

## Los problemas de la imagen. De una praxis negativa hacia una reivindicación cultural con la verdad

Eduardo Ismael Reyes Vasquez <sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Ciudad Juárez, Chihuahua, México

E-mail: eduardo.reyes@uacj.mx

<https://orcid.org/0000-0002-8835-1782>

**Resumen:** En el presente escrito se indaga sobre la naturaleza y origen de las significaciones asociadas con la *imagen*. Asimismo, se explorarán dos ejes onto-epistémicos: la esencia representacional y sus formas de manifestación (natural y artificial), con el objetivo de aproximarse a un horizonte de comprensión sobre sus límites y posibilidades. Esto pondrá en relieve las diferentes posturas que han entrado en conflicto, desde lo que han llamado praxis negativa de la *imagen*, originada en la Antigüedad, hasta las posturas asociadas a considerarla como testigo de la verdad, derivadas del giro hacia la *imagen* de finales del siglo XX.

**Palabras clave:** *Imagen*, filosofía de la *imagen*, giro hacia la *imagen*, ciencia de la *imagen*, praxis negativa.

**Abstract:** The goal of this paper is to inquire about the nature and origin of the meanings associated with the *image*. Likewise, two onto-epistemic axes will be explored: the representational essence and its forms of manifestation (natural and artificial), in order to approach a horizon of understanding about its limits and possibilities. This will highlight the different positions that have come into conflict, from what they have called negative praxis of the image, originated in antiquity, up to the positions associated with the image as a witness to the truth, derived from the turn towards the image at the end of the 20th century.

**Keywords:** image, image philosophy, pictorial turn, image science, negative praxis.

## Introducción

Las discusiones sobre la *imagen* son temas que han sido objeto de interés en distintas áreas del conocimiento como en la filosofía, el arte, la historia del arte, el diseño, la psicología, la antropología, sociología y la literatura, por mencionar algunas. En consecuencia, no siempre se llegan a acuerdos entre estos campos, por las distintas naturalezas de sus objetos de estudio. El problema surge al momento de intentar precisar este término, ya que implica una serie de problemas conceptuales, teóricos y epistémicos que lo impiden. Existen una amplia gama de definiciones con usos disímiles que parecieran responder a realidades tan diferentes sobre la *imagen*. En lugar de ser una categoría con una significación estable, se trata de una colección de problemas, o bien, lugares comunes que terminan en enigmas sin resolver.

No hay un concepto homogéneo que haga justicia a la complejidad que suponen sus problemas, por lo que la pregunta *¿qué es una imagen?* sigue teniendo suma relevancia. Hay una gran cantidad de fenómenos que reciben tal denominación; por ejemplo, “llamamos imagen a cuadros, estatuas, ilusiones, ópticas, mapas, diagramas, sueños, alucinaciones, espectáculos, proyecciones, poemas, diseños, recuerdos, e incluso ideas” (Mitchell, en García Varas, 2011: 110). Por tanto, es necesario precisar qué tienen en común todas estas denominaciones. Poseen cualidades y naturalezas aparentemente distintas, pero en ellas subyace la cuestión sobre aquello común que las puede mantener unificadas en la misma categoría.

Como punto de partida, el teórico alemán Hans Belting sostiene que *imagen* en su uso corriente “se refiere a todo y a nada, algo a lo que ya estamos acostumbrados” (Belting, 2000/2009: 5). Es una palabra de uso tan común y está emparentada con otros vocablos que aluden a distintas direcciones. Por ejemplo; en el español, de la misma raíz de *imagen* deriva imaginario o imaginación, pero también se usan las palabras gráfico, figura, fotografía, diseño, ícono, incluso, arte para referirse a alguna manifestación relacionada. En el alemán sucede algo similar, se emplea *Bild* o *Image* o en inglés *image* o *picture* y de ellas deriva una serie de vocablos emparentados con una variedad de significaciones que cambian según el contexto de su uso. El problema yace en que todas estas palabras “tienen campos semánticos distintos, que abren paso a diferentes horizontes teóricos” (García Varas, 2011: 29). Ante esto, la postura que Hans Belting propone es clasificatoria: sugiere una categorización donde identifica cuatro clases que reflejan las posturas más recurrentes y dominantes, desde su perspectiva. Para este autor hay una *imagen* mental, otra visual, una icónica y también una desde el área del arte (Belting, 2002/2012: 13), tal como se aprecia a continuación en la tabla número 1.

**Tabla 1**

*Posturas recurrentes sobre la definición de imagen*

Nociones	Descripción
Mental	La <i>imagen</i> como idea o abstracción.
Visual	Relacionada únicamente con el campo de lo visual.
Icónica	Signos icónicos ligados por relaciones de semejanza a una realidad que no es <i>imagen</i> y que permanece por encima de la <i>imagen</i> .
Del arte	Ignora las imágenes que existen en el exterior de los museos y pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes.

*Nota.* Tabla 1, elaboración propia, a partir de la información extraída del libro *Antropología de la imagen* (2012).

Aunque para Belting las definiciones recurrentes sobre *imagen* estarían en circulación entre los cuatro campos que se aprecian en la Tabla 1, vale la pena cuestionar si el fenómeno de la *imagen* solamente puede circular por estos cuadrantes, o bien, cuáles son sus límites y posibilidades teórico-conceptuales. Entonces, para profundizar en dicha complejidad es necesario poner en relieve dos puntos que han contribuido al desarrollo de su concepción para alcanzar un horizonte de comprensión sobre la esencia del término. Por un lado, el posicionamiento en la Antigüedad que dio origen a una praxis negativa de la *imagen*<sup>1</sup>, tanto en la tradición griega (influenciada principalmente por Platón) como en la judeocristiana; por otro, el giro hacia la *imagen*, una ruptura con las formas convencionales en las que se concebía. En el ámbito alemán le llamaron giro icónico (*Bildwissenschaft*) y en el anglosajón giro pictórico (*Visual Studies*) donde se buscó revalorizar a la *imagen* para

---

<sup>1</sup> Este concepto es tomado del libro *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens* escrito por Gottfried Boehm (2007), en el que usa las palabras en alemán *negative Bildpraxis* que posteriormente Ana García Varas e Ignacio de la Cruz Valles tradujeron como praxis negativa de la *imagen*. En el presente texto se usa como una percepción relacionada con la falsedad, una concepción negativa.

convertirse en el centro de la reflexión a partir de una lógica nacida desde ella misma y fuera de las hegemonías académicas del lenguaje verbal<sup>2</sup>.

### Praxis negativa de la *imagen* desde la tradición griega y la judeocristiana

En la Antigüedad, el tema suponía ya una serie de problemas respecto a qué llamar *imagen*. En la cultura griega, desde los escritos homéricos hasta el periodo helenístico, se usaban tres palabras que en las traducciones contemporáneas hacen referencia al vocablo *imagen*: *eidolon* (εἶδωλον), *phantasia* (φαντασία) y *eikón* (εἰκών). Estos vocablos fueron asociados con representación, copia, imitación, simulación, ficción, entre otras. Sin embargo, no hay que perder de vista que la actual palabra *imagen* no tiene equivalencia exacta en la tradición griega, pero sí ha heredado de estas tres, parte de sus significaciones en el desarrollo histórico de su concepción. La raíz etimológica de *imagen* (*imago*), que proviene del latín, remite a significaciones alusivas a la copia y la semejanza. No obstante, aunque el vocablo se hereda de la perspectiva latina, cuando se observa su significación se transcribe de una manera muy pobre; los ecos múltiples inducidos por el vocabulario griego como *eidolon*, *eikón*, *phántasma* (φάντασμα), *émpphasis* (ἐμφασίς), *o typos* (τύπος), que son mucho más ricos y sugestivos que en el latín, dan origen a *imago* (Cassin, 2004/2018: 382).

La cultura griega, especialmente a través del platonismo, ha mantenido históricamente una influencia en la civilización occidental, por lo que su perspectiva ha permeado en las significaciones atribuidas al término *imagen* y se han ido arrastrando durante el desarrollo de la humanidad. Respecto a la primera palabra, *eidolon*, fue usada en varios periodos históricos griegos. Por ejemplo, alrededor del siglo VII a. C., en los poemas homéricos, según el *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, se usaba *eidolon* como una “imagen con el matiz de irreal” (Chantraine, 1968: 137)<sup>3</sup>. Por otro lado, el filósofo José Ferrater Mora indica que, tanto Demócrito, contemporáneo de Sócrates, como Epicuro, del periodo helenístico, usaban la palabra *eidolon* para “designar las representaciones enviadas por las cosas a nuestros sentidos” (Ferrater Mora, 1958: 912). Tal como se aprecia en la carta a Heródoto, Epicuro usa una palabra emparentada semánticamente a *eidolon*, *eidola* (εἶδωλα), pero esta ha sido traducida por Tito Lucrecio Caro (siglo I a. C.) como *simulacrum*. Por definición, las *eidolas* son imágenes que se reproducen a través de una clase de efluvios, emanaciones y figuraciones que se desprenden de los objetos hacia nuestra percepción (Epicuro, en García Gual, 1981/2002: 99). No obstante, esta noción no aplica exclusivamente a fenómenos visuales, ya que

---

<sup>2</sup> Para propósitos de este texto se va a entender *lenguaje verbal* equivalente al que se articula tanto por la palabra escrita como por la hablada.

<sup>3</sup> *Image avec la nuance d' être irréel*, Traducción libre del autor.

Epicuro sugiere que este mismo efecto puede presentarse en el campo auditivo y olfativo respectivamente, debido a que también estos efluvios interpelan al olfato y el oído (Epicuro, en García, 1981/2002: 102).

A partir de la crítica de Ernst Cassirer a Platón, se observan algunas pautas sobre cómo se dio la vinculación de los sentidos de apariencia y falsedad hacia la concepción de *imagen*. Primeramente, el *eidolon* comparte una raíz con la palabra *ver* (*ἰδεῖν*) y un vínculo antagónico con *eidos* (*εἶδος*) que se traduce como *forma pura* o *Idea* que da origen, como base o modelo, a los *eidolon* (Cassirer, 1924/2017: 14). Esta percepción cobra sentido cuando se analizan estos conceptos desde la óptica de la Teoría platónica de las Ideas, o bien, de las Formas. Como marco contextual, para Platón habría dos dominios que habitualmente los platonistas llaman *mundo* o *reino*. De acuerdo con Antonio Alegre, el primero, es llamado de las *Ideas* o de las *Formas puras*, *eidos*, de lo inteligible, al que solo se puede acceder mediante la *episteme* (*ἐπιστήμη*); al mismo tiempo, existe otro regido por lo sensible, donde reina la apariencia, o también llamado *de las imágenes*, *eidolon*, al que se accede por la *dóxa* (*δόξα*) (Alegre Gorri, 2023: XLIV).

Con base en lo anterior, todas las imágenes tienen una relación con el primer *reino*, porque representan a un *eidos* que les otorga su esencia en potencia, al igual que un modelo. Pese a que ambas palabras provienen de *ver* como raíz común, desde la postura de Platón, adquieren dos cualidades contrapuestas del *ver*, una de la experiencia sensible y otra de la captación de la forma a través del espíritu (Cassirer, 1924/2017: 14). Entonces, bajo esta perspectiva, las imágenes son una clase de copias de las *Formas puras* y se manifiestan en el segundo *reino*, como versiones basadas en ellas. Aquí subyace otro importante concepto griego que va ligado a su noción de *imagen*, la *mimesis* (*μίμησις*), que se ha traducido con sentidos asociados con la *imitación*.

Para ilustrar su planteamiento, Platón utiliza, en un pasaje del libro X de *La República*, su famoso pasaje de la cama. En la historia, Sócrates explica a Glaucón qué es la imitación y menciona que hay tres posibilidades sobre la existencia de una cama, una de las ellas se encuentra en la naturaleza creada por Dios, otra es realizada por el carpintero a partir de la primera y la tercera por el pintor como una imitación de la segunda (Platón, trad. en 1998b: 598b). De esta manera, ejemplifica los grados de separación metafísicos de una cama, primero como *Idea*, después como una con cualidades específicas, y, por último, la representación pictórica. Entonces, el carpintero no da lugar al *eidos*, pues no reproduce la *Idea* de la cama, sino que esta le sirve de modelo previamente presente para fabricar algo específico, una cosa individual concreta (Cassirer, 1924/2017: 26). En este sentido, la alegoría de la cama funciona para esclarecer algunas condiciones de las *formas* en relación con las imágenes. En palabras de Havelock, y en el mismo tenor que las de Cassirer, las *formas* son como moldes que existen de manera independiente, se pueden percibir y comprender, pero no inventar (Havelock, 1963/1994: 242).

En este punto cabe resaltar que el término *forma* es un caso de discusión en la teoría platónica. Existen algunos trabajos como el de Erick Havelock en *Prefacio a Platón* (1963/1994) o el del canadiense Jhon Thorp con su artículo *La cama de Platón esencia y arquetipo en la Teoría de las Formas* (2005), que concluyen que se ha usado la palabra *forma* de manera ambigua. En ocasiones es similar a lo que hoy se entiende igual a un arquetipo, como un ejemplo de lo mejor de su clase; y, otras veces, equivalente a una esencia, tal como un denominador común neutral (Thorp, 2005: 285). En palabras de Havelock: Platón a veces utiliza *forma* de manera profesional respecto a otras veces que la usa con descuido y sin profesionalidad<sup>4</sup> (Havelock, 1963/1994: 235).

En las traducciones más recurrentes de la obra de Platón se utiliza la palabra *Idea* (con mayúscula) en algunos casos en sustitución de *forma* y con la letra ‘i’ minúscula para expresar nociones o representaciones mentales derivadas de un razonamiento, como se aprecia en la siguiente cita: “pero Ideas de estos muebles hay dos: una de la cama y otra de la mesa” (Platón, trad. en 1988 a: 596b). Sin embargo, sucede el mismo problema que con la *forma*, ya que existen cuando menos dos posibilidades semánticas de la misma palabra. A veces se percibe la noción de *idea* equivalente cercano a la perfección como lo más deseable de su clase y otras veces igual a una *forma* evaluativamente neutra (Thorp, 2019: 285). Concluyentemente, esto indica que la noción de *forma* o *Idea* que Platón vislumbraba tenía un alcance mayor, dado que su distinción, sus límites y la especificidad de su significado solo eran visibles por el contexto de la oración.

En suma, el pasaje de la cama de Platón ayuda a dilucidar el contexto de la *imagen* desde la percepción griega y la causa de su desestimación. Desde su naturaleza ya es una versión subordinada a la *forma* o *Idea pura*, de allí que Platón se mantuviera crítico tanto con los sofistas, como con los artistas, por considerarlos grandes maestros de la subjetividad. Para él no eran más que hacedores de imágenes y su actividad era la de imitar (Cassirer, 1924/2017: 26). Así, desde el contexto en el que se desarrolla el concepto *eidolon*, se concluye que la *imagen* tiene un sentido equivalente a la copia y se desestima su valor en comparación con las *formas puras*. Esto se aprecia en la alegoría de la caverna del libro séptimo de *La República*, donde Platón usó el *eidolon* para denominar a las sombras que los prisioneros ven (Anchepe, 2017: 41).

A partir de la alegoría de la caverna platónica, la significación atribuida a la sombra metaforiza la noción de la obstrucción o simulación de lo verdadero<sup>5</sup>, ya que, en este caso, llevaba a los prisione-

---

<sup>4</sup> Cabe resaltar que esta interpretación no se trata de un anacronismo, como él mismo indica, sino que es porque parte del supuesto de que la teoría platónica es sistemática. Para ahondar más en el tema se recomienda leer el capítulo XIV, *El origen de la teoría de las formas*.

<sup>5</sup> Para propósitos del presente artículo, cada que se utilicen las palabras verdadero o verdad, será siempre con su significación asociada con la correspondencia de la realidad y no en un sentido ideológico de un tipo específico de verdad.

ros a un conocimiento parcial, ficticio, distorsionado y sobre todo incompleto de la verdad. La sombra sirve de ejemplo porque es una proyección simplificada de un cuerpo del que depende su existencia y del que aparece subordinada como en una clase de inferioridad metafísica, al igual que lo indica Hans Belting, las sombras “son imágenes del cuerpo que solo se realizan con la intervención de este” (Belting, en García Varas, 2011: 186). La sombra tiene un bajo grado de iconicidad porque solo guarda relación de apariencia con el contorno y el espacio que ocupa la figura del cuerpo, aunque se distorsiona con facilidad dependiendo del ángulo en que la luz le afecte. De allí que el sentido de sombra esté relacionado con significaciones negativas, porque solo muestra parcialmente una cualidad de lo que representa. Por ejemplo, en la expresión *eres la sombra de lo que algún día fuiste* se utiliza un tropo literario de sustitución donde la palabra sombra expresa un nivel de inferioridad respecto de un ideal. Con este ejemplo se observa una encarnación de la praxis negativa de la *imagen* a través de la noción de sombra como una clase de *imagen* inferior.

Sobre la segunda palabra, *phantasia*, aunque no mantenía una raíz morfológica emparentada al *eidolon*, sí guardaba una relación semántica similar. También ha sido traducida recurrentemente como *imagen* y fue utilizada para expresar sentidos como “aparición, acción de mostrarse, espectáculo, representación” (Ferrater Mora, 1958: 634). Platón la utilizó en algunos pasajes de sus diálogos como el de *La República* y el *Sofista*, al igual que otros vocablos semánticamente emparentados, por ejemplo, *phantasma* (*φαντασμα*) para designar la cualidad de representación y figuración; pero estos sentidos eran matizados hacia un sentido peyorativo, como menciona James Urmsón, la *phantasia* era, “particularmente en Platón, peyorativamente de la mera imaginación y sus figuraciones” (Urmsón, 2001: 192).

En el libro *El Sofista*, Platón utilizó la palabra *phantasmata* (*φαντασματᾶ*) para referirse al sofista como productor de imágenes, un arte de meras figuraciones (Platón trad. en 1988a: 235b). Posteriormente, el término *phantasia* fue retomado por su discípulo Aristóteles en diversos pasajes de sus obras *Ética Nicomáquea* y *La Retórica*, donde le adjudicaba un sentido más cercano a la actual palabra fantasía, la cual radica en el “poder de suscitar (‘conjurar’) imágenes aun cuando no se hallen inmediatamente presentes los objetos o fuentes de las sensaciones” (Ferrater Mora, 1958: 912). A diferencia del *eidolon*, la *phantasia*, por su uso, está más asociada a un estatuto de actividad o *techné* (*τέχνη*), que como cualidad o entidad.

En suma, estas acepciones aún mantienen ciertos matices relacionados con la falsedad desde el hecho básico de que la *imagen* es copia de algo, por lo tanto, no muestra la verdad de la realidad que representa. En esa dualidad, la imagen no puede ser verdadera, aunque muestre parcialmente algún aspecto de la verdad de lo que representa. Del mismo modo, implicaría tratarlo en términos de grados de falsedad, entendidos como alejamiento de lo verdadero. En consecuencia, esto explica las nociones peyorativas que se le atribuyen culturalmente a la *imagen*, ya que muestra parcial, simuladamente, o bien representativamente una parte, de la realidad; por ende, producirá siempre,

o al menos hasta el siglo XIX, una percepción social desestimada de su valor que se ha heredado a las posturas posteriores sobre la *imagen*.

Aunque estas dos perspectivas griegas sobre *imagen* fueron las más recurrentes e implicaron pensar a las imágenes como formas inferiores de conocimiento, cercanas a la apariencia y lo falso, Ignacio Anchepe expone que la palabra *eikón*, también fue traducida como *imagen*, pero en un sentido inverso. Este autor sostiene que se asocia con lo próximo a la verdad, sobre todo con el conocimiento verdadero (Anchepe, 2017: 37). La argumentación de Anchepe parte del diálogo platónico *El Sofista* y sustenta la posibilidad de equiparar un sentido de la expresión *techné ekaistiké* (τέχνη ἐκαιστική), una palabra emparentada semánticamente con *eikón*, con *juicio verdadero*; además indica que, en una de sus múltiples acepciones, juicio puede equipararse a *imagen*. En ese mismo tenor, contrasta por su uso, *ekaistiké* con la palabra *phantastiké* (φανταστική) cuando se trata de algo asociado a la falsedad (Anchepe, 2017: 45).

En relación con lo anterior, en las notas al pie de *El Sofista*, en la traducción al español de Nestor Luis Cordero, se indica que *techné ekaistiké* es una expresión que se refiere a las imágenes que tienen las pretensiones de ser tan reales como las cosas sensibles y fue traducida como técnica figurativa (Cordero, 1988a: 380n99). Sobre la otra expresión, *phantastiké*, fue traducida por el mismo Cordero, como técnica simulativa (Cordero, 1988a: 381n104). Por lo tanto, con estas citas se observa que mantienen confluencia con lo que expone Anchepe. Pese a esto, han decidido traducir *eikón* al español en algunas ocasiones como equivalente a *figura*, aunque también es utilizado por Platón de sinónimo con *eidolon*. En otros casos han traducido ambos términos como *imagen* indistintamente, solo que, para los propósitos narrativos de este pasaje, la conjugación *figurar* les era útil, de allí el objetivo de usar *figura* en lugar de *imagen* para *eikón*.

Desde otro contexto, en el texto en griego de *La República VII*, Platón utiliza la palabra *eikón* en el caso acusativo, *εἰκόνα*, para nombrar a su pasaje de la caverna, aunque en la traducción de Conrado Eggers la han equiparado con el vocablo alegoría, tal como se aprecia en la siguiente expresión del griego “*Ταύτην τοίνυν, ἣν δ' ἐγώ, τὴν εἰκόνα, ᾧ φίλε Γλαύκων, προσαπτέον ἅπασαν τοῖς ἔμπροσθεν λεγομένοις*” (Platón, trad. en 2002: 517 b)<sup>6</sup>. En este mismo tenor, Platón no emplea *eidolon* ni *phantasia*, ya que la *imagen* a la que remite su pasaje es una que está vinculada con el conocimiento de lo verdadero, lo que implica otra prueba sobre el uso de *eikón* para las imágenes relacionadas de alguna forma con la verdad.

---

<sup>6</sup> “Pues bien, querido Glaucón, debemos aplicar íntegra esta alegoría a lo que anteriormente ha sido dicho”. Traducción al español de Conrado Eggers (1998).

Pese a estas interpretaciones sobre el eikón, no hay que perder de vista que, aunque sí existe una noción de *eikón* como *imagen* símil, o bien, relacionado con lo verdadero, en la perspectiva platónica existe un pasaje en el libro VI de *La República* donde clasifica cuatro tipos de conocimiento que se corresponden con cuatro grados de realidad en tanto más se acercan a la verdad. Según el estudio introductorio a Platón de Antonio Alegre, la *eikasía*, que han traducido como imaginación<sup>7</sup>, es el grado de conocimiento que se encuentra más alejado de la verdad, pues los *eikónes* son el reflejo del *reino* sensible y este a su vez es reflejo del *mundo* intelectual (Alegre Gorri, 2023: L).

Ante estos planteamientos resulta complicado equiparar la palabra *eikón* como equivalente a lo verdadero, ya que su misma esencia implica ser un reflejo y es el grado más lejano del conocimiento de la verdad, de esta manera la polaridad antagónica de estas dos posturas remite otra vez al sentido negativo de la *imagen* como reflejo de una cosa que no es. Posteriormente, el uso de *eikón* fue retomado con la traducción de ícono por las disciplinas semióticas y usado para nombrar el tipo de signo que guarda relación de apariencia con lo que representa. En el aforismo 247 de *La ciencia de la semiótica*, Charles Sanders Peirce indica que un ícono se refiere al objeto que denota en virtud de los caracteres que posee (Peirce, 1974: 30). Esto muestra evidencia de que su significación también fue heredada y aún mantiene el estatuto de representar, reflejar características verdaderas de lo que representa.

En suma, si bien sería muy problemático equiparar *eikón* con la verdad, en una de sus dimensiones, sí se puede entender como aquello que conduce a ella, porque en el acto representativo la *imagen* tiene un vínculo y referencia con la verdad; por lo tanto, desde la percepción humana, la *imagen* sería el primer paso o acceso hacia el conocimiento desde la experiencia sensible. En suma, las palabras *eidolon*, *phantasia* y *eikón*, fueron elegidas por su mayor grado de recurrencia al equipararlas y traducirlas al español con la categoría *imagen*, ya que no son las únicas.

No está muy claro cómo sucedió, pero de alguna manera heredaron sus significaciones a la palabra latina *imago*. Aunque es bien sabido que el Imperio Romano, que posicionó al latín como hegemonía entre el siglo VIII y IX hasta la edad media, se vio altamente influenciado por la cultura griega, por lo tanto, resulta coherente pensar en que también las significaciones de sus conceptos tienen una correspondencia directa entre ambos lenguajes, por ejemplo, en el caso de los *eidola* de Epicuro fueron traducidos, como antes se mencionó, por Lucrecio como *simulacrum*.

Del latín *imago* proviene la actual palabra *imagen*, cuando menos desde su morfología, ya que desde un punto de vista semántico hay otras palabras emparentadas como “*simulacrum* o *forma*, *figura*, *effigie*, *pictura*, e incluso *species*” (Cassin, 2004/2018: 386). Cabe resaltar, que todas estas

---

<sup>7</sup> Esta noción de imaginación es referida desde la perspectiva de Platón, las demás veces que aparece esta palabra en el artículo corresponde a una noción diferente.

palabras tienen una correspondencia y equivalencia con palabras del español relacionadas con la *imagen*, con excepción de *species*. En particular, *imago* tiene una raíz ‘im’ que alude a *imitor*, una imitación material como un sentido recurrente, aunque también se asocia a la apariencia y a la representación inmaterial (Cassin, 2004/2018: 386). Por lo tanto, el sentido imitativo, *mímesis*, se actualiza ahora en el pensamiento derivado del Imperio Romano a través de su lengua vehicular latín y produce otros marcos contextuales que mantienen vigente la idea de la praxis negativa de la *imagen* heredada de la tradición griega, pero ahora con el sentido latino imitativo predominante.

Fuera del ámbito de la cultura griega, también existieron otras fuentes que contribuyeron históricamente a apoyar la desestimación de la *imagen* con nociones negativas relacionadas con la falsedad. Gottfried Boehm, expone que uno de los documentos más antiguos de la cultura universal es el decálogo contenido en el *Pentateuco*, en el libro *Éxodo* de la tradición judeocristiana. En él se alude a una praxis negativa de la *imagen* con el cuarto mandamiento “no harás ninguna *imagen*, representación o alegoría de lo más alto” (Boehm, en García Varas, 2011: 93). En todas las traducciones más aceptadas de la *Biblia*, como la de *Jerusalén*, *Reina Valera 1960* o la *Traducción del Nuevo Mundo*, por mencionar algunas, este mensaje corresponde al libro *Éxodo*, capítulo veinte, versículo cuatro, y conserva en todas las versiones un mensaje igual. Respecto a la *Torá*, es el mismo caso, corresponde a una traducción y ubicación igual, debido a que este libro es compartido por la tradición judía, al igual que con la cristiana.

En la misma sintonía, existen otras citas bíblicas que apoyan la praxis negativa de la *imagen* equivalente a ídolo. Por ejemplo, en la versión del *Antiguo Testamento bilingüe griego y español* está la cita “por lo cual, amados míos, huid de la idolatría” (El Nuevo Testamento en griego y español, 1909: Corintios 10:14). Aquí la palabra *εἰδωλολατρείας* se traduce como idolatría y se observa que conserva en la raíz de su estructuración el *είδωλον* antes mencionado. Pese a que el griego que se usa en la *Biblia* es la *koiné*, a diferencia del ático que usaba Platón, se considera relacionado gramaticalmente con él, una clase de versión simplificada. Si se toma de referencia el mensaje que la cita bíblica contiene, implica que la palabra del Dios, a quien consideran su fuente de regulación moral y validador de lo que consideren verdad, les manda a alejarse de lo que su religión interprete como idolatría. Esto abre un panorama complejo para la interpretación porque, aunque el pasaje está escrito por Pablo de Tarso, un ser humano, seguidor y referente del cristianismo, esta carta está vista como unidad junto a los demás textos en la *biblia* y se toma como la palabra de Dios. Esto deja a la *imagen* en una posición complicada porque es considerada vehículo de la idolatría desaprobada por Dios.

Las denominaciones cristianas, sobre todo la católica, en un principio se valieron de las imágenes para transmitir la palabra de Dios a un pueblo analfabeta, ya que “el cristianismo fue y es la única religión mundial que expandió su poder mediante la imagen” (Boehm, 2007/2017: 52). En ese sentido, siempre existió una preocupación por el poder que las imágenes adquirirían como vehículos

de la revelación divina. Este aspecto ya lo advertía Hans Belting: “los teólogos han intentado [...] arrancar su poder a las imágenes materiales cuando estas amenazaban con ganar demasiado poder en la iglesia” (Belting, 2000/2009: 11).

De este modo se generaron puntos de confrontación ideológica dentro de la cristiandad. El tema fue polarizado de tal modo que; por un lado, existe un uso permitido de las imágenes con la justificación de venerar en ellas lo que representan, así como reconocer su utilidad comunicativa, e incluso pedagógica. Por otro lado, al mismo tiempo, se critica una clase de idolatría entre las otras denominaciones cristianas. Esto se puede corroborar en la figura de Cristo crucificado, que se usa en todos los templos católicos de la actualidad, pero es rechazada por otras denominaciones cristianas. Esto mismo sucede en una de las reliquias más importantes de esta religión, el *Sudario de Turín*, la cual se trata de una tela de lino que preserva la *imagen* de Cristo estampada por su sangre cuando fue envuelto por ella al fallecer. En esta manta se reconoce presencia y evidencia de la divinidad encarnada. En ese sentido, para Gottfried Boehm la *imagen*, en la forma de Cristo, logró obtener una legitimidad, porque provenía de una trinidad invisible e irrepresentable que después por su misma voluntad se hizo *imagen* y encontró sustento a través de Cristo, desde allí se dio una poderosa universalización de lo icónico (Boehm, 2007/2017: 52).

En particular, dentro del cristianismo, el rechazo hacia la *imagen* se manifestó principalmente en la adoración hacia la *imagen* como portadora o receptáculo de lo divino y no exactamente en asumirla como copia o alejada de la verdad como en la tradición griega, ya que los feligreses incurrieron en prácticas que rayan en los límites de la idolatría; por ejemplo, la conversación, tocar, besar u orarle a la *imagen*, incluso otorgarles la responsabilidad de hacer milagros. Esto abrió debates dentro de la misma religión sobre si la *imagen* es un medio de contacto y comunicación visible de lo invisible, como lo defiende el teólogo Juan Damasceno: “lo que se adora de las imágenes no es su materialidad, sino aquello que representan” (Damasceno, en Luna-Vinueza, 2017: 240); o bien, si efectivamente se asumía en ellas a un Dios o alguna potestad divina.

Ante esta confrontación teológica, ocurrió la reforma protestante impulsada principalmente por Martín Lutero del siglo XVI y junto a él nacieron gran parte de las primeras denominaciones cristianas, separadas del catolicismo. Entre sus diversas diferencias y confrontaciones, el rechazo a la *imagen* fue parte principal de su agenda proselitista. Aunque, como expone David Luna-Vinueza, Martín Lutero no se oponía exactamente a las imágenes en su dimensión transmisora de mensajes al pueblo iletrado, sino que solo estaba en contra de hacerlas receptáculos de lo divino y lo sagrado, es decir, aquellas que se adoran en lugar de Dios (Luna-Vinueza, 2017: 238). El rechazo total a la *imagen* se consolidó por el teólogo excatólico Juan Calvino, quien fue uno de los principales exponentes e impulsores de la reforma protestante después de Martín Lutero. La diferencia entre ambos, sobre las imágenes, fue que Calvino las rechazaba incluso en su valor pedagógico, para él debían ser sacadas totalmente del entorno de la iglesia (Luna-Vinueza, 20017: 239).

Por otro lado, el caso de los judíos es un tanto distinto, su doctrina impulsa la austeridad figurativa entre comillas. El fundamento es que su Dios Yahveh se hallaba visible y presente en la palabra escrita, por lo tanto, estaba prohibido hacer imágenes de él, sobre todo si tenía semejanzas antropomorfas (Belting, 2000/2009: 16). En cierta forma, esto contribuyó a respaldar el rechazo de la figura de Cristo equivalente a Dios. No obstante, aun con la prohibición de imágenes derivada del cuarto mandamiento, sí han utilizado a lo largo de su historia diversos elementos visuales abstractos en techos, paredes y vitrales, junto con algunas representaciones simbólicas. Porque es claro que sí usan imágenes como la estrella del David bíblico, el Menorá (candelabro de Moisés) o el Jai (palabra que significa vida). Todos estos se emplean de manera recurrente en el contexto de su vida diaria, principalmente en sus sinagogas, pero también llegan a utilizarlos en otros ámbitos de su vida cotidiana, por ejemplo, en accesorios del tipo joyería, e incluso gráficos en templos con fines pedagógicos o bien decorativos.

En consecuencia, la influencia de la cultura griega entendida como cuna de la civilización occidental, al igual que con la tradición judeocristiana, con un alcance global de adeptos a lo largo de la historia, demarcaron los sentidos negativos que suscitaron una serie de ramificaciones en la concepción de *imagen*. Si se condensan todas estas significaciones, tanto las negativas de ambas tradiciones como la positiva del *eikón*, dentro de un solo fenómeno, se concluye que tienen una relación causal con la representación. Entonces, el simulacro, la falsedad, la figuración, la copia, la apariencia, la idolatría, la imitación, por mencionar algunas, son todas manifestaciones consecuencia del acto de la representación. En suma, tras profundizar en las causas de todas estas concepciones nacidas y heredadas de estas tradiciones, subyace el primer eje para la concepción esencial de la *imagen* como una propiedad onto-epistémica representacional. Esto implica que, por esencia, toda aquello que se denomine *imagen* debe poseer esta cualidad.

### **El giro hacia la *imagen***

A partir de finales del siglo XIX, la praxis negativa de la *imagen* se vio afectada y no prevalecería por mucho. La humanidad experimentó cambios en sus concepciones que llevarían a la *imagen* a una reivindicación con la verdad. Desde la perspectiva de Jean-Luc Nancy, recientemente el pensamiento filosófico habría enfrentado un cambio de paradigma. La *imagen* equivalente a lo falso, heredada de la tradición platónica, ahora experimentaría una inversión capaz de promover la verdad como *imagen* (Nancy, en Didi-Huberman, 2006/2012: 10). Esto es comprobable en algunas áreas como el periodismo, donde se emplea la fotografía y el video para sustentar los supuestos hechos. También al momento de presentar evidencias de crímenes en el área del derecho penal, esta clase de imágenes toman un rol importante para determinar culpables. De igual forma, en el área médica se usan instrumentos como el ecógrafo que, a través del ultrasonido, produce imágenes a las que antes no se podía acceder, si bien, requieren de una interpretación especializada, demarcan indicios de la existencia de una realidad cuasi incuestionable. Sin embargo, aunque se usan

como evidencias de la verdad, no gozan de un nivel de semejanza alto con lo que representan. Siguen mostrando parcialmente solo una porción de la realidad, incluso son modificables con el uso de algunos *softwares* especializados. Pese a esto, la humanidad parece haberlas aceptado y las utilizan como medios de aproximación al conocimiento de la verdad. Esto abre puntos de confrontación donde la pregunta por la *imagen* vuelve a tener relevancia, ya que su inserción en la sociedad cambió y perfiló el marco contextual que provocó el nacimiento de la perspectiva del giro hacia la *imagen*.

Durante la transición del siglo XIX al XX se incoaron los cambios más significativos en los posicionamientos teóricos y epistémicos sobre la *imagen* que dieron origen al *giro hacia la imagen*. Su punto de partida se encuentra ubicado a principios de la década de 1990, a partir de lo que llaman en el ámbito alemán giro icónico (*Bildwissenschaft*) encabezado por Gottfried Boehm, y en el circuito anglosajón, giro pictórico (*Visual Studies*) con W. J. Thomas Mitchell. Este cambio, en parte, fue una respuesta al giro lingüístico que comenzaba a tomar relevancia y popularidad. Cabe resaltar que no se profundizará en todos los frentes que el giro hacia la *imagen* impulsó, solo se hará hincapié en uno de los principales focos de atención, su irrupción en y contra el logocentrismo entendido desde la perspectiva dominante de Jaques Derrida. A diferencia de otras concepciones similares con el mismo nombre, ésta en especial implica una metafísica etnocéntrica de la perspectiva occidental, donde la palabra escrita y hablada está privilegiada en el razonamiento y en las formas de conocimiento (Derrida, 1967/1971: 8). A partir de esta noción, al equiparar al logocentrismo con las características conceptuales del etnocentrismo, subyace una idea de superioridad que se impone como una hegemonía de valoración sobre otras formas de pensamiento.

En este mismo tenor surgen trabajos como el del libro *Filosofía de la imagen* de Fernando Zamora Águila (2007), donde pone en relieve cómo el logocentrismo afecta la forma en que se percibe la *imagen* y propone entenderla bajo sus propios términos, lo que implica asumir que en sí misma tiene alguna clase de lenguaje no verbal que va más allá de la palabra escrita o hablada. Aunque el logocentrismo al que se confronta es más similar al enfoque de Jaques Derrida, cabe resaltar que no es la única concepción que circula en los circuitos académicos. Por ejemplo, Ernst Cassirer y Gottfried Boehm parten de una reinterpretación conceptual del *logos* griego (de donde viene logocentrismo) hacia una dirección de igualdad, donde la *imagen* también está incluida en su concepción. Otro ejemplo se encuentra en el trabajo *Historia social del conocimiento* de Peter Burke, allí discurren ciertas discusiones que sugieren la inclusión de imágenes como formas de comunicación que también compete al logocentrismo (Burke, 2000/2002: 26). El problema sobre estas diversas interpretaciones yace en la delimitación conceptual de la *imagen* en cada área del conocimiento que decide hablar sobre ella. Su complejidad implica tener que abrir los horizontes, otras formas de entendimiento y expandir sus fronteras de sentido.

Fue a partir de esta confrontación, que se comienza a consolidar una ciencia de la *imagen*, donde los cuestionamientos sobre qué es la *imagen* y cómo es que influye en los seres humanos vuelven a tomar relevancia en los circuitos académicos. Fernando Zamora sugiere que pese a que el siglo XX, después del florecimiento de las disciplinas humanísticas, se centró en la reflexión sobre el lenguaje verbal por la influencia del llamado giro lingüístico, también fue el siglo de la *imagen*, porque fue incorporada de manera activa en la sociedad. El auge de la fotografía, el cine y la televisión fue una tríada irresistible aun para el espíritu más adepto al ámbito lingüístico (Zamora Águila, 2007: 20). Didi-Huberman expone, influenciado por la perspectiva de Kant, que no solo los humanos se orientan mejor con la *imagen* al momento de pensar, sino que “la imagen ha ampliado tanto sus territorios que hoy en día es difícil pensar sin tener que orientarse en la imagen” (Didi-Huberman, 2006/2012: 10).

Con base en lo anterior, el primer confrontamiento fue entre la palabra y la *imagen*, entendidas ambas como realidades diferentes. Por esta razón, ya que todo estaba mediado por el lenguaje verbal, la perspectiva del giro hacia la *imagen* fue encaminada a pensar la *imagen* fuera de la subordinación que la palabra escrita y hablada le impone, es decir, una emancipación teórico-conceptual que conduce a un esclarecimiento desde su propia naturaleza. Aunque inevitablemente el lenguaje verbal tendría alguna intervención. Esto implica que no se trata de una separación total, sino de poner en igualdad de condiciones y valoraciones tanto a la *imagen* como a la palabra para reconocer en ellas una distinción, sin que implique necesariamente una relación de subordinación, sobre todo una impuesta desde las reglas del lenguaje verbal.

Para Gottfried Boehm “más allá del lenguaje existen poderosos espacios de sentido, insospechados espacios de visualidad, de tonalidad, de gestos, de mímica y de movimiento que no necesitan ser mejorados o justificados a posteriori por la palabra” (Boehm, en García Varas, 2011: 37). Esto resulta complicado en la medida que el ser humano está determinado culturalmente por el lenguaje verbal, tanto que, como mencionaba Roland Barthes, “es difícil concebir un sistema de imágenes u objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje” (Barthes, en Zamora Águila, 2007: 75). Aunado a esto, Thomas Mitchell expone que la crítica moderna y los estudios contemporáneos establecen que las imágenes han de ser entendidas como una forma de lenguaje (Mitchell, en García Varas, 2011: 108). Entonces surge la cuestión sobre ¿cómo se experimentarían estos espacios que no necesitan ser mejorados por la palabra? Si se parte de la idea de que el lenguaje verbal le da forma al pensamiento y determina las concepciones de mundo, esto sitúa a la *imagen* en una dependencia que impide un acercamiento a su comprensión, que no sea por otro medio más que la palabra. Estas posturas ejemplifican la clara determinación cultural que ejerce la hegemonía del lenguaje verbal, por lo tanto, implica una exhortación a reconocer que no solo la palabra le da forma al pensamiento y determina lo que se ve.

Los procesos de razonamiento, desde las interpretaciones del *logos* griego, siempre fueron ligados al lenguaje verbal, como una unión indisoluble entre la razón y palabra, por lo tanto, habría que reflexionar sobre cómo la *imagen* tendría cabida en esto. En primer lugar, desde esta cultura el *logos* respondía a una serie de significaciones distintas según el contexto de la oración en que se usaba. Fue traducido de diversas maneras a partir de sus diferentes usos entre pensadores griegos como Heráclito, Platón o Aristóteles, como algunos de los más representativos. Algunas de sus traducciones más recurrentes son; discurso, argumento, palabra, juicio, enunciado, concepto, pensamiento, colectar, lo Uno que unifica y razón (Heidegger, 1979/2012: 209-211). Sobre todo, éste cobró relevancia cuando se tradujo *logos* al latín como *ratio*, por la hegemonía que ejerció este lenguaje en la producción y divulgación del conocimiento.

De igual manera, hay que considerar que el griego de donde se toma este concepto es una lengua reconstruida y no se tiene registro de cómo sonaba o se dialogaba, más allá de algunas obras escritas. Entonces, resulta complicado y problemático dilucidar la noción griega de *logos* desde los ojos del presente. Ahora bien, los términos asignados a las traducciones actuales no existían de la misma forma en esa época, por esa razón resultaría complicado asumir que solo la palabra (como se entiende en el ámbito lingüístico) estaría vinculada con la razón para los procesos cognoscitivos y de generación de conocimiento. Ante esto, conviene preguntarse sobre los límites y posibilidades de los conceptos *logos*, lenguaje e *imagen*. Entonces habría que reflexionar sobre lo siguiente: ¿el razonamiento se vincula única y exclusivamente con el lenguaje verbal? ¿la noción de *imagen* tiene cabida en el *logos* como lo sugieren Cassirer, Boehm y Burke? ¿qué tanto dista la *imagen* del lenguaje verbal?

Para responder los primeros dos cuestionamientos, los planteamientos de Gottfried Boehm son de utilidad. Él menciona que aquello que se entendía como *logos* en la filosofía, era un concepto amplio y complejo que, aunque nunca se relacionó con la *imagen*, ya incluía (además del lenguaje verbal) a los números y tendría que expandirse a un posicionamiento que, más allá del lenguaje, considere los actos creadores de sentido como el caso de la *imagen* (Boehm, en García Varas, 2011: 37). Esto implica la posibilidad del razonamiento a partir de la *imagen* con propiedades de agente, con cierta capacidad de producir sentido, sin la necesidad de los condicionamientos de las formas verbales. En este sentido, la *imagen* tendría sus propias lógicas de interpretación que, en el mismo tenor que Boehm, no necesitan ser mejoradas, justificadas o traducidas por la palabra. Aunado a esto, desde la perspectiva de Ernst Cassirer, el mismo *logos* “en su expresión y configuración, se muestra ligado a cualquier *imagen*, a cualquier tipo de sustrato sensible” (Cassirer, 1924/2017: 15). Así, a partir de estos planteamientos, se concluye que la ligadura entre la *imagen* y la razón, fuera del lenguaje verbal, puede ser posible para dar forma al pensamiento y determinar concepciones de mundo. Al igual que con la palabra, fungiría como acto creador de sentido en procesos cognoscitivos.

Ahora bien, si la crítica contemporánea, según Thomas Mitchell sostiene que la *imagen* es una forma de lenguaje, por qué no pensar esa misma idea de manera invertida, es decir, el lenguaje (en este caso verbal) como una clase de *imagen* y no solo un medio para evocarla. Esto apuntala a la respuesta del tercer cuestionamiento sobre la distancia que hay entre este tipo de lenguaje y la *imagen*. El primer argumento parte de la premisa de que en sus orígenes el lenguaje escrito tiene un génesis, ubicado entre los sumerios y los egipcios, con los pictogramas y los jeroglíficos respectivamente. Ambos eran una clase de *imagen*, representaciones visuales simplificadas de la realidad observada (Martínez Leal, 1990: 13). Por lo tanto, ambos tipos de escritura corresponden a una clase de síntesis gráfica derivada y esencialmente constituida por la *imagen*.

En el caso concreto de los pictogramas, dejaron de ser referenciales con objetos visibles específicos y comenzaron a guardar sentidos diferentes para convertirse en ideogramas. De acuerdo con la Luisa Martínez Leal, el lenguaje seguiría su desarrollo hasta que los signos pictóricos representaran sonidos (Martínez Leal, 1990: 12). Esto llevó al lenguaje a una dirección distinta, una abstracción de la *imagen* en la que se sustituyen las cualidades visuales por la adjudicación simbólica, pero en ningún momento pierde su naturaleza representacional. Pese a no guardar relación de semejanza icónica, las palabras fungen de vehículos del sentido que al ser asumidas y naturalizadas por un intérprete forman imágenes mentales que referencian a lo representado. Sin embargo, la determinación de sus cualidades no proviene de la referencia visual, sino de la imaginación<sup>8</sup> entendida como la capacidad de formular imágenes en la mente guiadas por los sentidos asignados convencionalmente a las palabras.

La segunda premisa exhorta a reconocer que el lenguaje ágrafo y el hablado también están emparentados con la *imagen*. En este sentido, de acuerdo con W. J. Thomas Mitchell, existen imágenes verbales y para ilustrar a qué clase corresponden menciona un escrito del autor Joseph Trapp donde expone que “los pensamientos son imágenes de las cosas, como las palabras son de pensamientos; y todos sabemos que las imágenes y las pinturas son solo verdaderas hasta cierto punto, ya que son verdaderas representaciones de hombres y cosas” (Trapp, 2011: 103)<sup>9</sup>. La cualidad fonética de esta clase de imágenes verbales, es también una norma establecida que simboliza una realidad física o mental y en el reconocimiento de su sonido se encuentra la evocación de la *imagen*. Por

---

<sup>8</sup> Esta noción de imaginación está alimentada por la perspectiva de René Descartes, quien la expone como la producción de imágenes conscientes (Ferrater Mora, 1958: 913). Cabe resaltar que esto no implica necesariamente una producción material, se trata más bien de una formulación mental.

<sup>9</sup> “Thoughts are the images of things, as words are thoughts; and we all know that images and pictures are only so far true, as they are true representations of men and things”. Traducción libre del autor.

lo tanto, lo sonoro, al igual que las grafías, están en lugar de otra cosa, sin guardar relación de apariencia, pero sí en la producción de sentido y evocan la realidad que representan a través de procesos de simbolización.

En paralelo, otra perspectiva que también puede ofrecer un acercamiento para sustentar y ahondar en el tema es la de Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus*, donde sugiere que una proposición del lenguaje verbal es también una *imagen* de la realidad: “la proposición es una figura de la realidad. La proposición es un modelo de la realidad tal como nos la pensamos” (Wittgenstein, 1921/2009: 4.01).<sup>10</sup> Cabe resaltar que esta versión ha traducido la palabra *Bild* como figura y no equivalente a *imagen*, sobre todo porque existe un término semejante en alemán, *Figur*. En la traducción que hace Thomas Mitchell en su texto *¿What Is an Image?* Traduce *Bild* como *picture*: “A proposition is a picture of reality... a model of reality as we imagine it” (Mitchell, 1984: 512)<sup>11</sup>. En ambas versiones se mantiene una idea similar, pero tiene unas variantes conceptuales importantes: *imagen* en lugar de figura e *imaginar* en vez de pensar y en ciertos contextos se pueden entender como equivalentes. Aunque en esencia se refieran a lo mismo sería complicado asumir ambas versiones como sinónimas, además que, en el español, aunque se usa la palabra pictórico, no hay un sustantivo equivalente a *picture*, salvo pintura, pero alude al pigmento o a una pieza de artes plásticas ejecutada con alguna técnica de representación. Se usa *imagen* para traducir *picture* e *image*, del inglés y *Bild* e *Image* del alemán indistintamente.

El entendimiento de Wittgenstein sobre la palabra *Bild* tiene implicaciones que inciden en la concepción de mundo, ya que como menciona en su aforismo 2.12 “la figura es un modelo de la realidad” (Wittgenstein, 1921/2009: 2.12).<sup>12</sup> Para este filósofo, al mismo tiempo toda figura es también una figura lógica y esta a su vez puede figurar el mundo (Wittgenstein, 1921/2009: 2.18-2.19). Así se observa que la perspectiva de este autor remite a pensar que existe una relación de correspondencia mutua entre la *imagen* y la realidad, es decir, aquello que se considera *imagen* tiene una cualidad esencial de representar. Esto significa que mantiene un estrecho vínculo referencial con aquello que es representado. Tal como lo menciona Justo Villafañe “toda imagen posee un referente en la realidad independientemente de cuál sea su grado de iconicidad su naturaleza o medio que la produce. Incluso las imágenes que surgen del nivel de lo imaginario mantienen con la realidad nexos” (Villafañe Gallego, 2006: 30). Ante estos planteamientos, no hay que perder de vista que lo que se denomina real no siempre tiene propiedades físicas; un pensamiento, un sueño, un

---

<sup>10</sup> *Der Satz ist ein Bild der Wirklichkeit. Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken.* Traducción tomada de Jacobo Muños Veiga e Isidoro Reguera Pérez (2009).

<sup>11</sup> “Una proposición es una imagen de la realidad... un modelo de la realidad tal como la imaginamos”. Traducción libre del autor.

<sup>12</sup> *Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.* Traducción de Jacobo Veiga Muños e Isidoro Reguera Pérez.

abstracto o un concepto son tan reales como una mesa o un árbol, pero con un diferente grado de existencia, ya que no gozan de materialidad.

## Conclusiones

Sobre la primera parte, *La praxis negativa de la imagen desde la tradición griega y la judeocristiana*, se concluye que desde ambas influencias se han heredado significaciones que mantienen vigencia en el giro hacia la *imagen*, tanto la representación como parte fundamental de su naturaleza y la expansión de los límites del campo visual. Desde esta afirmación, la *imagen* en sus raíces semánticas y etimológicas remiten a la copia, a la imitación y semejanza de algo que no es, pero está en lugar de eso. En estas acepciones recurrentes no se especifica que estos sentidos deban ser exclusivos del campo visual, por lo tanto, es posible pensar en una expansión de sus límites territoriales hacia fenómenos más allá de lo visual y mental, donde se puede incluir dimensiones auditivas, olfativas e incluso gustativas. Entonces, la *imagen* funciona como un denominador común categorico, que integra un sin número de fenómenos y dimensiones, tanto visuales como no visuales, vinculados por la esencia representativa y la referencia con lo que representa.

En la segunda parte, *El giro hacia la imagen*, se mantiene la reflexión en torno a la ambigüedad desde su esencia representacional. No obstante, ahora el enfoque no está en su distanciamiento de la verdad por su condición de copia e imitación, sino, por el contrario, en su proximidad con ella. No se trata de que los problemas de la *imagen* hayan dejado de existir, siguen siendo los mismos, la transformación se manifestó en la percepción social y por ende se puede asumir a la *imagen* como testigo de lo verdadero, por toda la utilidad que conlleva integrarla como un miembro más de la sociedad. La praxis negativa fue relegada para que un enfoque positivo prevalezca. Esto permite la reflexión sobre los límites y posibilidades de la *imagen* para que otros fenómenos como los del campo verbal tengan cabida.

Con base en la conclusión anterior, la palabra como *imagen*, al momento de expresar ideas construidas bajo las normas de cualquier idioma, se utilizan palabras constituidas de un sonido y una grafía por cada uno de los caracteres que las conforman. Entonces, la combinación de estas en un sistema organizado representa pensamientos de una percepción específica de la realidad, y esto podría ser una tentativa de *imagen*, ya que tanto las letras como las palabras, comparten la cualidad esencial de representar, al igual que en otras formas de lenguaje, como el corporal o el de señas, esto funciona de la misma manera.

Al final de cuentas todo podría ser *imagen* mientras cumpla esta condición representativa y referencial. Entonces, si se considera que tanto el lenguaje verbal como escrito tienen un origen en la *imagen*, implica que participan de una naturaleza ontológica común y podrían considerarse parte

de una misma familia. Este aspecto ya lo advertía Thomas Mitchell en su clasificación, donde las imágenes verbales forman parte de lo que él llama la familia de las imágenes (Mitchell, en García Varas, 2011: 110). La diferencia entre la propuesta del presente artículo y lo que este autor sostiene radica en que, para él, esta clase verbal de las imágenes son solo metáforas, descripciones y escritura (Mitchell, 1984: 505). En un sistema gramatical organizado evocan imágenes mentales a través de la asociación de los sentidos con referencias visuales directas; por ejemplo, la palabra *perro* tiene una referencia visual directa con la realidad, pero no pasa lo mismo con la palabra *deseo*, no hay una forma que se vincule de manera visual con esta palabra, es un concepto abstracto.

En tal caso, no es lo mismo evocar, generar, causar imágenes que ser una de ellas. Por tanto, se concluye que cualquier palabra o letra como las preposiciones, artículos, pronombres y los caracteres individuales también son una clase de *imagen* por su esencia común de representación y referencia. Ante tal panorama, en que cualquier cosa puede ser *imagen*, es importante aclarar que algo que separa a la palabra de otro tipo de imágenes, yace en que se trata de una construcción artificial de cosas tanto referenciales como abstractas, en palabras de Mitchell: “una producción artificial y arbitraria de la voluntad humana que altera la presencia natural introduciendo elementos antinaturales en el mundo” (Mitchell, en García Varas, 2011: 151). En otros casos la *imagen* se presenta de manera natural, su existencia, aun y cuando se trata de una *imagen* producida, no depende estrictamente del ser humano, como en el caso del lenguaje. Aunque se separen de la condición en que se manifiestan en la realidad, no implica necesariamente que sean tan diferentes, ya que también existen imágenes que comparten esta artificialidad y dependen de la humanidad para existir. Con base en esto, subyace la siguiente propuesta, una tentativa para la clasificación de las imágenes entre naturales y artificiales.

En cuanto a la primera categoría, *imagen* natural, su existencia no depende de la producción humana. Inevitablemente, para experimentarla, habría que involucrarse de alguna manera con ella, ya que solo habría una comprobación desde la consciencia. Para entender cómo es que se estructuran las imágenes naturales habría que retomar a Epicuro y asumirlas como emanaciones o efluvios que sobresalen de las cosas hacia los sentidos. Por lo que al experimentar una cosa de la realidad no se ve el objeto en sí, sino la *imagen* que él produce de sí mismo. Por ejemplo, una sombra, el reflejo del agua, sonidos, aromas, la textura, volumen y color que perciben de las cosas. Del mismo modo, desde su naturaleza, esta clase de imágenes ayudan a formar otras más complejas y se mantienen también como posibilidades en las imágenes artificiales. Incluso, desde un enfoque general, todo aquello que entraría en la descripción de lo dado antes de la humanidad podrían ser imágenes naturales, independientes de una consciencia que se relacione con ellas. Aun y cuando estuviera la humanidad presente, hay imágenes naturales que no se pueden percibir, pero se sabe su existencia a partir de los rastros o indicios que dejan, ya que exceden los niveles de percepción humana como la radiación infrarroja, ultravioleta o los sonidos que salen del rango de 20 a 20000 Hz.

Respecto a la segunda clase, la *imagen* artificial, requiere necesariamente de la intervención humana para su existencia, pero no solo perceptiva o de consciencia. Por un lado, debe haber un subtipo de esta clase que guarde una relación de fabricación material, ya sea por una aplicación de técnica o tecnología para obtenerla, o bien, desde una praxis mimética, al menos en algún grado de referencia respecto de lo que representa. Por ejemplo: imágenes del arte, como pinturas, esculturas y música; las fotografías, dibujos, mapas, videos e ideogramas. Por otro lado, debe haber un subtipo diferente, inmaterial, que se produce por medio de la intelección. Por ejemplo, los que son resultado de la imaginación y el razonamiento; ya sea de manera consciente, como los abstractos, el lenguaje verbal, símbolos, metáforas, descripciones y textos en general; o bien, de manera inconsciente, como sueños, figuraciones o alucinaciones.

Ahora bien, tanto las naturales como las artificiales son en sí mismas imágenes, pero también producen la existencia de otras cuando el ser humano se pone algún tipo de relación con ellas. Aunque esta clasificación tentativa que propongo no es definitiva, se considera como un punto de inicio útil para profundizar en las posibilidades y límites sobre el problema de la *imagen* desde una orientación en búsqueda de entender su naturaleza y los mecanismos en los que la *imagen* se manifiesta para alcanzar horizontes de comprensión en todos los ámbitos que lo requieran. **¶**

#### **Bibliografía:**

ALEGRE GORRI, Antonio. (2023). “Platón, el creador de las ideas”. En *Diálogos. Platón*. Tomo I. RBA Gredos.

ANCHEPE, Ignacio. (2017). “¿Existen los fantasmas? Sobre imagen (Eídolon) y conocimiento en el Sofista de Platón”. En *Praxis filosófica Nueva Serie*. N°. 44. <https://praxisfilosofica.univa-ll.edu.co/index.php/praxis/article/view/4346/8080>.

BELTING, Hans. 2000 (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Díez, Cristina y Espino, Jesús (Trad.). Akal S. A.

BELTING, Hans. 2002 (2012). *Antropología de la imagen*. Vélez, Gonzalo María (Trad.). Kats.

BOEHM, Gottfried. (2007). *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens [Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar]*. Berlín University Press.

BOEHM, Gottfried. 2007 (2017). *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Baez, Linda (Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.

- BURKE, Peter. 2000 (2002). *Historia social del conocimiento*. Arias, Isidro (Trad.). Paidós.
- CASSIN, Barbara. 2004 (2018). *Vocabulario de las filosofías occidentales, diccionario de los intraducibles*. Prunes, María Natalia y Herzovich, Guido (Trads.). Siglo XXI.
- CASSIRER, Ernst Alfred. 1924 (2017). “Eidos y Eidolon. El problema de lo bello del arte en los Diálogos de Platón” Miguel Salmerón (Trad.). En *Revista de Occidente*. N° 431.
- CHANTRAINE, Pierre. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots* [Diccionario etimológico de la lengua griega. Historia de las palabras]. Klincksieck.
- CORDERO, Néstor Luis (Trad.). (1998). “El Sofista”. En Diálogos. Platón. Tomo V. Gredos.
- DERRIDA, Jaques. 1967 (1971). *De la gramatología*. Del Barco, Oscar y Ceretti Conrado (Trads.). Siglo XXI Editores.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2006 (2012). *Arde la imagen*. Gallardo, Glenn (Trad.). Ediciones Ve.
- EL NUEVO TESTAMENTO EN GRIEGO Y ESPAÑOL. (1909). Brandscheid, Federico y De la Torre, Juan (Trads.). Herder.
- FERRATER MORA, José. (1958). *Diccionario de filosofía*. Sudamericana.
- GARCÍA GUAL, Carlos. 1981 (2002). *Epicuro*. Alianza Editorial.
- GARCÍA VARAS, Ana. (2011). *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca.
- HAVELOCK, Eric. 1963 (1994). *Prefacio a Platón*. Buenaventura, Ramón (Trad.). Visor Distribuciones S. A.
- HEIDEGGER, Martín. 1979 (2012). *Heráclito*. Másmela, Carlos (Trad.). El Hilo de Adriadna.
- LUNA-VINUEZA, David Ricardo. (2017). “Teología y experiencia estética: el lugar de la imagen frente a la noción de Revelación de Martín Lutero y Juan Calvino”. En *Co-herencia*, N° 14 (26), 237-256.

MARTÍNEZ LEAL, Luisa. (1990). *Treinta siglos tipos y letras*. Universidad Autónoma Metropolitana.

MITCHELL, William John Thomas. (1984). ¿What Is an Image? [¿Qué es una imagen?]. En *New Literary History*. N° 3 Vol 15. DOI: <https://doi.org/10.2307/468718>.

PEIRCE, Charles Sanders. (1974). *La ciencia de la semiótica*. Bugni, Beatriz (Trad.). Nueva Visión.

PLATÓN. (1988 a). “El Sofista”. En *Diálogos*. Cordero, Luis (Trad.). Tomo V. Gredos.

PLATÓN. (1988 b). “La República”. En *Diálogos*. Eggers, Conrado (Trad.). Tomo IV. Gredos.

PLATÓN. (2002). *Πολιτεία* [La República] Νικόλαος Μ. Σκουτερόπουλος (Trad.). Πόλις.

THORP, John. (2019). “La cama de Platón esencia y arquetipo en la Teoría de las Formas”. En *Nuevo Itinerario: Amor, inspiración y logo en el pensamiento antiguo*. N° 14. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/nvt.0143716>.

TRAPP, Joseph. (1973). *Lectures on Poetry 1742* [Lecturas sobre poesía 1742]. The Sclar Press.

URMSON, James Opie. (2001). *The Greek Philosophical Vocabulary* [El Vocabulario Filosófico Griego]. Duckworth.

VILLAFANE GALLEGO, Justo. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide.

WITTGENSTEIN, Ludwig. 1921 (2009). “*Tractatus logico-philosophicus investigaciones filosóficas sobre la certeza*.” En *Obras*. Muños, Jacobo y Reguera, Isidoro (Trad.). Tomo I. Gredos.

ZAMORA ÁGUILA, Fernando. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Escuela Nacional de Artes Plásticas.



**Acceso Abierto.** Este artículo está amparado por la licencia de Creative Commons Atribución/Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Ver copia de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>