las agresiones externas, encerrándose; al pasar cierto tiempo las cargas internas van mudando, transfiriendose, de modo que lo que en un momento era protección y refugio, se convierte en algo fuertemente opresivo. Es un ejemplo ilustrativo de transferencia de continentes.

También aparecen las prisiones manifiestas, jaulas, cárceles, países de hombres hostiles, laberintos y lagos que guardan las imágenes como conservan también la vida acuática informe; diferente a los espejos y lagos que devuelven, reflejan la imagen, en cuyo caso no se los puede considerar continentes (Figura 161 y 162).

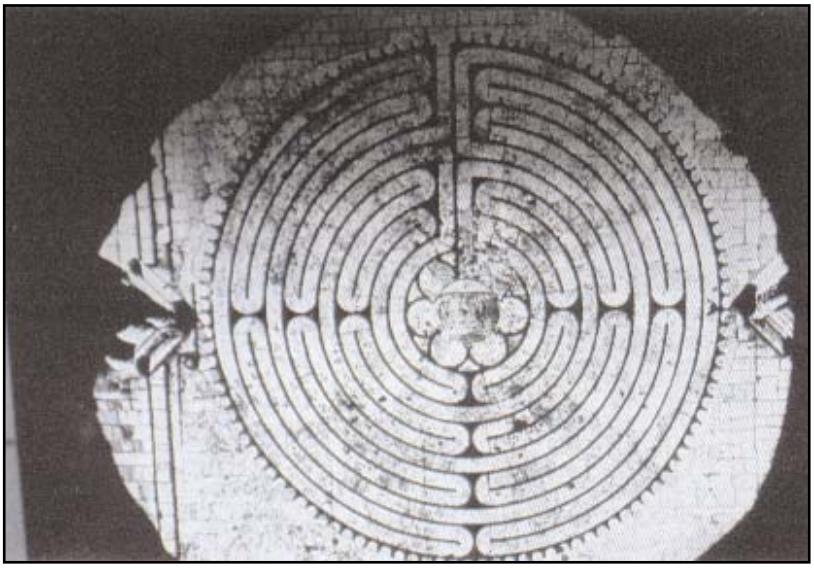


FIGURA 161.
El laberinto de la catedral de Chartres (Francia).s

FIGURA 162.
"Rubi", pintura de J. Andrese. Manuscrito siglo XV. British Museum, Londres (Inglaterra).

Es un contenido en alegoría todo aquello que está dentro de un ámbito. Ejemplo: el hombre en el "huevo alquímico", la naturaleza bajo "el manto de la noche", el pensamiento y las actividades internas (que están incluídos en el interior de los diversos seres).

Los continentes organizan y estructuran, mientras que en los contenidos, o para los contenidos, están la fuerza, la potencia, la energía, el poder o el peligro (Figuras 163 y 164).

FIGURA 163. *"El Papa simoniaco". de Blake . Tate Galery, Londres (Inglaterra).*

FIGURA 164. *La diosa Tlazolteotl. Colección particular. Washington. (U.S.A.)*

Los continentes pueden tener poder transferido a su composición: por ejemplo el Santo Graal, según una leyenda construído con un cristal verde que cayó de la frente de Luzbel; o según otra versión, la virtud del Graal proviene del hecho de recibir la sangre de Cristo en la cruz, ya que, por contiguidad, se le transfirió su poder (Figura 165).

También las conectivas pueden tener poder transferido.

Es conectiva, en alegoría, todo lo que cumple con esa función, independientemente de sus características materiales. Es tan conectiva un puente como un teléfono, una palabra o cualquier vehículo (no en cuanto continente sino en cuanto transporte). Conectivas son las entradas, las escaleras, rampas, caminos, senderos, ríos que llevan a algún punto. También son conectivas las que impiden las conexiones: vehículos atascados, lagos o mares que separan, puertas cerradas, estatuas, seres herméticos o mudos, personas que hablan lenguajes incomprensibles, ruídos y sonidos confusos o sin sentido, pero a los que se les busca o se les intuye un significado (Figuras 166, 167, 168, 169, 170 y 171).

FIGURA 165. *Cáliz de Rito Visigótico. Colegiata de San Isidoro, León (spaña).*

FIGURA 166. *Conectiva. Claustro bajo. San Juan de los Reyes. Toledo (España)*

FIGURA 167. *Conectiva. "El paso de la laguna Estigia". por J. Patinir. El Prado, Madrid.*

FIGURA 168. *Conectiva de impedimento. Toro androcéfalo en la puerta del Palacio Khorsabad. Museo de El Louvre, París (Francia)*

FIGURA 169. *Conectiva de impedimento. Esfinge de mármol. Museo Kerámicos, Atenas.*

FIGURA 170. *Conectiva de impedimento. Estatuas de sere armados, Seres armados, los "Atlantes" de Tula (México).*

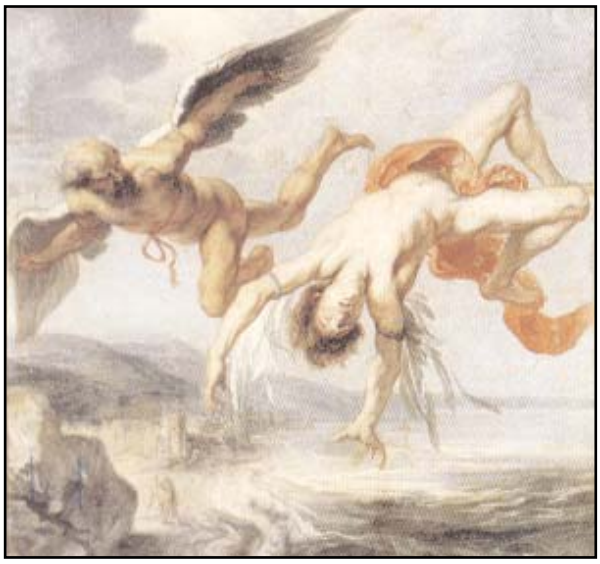


FIGURA 171. *"La caída de Icaro". de Gowi. Museo del Prado, Madrid*

Generalmente las conectivas de impedimento, de cansancio, de esfuerzo, indican que hay un poder, una fuerza o un beneficio que se pueden lograr y que está protegido por las dificultades. Todo esto es muy diferente de las huídas difíciles o fatigosas, las cuales no se deben interpretar como conectivas de impedimento, a menos que esa conectiva (por ejemplo, un río) impida la huída, o que se cierren las puertas de un lugar que sería la salvación.

FIGURA 172. *Dos leones, flanqueando una columna, defienden la entrada a la acrópolis de Micenas (Grecia).*

Las escaleras o rampas son especialmente importantes, por cuanto además de conectivas suelen revelar la existencia de niveles diferentes (tema compositivo que será tratado más adelante).

Los defensores de las entradas convierten a las conectivas en dificultad, tal como se aprecia en los ejemplos gráficos (Figuras 172, 173, 174, 175, 176 y 177).

FIGURA 173.
"Cuidado con el perro".
Pompeya (Italia.

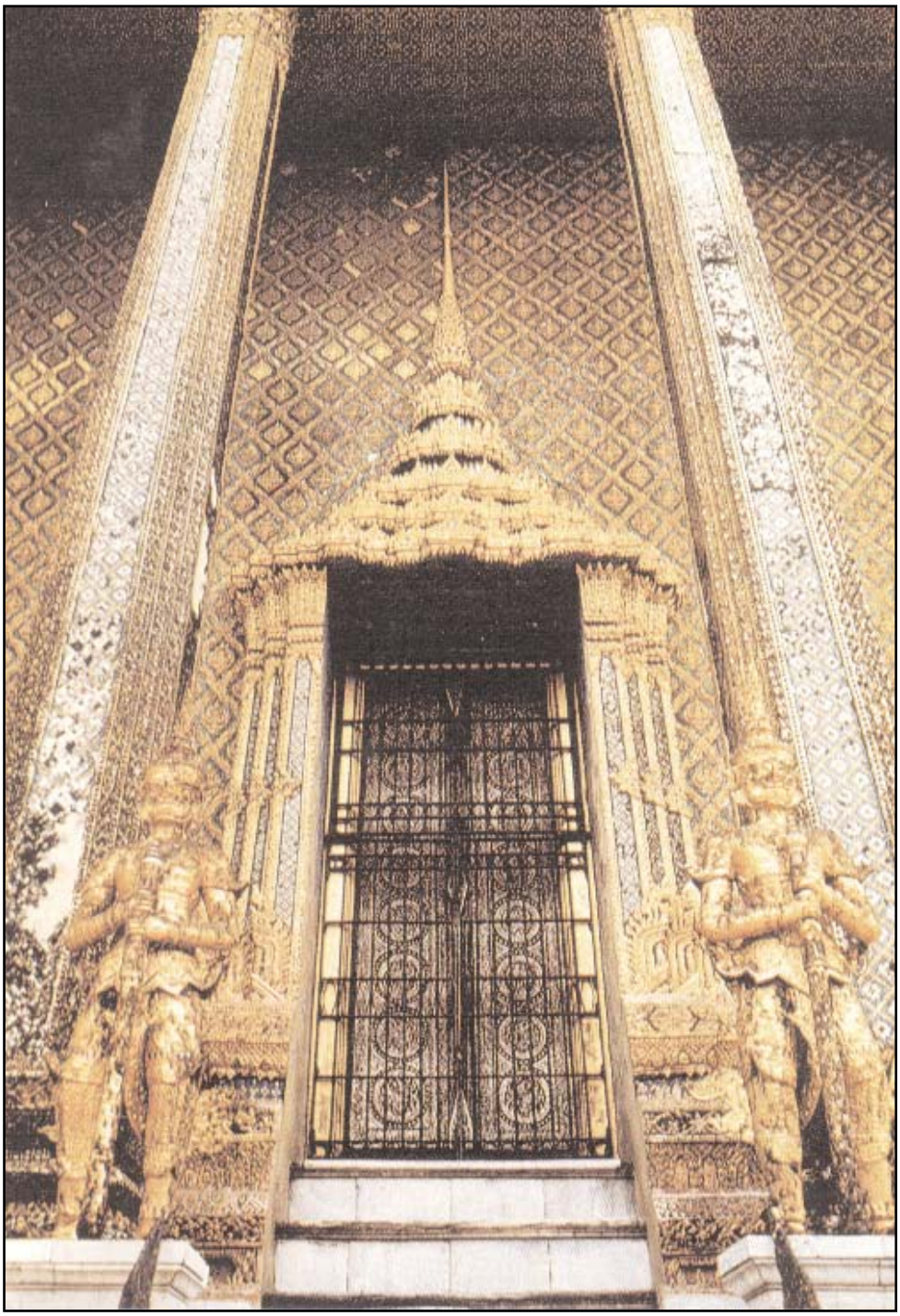


FIGURA 174. *Defensores en la entrada del Prasad Phra Theebidorn. Thailandia.*

FIGURA 175.
León-grifo del Palacio de Darío de Susa. Louvre, París.

FIGURA 176.
Puerta oeste llamada "de los Leones" de la antigua ciudad hitita de Hattussa. Yozgat (Turquía).

FIGURA 177.
Un león defensor sostiene entre los dientes la aldaba de una puerta en la ciudad de Copenhague.

El tema de los defensores es de importancia, y se ha independizado, en las alegorías populares, en forma de dragones, hombres salvajes con armas, gigantes, cíclopes, ángeles armados, animales feroces, perros de varias cabezas y monstruos de todo tipo. Ellos defienden la entrada a lugares donde está el poder, la gracia o la belleza (Figura 178).

FIGURA 178.
Salvajes. Esculturas en la fachada del Colegio de San Gregorio. Valladolid (España).

Existen también, en la misma categoría, los defensores invisibles que resultan tanto o mas peligrosos que los anteriores, así como lazos, engaños, trampas y seducciones que desvían, como sucede con las sirenas, brujos, encantadores y magos (Figuras 179, 180, 181, 182 y 183).

FIGURA 179. ***Detalle de las estatuas de Fausto y Mefistófenles en el Monumento a Goetheta en la Villa de Humberto I, Roma***

FIGURA 180. ***"Adán y Eva". Tiziano. Museo del Prado, Madrid.***

FIGURA 181. *Centauro y serpiente-grifo enredados enre lazos en un capitel del claustro de la Colegiata de Santillana del Mar. Santander (España).*

FIGURA 182. *"Hércules luchando con la Hidra". Puget. Museo de Ruán. (Francia)*

FIGURA 183.
"El caballo de Troya", pintura romana en el Museo Nacional de Nápoles, (Italia)

Finalmente, en esta línea, están los protectores: el ángel de la guarda ayuda contra los ángeles del mal, el mago blanco lucha contra el mago negro y el genio de la lámpara realiza prodigios para eludir a los defensores (Figuras 184, 185 y 186).

FIGURA 185. *El arcángel San Miguel. Museo Nacional de Escultura. Valladolid (España)*

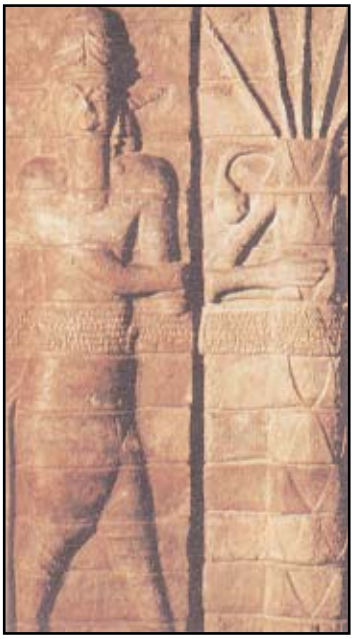


FIGURA 186. *Genio protector de la palmera. Susa (Irán)*

FIGURA 184. *Larario. Casa de los Vetti. Ponpeya (Italia).*

Algunos atributos independientes desempeñan también el rol de protectores: alfombras que vuelan, máquinas maravillosas o anillos encantados, que serán considerados al estudiar, precisamente, las alegorías de atributos. Valen como protectores los amigos de rango o poderosos y todo aquello (personas u objetos) que proporcione sensación de seguridad. Desde luego que un pueblo o un individuo en sus sueños, ensueños o bromas, puede personificar al defensor o al protector, en cuyo caso se debe preguntar qué poder o valor se defiende, o se protege.

Para sintetizar este tema compositivo de continentes, contenidos y conectivas, digamos así:

Los continentes guardan, protegen o encierran aquello que hay en su interior y deben ser interpretados de acuerdo con la función que cumplen en cada caso.

Los contenidos son aquellas entidades en el interior de un ámbito. Los valores (fuerza, poder, sabiduría, etc.) están sustancialmente en los contenidos. El argumento alegórico está en relacción directa con los contenidos, no con los continentes o las conectivas.

Son conectivas aquello que facilite o impida la conexión entre contenidos y entre ámbitos, o entre ámbitos y contenidos.

Atributos

Los atributos, en alegórica, son todo lo que tiene valor en sí, independientemente de quién o qué lo posea. Por ejemplo: el poder de quien aparece investido rey, sea quien fuere; la santidad del que es ungido sacerdote. Cuando el atributo se destaca, es porque quien dispone de él posee su cualidad (Figuras 187 y 188).

FIGURA 187. *Atributos tácitos: "Cristo muerto". G. Fernández. Museo Nacional de Escultura de Valladolid (España)*

FIGURA 188. *Atributos manifiestos: "El Rey" . Catedral de Colonia (Alemania).*

FIGURA 189. *"Condenado por la Inquisición". Eugenio Lucas, Museo del Prado, Casón del Buen Retiro, Madrid.*

Si el atributo no tiene relevancia pero actúa encubiertamente estamos en el caso de un atributo tácito. Por ejemplo, "Clark Kent" es un ciudadano normal, pero porque se ha disfrazado, ha encubierto al "superhombre". En el juego del acertijo, llamado en algunos países "del gran bonete", no se sabe quien es el personaje ni cuál es el objeto de ese personaje. En otros mitos universales: la "fraternidad blanca", que proteje y gobierna el mundo, por ejemplo, no se sabe por quién está compuesta, en dónde se emplaza, etc.

Estos mitos indefinidos polarizan fuertemente el psiquismo.

A veces, un lugar, una persona o un grupo, encarnan todo lo benéfico, a la par que otro lugar, persona o grupo, es el chivo expiatorio, en el que se carga irracionalmente toda la tensión negativa del psiquismo.

Los atributos tácitos negativos son los que acostrumbran a producirse en todos los regímenes dictatoriales (todo lo bueno en un lado y todo lo malo en otro), y dan lugar a las grandes persecuciones. Cuando en un pueblo las tensiones negativas son muy grandes y hay posibilidad de explosión psíquica, cuando surgen grandes contradicciones (económicas, sociales, etc.), y cuando las cosas van muy mal, surgen con fuerza los atributos

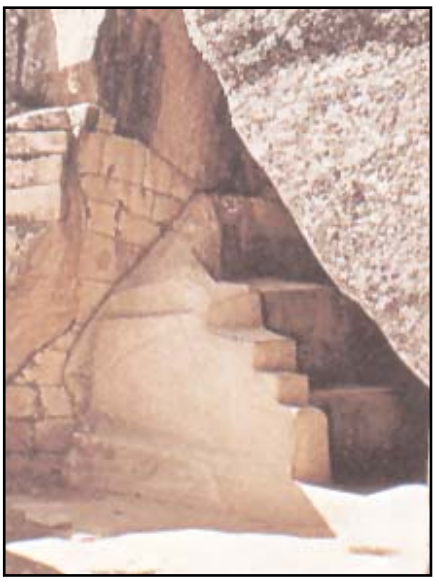
negativos que se lanzan irracionalmente concentrándose en contra de un grupo humano, un pueblo o una persona que aparece como el culpable de todo lo que sucede.

Esto revela el sistema de tensiones y grado de contradicción de una sociedad en una etapa dada (figura 189).

Pasemos a tratar el tema de los atributos separados, que son todos aquellos que existen independientemente de que sean o no poseídos. En los ejemplos de los atributos manifiestos, la majestad, el poder se encarna en el rey; no importa quién sea el que lo personifique a efectos de su manifestación. En el caso del atributo separado, en cambio, el poder obra por sí mismo. Ejemplo: el vellocino de oro, la fuente de juventud, etc. Normalmente los poderes mundanos están cubiertos de atributos alegóricos, los cuales si perdieran su realidad psíquica, se derrumbarían, y los defensores de este orden se volverían contra él.

Niveles

Son niveles los temas alegóricos que están puestos en escala espacial o de rol. La azotea es más encumbrada que el primer piso; las piezas mayores más valiosas que los peones en el ajedrez; los arcanos mayores más importantes que los menores en el tarot; sota, caballo y rey significan mucho más que las cartas comunes (Figuras 190, 191, 192 y 193).



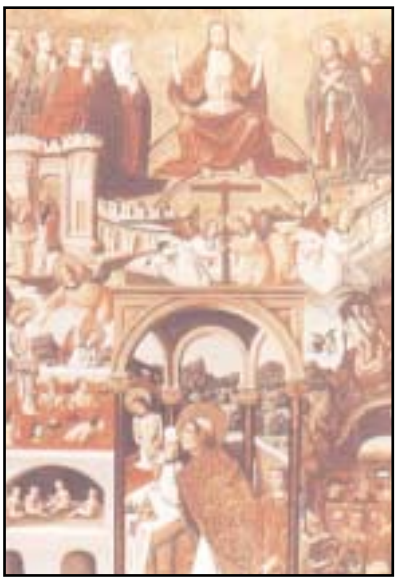
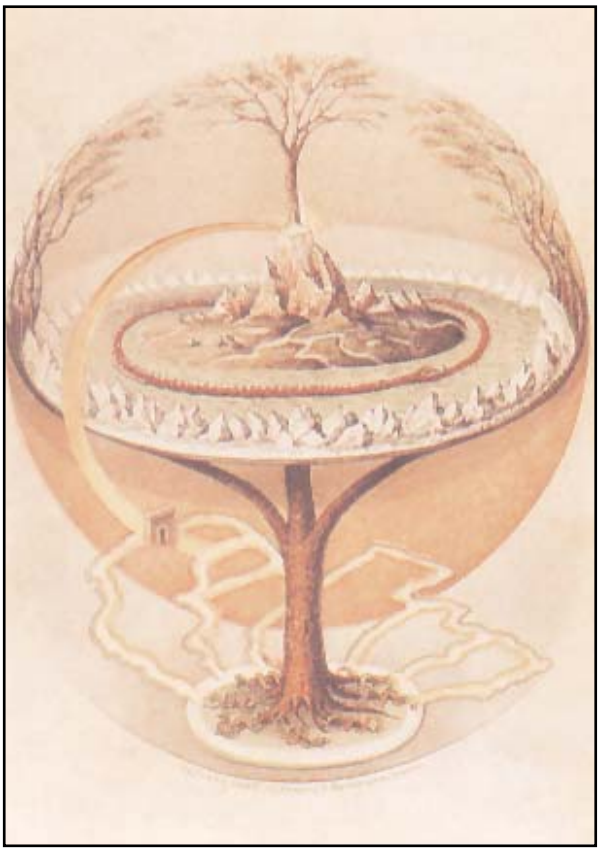


FIGURA 190.
Tumba bajo el altar bjo el altar. Machu-Pichu (Perú).

FIGURA 191.
Niveles en "La misa de San Gregorio". Museo de Sao Paulo (Brasil)



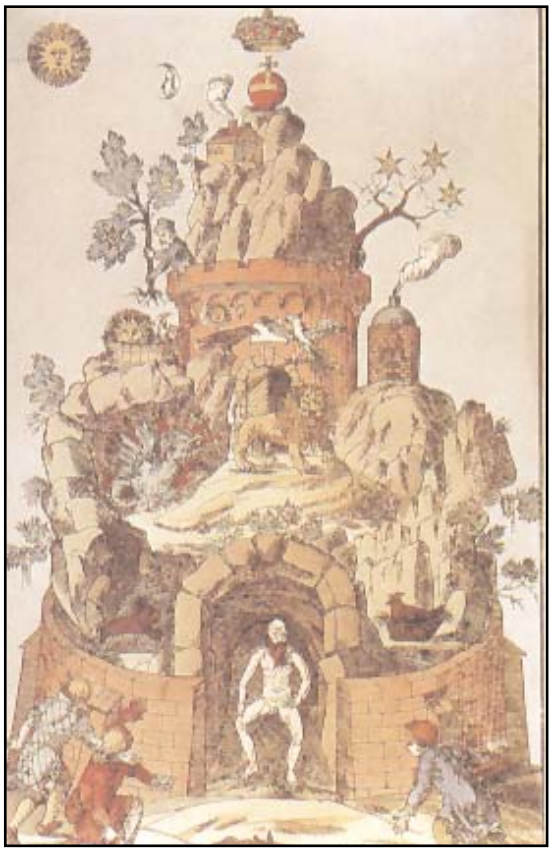


FIGURA 192. *Ygdrasil, El árbol del mundo escandinavo. Northern Antiquity T. Percy 1847 (Iralanda).*

FIGURA 193. *Montaña de los filósofos. Grabado Altona 1785 (Alemania).*

Los niveles señalan situaciones de posición del psiquismo. Según se emplace al alegorizante en un escalón u otro, éste reconoce su situación interna. El símbolo de mandorla, alegorizado como Arbol de la Cábala (Figura 63), es un ejemplo excelente de juego de niveles en el cual además están los caminos, las escalinatas o los senderos que conectan a unos niveles con otros.

La agorafobia, o terror a los espacios abiertos, se produce por la resonancia interna que alegóricamente tiene esa situación para aquel que no dispone de enmarque interior, que necesita referencias, que se siente fuera de su centro y experimenta la necesidad de niveles para ubicarse.

La claustrofobia, en cambio, surge por la opresión de los niveles de conciencia. Reflejo de esto son alegorías tales como el pequeño hombre-hormiga en ciudades inmensas, los seres encerrados en cajas, etc.

Las conectivas, cuando conducen a niveles diferentes, señalan la dirección que experimenta el alegorizante en su proceso, por ejemplo: el ascenso a los cielos o el descenso a los infiernos.

Texturas y elementos

Fuego, agua, aire y tierra, así como todo tipo de materiales y texturas deben ser interpretados por las sensaciones comúnmente aceptadas que producen. No es difícil interpretar un chiste en el que a una persona le arrojan agua. Los dichos populares están fuertemnte teñidos por estos elementos alegóricos de tipo táctil. De modo que en alegórica, "recibir un jarro de agua" es decir prácticamente: "quedarse frío", "quedarse estupefacto", "sorprendido".

Numerosas entidades tienen en su carácter texturas o elementos definidos que enriquecen la interpretación. Un defensor desempeña la misión de impedir el paso, pero si es un ángel (con atributos de ser volador) con una espada flamígera (atributo cortante y quemante), no resultará explicando la misma situación psíquica que si es un perro de muchas cabezas y dientes desgarrantes (Figuras 194, 195, 196 y 197).

FIGURA 194. *El Arcángel San Miguel, por Juan Adán. Catedral de Granada.*

FIGURA 195. *"Hércules y el Cancerbero". Zurbarán. Museo del Prado (Madrid).*

FIGURA 196. *Texturas diferentes en un relieve de piedra en Toledo (España).*

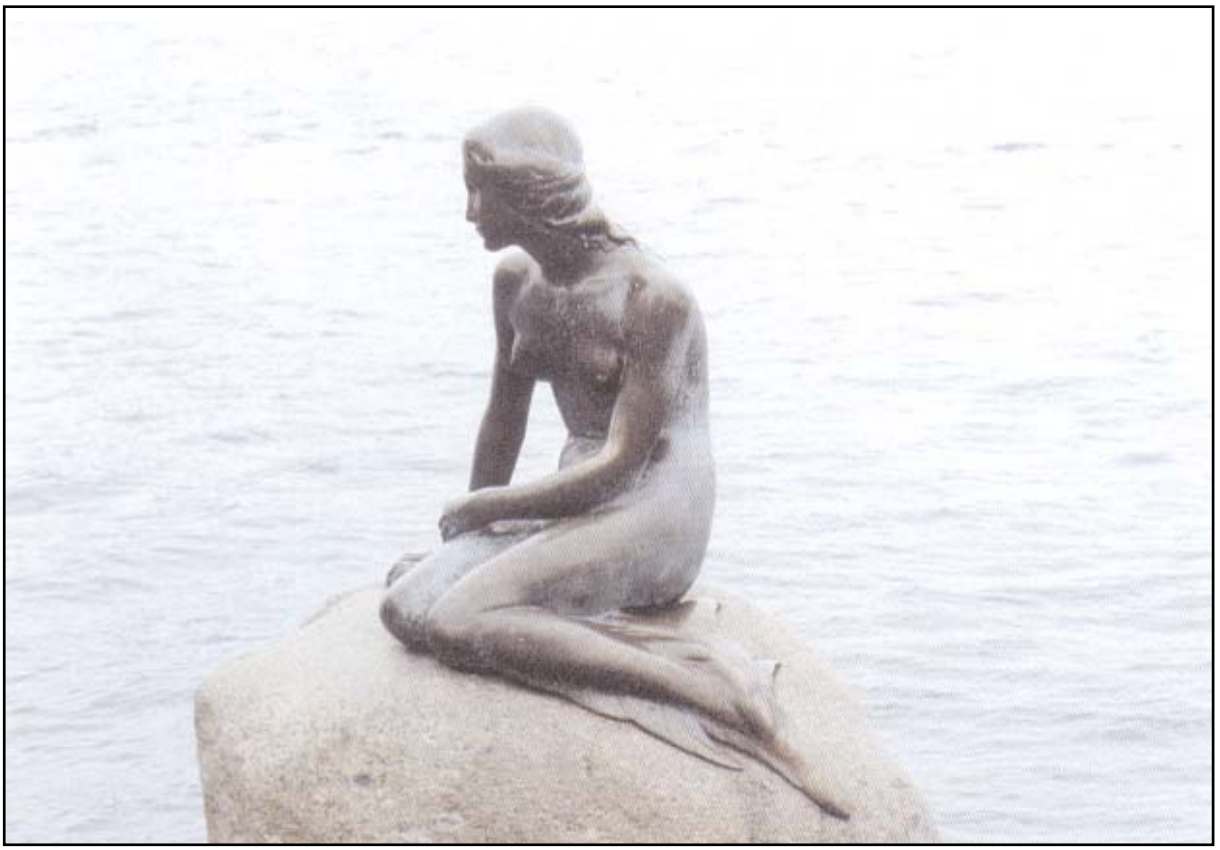


FIGURA 197. *Distintos elementos en una misma mujer-pez. "La Sirenita" de Copenhague.*

El color también alegoriza a menudo sensaciones táctiles. Ejemplo: rojo-fuego; negro-profundidad, abismo.

Momentos de proceso. Edades, transformaciones e inversiones

Las edades alegorizan del mismo modo que lo hace el consenso común, pero admitiendo distintos planos de interpretación: un niño significa la pureza y la inocencia, pero también la inexperiencia, falta de fuerza, necesidad de otro, en suma: carencia. Un viejo, en cambio, sugiere la enfermedad, la proximidad de la muerte, la decadencia física y, al mismo tiempo, la experiencia, sabiduría, etc. (Figuras 198, 199, 200 y 201).

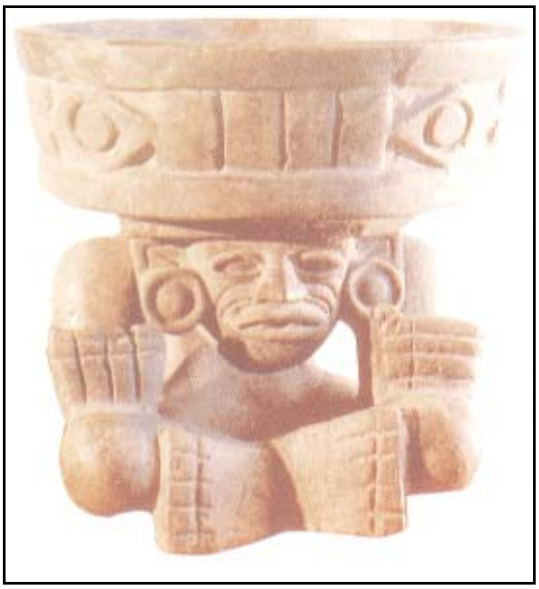


FIGURA 198.
"El Viejo del Fuego". Museo de antropología de México.

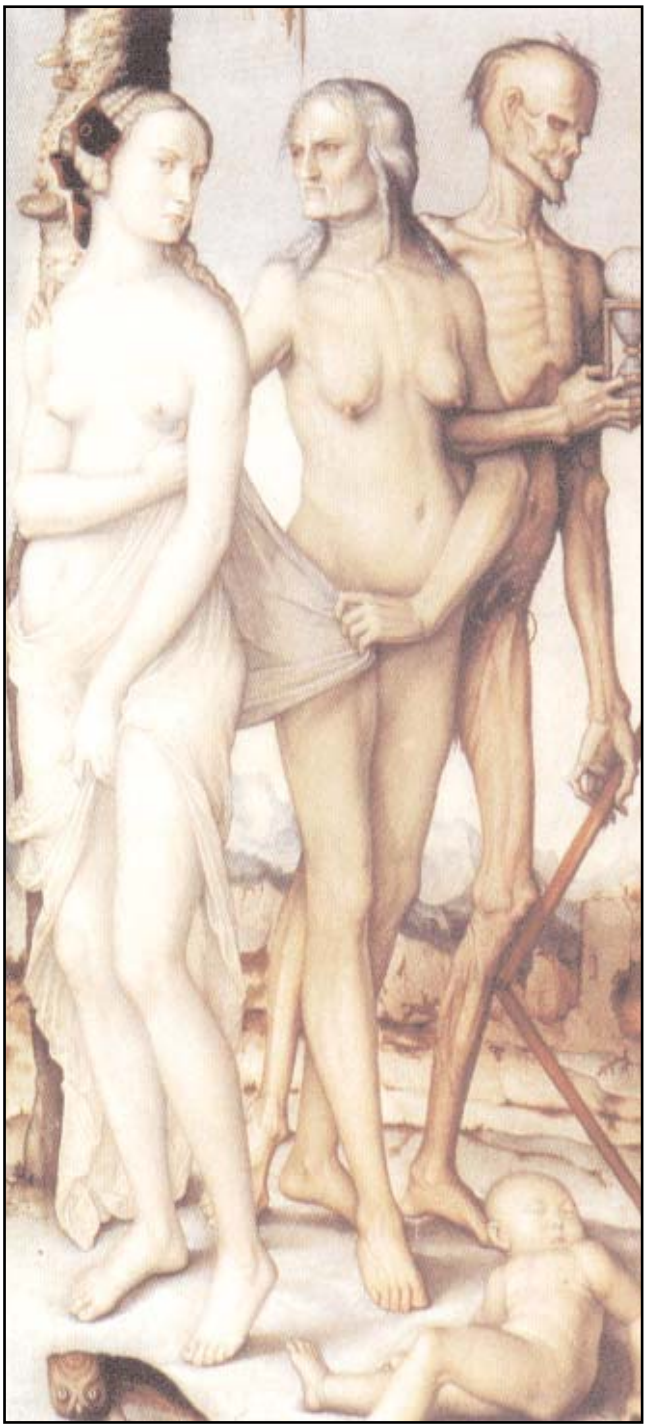


FIGURA 199.
"Las edades y la muerte". de Hans Baldung. Museo del Prado. Madrid (España).

FIGURA 200.
Cabeza de sátiro joven, siglo II.
Museo Arqueológico de Tarragona
(España)

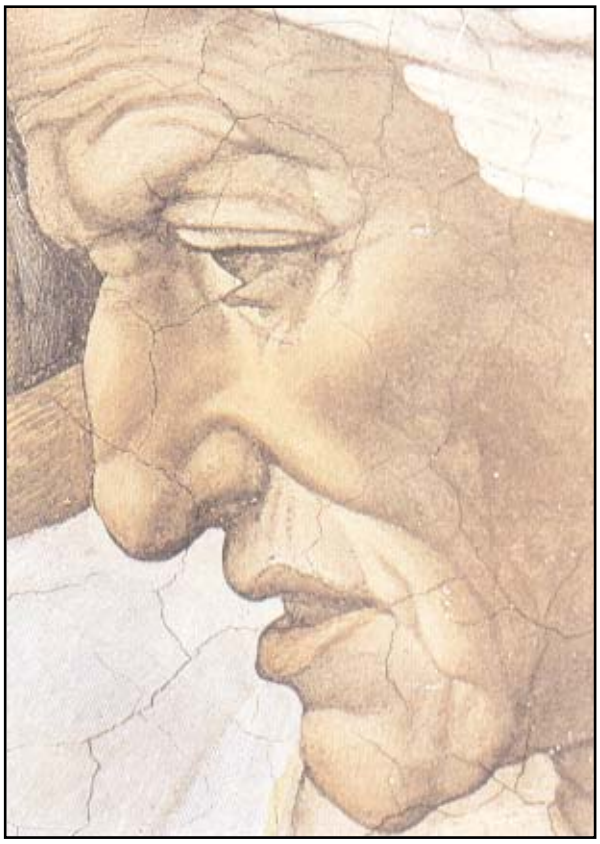


FIGURA 201.
"La Sibila Cumana"
(detalle) Capilla
Sixtina. (Vaticano)

A veces los atributos que acompañan a una edad explican su sentido correcto, pero en otras ocasiones hay que tomar los diversos aspectos interpretativos para elegir el adecuado en el contexto argumental.

Lo dicho vale igual para las transformaciones de una cosa en otra y para las inversiones (un caso particular de la transformación). Este fenómeno es frecuente en el juego de palabras y en las alusiones burlonas. La grosería alegórica suele trabajar con transformismos e inversiones y, por tanto, con fuertes asociaciones de contraste.

Edades, transformaciones e inversiones, delatan exactamente el momento de proceso en que se encuentra el alegorizante, u otras personas o seres a los ojos del alegorizante (Figuras 202 y 203).

FIGURA 202. *Coatlicue, Diosa de la muerte y la regeneración. Museo de Antropología de México.*

FIGURA 203. *El "Kuan-yin" chino. Transformación del bodhisatva Avalokitésvara en figura femenina, Rijksmuseum (Holanda).*

Para terminar, diremos que la práctica de la interpretación alegórica provoca conmociones psíquicas (cosa diferente a transformaciones psíquicas), debido al traslado de los climas mentales de los niveles de sueño y semisueño al campo de la vigilia. Es un simple fenómeno mecánico de

compensación energética, pero que, en algunas personas, tiene fuerte carga dramática, pues esas alegorías están relacionadas con sus climas más profundos.

Hay personas que huyen de determinados temas porque se sienten muy comprometidas. Tienen atracción y afinidad por los mismos, pero consideran que algo se desequilibra en ellas al entrar en contacto con dichos asuntos. Ciertamente es muy significativo, no sólo cuando alguien se interesa vivamente por una materia, sino, también, cuando huye. Esto es altamente revelador porque lo compromete irracionalmente; los llamados temas "tabúes" representan claramente lo explicado.

Ya hemos señalado que al interesarnos por una alegoría, al tratar de comprenderla, deberíamos establecer ciertas reglas de interpretación. ¿Qué es esa alegoría y con qué función está cumpliendo en la economía del psiquismo? Necesitamos parámetros claros para comprender cabalmente la función con que cumple.

Reglas de interpretación de lo alegórico

Estas reglas simples las señalaremos así:

1.-Reducir a símbolo los elementos más destacados de un tema alegó rico.

Siempre que se está haciendo interpretación alegórica, se reduce lo alegórico a símbolo para comprender el sistema de tensiones en el que se emplaza esa alegoría.

En ese sentido, el continente mayor de una alegoría es el símbolo. De modo que si en una alegoría aparecen personas discutiendo en una plaza, y el continente de esa alegoría es la plaza precisamente, se reduce a símbolo aquello que engloba a esas personas discutiendo. Lo primero es descubrir el sistema de tensiones, y esto lo revela el símbolo que incluye a las alegorías en su interior. De manera que lo dicho sobre simbólica es de utilidad para estudiar los sistemas de tensiones que operan sobre las alegorías.

2.- Comprender la materia prima (sobre todo en las interpretaciones de producciones alegóricas personales) con que se ha elaborado la alegoría, observando su modificación original.

"Comprender la materia prima" quiere decir saber de qué sentidos proviene. ¿Puede venir de memoria?, ¿de una mezcla de sentidos y memo-

ria?, ¿o de un estado característico de la mente que tiende a realizar esas articulaciones particulares? Es imprescindible indagar el origen del material con que se constituyen las alegorías, si se quiere avanzar en la comprensión del papel que cumplen y entender el sistema de tensión. En definitiva, saber cómo opera y para qué sirve.

3.- Interpretar en relación a similitud, contigüidad y contraste, de acuerdo a patrones comúnmente aceptados.

Cuando sobre un punto hay distintas interpretaciones aceptadas, se toman varias de ellas con el objeto de decidir cuál es la justa, una vez se tenga abarcada la estructura total del asunto.

Se interpreta de acuerdo a las leyes asociativas, y en consecuencia al observar estas asociaciones debemos preguntarnos qué significa esa alegoría, qué quiere decir para nosotros. Y si queremos interpretar una alegoría expuesta en el mundo externo (en un cuadro por ejemplo), deberíamos preguntar al productor qué significan para él esas alegorías. Pero, quizás, hay muchos cientos de años de distancia entre nosotros y el alegorizante. En ese caso es muy difícil que, con nuestros valores, lleguemos a interpretar exactamente lo que significó para la economía de ese psiquismo; de manera que tendríamos que buscar por otros caminos y tratar laboriosamente de llegar a comprender los significados que existían entonces. Interpretar una alegoría muy alejada en el tiempo y en el espacio va a ser extremadamente dificultoso, ya que no está a disposición la suficiente materia prima. Si no hay material para trabajar no se debe forzar la realidad interpretativa; y si no se sabe qué significaba para ese contexto cultural una determinada producción alegórica, es preciso quedarse sin dar solución al problema hasta tanto se tengan los datos culturales necesarios. En modo alguno hay que forzar las cosas cuando falta información, pues en ese caso sucede que se "rellenan alegóricamente" y se cubre esa realidad, que no se sabe interpretar, con otras alegorías propias. Es evidente que si no se tienen datos de consenso global es inadecuado utilizar mecanismos de interpretación según lo que represente para el intérprete. Y si se trata de una alegoría social, por ejemplo, se habrá de preguntar a distintas personas acerca del significado de esa alegoría. Cuando alguien hable de la representación de un anciano bondadoso, con ciertas características, y le preguntemos a esa persona qué significa para él tal imagen, y responda: "la bondad", ya sabemos que esa alegoría significa para él la bondad y nada más. No podemos decir que significa otra cosa, no es pertinente utilizar los contenidos de nuestro psiquismo y nuestras propias tensiones para explicar lo que le pasa a otro.

Si alguien (estudioso de estos temas) que vive en una sociedad reprimida con respecto al sexo, por ejemplo, le pide a otra persona que le hable acerca de la alegoría de un anciano, y ella le explica que para él esa imagen significa la bondad, no se puede decir que ese anciano tenga que ver con contenidos sexuales, pues tal cosa sería una proyección de lo que le sucede al intérprete a propósito de sus tensiones internas. Esto es un fenómeno muy notable y propio del mundo de lo alegórico, la realización de traslado de cargas, de climas que no coinciden con el sistema de representación.

4.- Comprender el argumento o los argumentos que están en cada tema.

Distinguiremos entre argumentos y temas de los argumentos. Un argumento es el cuento, y dentro de él hay temas, algo así como fotografías, imágenes, que son las que van formando la trama. Por ejemplo en el caso de lo onírico: esos sueños que se tienen de un día para otro, que son sueños distintos, pero siempre aparecen ciertos personajes, o surgen permanentemente determinadas imágenes, o ciertos lugares, estos son los temas de los argumentos.

A veces el tema permanece y el argumento varía, o bien (y esto es más difícil de apresar), los temas siempre cambian de sueño en sueño, pero permanece el mismo argumento; por ejemplo el de búsqueda: siempre se anda buscando cosas en los distintos sueños; hoy son unas cosas, mañana son otras; los temas varían pero siempre permanece el argumento de búsqueda.

5.- Considerar el clima de la alegoría como aquél que corresponde exactamente a la situación mental en que se encuentra quien produce, recrea o considera un tema alegórico, y las actitudades internas frente a un tema. Por ejemplo: desagrado o temor por ciertos elementos; o atracción y gusto; o bien, sensación de que algo está implícito o apenas insinuado. Esto nos hace comprender la situación mental de quien produce esos climas de acuerdo a similitud, contigüidad o contraste. Repitamos que, en este sentido, el contraste no debe confundir: cuando alguien huye de un tema desagradable, reconoceremos en él ese mismo clima interno y el temor de ser atrapado por él. Todas las fobias son huídas alegóricas de temas asociados a climas de gran fuerza atractiva para quien los padece.

6.- Cuando un clima coincide con el tema, la interpretación ha de seguir, sencillamente, a las imágenes.

7.- Cuando el clima y el tema no coinciden, el hilo conductor debe ser el clima.

8.- Un tema puede repetirse en una misma o en distintas secuencias alegóricas, igual puede suceder con un argumento.
Es el argumento repetido, como el clima repetido, el que denota la fijación del psiquismo a una etapa.
9.- Consideraremos, ahora, el núcleo de ensueño cuando aparece alegorizado como imagen, o como clima continuo fijado a través de las distintas alegorizaciones y a lo largo del tiempo.
Todo el psiquismo (como toda actividad humana) está orientado hacia el núcleo de ensueño. Cuando en ciertas alegorías aparece ese centro importante, que posee todos los poderes y está rodeado de las mayores dificultades para lograrlo, se está aludiendo a ese núcleo que concentra la energía de todo el psiquismo. Si se presenta la posibilidad de poder atrapar o poseer ese núcleo, estamos en presencia de un cambio importante de etapa mental; muere un período en el alegorizante y nace otro nuevo. Y sus actitudes y actividades en la vida (después de todo también alegorías) comienzan a transformarse para irse orientando hacia una nueva etapa. “Lograr el cielo”, “fundirse con dios”, “buscar la pareja ideal”, “producir la piedra filosofal”, son alegorías del núcleo de ensueño que revelan el real y efectivo poder de ese centro aglutinante de la energía psíquica. Este gran concentrador es el que se desplaza en nuevas fases vitales, y que ha sido descrito como “fuente de poder”, detrás de la alegoría del “gran secreto”, la “palabra olvidada”, “el lenguaje universal”, “el gran velo ilusorio de la realidad”...
En la alegoría individual, el núcleo aparece en pocas ocasiones; sólo en aquéllas en que la situación de la persona es la de preguntar por el sentido final de su propia vida.
En cambio, en los temas de la alegoría popular y en los grandes mitos, ese centro de poder está siempre presente.
Como método de trabajo, nunca debe buscarse ese núcleo, puesto que cuando aparece todo gira en torno a él, tanto en el argumento como en el clima, manifestándose también como tema preciso. De modo que en el terreno de lo personal es mas adecuado referir la interpretación alegórica a situaciones que se viven en una etapa determinada.
10.- En la interpretación alegórica, todo aquello que cumple con una función es la función misma; no importan sus características materiales. Ejemplo: si en un sueño se mata con una palabra, esa palabra es un arma. Si con una palabra se resucita, o se cura a alguien, esa palabra es, sencillamente, un instrumento para resucitar o para curar.
11.- El color debe entenderse en la misma escala cromática aceptada, desde el cálido rojo al frío violeta; el gris como neutro indefinido; el

blanco como irradiador y el negro como absorbente; los matices se interpretarán de igual modo. Los colores están asociados a sensaciones cenestésicas y táctiles de temperatura, y también a alegorías de elementos; por ejemplo: el verde sugiere naturaleza; color plateado, la luna o el agua; el dorado indica el oro o el sol. Los colores, según sean brumosos o nítidos, revelan el grado de intuición o comprensión que se tiene de la situación que se vive, así como también indican la claridad o confusión que el alegorizante atribuye a otros seres.

En las interpretaciones alegóricas el espacio de representación va de lo oscuro a lo luminoso; de tal modo que conforme las representaciones bajan en ese espacio, el espacio mismo se oscurece, y a medida que suben, el espacio se aclara, mientras que en el plano medio aparece todo tipo de gradaciones de color. Por consiguiente, el espacio medio cotidiano de la representación es un tanto gris, y a medida que se sube se torna más brillante, para oscurecerse cuando se desciende.

12.- La interpretación alegórica admite diferentes grados de profundidad, pero puede decirse que es completa cuando se han analizado los elementos compositivos de los temas, se ha relacionado a los temas con el argumento (o argumentos) y con los climas, pudiendo llegar a una síntesis interpretativa.

2 No importa que las interpretaciones sean extensas o reducidas; serán completas si se ha seguido el método adecuado. Al interpretar un sistema alegórico es preciso entender su composición, la relación entre sus componentes y concluir dando una síntesis y una razón de todo ello.

Esto puede realizarse brevemente en un primer nivel de profundidad, pero sobre ese mismo sistema alegórico es posible hacer todo un estudio compositivo, relacionante, y establecer otra síntesis mucho más amplia. Lo que importa, en definitiva, es lograr establecer esa síntesis, dados los elementos compositivos y las relaciones entre esos elementos, comprendiendo la función con que cumplen esas alegorías y cuál es la materia prima de la que se nutren.

Si esto lo llevamos a efecto, es posible hacer interpretaciones alegóricas muy breves. Y también es viable extenderse, siempre buscando el mismo objetivo: completar la interpretación.

13.- Varias síntesis interpretativas (de un individuo, persona o pueblo) a través del tiempo permiten interpretar el proceso de ese psiquismo.

Una cosa es interpretar un sistema alegórico en un momento dado y algo muy diferente es realizar el mismo trabajo con un proceso alegórico desarrollado a lo largo del tiempo, ya que los contenidos respon-

den a procesos internos y por consiguiente cambian. Entonces, se puede llevar a cabo una síntesis de interpretación alegórica en un momento dado, pero en otra ocasión van a surgir cosas diferentes y es necesario que, en ese otro momento, se efectúe otra reducción para cotejar la movilidad que se produjo.

Al hacer otra síntesis se van a comprender los posibles desarrollos de desplazamientos en el psiquismo. Por ello, con una síntesis alegórica no basta para entender el proceso. Sólo se podrá apresar un momento (y eso relativamente).

El modo de operar es ir trabajando con distintas síntesis alegóricas, a fin de alcanzar a comprender el proceso de lo que sucede con el sistema de alegorización.

Notas:

8. L.A. Ammann, *Op. cit.s* pp.

PALABRAS FINALES

Se ha tratado en este libro sobre conceptos generales acerca de la Morfología simbólica, sígnica y alegórica, desde el punto de vista de la interpretación psicológica.

Como producciones que realiza la conciencia humana, los símbolos, signos y alegorías podrían encuadrarse dentro de una psicología del comportamiento. Sin embargo, preferimos situar esta temática dentro de la psicología de la imagen, la cual, a su vez, forma parte de una teoría general de la conciencia.

La psicología de la imagen es un campo muy vasto que permite comprender las relaciones que existen entre la percepción y la representación. Gracias a la imagen se puede describir con cierto rigor aquello tan elusivo y cambiante que hemos conocido como conducta y que, articulado, designamos como "comportamiento". Por consiguiente, la psicología del comportamiento tiene su base en la psicología de la imagen y no a la inversa; es explicando la imagen como puede entenderse el comportamiento. Ahora bien, la imagen como actividad sintética de la conciencia compromete en su funcionamiento a toda la estructura psíquica. Es decir, que ni aún la sensación (entendida desde la psicología atomista como el elemento indivisible de la actividad psíquica), puede ser aprehendida como un fenómeno independiente del funcionamiento de la imagen. De todas maneras, de una imagen dada se obtiene un nuevo conjunto de sensaciones estructuradas (percepción) que se reinyectan en el circuito psíquico, ampliándose en cada operación el campo y la complejidad de estos fenómenos dinámicos. Las transformaciones, deformaciones y traducciones que sufre la imagen pueden estudiarse reduciendo a "impulsos" los diferentes momentos de su actividad. Es aquí, exactamente, donde se emplaza este trabajo.

Nuestra Morfología se interesa por el estudio de los símbolos, signos y alegorías tratando de reducirlos a impulsos comprensibles dentro de un esquema interpretativo que establece la psicología de la imagen. Comprendido esto, desde luego que puede hablarse de "conducta" y "comportamiento"; puede hablarse de un signo o de una alegoría como un comportamiento mental que frecuentemente se plasma en una producción objetal o en una movilización del cuerpo hacia el mundo.

ILUSTRACIONES

ESQUEMA 1. Conciencia-estímulo-respuesta
ESQUEMA 2. Conciencia-sentidos-centros
ESQUEMA 3. Conciencia-sentidos-centros-memoria
ESQUEMA 4. Esquema general del siquismo

Símbolos, alegoría y signo:
FIGURA 1. Sensación, percepción y representación
FIGURA 2. Funciones de la representación interna
FIGURA 3. (Símbolo). Conjunto de Stonehenge
FIGURA 4. (Signo) Escritura ideográfica
FIGURA 5. (Alegoría) La "Quimera de Arezzo"
FIGURA 6. Escritura pictográfica.
FIGURA 7. Jeroglíficos en la tumba de Pachedu
FIGURA 8. Jeroglificos
FIGURA 9. Escritura cuneiforme
FIGURA 10. Placa del Rey Pandya
FIGURA 11. Signos
FIGURA 12. Representación del cosmos
FIGURA 13. "Paraguas sagrado"
FIGURA 14. "León alado"
FIGURA 15. "Pazuzu"
FIGURA 16. "Centauro viejo"
FIGURA 17. "Ashura"
FIGURA 18. "León de San Marcos"
FIGURA 19. "Gorgona volando"
FIGURA 20. "La Boca de la Verdad"
FIGURA 21. Stonehenge
FIGURA 22. Stonehenge
FIGURA 23. Stonehenge
FIGURA 24. Catedral de Chartres
FIGURA 25. Horóscopo de piedra

Simbólica:
FIGURA 26. Leyes visuales
FIGURA 27. Leyes visuales
FIGURA 28. Leyes visuales
FIGURA 29. Leyes visuales
FIGURA 30. Símbolos de enlace

FIGURA 31. Ritmo de enlace
FIGURA 32. Rupturas de encuadre
FIGURA 33. Puntas y curvas
FIGURA 34. Rosetón de Notre Dame
FIGURA 35. Rueda de carro del Sol
FIGURA 36. Ornamentos medievales
FIGURA 37. Ornamentación. Torre de la Cautiva
FIGURA 38. Decoración árabe
FIGURA 39. Heráldica. Palacio de Navarra
FIGURA 40. Escudo. Catedral de Burgos
FIGURA 41. Teothihuacán. Pirámide de la Luna
FIGURA 42. Teothihuacán. Calle de los Muertos
FIGURA 43. Teothihuacán. Pirámide del Sol
FIGURA 44. Teothihuacán. Frontal, Pirámide de la Luna
FIGURA 45. “Shri Parshva Yantra”
FIGURA 46.Traducción de impulsos internos a imágenes visuales
FIGURA 47. Símbolos de los indios Puebla
FIGURA 48. Tejido Amish
FIGURA 49. Pinturas de los indios Chumash
FIGURA 50. Poncho incaico
FIGURA 51. “Mano de Dios”
FIGURA 52. “Cristo bendiciendo el pan”
FIGURA 53. “Daichini”
FIGURA 54. “Buda sentado”
FIGURA 55. “Buda predicando”
FIGURA 56. “Bodisatva”
FIGURA 57. “La Diosa Tara”
FIGURA 58. “La Diosa Tlalixcoyan”
FIGURA 59. “La Diosa Coatlicue”
FIGURA 60. Mano mágica romana
FIGURA 61. Mudras
FIGURA 62. Talismán
FIGURA 63. “El Arbol de la Vida”
FIGURA 64. “La Piedra del Sol”
FIGURA 65. Funciones de los símbolos
FIGURA 66. Acción de forma del símbolo
FIGURA 67. Pirámide de Zoser
FIGURA 68. Iglesia de Santa Constanza
FIGURA 69. Templo de Vesta
FIGURA 70. “La Rotonda”

FIGURA 71. Iglesia de San Basilio
FIGURA 72. Iglesia de Sainte Foy
FIGURA 73. Catedral de Espira
FIGURA 74. Catedral de Pisa.
FIGURA 75. Catedral de Burgos
FIGURA 76. El Taj-Mahal
FIGURA 77. Stupa de los Reyes
FIGURA 78. Gran Palacio de Bangkok
FIGURA 79. Templo de Todai-Ji
FIGURA 80. Edificación del Helan-Jingu
FIGURA 81. Palacio de Wan-Shau-Shan
FIGURA 82. Pagoda de las Flores
FIGURA 83. Cúpula. Basílica de San Pedro
FIGURA 84. Cúpula. Catedral de Santa María dei Fiore
FIGURA 85. Mausoleos de Samarkanda
FIGURA 86. Maqueta de templo. “Jerusalem”
FIGURA 87. Mezquita de Khaqmac
FIGURA 88. Mezquita de Solimán
FIGURA 89. Mezquita de Isfahan
FIGURA 90. Dusit de Bangkok
FIGURA 91. El Partenón
FIGURA 92. Sinagoga de Roma
FIGURA 93. Portada de la Pellejería
FIGURA 94. Puerta Sur. Catedral de Colonia
FIGURA 95. Escalera. Santo Domingo de Bonaval
FIGURA 96. Escalera Dorada de la Catedral de Burgos
FIGURA 97. La Santa Scala
FIGURA 98. Nave central. Catedral de Chartres
FIGURA 99. Interior del Panteón1
FIGURA 100. Nave de la Basílica de San Pablo
FIGURA 101. Zigurat de Nannar
FIGURA 102. Zigurat de Sin
FIGURA 103. Zigurat de E-Temen
FIGURA 104. Alminar de la Gran Mezquita de Malwyya
FIGURA 105. Stupa de Borobudur
FIGURA 106. Stupa de Sanchi

Sígnica:
FIGURA 107. Signos musicales
FIGURA 108. Señales de circulación

FIGURA 109. Conectivas matemáticas
FIGURA 110. Triángulo-fuego
FIGURA 111. Mapa. Convenciones sígnicas
FIGURA 112. Funciones sígnicas
FIGURA 113. Electricidad-muerte

Alegórica:
FIGURA 114. Gran Esfinge de Gizeh
FIGURA 115. "La Inconstancia"
FIGURA 116. Pórtico Norte del stupa de Sanchi
FIGURA 117. Gopura del Templo de Minaskshi
FIGURA 118. Gopura del Templo Parthasarathi
FIGURA 119. "La Geometría"
FIGURA 120. Visnú
FIGURA 121. Horus
FIGURA 122. Atlantes
FIGURA 123. Relicario.
FIGURA 124. Puerta del Sol. Toledo
FIGURA 125. Ormuzd y Ahrimán
FIGURA 126. Hayagriva
FIGURA 127. "El universo de Dante". Michelino
FIGURA 128. Bes danzantes
FIGURA 129. Bailarinas en la Tumba de Antefoker
FIGURA 130. "El entierro de la sardina". Goya
FIGURA 131. La "Artemisa de Efeso"
FIGURA 132. "Saturno". Goya
FIGURA 133. Monstruo del Parque Orsini
FIGURA 134. "La pesadilla". Fussli
FIGURA 135. Tiempo y espacio. El Escorial
FIGURA 136. Historias de la Pasión
FIGURA 137. Leyenda de Santa Lucía
FIGURA 138. "El Alquimista". Teniers
FIGURA 139. Oposicion
FIGURA 140. "El León Verde"
FIGURA 141. Vaso en forma de pájaro
FIGURA 142. Máscara. Costa de Marfil
FIGURA 143. Trompeta religiosa. Potala
FIGURA 144. Jarro "hombre sentado"
FIGURA 145. "El gato"
FIGURA 146. Máscara "mono negro"

FIGURA 147. Ritón con león alado
FIGURA 148. “La monstrua desnuda”. Carreño
FIGURA 149. “La lavativa”. Lucas
FIGURA 150. Friso del templo Laksmana
FIGURA 151. “Ninfa perseguida por un sátiro”. Daumier
FIGURA 152. “Aquelarre”. Lucas.
FIGURA 153. “Riña a garrotazos”. Goya
FIGURA 154. “Los luchadores”
FIGURA 155. Tenante de Puget
FIGURA 156. Atlante de Pisano
FIGURA 157. Las Cariátides del Erecteión
FIGURA 158. Cofre de los Reyes Magos
FIGURA 159. “El Arca de Noé”
FIGURA 160. “Ofelia”. Millais
FIGURA 161. Laberinto de Chartres
FIGURA 162. Alquimia “contenido” .
FIGURA 163. “El Papa simoniaco”. Blake
FIGURA 164. Tlazolteotl
FIGURA 165. Cáliz1
FIGURA 166. Claustro. San Juan de los Reyes
FIGURA 167. “El paso de la laguna Estigia”. Patinir
FIGURA 168. Toro androcéfalo.
FIGURA 169. Esfinge de mármol
FIGURA 170. Seres armados, los Atlantes
FIGURA 171. “La caída de Icaro”. Gowi1
FIGURA 172. Puerta de la acrópolis de Micenas
FIGURA 173. “Cuidado con el perro”
FIGURA 174. Defensores
FIGURA 175. León-grifo
FIGURA 176. Puerta de los Leones
FIGURA 177. León defensor
FIGURA 178. Salvajes
FIGURA 179. Monumento a Goethe
FIGURA 180. “Adán y Eva”. Tiziano
FIGURA 181. Centauro y serpiente-grifo
FIGURA 182. “Hércules luchando con la Hidra”. Puget
FIGURA 183. “El caballo de Troya”
FIGURA 184. Larario
FIGURA 185. Arcángel San Miguel
FIGURA 186. Genio de la palmera

FIGURA 187. “Cristo muerto”. Fernández
FIGURA 188. “El Rey”
FIGURA 189. “Condenado por la Inquisición”. Lucas
FIGURA 190. Tumba bajo el altar
FIGURA 191. “Misa de San Gregorio”
FIGURA 192. Ygdrasil
FIGURA 193. Montaña de los filósofos
FIGURA 194. Angel con espada flamígera
FIGURA 195. “Hércules y el Cancerbero”. Zurbarán1
FIGURA 196. Texturas. Relieve de piedra
FIGURA 197. “La Sirenita”
FIGURA 198. “El Viejo del Fuego”
FIGURA 199. “Las edades y la muerte”. Baldung
FIGURA 200. Cabeza de sátiro joven
FIGURA 201. “La Sibila Cumana”. Miguel Angel
FIGURA 202. Coatlicue
FIGURA 203. Buda transformandose

PROLOGO
EXPLICACION A LA EDICION DE 1981
EXPLICACION A LA PRESENTE EDICION

CAPITULO I
IMPULSOS, CAMPO DE REPRESENTACION Y MEMORIA
Impulsos
Campos de presencia y de copresencia
Memoria
Abstracción
Espacio de representación
Imagen
Funciones de la imagen
Sensación
Imaginación

CAPITULO II
VIAS ABSTRACTIVAS Y ASOCIATIVAS31
Forma
Aprendizaje
Reconocimiento

CAPITULO III
SIMBOLO, ALEGORIA Y SIGNO
Origen y significado
Funciones de la representación interna
Funciones de la representación externa
Características del signo, la alegoría y el símbolo

CAPITULO IV
SIMBOLICA
El símbolo como acto visual, leyes visuales
El símbolo como resultado de la transformación de lo percibido
El símbolo como traducción de impulsos internos
El símbolo y sus aplicaciones
La acción de forma del símbolo

CAPITULO V
SIGNICA 119
Diferencias entre expresión, significado y signo
Diferencias entre signos y conectivas sígnicas
La función sígnica de símbolos y alegorías

CAPITULO VI
ALEGORICA
Leyes asociativas de lo alegórico
Funciones y tipos de alegorías
Lo situacional de lo alegórico
El clima de lo alegórico y el sistema de ideación
El sistema de tensiones y lo alegórico como descarga
Composición de lo alegórico
Continentes, Contenidos y Conectivas
Atributos
Niveles
Texturas y Elementos
Momentos de proceso. Edades, Transformaciones e Inversiones
Reglas de interpretación de lo alegórico

PALABRAS FINALES
ILUSTRACIONES
INDICE

MORFOLOGIA

SIMBOLOS SIGNOS ALEGORIAS

José Caballero