

IMÁGENES DE LO FUTURO

UNA APROXIMACIÓN COMPRENSIVA A LOS CONTENIDOS IMAGINATIVOS
DE ADOLESCENTES ESTUDIANTES DE LA CIUDAD DE ARMENIA

RICARDO ANDRÉS PARDO RUIZ

UNIVERSIDAD DE MANIZALES - CINDE

COLOMBIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES NIÑEZ Y JUVENTUD

COLOMBIA

MANIZALES - CALDAS 2019

IMÁGENES DE LO FUTURO

UNA APROXIMACIÓN COMPRENSIVA A LOS CONTENIDOS IMAGINATIVOS DE
ADOLESCENTES ESTUDIANTES DE LA CIUDAD DE ARMENIA

RICARDO ANDRÉS PARDO RUIZ

Trabajo de grado para obtener el título de Doctor en Ciencias Sociales Niñez y Juventud

Asesora: Claudia del Pilar Vélez de la Calle

(Doctora en Educación)

PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES NIÑEZ Y JUVENTUD

COLOMBIA

MANIZALES - CALDAS

Resumen

El trabajo investigativo que se presenta consistió en un acercamiento a la experiencia imaginativa de los adolescentes de la ciudad de Armenia, estudiantes de los últimos grados de 28 instituciones educativas de la ciudad. El objetivo trazado fue conocer los aspectos que hacían imaginable el futuro y en torno a ello reflexionar en clave fenomenológica acerca las formas de ver la realidad por parte de los adolescentes referidos. Para este objetivo se estudiaron 640 dibujos, que fueron realizados en las aulas de clase a partir de la palabra “futuro”. La investigación capitalizó la masa de dibujos en una apuesta teórica – gnoseológica sobre las maneras en que la imagen funge como vinculante de la realidad.

Abstract

This investigative work was an approach to the imaginative experience of adolescent students of 28 schools of the city of Armenia. The objective was to know the aspects that made the future imaginable and to reflect on it through a phenomenological methodology about the ways adolescents perceive reality. For this purpose, 640 drawings were studied, which were made in classrooms from the word "future". The research capitalized the mass of drawings in a theoretical - gnosiological proposal on the ways in which the image works as a link with the reality.

Si el loco persistiese en su locura se volvería sabio

William Blake

Dedico esta obra de conocimiento a mi esposa y a mi madre

Tabla de contenido

Resumen	4
1. Planteamiento del problema	9
2. Objetivos	19
3. Referentes investigativos	22
3.1 Semiótica y Lingüística	23
3.2. Imaginarios	27
3.3. Psicológicos.....	33
4. Referentes teóricos.....	43
4.1. El origen de las significaciones. El vínculo entre la imagen y la realidad.	43
4.1.1. Lingüística y semiótica.	45
4.1.2. Lo imaginario. Corrientemente, el término Imaginario social se utiliza como equivalente a representaciones sociales, como “mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología” (Eisemann, 2012). Sin embargo, el concepto de imaginarios tiene, a la luz de propuestas teóricas como la de Castoriadis, anclaje en realidades profundas que exceden el terreno de lo contingente, lo individual, e incluso de lo colectivo.....	54
4.1.3. Psicoanálisis	63
4.1.4. Fenomenología.	68
4.1.5. Giro Icónico y estética. Para entender hoy la necesidad de comprender la imagen y el cada vez mayor interés por ésta como una instancia de sentido, hubo de horadarse la idea misma del lenguaje. En la segunda mitad del siglo XX el lenguaje se despojó, aunque fuera de manera episódica, de la pretensión de sistema con la que se adhirió al pensamiento occidental. No obstante, el concepto de imagen no llegó a marcar de fondo un curso evolutivo que lo pusiera en línea directa con la búsqueda de realidades, más bien estuvo emplazado en una serie de posturas que se fueron dando yuxtapuestas, sin sucesión y en el desarrollo de campos de conocimiento distintos.	79
4.2. El concepto de imagen.....	87
4.2.1. Imágenes externas.	89
4.2.2. Imagen perceptual	91
4.2.3. Imagen mental.	92
4.3. Apropiaciones sobre el concepto de imagen.....	93
4.4 La imagen como espacio social.....	105
5. Diseño metodológico	112
6. El sentido del dibujo: punto de encuentro entre el concepto de imagen y la metodología	122
7. Aspectos Contextuales y Muestra Poblacional.....	132
8. Hallazgos	139
8.1 Los dibujos muestran a qué se refiere lo futuro	139

8.2 Lo hallado en el primer nivel de sentido: los dibujos trenzan una narración	143		
<p>Si se sigue el curso del río se llega a la ciudad. En los bordes de los ríos se instala la maquinaria de las empresas, cuya vocación se reduce a la acción de morder y de expoliar la tierra. Las máquinas son al fin de cuentas las productoras de este ambiente hostil, atacan el suelo en un eficiente rítmica, marcando el compás del tiempo conforme el cual lo habitable se va reduciendo. El río que corre hacia la base del dibujo anticipa las coordenadas de la urbe. Las miradas se enfocan entonces en el fondo de la hoja. Hay una primera versión de la ciudad, que defraudaría al viajante. En los dibujos (5) puede verse una línea de edificaciones, todavía con espacios entre ellas y sin la menor uniformidad. Las casas aparecen en su versión más rudimentaria, estereotipo infantil compuesto de un techo triangular sobre un rectángulo.</p>			
8.3 Segundo nivel de sentido: los significantes	159		
<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">Mujeres</td> <td style="text-align: center;">Hombres</td> </tr> </table>	Mujeres	Hombres	169
Mujeres	Hombres		
8. 4 Tercer nivel se sentido: la expresión del espacio	170		
8.4.1 Dibujos diacrónicos.	174		
8.4.2 Dibujos sincrónicos.....	178		
9. Desenlace: fuerzas y formas de lo futuro	190		
10. Conclusiones	196		
11. Referencias	206		
Anexos.....	219		
Tabla. Número de estudiantes del sector público escogidos por colegio y por grado dentro de la muestra	219		
Tabla. Número de estudiantes del sector privado escogidos por colegio y por grado dentro de la muestra	220		

Gráfica 1. Proporción de colegios públicos y privados en la población.....132

Gráfica 2. Distribución de los temas más recurrentes en los dibujos recolectados.....143

Gráfica 3. Proporción en la que se distribuyeron los tipos de expresión171

Tabla 1. Distribución de la población según el estrato133

Tabla 2. Proporción en la que aparecen los significantes que configuran la idea de poder161

Tabla 3. Proporción en la que aparecen los principales significantes que configuran la idea de tecnología
163

Tabla 4. Proporción en la que aparecen los principales significantes que configuran la idea de
contaminación.....164

Tabla 5. Proporción en la que se distribuyen las profesiones en la prospectiva de los jóvenes169

Tabla 6. Niveles de la imagen y las instancias de sentido que suponen..... **¡Error! Marcador no definido.**

Ilustración 1. Esquema sobre los tres momentos de la imagen 89

Ilustración 2. Torre de control película Metrópolis..... 96

1. Planteamiento del problema

Son cada vez menos las cosas del mundo, cosas que se señalan como realidad, que no estén asidas por una imagen. El conocimiento del mundo podría no ser algo diferente que su imagen mantenida en movimiento, en trance. Las pantallas, los *posters*, las pinturas, no son sólo anuncios de una realidad, sino que terminan siendo su presencia misma. La idea de que existe una distancia entre algo real y su imagen pierde consistencia cada vez que se afianza este presente de intensidad icónica.

El mundo se ha convertido para las personas en una gran pantalla que atrapa no sólo las miradas, sino también las narrativas y las formas de aceptar lo que pasa. No pocas veces se ha reafirmado este carácter, que pareciera radical. Guilles Lipovetsky (2009) advirtió sobre la *cinematización* de todas las esferas de la vida social; Hans Belting (2007) asintió que “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (p.14); mientras que David Harvey (2012) considera que los individuos se toman a sí mismos y al mundo como imagen

Lo que más inquieta al hacer eco de estas posturas, es que vivir “en un mundo imagen” supone ya vivir en un mundo que no tiene reverso, aquél en el que la contrapartida de lo que se ve, de lo que se anuncia, no tiene existencia como tal, lo cual Baudrillard (1993) había reconocido como el advenimiento de una etapa donde la imagen es un simulacro sin asiento en la realidad, por lo cual, no hay nada ya tras ella que le imponga ser copia o representación.

No obstante, pensar la imagen no tiene importancia sólo porque su omnipresencia revele un carácter propio de la sociedad actual, sino porque su naturaleza parece ahondar hasta encontrar sitio en la insistente pregunta por la cultura. No se trata sólo de un signo de la

cultura actual, de una época que Heidegger (2010) auguró como la de la imagen del mundo, sino, y con mayor razón, de una condición de todas las sociedades pretéritas, algunas tan hundidas en el tiempo que no pudieron atezar realidad alguna por la mediación de signos lingüísticos.

Considérese sobre todo la vida imaginada de las personas que sueñan con los lugares remotos, los que recrean futuros utópicos, los que imaginan su vida adulta, en un estado de ánimo que *Madamme Bovary* sabía atesorar cuando soñaba con París. Y pensando en ella, Michelle Serres (2001) reflexionaba, creyendo que tal vez, se ha vivido en la virtualidad casi todo el tiempo, antes de que ésta fuera una palabra propia de la tecnología. Antes y ahora las personas aprueban un mundo presente y ausente al mismo tiempo de cuya constancia se encarga el sentir mismo.

Gracias a Jung (2002), el siglo XX se atrevió a pensar que lo imaginario remite a unas estructuras profundas latentes en toda cultura. Bajo ese signo, la forma de entender la imagen en el presente, en la aurora misma de lo que se ha llamado el giro icónico - proveniente de la teoría estética y extendido sobre la demanda de una nueva ontología que asuma el valor de la imagen como dadora de sentido- actualiza los propósitos de apresar la realidad. Así bien, la imagen resulta ser, no un simple fenómeno superficial de la cultura, sino el presupuesto fundamental de ésta (Boehm, 2011). La tesis propuesta en este documento se basa en esta esencialidad: imagen y cultura se encuentran como fenómenos.

Tanto el concepto de imagen como el de cultura han devenido de una manera similar, convergiendo al paso de cambios de orden epistemológico, económico y tecnológico. Tras una historia de siglos, casi siempre bajo la atmósfera, a decir de Sartre (2005) “positiva” (o lo que es lo mismo, bajo la confianza en que los objetos se hallan en una realidad exterior y que pueden conocerse), el concepto de imagen recobra importancia como vinculante de la

realidad, como algo discernible fuera de la condición especular y mimética, algo que puede ser estudiado con independencia, pero esta vez asociado al creciente interés de comprender los sentidos culturales. El concepto de cultura por su parte, fue alejándose de esa fisonomía sustantiva y objetual que le obligaba a ser pensado como algo localizable y señalable.

Según como esto sucede, la realidad de la cultura no descansa en algo que se pueda pensar como conjunto de actos o de actores de ésta, sino como el actuar mismo. No hay una cultura implícita, sino que siempre es, en tanto actualidad y en tanto imagen. Las imágenes entrañan la cultura toda vez que hacen actual lo significado. En consecuencia, algo que no es imaginado, no existirá como algo de la realidad cultural. James Elkins (2010) propone que “lo que está por fuera de la imagen es lo estático” y, por tanto, “está fuera de la cultura” (p.41). La cultura es siempre un estado vivo de la sociedad, siempre es la vanguardia. Los valores, las tradiciones, las creencias, existen y perduran sólo en la medida en que se renuevan como experiencias del mundo.

Preguntarse por la cultura es preguntarse por las sensaciones que produce habitar, que van sedimentándose y produciendo caminos de significación. Las calles que se recorren, los objetos y los instrumentos que se utilizan, los tiempos que toma hacer lo que se hace a diario, marcan un curso en las experiencias venideras. La pluralidad de formas de ver y verse por parte de los individuos no puede abstraerse de los circuitos propios de la familia, la escuela, los lugares de trabajo y de las calles mismas (Clarke; Hall; Jefferson; Roberts, 2008).

Pronto, las ideas acerca de todo, adquieren una fisonomía cercana, tan natural que luce como la que siempre ha existido. Incluso los conceptos axiales de la sociedad como la justicia, el orden, el progreso, aun cuando se crean insolubles con el mundo sensible, no terminan por realizarse jamás abstraídos de la imagen, son, a costa de todo, imaginables. Por lo mismo, las ideas que han devenido en valores y expectativas sobre lo futuro, y a su tiempo en conceptos

elaborados sobre estar y trascender, son a cierta distancia productos de lo sensible, en otras palabras, que no pueden abstraerse de las sensaciones visuales, olfativas, hápticas, propias de habitar.

Las formas y dinámicas capitalistas están apoyadas en formas de mostrar la realidad y con ello, de formas de convencer sobre ella. El sistema impone un régimen visual de cuya existencia no suele dudarse, dejando inmune de toda crítica a lo que se ve. Del lado capitalista del muro (de Berlín), escribía Milton Friedman (1980) en 1979 “la brillante iluminación de las calles y de las tiendas llenas de gente alegre y bulliciosa” (p.41), en contraste, al otro lado, “las calles están vacías; la ciudad, gris y pálida; los escaparates vacíos, los edificios, mugrientos”. (p.41).

El futuro se presenta asido de cierta estética, con cierta apariencia que no puede ser develada en el plano discursivo. Las imágenes de la vanguardia, de lo imperante, de lo actual, se imponen creando un manto de realidad fuera de toda duda. Niños y jóvenes crean identidades en el maderamen visual, lo hacen todo el tiempo habituados a la omnipresencia de las pantallas. La televisión ha creado una forma normal de ver, hay horas y horas de imágenes que transcurren sin sobresaltos, creando y prolongando una estética seriada (Sarlo, 2004).

La visión del futuro representa todo lo que de fondo sustenta el proyecto humano, individual o colectivo, sin que esto desconozca que existen grupos humanos por fuera de la prospectiva occidental que valoran mayormente el pasado (Hall, 1989)

Ahora bien, importa la visión del futuro porque (como se busca argumentar) de fondo el “futuro” no tiene otra forma de realidad, y en coherencia con ello, resulta fundamental intentar apresararlo, como sea posible, en tanto idea o imaginación. Esta importancia se traduce

cada vez más en clave política, en el circuito poder-conocimiento. Se busca influir en lo que se piensa del futuro porque esto asegura la preeminencia de ciertos valores en el tiempo, y con ello la continuidad de instituciones, de lógicas, y de hegemonías. La ciencia y sus derivados tecnológicos inundan de colores metálicos las portadas de las revistas científicas, los primados políticos y sus visiones de orden y progreso esculpen sus símbolos en lo alto de enormes arquitecturas, mientras en Davos los hombres de traje sólo dan declaraciones delante de pantallas de color azul profundo. En general, dichos poderes se preocupan por reiterar ciertas fisonomías que ponen “lo futuro” en una especie de clima, irrefutable a expensas de lo habitual.

El “progreso”, la “innovación”, el “desarrollo”, son palabras que están al orden del día en la sociedad, pero no por ello están al alcance de la crítica, no parecen susceptibles a la pretensión de desactivar sus significados, vienen atadas al mundo corporativo, a los productos y a los mismos escenarios educativos y no pueden desunirse con el simple proferir sensato de palabras, ya que antes de que existan en un mundo de estructuras lingüísticas, estas ideas se producen en la esfera de lo sensible. Existen matices, atmósferas, objetos, que reúnen la idea de lo futuro y soportan su sentido.

Lo que comporta la imagen está tan adherido a las formas de ser de la realidad que evita ser modificado. Pasa sin criba ante el ojo crítico que las cosas asociadas al futuro luzcan en armonía con los espacios de un aeropuerto, con el interior de un laboratorio, con un anuncio publicitario del nuevo producto de Apple. Mientras se enjuician los contenidos políticos en consecuencia a los conceptos vivificados lingüísticamente, la apariencia se retiene en las superficies de las revistas, de los anuncios, en los cabezotes de las series de televisión, de una manera incontestable para la gran mayoría de personas.

El crecimiento exige nuevas formas de dominio, extendidas sobre el terreno del yo: el principio axial de toda cultura moderna es la expresión y la remodelación del yo (Bell, 2008) proyectado en toda figura, escena, representación que obligue a pertenecer. Los institutos de educación superior hacen lo propio. Atraer y convencer son modestas aproximaciones con respecto al verdadero propósito de imponerse en la mente de los consumidores: la idea de lo futuro poco tiene que ver con las formas lingüísticas que buscan hacer explícito su significado, a ello se anticipa una estética de lo nuevo y de lo deseable. La seducción se ha convertido en la relación social dominante (Lipovetsky, 2002). El pretendido capitalismo post – industrial no redime al planeta de la lógica del crecimiento y el consumo y en tanto, el mercado sigue hegemónicamente siendo el lugar de realización del hombre en el mundo, cada trama del complejo social permanece urdida en el acto del consumo.

Otros, son sin embargo los territorios en los que la educación se piensa, los abordajes sobre la realidad educativa han estado centrados en la idealización de la relación docente – estudiante, cuya naturaleza parece agotada en la cuestión psico-pedagógica, cuando no, en la administrativa. Los andamiajes teóricos de la educación desplazan la posibilidad de comprender lo inmediato, que las expectativas de niños y jóvenes están atravesadas por formas culturadas de parecer.

Una mirada detenida a la realidad de la escuela significa no solo indagar por su acontecer como lugar presente, sino como apuesta por lo futuro, sea cual fuere la idea que lo colme. Hacer visibles aquellas experiencias que conectan a los estudiantes con el futuro ayudaría a comprender las distancias que separan imaginativamente lo corriente de lo deseable, lo posible y lo que parece no serlo, lo propio de lo extraño, y todo cuanto mantenga en tensión la posibilidad de pertenecer a una sociedad.

El aula, los pasillos, los patios, lo que se ve desde la escuela, son instancias primordiales para la comprensión de lo que estudiantes captan en torno a las expectativas de vivir el futuro, a los roles sociales, a una sociedad desarrollada. Es muy difícil, si se tiene en cuenta lo anterior, que la escuela pueda pensarse abstraída de la disputa simbólica por lo futuro. ¿No es acaso el “futuro” el implícito de todo actuar, de todo pensar en la escuela y en torno a ella?

La razón fundamental para dirigir la investigación hacia la población de estudiantes de los últimos años del bachillerato, parece evidente: independiente de lo que la palabra futuro suponga para ellos, la finalización de la etapa escolar constituye un umbral desde el cual parecen dibujarse los mundos laboral y profesional, esto en mayor o menor intensidad y definición. De cualquier manera, en el filo de una etapa que acaba, la investigación apela a una clase especial de imaginación, no aquella de corte *psicologista* que intenta reconstruir el trayecto de la existencia individual, sino una imaginación que, por el contrario, permita escapar del pasado y del presente, en función de una conciencia *imaginante*.

El significado de la palabra “adolescente”, palabra con la que se generaliza a los participantes, recae en la coincidencia de dos momentos, uno configurado institucionalmente como decisivo en la historia de vida de los individuos, aquél en el que se espera que una persona decida un camino universitario o laboral, y el otro, en el que se alcanza, lo que ha sido valorado como la última etapa grafomotriz, durante la cual los individuos gozan de su mayor autonomía creativa a la hora de realizar dibujos; todo esto sin desconocer que la palabra “adolescencia” nace en el marco de unas particularidades socioeconómicas propias de los países occidentales al final del siglo XIX (Hall, 1916), ni que otras condiciones emergen en la actualidad, amenazando la definición de este concepto.

El peso de la palabra “adolescencia” descansa solapadamente sobre la semántica del futuro. El grupo etario que se le atribuye, suele despertar interés en los investigadores que

piensan en términos de “expectativas”, de “incertidumbres” y que esperan avizorar de mejor manera el papel de las nuevas generaciones dentro de la sociedad.

Con respecto a lo anterior, en Colombia las tasas de desempleo en el año 2014 (justo antes de desarrollarse el trabajo de campo de la investigación) rondaron la cifra del 16% para los jóvenes entre los 14 y 28 años (DANE, 2015). Coincidiendo con el hecho de que en los que países como España y Estados Unidos, normalmente receptores de la migración latinoamericana, se presentaban cifras de ocupación desalentadoras: en España la desocupación llegó a ser en julio de 2014 del 53,8% para menores de 25 años (Domínguez, 2015) y la mayoría de los 1,9 millones de latinos sin trabajo que se encuentran en Estados Unidos son menores de 34 años (De Bastos, 2014). Es especialmente importante en este contexto ocuparse de las formas como los niños en edad escolar van construyendo visiones frente a escenarios futuros, tanto más, cuando el propósito es acercarse a la comprensión de su presente.

Es presumible que las ideas sobre el futuro tiendan a dar sentido a las acciones presentes de niños y jóvenes en el marco de la institucionalidad escolar, entendiendo que esta se configura en una suerte de teleología de carácter axiológico, ciudadano y económico. El tiempo presente no está determinado exclusivamente por las experiencias del pasado sino que toman parte de él, las aspiraciones y los planes futuros (Machado 2000; Casal 2002 en Corica 2012). Hoy más que nunca es necesario, mediante el acercamiento a esas formas de conciencia, intentar comprender las distancias que mantienen imaginativamente separado el momento presente del escenario futuro.

La investigación que se propone supone entonces, que los contenidos imaginativos de carácter simbólico, perceptual o intuitivo, atmósfera viva de los niños de cara al tiempo futuro, influyen en un ámbito más amplio que aquel al que se dirige la escuela como mecanismo de

secuenciación y dosificación de contenidos. Los circuitos sociales y las relaciones en él ya no están sujetos a marcos institucionales como la familia, la educación o el trabajo (Dipaola, 2015), al contrario, los productos tecnológicos y las imágenes producen más sociabilidad que los circuitos institucionales (Sassem, 2007). Así, muchos de los problemas que hoy se evidencian en la realización de los proyectos educativos tienen que ver con los desencuentros entre las formas de imaginar, desear y actuar de los estudiantes frente al futuro y el ámbito de la institucionalidad; problema que no ha tenido la traducción correcta en las investigaciones sobre la escuela y la cultura, principalmente abocadas a concepciones que homogenizan lo que sienten, imaginan y experimentan los niños y las niñas, reducidos bajo la condición de pertenecer a una institución o una “cultura”. Lo anterior exige esfuerzos investigativos distintos, heterodoxos, que logren suspender las categorías comunes que estructuran los discursos acerca de la escuela, y que evidencien la visualidad instalada en las sociedades actuales.

La convicción que apuntaló la investigación supuso la búsqueda de territorios de sentido descentrados del paradigma *logocentrista*. Pensar la imagen como depositaria de sentido sobrelleva entonces el deseo de mirar por encima de las barricadas del lenguaje. Cuestión ésta que ha tenido eco en diversas áreas. Como una manera de afirmar lo anterior, Arnheim (1993) asegura que “el lenguaje no es una esfera mental en sí misma; no tiene otra sustancia que los significados de las imágenes a que se refieren las palabras”. (p.32). También la neurociencia inclinaría sus conclusiones en tal sentido. Para Damasio (1996) tanto símbolos como palabras se hacen imágenes, y existen, antes de ser habladas o fraseadas, como imágenes auditivas o visuales en la conciencia. El hecho es pues, que probablemente el principal contenido de nuestros pensamientos son imágenes, con independencia de la modalidad sensorial en la que son generadas y de si se refieren a una cosa o a un proceso que implica cosas; o acerca de palabras u otros símbolos, en un lenguaje determinado, que corresponden a una cosa o proceso (p.108).

Pero, ¿qué cosa escapa del lenguaje? ¿qué de la experiencia no puede capturarse con las palabras? Para la larga estela platónica sobre el cielo de occidente, insistir en tales preguntas no hará más que evidenciar lo irracional de su planteamiento, teniendo en cuenta que lo se está preguntando es, ¿qué se puede decir de lo que no puede decirse? Potestá (2013). Y a pesar de ello, irán abriéndose lugar en toda esta historia los conceptos fundamentales para pensar el sentido como instancia por fuera del lenguaje.

Así, los desarrollos teóricos que acompañan la investigación buscan sustentar que, como lo ambiciona Boehm (2010), existe una racionalidad, o bien una lógica que prescinde del lenguaje. Esto, tras la certeza de que los fenómenos icónicos comportan sentido. La lógica significaría “la determinación de las reglas que se ponen en juego cuando uno observa los mecanismos de las imágenes” (Elkins, 2010).

Valga lo anterior para preguntarse, qué significado tiene aquella palabra “futuro”, huérfana de una tradición científica, más allá, o mejor, “antes de” cobrar vida a lo largo de la estructura del lenguaje. Imaginar algo abstracto, como al dirigirse a “lo futuro”, pone en el extremo las consideraciones sobre la naturaleza de la imagen. ¿De qué otra manera puede existir el futuro? ¿Existe acaso el futuro como significación pura o necesita tomar el aspecto de los objetos y los espacios del mundo para darse a la conciencia?

Las respuestas a estas preguntas aguardaron en lo profundo de la búsqueda. La investigación apuesta por la imagen como fenómeno de sentido. El desafío fue perspicuo, ya que a pesar de que “lo futuro” no tiene presencia en el mundo físico, la tesis insistió en que una idea como tal no puede existir abstraída del mundo sensible, como existente en un ámbito puro de actividades proposicionales.

2.Objetivos

La presente tesis se puede definir como una búsqueda de imágenes: las imágenes con las que niños escolarizados componen el sentido del “futuro”, inmiscuyéndose en esos semblantes (colores, áreas, fuerzas) que se consienten como duraderos y que están atados a la condición de habitar. De manera concreta, la investigación pretende **comprender los contenidos imaginativos que configuran las ideas de futuro de los estudiantes que cursan los grados 10 y 11 en colegios de la ciudad de Armenia** valiéndose para ello de una búsqueda fenomenológica que permita comprender esos territorios pre-reflexivos que anidan la idea de lo futuro. Entendiendo que en ellos se recupera el sentido todavía vacío de la lógica binaria y del convencionalismo del lenguaje.

Para dar cumplimiento a lo anterior, ha sido necesario trabajar en torno a otros objetivos, que harían las veces de objetivos específicos o intermedios, pero cuyo valor sobrepasaría la búsqueda misma, dado su carácter teórico.

- Reconocer y dilucidar las formas emergentes en las que es posible dar sentido a la imagen a partir de un abordaje fenomenológico.
- Describir los aspectos icónicos recurrentes en los dibujos según se despliegan en los diferentes niveles planteados.

- Interpretar la recurrencia de tales aspectos como vehículo para entender la visión de los adolescentes sobre el futuro en el plano social.

El desarrollo del documento exigió a su vez, cierta lógica indispensable para la consecución de los objetivos. Lo primero fue justificar por qué la búsqueda de sentido de lo futuro debe dirigirse hacia la imagen. Así, el capítulo dedicado a los referentes teóricos, intenta descubrir las vías a través de las cuales ha devenido la relación imagen – realidad, o lo que es lo mismo, las formas en las que distintas apuestas teóricas han asumido el concepto de imagen en su propósito de acceder a una explicación sobre la realidad.

Paralelo a este rastreo, el capítulo 3 referencia aquellos trabajos investigativos publicados que consiguen conectar la producción de imágenes externas, la idea de futuro y la interpretación de un tipo de realidad. El desarrollo de los diferentes apartes, dedicados a los diferentes abordajes teóricos del siglo XX, fue creando el marco para admitir la imagen como destino de una búsqueda, exhalación cultural y dominio vinculante de la realidad.

Además de haber señalado en dirección a la imagen, era necesario reflexionar sobre su naturaleza y de ese modo arrojar luces sobre el lugar epistémico de la investigación. De ello se encargó el capítulo 4. Se aceptó de comienzo que la noción de imagen se mantenía equívoca, bajo la herencia de la modernidad y las sujeciones del sentido común, pero bajo la estela de diversas tradiciones, los apartes del capítulo logran poner al corriente sobre un nuevo amanecer de la imagen, abierto y propicio a las Ciencias Humanas.

Ajustado a los avances de los capítulos anteriores, el capítulo 5 plantea la ruta metodológica, que apunta a tres niveles de la imagen, mientras que el capítulo 6, representa el punto de llegada de la propuesta metodológica y las apropiaciones hechas sobre el concepto

de imagen, siendo fundamental para la investigación entender cómo el abordaje metodológico puede realmente asentarse en la trama icónica, y cómo confiar a la imagen la emergencia de sentido.

El capítulo 8, el de los hallazgos, se encargó de presentar los aspectos del material gráfico recolectado, según los tres niveles que emergieron de la reflexión fenomenológica. Previo a este capítulo, se ha construido un pequeño marco contextual sobre la población participante y sobre la ciudad que habitan.

El desenlace teórico, donde se ha querido dejar constancia final sobre cómo la investigación aporta a la comprensión de la imagen y a otras investigaciones que pretendan su abordaje, está desarrollado en el capítulo 9. El culmen es el último aparte, dedicado a la reflexión del futuro como una noción que integra espacialmente escenarios de viabilidad y clausura, y que sugiere aspectos importantes para pensar la realidad de los adolescentes que habitan la ciudad de Armenia.

3. Referentes investigativos

El presente capítulo intenta mostrar el estado de la cuestión, ofreciendo un panorama sobre las investigaciones que han capitalizado la imagen en busca de mayores comprensiones sobre la realidad social, deteniéndose en las estrategias metodológicas seguidas, las categorías o conceptos emergentes en la revisión del material icónico y las discusiones que a partir de los resultados pudieran ligar teóricamente las expresiones gráficas con sentidos y significados. El criterio fundamental que hace admisible a estos estudios o investigaciones dentro del marco de antecedentes es que se basan en realizaciones pictóricas o en la indagación de contenidos *imagéticos*.

Este capítulo se ordenó en virtud a cuatro tradiciones de pensamiento que dominaron el concepto de imagen y los discursos que emparentan este concepto con la realidad. Principalmente existe una tradición, de la que hizo parte la lingüística, que ahora puede verse defendida en sus pilares por la semiótica. De esta herencia habrá que diferenciar una concepción de cuño más reciente, desde la cual se han producido una serie prolija de investigaciones y que despliegan el concepto de Imaginario Social. Ellas constituirían otro grupo importante de referentes investigativos. No muy alejada de las dos vertientes mencionadas, el siglo XX urdió todo un paradigma comprensivo alrededor del psicoanálisis, gracias a lo cual existen también una serie de investigaciones que, aunque no de una manera amplia, están situadas sin duda, en el perímetro de la investigación que se presenta.

Las investigaciones que bajo el rótulo de semiótica abordan la imagen suponen que ésta es el resultado de un tipo de discurso que se pone en acción por intermedio de imágenes, fundamentalmente en imágenes intencionadas hacia la comunicación. Los elementos aparecidos en la imagen son asumidos como unidades combinables que pueden ser aislados con el fin de saber su mayor o menor incidencia en la enunciación de una realidad. La

imagen, al fin de cuentas opera como un mensaje codificado (Barthes, 1974) que empieza a construirse desde el mismo momento en que se utilizan elementos gráficos admitidos por una cultura para representar algo.

3.1 Semiótica y Lingüística

Los trabajos investigativos que buscan desarrollar una semiótica de la imagen tienen incluso antecedentes en los primeros años de la década del setenta. De alguna manera todas las investigaciones reseñadas mantienen un carácter semiótico, dando por sentado que los elementos gráficos mantienen correspondencia con significados predicables. De hecho, la presunción fundamental con la que se desarrollan la mayoría de las investigaciones sigue siendo que los significados de la imagen dependen de la interpretación del dibujante y no de las propiedades inherentes del dibujo, lo que incluso ha llevado a considerar que la eficacia de los dibujos frente al objetivo de las investigaciones depende sobretodo de las narraciones que se hagan alrededor de éstos (Einarsdottir, Dockett, 2015; Hopperstad, 2010)

Así bien, aunque se ha propuesto la semiótica de la imagen en una clave distinta a la semiótica del habla (De Morentín, 2006), la reciprocidad entre un significante y un significado parece indisoluble, y más imperdible aún resulta ser la concepción del significado como una unidad proposicional. Los elementos presentes en el dibujo tienen al fin y al cabo una naturaleza sígnica, aunque el grupo de palabras que configuran el significado puede permanecer oculto, cuestión que posibilita pensar

En las investigaciones reseñadas a continuación, Einarsdottir, Dockett (2015), la realización de los dibujos, por parte de los participantes, se llevó a cabo paralelamente con la creación de relatos.

En el primer caso, el objetivo fundamental consistió en captar la narrativa implícita en el proceso de dibujar, lo que, de hecho, iba a modelar su propuesta metodológica, por la cual se buscaba inducir a los niños a hablar mientras dibujaban. La hipótesis sobre la que se avanzó fue que mientras los niños dibujan y hablan se construyen y se convierten significados. En clave semiótica, los dibujos permitirían sacar a un plano inteligible, realidades que de otro modo permanecerían ocultas, dado que existirían conexiones entre lo dibujado y los modelos mentales de los jóvenes (Einarsdottir, Dockett, 2015).

No obstante, la semiótica del dibujo en general, podría remitir a una sola pregunta central, ¿cuáles son los signos utilizados en los dibujos para transmitir significados? En el estudio de Turckan (2013) esta pregunta aparece como el objetivo principal, pero complementada por otras dos cuestiones, una, sobre cómo se usan los diferentes tipos de indicadores y otra, dirigida a conocer las características de los signos utilizados. Para cumplir con estos objetivos se estudiaron los dibujos de 26 niños que cursaban tercer grado en dos diferentes escuelas primarias con dos niveles socioeconómicos distintos, a lo que se sumaron sendas entrevistas de carácter clínico en las que se indagaba por los significados del material gráfico recogido.

La instrucción fue básicamente realizar un dibujo a partir de un concepto planteado por el investigador y después hablar sobre el significado de éste con el fin de “revelar las capas de significado subyacentes” (p.18) Los dibujos fueron analizados utilizando la clasificación realizada por Pierce (1988) en la que se diferencian íconos, índices y símbolos. Si los elementos dibujados se expresaban con sus significados directos o reales fueron considerados íconos, si en cambio, el elemento aparecido remitía o relacionaba algo existente, se entendió como un índice y si el objeto remitía a un sistema general y hasta cierto punto abstracto de significados, se tuvo en cuenta como símbolo.

Los resultados mostraron que los niños tienden a utilizar más los íconos y en segundo lugar los símbolos como *representamen* para expresar significados. Pero más relevante fue notar que la frecuencia con la que se utilizaron estos indicadores dependió del nivel socioeconómico con el que se catalogó la escuela, siendo dos veces más frecuente el uso de íconos en los estudiantes de familias de bajos recursos, y dos veces más frecuente la aparición de símbolos en los estudiantes del colegio con mayor nivel socioeconómico.

Los trabajos más afines al propósito de la investigación que se presenta son aquellos en los que se abordaron nociones abstractas como la de “futuro”. En estos casos, el carácter semiótico se ve exigido al no existir un segmento de la realidad que pudiera ser representado. Al respecto, el Diferencial semántico supuso una alternativa desde el principio de la investigación, en tanto que con éste resultaba viable abordar nociones de tipo abstracto.

Según la propuesta de Osgood (1964) los significados estarían configurados en medio de una trama de valores, propios de cada cultura. Cada referente, como al decir “futuro”, constituiría una coordenada con respecto a cierto número de valores que lo instan. La investigación que desarrolló este autor, sobre la base del diferencial semántico, coincide de diversas maneras con la investigación presentada.

1. se dirige a niños (para él jóvenes) entre los 12 y 16 años (de 16 países diferentes)
2. busca identificar valores que configuren la cultura
3. y lo más importante tal vez, es que enfrenta a los participantes a referentes que no pertenecen al mundo material, lo cual representa un reto que la semiótica debe resolver (pero no lo hacen de otra manera sino intentando expresar tales realidades a través del lenguaje).

La investigación referida propuso 100 sustantivos entre abstractos y concretos. Debían ser calificados a través de la aplicación del diferencial semántico. La tarea inicial consistió en encontrar los pares de adjetivos necesarios para configurar un perfil de cada grupo humano y así poderlos comparar. Los pares de adjetivos se seleccionaron entre 10.000 calificativos iniciales, que fueron presentados a diferentes grupos de participantes. La selección tuvo en cuenta la frecuencia, la diversidad del uso y que existiera una mínima correlación con el uso de otros descriptores, es decir, que el significado de los descriptores no estuviera contenido en otro descriptor escogido.

En relación a la etapa de selección de los sustantivos, una conclusión importante para la presente investigación se desprende al analizar que: el sustantivo “futuro” es bastante estereotipado para ciertos grupos idiomáticos, como en el caso de quienes hablan *farsi* en Afganistán o en Irán, pero no así para los norteamericanos o para los alemanes, quienes encuentran que el término es menos estereotipado que el concepto de “esperanza”.

En el momento de evaluar los sustantivos por medio del diferencial semántico, y observar así la fuerza que tienen para cada grupo cultural, en tanto podían representar significados más o menos emotivos para quienes los evaluaran (lo que se denominó “polarización cultural”), se encontró que el “futuro” era un referente relativamente poco emotivo para cualquiera de los grupos de usuarios de una lengua. Sin embargo, se nota que para el grupo de los norteamericanos y de los japoneses la desviación estándar fue considerablemente menor y por lo tanto la intensidad emotiva que generó la palabra “futuro” no fue tan baja. En correspondencia, con este último resultado, se encontró que el referente “esperanza” tiene una intensidad emotiva alta en los norteamericanos y en los japoneses, en contraste con las demás familias lingüísticas.

3.2. Imaginarios

La investigación de Yáñez & Chávez (2009) abordó las ideas de futuro que niños de escuelas públicas en tres países diferentes: Chile, El Salvador y México, utilizando como estrategia fundamental los dibujos. Por cada escuela participaron ocho niñas y ocho niños, todos de grado sexto y con 11 años de edad.

Básicamente, se pidió a los niños que plasmaran libremente sus ideas sobre el concepto de “sociedad del futuro” y a partir de los dibujos realizados se interpretaron aquellos elementos simbólicos recurrentes. Se quiso saber a partir de estos dibujos, cuáles eran las posibles fuentes de los elementos simbólicos, y en esa medida qué papel jugaba la televisión en esta provisión de imágenes.

El dibujo tiene para los autores de la investigación, un valor narrativo importante, que pocas veces es potencializado en la investigación pedagógica. Si se piden dibujos a los niños sobre un referente general, se puede ver en cada uno de ellos lo que los niños proyectan como sujetos en un entorno social.

Los elementos simbólicos decantados en el análisis que representan al futuro fueron principalmente imágenes asociadas a la tecnología: “construcciones ovaladas, vehículos voladores, aparatos de tecnología avanzada y la interacción con seres extraterrestres” (Yáñez & Chávez, 2009, p. 159). Esto indicó que los medios de comunicación constituyen casi la única fuente de conocimiento en la reflexión sobre la sociedad futura, a pesar de que los resultados muestran también la manera realista en la que visualizan el futuro.

El lenguaje audiovisual de la televisión juega un papel fundamental en los procesos cognoscitivos de los niños, toda vez que la imagen de una pantalla encendida ha estado frente a ellos, exponiendo colores, palabras, movimientos, desde una edad muy temprana. El 46% de los niños reconocieron que sus ideas sobre el futuro provienen de las películas vistas en televisión. Los autores coinciden con otros en afirmar la existencia de una cultura audiovisual en la que el sujeto no decide qué saber o qué ignorar. El niño pierde autonomía con una elevada dieta televisiva que refuerza continuamente mensajes estético - culturales.

El trabajo de Tatiana Beirute (2011) titulado “Dibujar (se) frente al futuro” busca capturar desde la cotidianidad, las concepciones que tienen sobre el futuro un grupo de niños de tres escuelas de Costa Rica, cuyos estratos socio-económicos son diferentes. La investigación apeló a una denomina sociología del dibujo, que intenta develar cómo la ideología se manifiesta en la manera de imaginar el futuro, toda vez que los escenarios de ese futuro están relacionados con las diferencias de género, la condición socioeconómica y el acceso a la ciencia principalmente.

La estrategia fundamental de los investigadores en su trabajo fue la de pedir a los niños participantes que hicieran dibujos para responder a la pregunta “¿Qué quiero hacer cuando sea grande?” Una vez reunidos los dibujos, se agruparon de acuerdo a la escuela de la que provenía, y se procedió a decodificarlos guiados por las preguntas acerca de los vínculos entre la ciencia, el género y el poder. De allí surgieron las categorías analíticas y los elementos significativos para la lectura de los dibujos. Esta lectura se desplegó, según la propuesta de Zeledón (en Beirute, 2011) en tres órdenes fundamentales: las formas económicas, las ideologías y los sistemas sígnicos. Estos últimos concentran los signos pictóricos, como las formas, los colores, las perspectivas, y a su vez con los gestos, las vestimentas, los paisajes.

Dentro de los resultados se resalta que, las diferencias de género y la actitud frente a la ciencia se reflejan de distinto modo según el nivel socioeconómico. Por ejemplo, las profesiones de corte científico tienen mayor visibilidad en los proyectos de los niños de la escuela privada. Los niños de estratos medios imaginan para el futuro lugares dentro de la estructura productiva que demandan carreras universitarias, mientras que los niños de estratos más bajos piensan en oficios de mayor relación con la comunidad. En ese mismo sentido, una conclusión importante hace notar que los dibujos de los niños del colegio privado se enfocan mucho más en la figura humana, en lo que ellos podrían llegar a ser o representar, y asociado a ello, resulta importante en sus dibujos la manera como se imaginan vestidos y los sitios de trabajo que ocuparían. Por su parte, los dibujos de las escuelas marginales representan con más atención los entornos y los ambientes donde se haya justificada la necesidad de proceder con practicidad.

Una forma de indagar la producción de dibujos infantiles se plantea en la investigación de Hopperstad (2010), realizada con la participación de 35 niños de dos cursos diferentes, de entre 5 y 6 años. La propuesta llevada a cabo consistió en analizar la realización de los dibujos que por las mismas dinámicas de la clase se iban suscitando, y los cuales configuraban una suerte de contextualización hablada sobre un tema o un relato escrito. Este acercamiento adquirió un carácter etnográfico en la medida en la que el investigador se introdujo en el ambiente escolar de los niños, acordando para este objetivo, varias visitas durante dos meses.

Por esta vía se clasificaron los dibujos en tres grandes grupos: los que estaban inspirados en experiencias dentro de la escuela, los que recrearon algo fuera de ella y los inspirados por otros textos. Pero esta no fue la única división que se generó, también se identificaron los dibujos según la propuesta de Krees y Van Leeuwen (1996), quienes diferencian entre dibujos analíticos y dibujos narrativos. Se puede entrever que el criterio fundamental para hablar de un dibujo analítico es que su realización hace pie en los elementos aparecidos y no en la trama que pueda envolverlos, se puede decir que cumplen su función por medio de elementos gráficos

bien diferenciados, siendo éstos bajo esa condición, depositarios del significado. Mientras que los dibujos narrativos plantean una situación que no se reduce a la presencia de elementos, sino que requieren de una serie de recursos gráficos que expresen la interacción de aquellos.

Dentro de las conclusiones, el autor destaca la capacidad de los niños para acceder a estructuras de significado propias del dibujo. Esto en la medida que utilizaron recursos y elementos no figurativos, así como la adecuación de espacios, intencionalmente vacíos o llenos, para resaltar, por ejemplo, la presencia de un objeto dentro de la composición; para el caso de los dibujos de tipo narrativo, los niños se valieron de líneas diagonales, formas de perfil y figuras humanas con brazos extendidos para crear vectores visuales que indujeran la forma de ver y entender lo dibujado.

La conclusión más importante a la que llega el investigador, analizando los dibujos y lo que sucedía en la construcción de éstos, es el reconocimiento de tres tipos de intereses que explicarían la construcción de significados de los niños a través de los dibujos: el interés en los hechos, el interés en los eventos y el interés estético.

El interés por los hechos se ve reflejado en la representación de personas y objetos centrales de la historia contada, pero haciendo énfasis en las interacciones que los mantienen unidos, dando forma a una idea global y dejando en un segundo plano los detalles. Por su parte, el interés en los eventos se demuestra en la focalización que hace el dibujante de ciertos momentos de la historia que le parecen emocionalmente sugerentes, por lo cual entonces, el orden global desaparece y toman fuerza los detalles en las expresiones de los rostros y en los objetos. Sobre el último tipo de interés, habría que decir que, sobrepuesto a los dos grupos anteriores, es visible una motivación por ciertos rasgos, que no estarían en el dominio de la historia contada y más bien se relacionaría con cierto placer a la hora de dibujar, como lo que demuestra el laborioso uso de colores sobre ciertas superficies.

Hay que añadir a este marco referencial la investigación titulada *Imaginario regionales del Eje Cafetero* (Robledo, 2008), que tuvo como objetivo principal reconocer los imaginarios que se construyen del Eje cafetero por parte de los habitantes de la región. Dentro de los objetivos específicos que el trabajo se trazó, dos resultan importantes para referenciar la investigación que se presenta: comprender las formas cómo los habitantes de la región conciben y viven el espacio, y el reto de proponer una metodología que permitiera acercarse a los terrenos intersubjetivos donde se transan significaciones de pertenecer a un territorio.

Para escalonar el análisis de la información, la investigación acogió dos niveles que intentaban capitalizar los conceptos de espacio indagados: por un lado, la indagación del espacio vivido, posible a una memoria de coordenadas y referentes, por el otro, el espacio pensado, el que aflora en la discursividad de los habitantes a partir de recuerdos, de abstracciones, de creencias, etc. De ello se derivan respectivamente, como instrumentos de búsqueda, la figuración de mapas (110 en total) y la realización de entrevistas (42 en total).

Así mismo, el análisis estableció diferencias entre la visión de la región en cuanto totalidad, que aúna los aspectos emocionales, y el análisis de esos contenidos imaginativos que conforman el espacio, refiriéndose a las sendas, los bordes, los nodos, de la misma manera que lo había propuesto Lynch (1998) en su examen de la *imaginabilidad* de lo urbano, aplicado a tres ciudades norteamericanas.

Las conclusiones del trabajo investigativo permitieron reconocer una tendencia a ver en el eje cafetero una idea de alto contenido simbólico, más allá de representar una unidad territorial en la mente de las personas. Según estas conclusiones, las identidades sobre el territorio dependen principalmente de los símbolos alrededor del desarrollo económico de la región, de tal suerte que el elemento atractor del imaginario sigue siendo el café y los escenarios que evocan el perfil turístico asociado a éste. Pero en general hay más adscripción

identitaria con las propias ciudades y con los respectivos departamentos que con el concepto de “eje cafetero”. Para sopesar esta diferencia el autor explica que “estas identidades inconexas se encuentran y desencuentran permanentemente en el imaginario regional”.

Los dibujos fueron realizados por personas de diferentes edades buscando con ellos recrear los imaginarios sobre el espacio habitado. Las imágenes recolectadas, sin embargo, no iban a corresponder con un mismo nivel de enfoque. Existen las imágenes que quieren dar cuenta del todo, pero en contraste están las que ofrecen una perspectiva más íntima, cumpliéndose que, cuanto más se abre el rango de la imagen más urbano se vuelve el aspecto, y en tanto, más diversa resulta ser la composición de elementos.

En esta línea, el autor distingue diferentes registros en la visualización de la región cafetera: está el nivel íntimo donde se enfoca un lugar muy específico con alta carga emotiva y que constituye un nivel referencial. Otro nivel es el cotidiano, que amplía la mirada hasta un espacio donde puede desenvolverse una situación cualquiera, como la vista de una calle o la de un paisaje. Luego está el nivel metropolitano, que ofrece una visión de la ciudad o de las ciudades que integran la región, destacando sus íconos urbanísticos, que parecen bien aprendidos por los habitantes. En un escalón mayor está lo histórico, que da una mirada más esquemática de la región, destacando de ella la forma como se agrupa. Un nivel más amplio muestra cómo se conecta la región con otros departamentos y otras ciudades aledañas, mientras que el último nivel agrupa aquellos dibujos que se desmarcan de las referencias territoriales.

El análisis hecho por el autor termina admitiendo que la intención de interpretar los dibujos recae, como en otros abordajes, primero, en la recurrencia de ciertos elementos o mejor, en unos referentes que dominan la significación del objeto de investigación, segundo, en la disposición espacial de los elementos figurados, buscando darle valor a la condición periférica o

central de los elementos, y por último, en los significados culturales y contextuales de lo que en los dibujos parece importante.

3.3. Psicológicos

Las investigaciones de corte psicológico buscan evidenciar en el material gráfico rasgos de la personalidad y de la vida interpersonal de quienes dibujan. Las investigaciones, como las que a continuación se relacionan, giran alrededor conceptos como el da auto concepto y el de expectativas. En correspondencia, los aspectos que llaman la atención en los dibujos, como material investigativo, resultan ser ciertamente distintivos. Se presume que a través de ellos salen a la superficie realidades que han estado reprimidas y que de otro modo serían difíciles de conocer.

Los análisis que emprenden los psicólogos se centran en aspectos como la fuerza con la que se hacen los trazos, los tamaños de las figuras, lo alargado del trazado, lo regular, lo continuo o lo equívoco de las líneas hechas, por mencionar algunos de ellos.

Un referente encontrado pertenece al año 1975, se trata de una investigación realizada por Walter Cornejo titulada *La personalidad de los niños y de los adolescentes quechuas*. La estrategia metodológica incluía la realización de dibujos por parte de un grupo de 1055 escolares entre los 6 y los 18 años, pertenecientes a 9 comunidades rurales de Ayacucho, a quienes se les solicitó que dibujaran una persona de la mejor manera que se les ocurriera. Los investigadores utilizaron para el análisis de los dibujos 6 tipos de rasgos, por medio de los cuales tipificaron la apariencia de los cuerpos dibujados. Esta serie de rasgos incluyeron entre otros: el tamaño, la forma y la presencia o no de ciertas partes del cuerpo; los denominados “rasgos de conflicto” que advierten sobre el sombreado y las borraduras que tenía el dibujo, y

otros aspectos referidos a los detalles del vestido, la postura, el tipo de trazo utilizado y la orientación del dibujo.

Las conclusiones se basan en el examen de estas variables, que se presentan como estandarizadas y definatorias de la personalidad de los participantes. Estas conclusiones resaltan, haciendo un paneo al rasgo analizado, que las diferencias en la personalidad de los niños con respecto a la de los adolescentes son muy marcadas. Los primeros se caracterizan en general por sentimientos de inferioridad y de pasividad, mientras que los adolescentes evidencian un doble carácter, rebelde e inestable, (se identifican con los cuerpos adultos)

En la investigación de Ramírez y Martín (2004) se indagó por la forma de representación del hombre y de la mujer en adolescentes de dos nacionalidades (Costa Rica y Alemania). La instrucción que recibieron los 696 participantes, cuyas edades promediaron los 13,2 años, fue la de realizar un dibujo de un hombre o una mujer haciendo “algo”.

Los dibujos realizados permitieron una clasificación en 19 categorías, en función de las formas de representaron de las personas (hombres y mujeres) que variaban según aspectos como el de la expresión del rostro, la acción realizada, los objetos que en virtud a la escena utilizaban las personas y otros más.

Según las conclusiones, las características de las personas ideales se comparten entre los niños de ambos países, entendiendo que, la personalidad social tiene un papel más importante en el proceso de configuración de ese ideal. Otros aspectos sí saltaron a la superficie como diferenciadores de las dos culturas. Por ejemplo, la recurrencia de los estudiantes costarricenses a características sociales y a escenarios del contexto social es mayor que la de los estudiantes

alemanes, y éstos, presentaron en las figuras humanas dibujadas más elementos de maduración física que los estudiantes latinoamericanos.

Con respecto a las investigaciones que han abordado el “futuro” valiéndose de conceptos cercanos o propios de la psicología, se referencia la investigación *Adolescent's drawings: A view of their worlds* (Chula, 1998), presentada al *Annual Meeting of the American Educational Research Association*, que tuvo como objetivo adentrarse en las experiencias de un grupo de 58 adolescentes, expresadas a través de narrativas visuales. Los participantes cursaban los grados octavo y noveno, ubicándose entre los 11 y 14 años, y pertenecían a estratos socioeconómicos diferentes.

Las tareas gráficas que se propusieron a los estudiantes obedecían a cuatro dimensiones de carácter psicológico, que esperaban ser exploradas en torno al mundo histórico personal (*personal background*) de cada uno de ellos: la autopercepción, las ambiciones personales, el profesor ideal y el entorno de un futuro ideal.

El presupuesto general con el que la investigación se desarrolló comportaba la idea de que los dibujos son puntos de entrada para conocer el mundo interior de los adolescentes y los rasgos que los hacen particulares. No obstante, el material gráfico como tal no permitiría develar los significados de manera asertiva, lo cual fue constatado por el investigador al enfrentarse a una gran cantidad de dibujos que constaban de símbolos, cuyos significados eran difíciles de atrapar, y que en muchos casos constituían pistas falsas o ilusorias sobre lo que debía interpretarse acerca de la vida de los dibujantes.

Aun así, los dibujos representarían, según el autor, el puente entre el pensamiento visual y el lenguaje verbal. Si el material gráfico fuese suficiente para aclarar los significados, haría

falta, en consecuencia, una manera diferente de abordarlos: el *quid* de la interpretación estaría en el carácter narrativo que envuelve los dibujos, cada uno de ellos necesitaría de cierta narrativa que encausara su interpretación, y en función de esto, la investigación aplicó paralelamente una serie de entrevistas.

Los dibujos fueron codificados sistemáticamente, arrojando un primer grupo de temas con los que se clasificó la mayor parte del material recogido, esto demandó la atención de la investigadora sobre cada elemento aparecido y sobre los matices que le eran propios, constituyendo toda una taxonomía de la imagen. Posterior a esto, se identificaron unas subcategorías, haciendo más detallado el análisis. La categoría de actividades, por ejemplo, incluyó un subgrupo de “juegos” y éste a su vez contempló la variable de “juego informal”.

Al pasar revista por el grupo de dibujos que indagaban por el aspecto del futuro, emergieron dos subcategorías: el espacio y la inteligencia artificial. Con respecto a la primera, los dibujos tendieron a recrear viajes espaciales, mientras que la segunda subcategoría aparece con la recurrencia de los dibujos que se enfocan en recrear escuelas virtuales.

En general, los dibujos permitieron a la investigadora conocer los puntos de vista de los adolescentes, siempre que, a través de estos se plasmaron percepciones particulares de la realidad. Es claro, según los resultados, que los temas sociales que surcaron el material icónico se figuraron de acuerdo al contexto social del dibujante. En ese sentido, la investigación constata que las percepciones que sobre sí mismos que tienen los estudiantes pertenecientes a barrios socioeconómicamente menos favorecidos tienden a diferenciarse de lo que piensan aquellos estudiantes de familias con mejores ingresos. En concreto, la visión de sí mismos en el primer grupo de estudiantes utilizó con más frecuencia temas sobre el éxito académico, mientras que, en el otro grupo, se insistió en temas como el de los logros deportivos, recurriendo con más frecuencia a escenarios de la vida familiar y a actividades en el marco de la vida comunitaria, en contraste con el primer grupo.

Sin embargo, las conclusiones de la investigación se centraron en valorar los usos que tendrían los dibujos como medio de acercamiento a la vida de los adolescentes, de tal suerte que, más que la singularidad de las categorías encontradas, la valía de la investigación radicaba, según el autor, en los modos como se infirieron tales categorías. Los dibujos serían un medio idóneo para la exploración de los pensamientos y las expectativas de las personas, pero sólo en la medida en que complementen lo que los participantes intentan decir con el lenguaje.

La investigación realizada por Ives Durand (1989) asume y comparte la convicción de que lo imaginario no es inextricable, debe existir, según él, una forma de actualizar sus estructuras. La investigación referida posee un carácter experimental, y consistió primeramente en la creación de dibujos por parte de voluntarios, acerca de nueve temas propuestos. Durand entiende que el dibujo es por excelencia una proyección simbólica y en tal medida puede ser comprendido, de la misma manera puede ser objeto de análisis, en tanto emerge de algo que es estructurado.

Los dibujos, sin embargo, iban acompañados de relatos. Estos se entienden como una manifestación complementaria de la función imaginativa pero no componen con las imágenes una sola estructura significativa.

De estas creaciones se desprendieron tres grandes temas, esto es, tres grandes tipos de composiciones. Para distinguirlas, el análisis remitió por lo menos a dos aspectos: la presencia de figuras y la ubicación de estas en la composición general. Las figuras eran relevantes en tanto pudieran contarse como elementos simbólicos, es decir que pudieran vincularse con significados superiores. La ubicación determinó, dado el caso, una secuencia de significados o una reiteración de éstos. Una espada, un monstruo y un hombre dibujados persisten -por

ejemplo- en un gran porcentaje de cuestionarios para dar consistencia a uno de los grandes temas emergentes: lo heroico.

Lo anterior deja ver, sin embargo, que lo que realmente sirve de soporte de las imágenes, lo que constituye sentido en ellas, es una lógica en su composición, una *fuerza de cohesión*, que evidentemente no pertenece a la imagen misma sino a una comprensión de orden distinto. En otras palabras, para vincular diferentes imágenes bajo una sola categoría es necesario un conocimiento discursivo impenetrable desde el dibujo como tal. Esta investigación sugiere además que el mundo imaginario puede escrutarse en una línea de trabajo experimental y en coherencia con un marco muestral.

En la investigación titulada *Jóvenes y niños mexicanos: visiones de futuro* (Concheiro, 2014) se muestra la manera cómo los jóvenes mexicanos piensan su futuro a través de una serie de instrumentos que incluyen la realización de dibujos, la creación colectiva de historias sobre el futuro, la aplicación de cuestionarios donde los estudiantes expresaban su acuerdo o desacuerdo frente a distintas afirmaciones sobre el futuro y otras más.

La preocupación fundamental del investigador se basa en las condiciones de incertidumbre que experimentan los jóvenes de su país frente a los escenarios del futuro laboral, político, económico, tanto de sus trayectos vitales como de la sociedad en general. El informe señala que seis de cada diez jóvenes mexicanos no estudian ni el bachillerato ni la universidad. Otro antecedente marcado es que sólo la tercera parte de los jóvenes egresados de la universidad encontraron trabajo en actividades relacionadas con sus estudios. El documento muestra una panorámica general de lo que los jóvenes piensan y ambicionan sobre el futuro soportado en estadísticas nacionales entre los años 2005 y 2012.

El autor resalta, que el México que ellos viven no se parece al que sueñan, se asemeja más a un auto detenido o en reversa que a uno que vaya en marcha hacia adelante. Aunque esto contrasta con la abrumadora opinión que tienen de vivir felices. El futuro les resulta incierto, poco a poco – comenta el autor - la sociedad joven se ha vuelto más presente que futura. De esto da cuenta la menor atención que ponen a sus planes sobre el trabajo o sobre el matrimonio.

Algunas estrategias metodológicas que utilizó el autor sirvieron de referencia a la investigación que se presenta. Para determinar las actitudes de los niños frente al futuro, una de las estrategias aplicadas fue la realización, por parte de los niños, de más de un centenar de dibujos sobre el futuro. Se propuso dibujar cómo serían en un futuro lejano sus casas, sus barrios, sus ciudades, etc. Como alternativa era posible también dibujar el futuro imaginado del transporte, de la escuela, de las viviendas. Los dibujos mostraron la preocupación de los niños por el medio ambiente, por los temas sociales como el de la pobreza y por circunstancias que envuelven a la familia.

Una estrategia distinta, abordó la imagen como una sensación, alternativa importante, por cuanto abre la posibilidad de interpretar la imagen mental en tanto inclinación o actividad motora, el objetivo era que los participantes escogieran una de las cuatro secuencias de dibujos animados que se les presentaban, en las que se muestran respectivamente cuatro caminos: la montaña rusa cuya trayectoria ya está definida, una balsa que decide su rumbo en un cauce que sin embargo ya existe, el barco en alta mar que puede escoger una entre múltiples rutas aprovechando las corrientes, y por último, la ruleta en un casino que pone frente al jugador muchas posibilidades pero todas ellas inciertas y presas del azar. De esa manera, se puede instar la idea de futuro en tanto sensación de movimiento.

En Colombia la investigación de *Los niños como audiencias. Investigación sobre recepción de medios* (López de la Roche, Martín Barbero, Rueda & Valencia, 2000) se ocupó de indagar las formas cómo los niños de diferentes regiones de Colombia visualizaban los lugares habituales en los que transcurren sus vidas y cómo imaginaban ciertos escenarios futuros posibles. La investigación trató de evidenciar maneras de habitar, formas de apropiación del espacio y la formación de subjetividades en los niños. Las segmentaciones propias de la ciudad fueron fundamentales para la construcción imaginaria de la realidad, los espacios urbanos representan a su modo posibilidades y riesgos para los niños según los estratos socioeconómicos a los que pertenece su familia. Un ejemplo de ello es que mientras que la noción de barrio para los niños de familias pobres de ciertas ciudades del país puede encerrar todas las imágenes de lo habitual para los niños de estratos altos apenas si existe.

Una de las conclusiones que se desprenden de la investigación es que ese futuro imaginado no es, como pudiera pensarse, una construcción fantasiosa a partir de elementos traídos de los medios de comunicación, sino una perspectiva “realista” que da cuenta de aspectos y situaciones sociales que los inquietan en el presente. Cuando los niños fueron interrogados acerca de cómo se imaginan el futuro, se ponen de manifiesto unas preocupaciones muy concretas sobre lo que pasa en las ciudades, situaciones que a sus ojos no debería ocurrir en temas como el manejo de las basuras, la contaminación, la escasez del agua y la violencia creciente. De esa manera, las respuestas fueron en general construidas en negativo, es decir, con el deseo de una ciudad “sin” aquellos aspectos.

Una investigación encontrada en la *web*, proveniente de la Universidad de Chile, llamada *Imaginario social construido por niños y niñas mapuches: reflejo de la cosmovisión* (Pérez, 2005) se encargó de las cosmovisiones de las niñas y de los niños mapuches, emergentes en dibujos y expresiones orales.

Esta investigación pretendió conocer los imaginarios sociales de niños y niñas entre 5 y 6 años de esta comunidad por medio de las gráficas y por medio de expresiones orales. Según advierte la autora, cuando se hace uso de los dibujos se entiende que éstos son reflejos de la imagen mental de los niños y de su propia naturaleza. La mediación de las imágenes parte de asumir que los niños tienen, a pesar de edad, una visión de su mundo. No obstante, son las representaciones discursivas las que operan como instancia de significación, se evidencia así la preeminencia del lenguaje sobre la imagen. Como prueba de ello es que muchos de los significados que se asociaron a los dibujos provinieron de lo dicho en las entrevistas personalizadas.

Para recolectar las expresiones gráficas se pidió a los educadores de los niños seleccionados que llevaran a cabo unas experiencias gráficas bajo dos tópicos distintos, uno de ellos fue el de “el cielo y la tierra”. El análisis de esos dibujos se compuso principalmente de descripciones sobre aspectos como el color, la posición de los elementos, la habilidad para representar los objetos y las figuras humanas, y la aparición o no de la línea de base sobre la que deberían estar las figuras, sin embargo la interpretación no versó sobre los contenidos visuales, salvo cuando la posición de las figuras pudo relacionarse con las jerarquías al interior de la familia y cuando objetos señalables en los dibujos indicaban la manera como los niños percibían el mundo de los adultos.

En general, ha de reiterarse que el orden del lenguaje termina por imponerse a la actividad icónica que realizan los participantes. Las investigaciones referidas proyectan como posible capturar lo imaginario utilizando como una de las estrategias la realización de dibujos, pero sólo en la medida en que aquello que fue denominado imaginario estuviera al alcance de la coherencia discursiva.

4. Referentes teóricos

4.1. El origen de las significaciones. El vínculo entre la imagen y la realidad.

El concepto de imagen ha sido relegado en la historia del pensamiento occidental por cuenta de una tradición que privilegia al lenguaje en el propósito de entender la realidad. La tradición de tipo *logocentrista* ha impedido proponer las palabras “Imagen” y “realidad” en el mismo sentido.

La investigación realizada procuró deshacer la contradicción que desafia a estos conceptos, para entender cómo el ser, reservado a lo consistente e invariable, se sedimenta en lo efímero de la imagen, y cómo a su vez, esta imagen a fuerza de representar, deformar e imitar el mundo se hace inmanente a un grupo humano, entendiendo que, como inmanente “permanece”, cobrando sentido y fin en él.

Esta tarea nada tiene de fácil. La filosofía griega ha legado una idea acerca de la imagen, que bien puede interpretarse como una condena, de la que sólo poco a poco se ha venido liberando. Es posible en dos puntos resumir el contenido de esta censura: primero, el problema fundamental en el escenario del pensamiento griego es que la imagen resulta en extremo cambiante, con lo cual desvirtúa la realidad, toda vez que ésta sólo se configura en tanto es consistente. “Desde el tiempo de Parménides, los filósofos que se ocuparon del ser, partieron de la consistencia, de un modo de ser fijo, inmóvil, inmutable, uno” (Marías, 1968) en oposición a lo cambiante y pasajero, lo que no podría apresar la realidad. Lo segundo es, que al entender la imagen como una copia de la realidad, no puede evitar ser fuente de ilusión y de confusión, tanto si es una mala copia, porque deforma la realidad, tanto si no lo es, porque haría creer que se trata de la realidad misma.

La disposición que esto trajo, se vio reflejada en la historia del concepto de imagen en occidente, historia por demás de olvidos, en la que la imagen quedó marginada de las pretensiones de la ciencia. Durand (2007) identifica el carácter iconoclasta de occidente en dos tradiciones: la primera, en clave aristotélica y ockamista, que impone una racionalización del pensamiento con miras a excluir entes innecesarios; la segunda, es una tradición con origen en la modernidad cartesiana y positivista, en torno a la cual se entronó al signo matemático y se quitó valor a lo simbólico.

La modernidad en general otorgó a la imagen un carácter de cosa, algo distinto y separado del pensamiento, al que corresponde un tipo de mecanismo que le da lugar en las ideas humanas. La distinción principal que se propone separa el territorio de la imagen, confuso, accidental y equívoco frente a otro, el de la razón, cuyas características son opuestas (Sartre, 2006). Atado a esto, la imaginación, el conocimiento y la síntesis de las imágenes, representó un mundo oscuro en el que se comprimen impresiones y cuya ocurrencia y dinámica se explican por asociación o mecánica. Esta concepción perduraría a su manera en el transcurso del siglo XX, aunque amenazada por los desarrollos teóricos provenientes de la fenomenología, de la teoría de los imaginarios, del psicoanálisis y de la semiótica, y realmente superada en el terreno de las posturas estéticas al final del siglo.

La historia del siglo XX deparó una diversidad de ángulos necesarios para enfocar y dar cuerpo al concepto de imagen que se fue objetivando en la búsqueda de esta investigación. La pregunta que esconde esta historia tiene que ver con el origen de las significaciones, es decir, la pregunta que busca entender qué soporta el sentido.

Por un lado, la tradición que recoge la lingüística, desde De Saussure (1967) hasta Barthes (1997), supondrá que los significados sobre la realidad no sólo se representan mediante formas del lenguaje, sino que el pensamiento mismo se configura en la estructura del

lenguaje. La posición contraria, y que impulsa investigaciones como la desarrollada, estará identificada con la idea que el lenguaje no tendría por qué ser una instancia de fondo sobre la cual se construyen los significados y de donde provendría el orden del pensamiento, así que la significación debe obedecer a formas no verbales como las icónicas. Ambos lugares de enunciación hubieron de devenir en posturas más o menos sucedáneas, sin marcar una real confrontación entre ellas.

4.1.1. Lingüística y semiótica. Es importante reconocer que, casi de manera inapelable el propósito de interpretar y de la mano de esto, el propósito de comprender, se ha conferido al lenguaje. Esto supone que la pretensión de comprender el futuro, tal y como se propuso esta investigación, sólo es pensable, en la medida en que esta comprensión signifique la equivalencia con un conjunto de proposiciones.

En general, la capacidad que se le atribuye al lenguaje como constructor de sentido está asociada a un paradigma con un profundo enraizamiento histórico. Por mucho tiempo, la cuestión que reúne al lenguaje y al pensamiento se ha mantenido en un estado imperturbable, como parte de algo que Cassirer (1998) denominó *lógica arcaica*. La convicción de que el lenguaje es la forma que adquiere el pensamiento para hacerse del mundo, ha terminado por naturalizarse, como si el lenguaje fuese algo increado y mantuviera una identidad con el pensamiento fuera de toda intervención humana.

En las décadas que unieron el siglo XIX con el XX la relación entre lenguaje y pensamiento se vio exacerbada en la égida lingüística. La tradición lingüística representa todo lo que de fondo existe en el racionalismo moderno, tradición que puede retrotraerse hasta la formulación eleática que equipara lenguaje y pensamiento. Los lingüistas entendieron la lengua como un sistema, el más especial de los sistemas semiológicos, cuyos elementos se conjugan

como valores puros, que van cambiando de acuerdo a la posición relativa de los demás términos, obedeciendo principios de economía y equivalencia (Buxó, 1984).

En el fondo, admite Buxó (1984), la reflexión lingüística intenta constreñir toda configuración semántica, aun cuando ésta se despliegue en una amplia zona de realidad psíquica y social, al ámbito de las invariantes de la lengua, es decir,

A los modos de significar propios de las unidades léxicas o sintagmáticas que, en cierta medida, solapan la presencia de paradigmas translingüísticos (ideológicos) que intervienen de manera decisiva tanto en la constitución de los enunciados verbales como en la asignación de funciones discursivas (sociales) a los procesos de enunciación (p.14)

Puede esgrimirse que la supuesta identidad entre lenguaje y pensamiento no ha sido planteada explícitamente por parte de los lingüistas, así bien, ni De Saussure ni Jakobson aceptarían que el lenguaje es intrínseco al pensamiento, solo que sirve de medio para expresarlo. En particular De Saussure (1967) ha dicho que el pensamiento es una “masa amorfa e indistinta” (p.186) donde no hay elementos diferenciados, como tampoco existen en tanto sustancias fónicas, es decir que tal paralelismo entre pensamiento y lenguaje no puede darse taxativamente.

Sin embargo, la fuerza con la que se desarrolló la lingüística después de la década de 1880 y el carácter propio con el que logró influir el comienzo del siglo XX tiene origen en una suerte de *episteme* que enraíza la cuestión hasta la lógica aristotélica, y que Durand (1993) fundamenta en dos principios. El primero, lo llama el del Intercambio hipostasiado o generalizado y determina la concepción de que el lenguaje contiene en sí mismo la capacidad

de dar sentido, algo que De Mauro (Citado por Durand, 1993) concierta y advierte, “el error radica en la afirmación y en la creencia que las palabras y las frases significan algo” (p.47). El lingüista extiende la idea, venida de la ciencia, acerca de la transparencia del lenguaje, como condición para entender el concepto del lenguaje en general. El segundo principio tiene expresión en el binarismo, que entraña el lenguaje desde su estructura para separar hasta la más mínima articulación sémica a través de dos valores opuestos. Se ve que la lógica subyacente a esta semántica estructural no es otra cosa que la lógica binaria aristotélica (Durand, 1993).

En virtud a la tradición mencionada y a pesar de que los trabajos de Barthes y Chomsky promediando el siglo irían a introducir nuevas conclusiones en la teoría lingüística y semiótica, éstos no darían al traste con la tradición, por el contrario, ahondarían en la concepción del lenguaje como instancia fundamental de significación. Barthes (1997) se ocupó de la imagen entendiéndola como signo icónico, pero más allá de eso, la imagen no podrá constituir, según él, un objeto signifiante en estado puro, siempre habrá intervención del lenguaje como intermediario, por eso no es justo afirmar – dice el autor - que nos encontremos exclusivamente en una cultura de la imagen.

El estudio de la imagen se mantuvo subordinado a la concepción de que todos los elementos asociados a un significado están inmersos en un sistema, cuya naturaleza es apenas discernible fuera de él y que posibilita la unidad y el valor de los significantes. De esa manera, las imágenes terminan siendo objetos de análisis de la semiótica, solo en consideración a que funcionan como signos, cuyos significados aguardan una instancia de fondo para sintetizarse. En este orden, existirían sistemas icónicos a la par con otros sistemas semióticos.

Para la semiótica los sistemas icónicos y sígnicos no constituyen entonces sentido en la pura agregación de elementos, se necesita una estructura que lo anticipe y que le de unidad. El problema de la unidad en la imagen está en el foco del problema por el sentido, es decir, por cómo se produce el sentido.

Barthes (2000) ofrece una explicación a la unidad del significado concibiendo tres órdenes distintos que renuevan la relación significante – significado. En un primer nivel está la conexión directa entre el significante y el significado de tipo denotativo, lo cual, sin embargo, no puede cerrar el sentido global o forma de lo que se presenta. Existe un segundo orden, que ofrece un ámbito de valores culturales en el que se hacen solubles los significantes y donde se pierde de vista lo que hacía del “sentido” algo adherente en el primer nivel. Esto queda explícito por el autor de la siguiente manera:

En el sentido ya está construida una significación que podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parásita. El sentido ya está completo, postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones. (Barthes, 2000, p. 209)

A su vez, existe un tercer nivel que sirve de estructura a los significados, una especie de frontera en la que aparecen los conceptos, cuya presencia es testimonio de una realidad anterior, que interroga aquello que ya se daba como compuesto o como indiscutible. La forma va a ser tomada por el concepto, a pesar de que ya es *mito*. Esto implica también que la forma se desenfoca y el espectador se da cuenta de la intencionalidad que le puso esos lentes, de la historia que pasa inadvertida. Pero este nivel no es el saber finalizado, es confuso, está haciéndose, y sobre esto llama la atención Barthes, porque implica afirmar un carácter inacabado y contingente de toda frontera, todo acaba siendo *mito*.

Todo lo anterior apunta a que la imagen se da poseída ya de un *stock* de implicaciones culturales, que no permiten separar lo visible de los valores que la connotan. De esa manera, para el tipo de investigación que se presenta, los dibujos de los niños habrían servido para búsquedas que tienen que ver con referentes abstractos como la idea del “bien y del “mal”, la de “nación” o “país”, o la idea de “futuro”.

Con respecto a la equivalencia de las imágenes con los códigos lingüísticos, la obra de Eco (1972) asentará otras conclusiones, que a su vez contribuirán al concepto de imagen con otras ideas. Eco divisa el concepto de imagen en la frontera de la experiencia semiótica, pretendiendo aclarar su papel como medio comunicativo.

Lo primero que advierte Eco (1972) es que la imagen como fenómeno comunicativo no podría ser reducida a códigos, por la misma razón que su sentido no podría ser trasvasado lingüísticamente, y por la cual concluye que, no todos los actos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas. Así bien, la semiótica puede afirmar un espacio autónomo como ciencia diferente a la lingüística.

Para que la imagen cumpla su función comunicativa, se sobreentiende que la imagen como signo ha de tener semejanza con la cosa denotada, o eso es por lo menos lo que afirma la semiótica, y hasta allí basta para el sentido común. Un edificio, por ejemplo, dibujado en el papel, es dicha cosa porque lo dibujado asemeja al edificio real. El interrogante que levanta el semiólogo italiano en medio de esto es: ¿qué quiere decir que el dibujo se asemeja? ¿Qué se asemeja? La cuestión es, en el centro de una semiótica comunicativa, entender cómo las imágenes, atadas por ejemplo a la bidimensionalidad del papel y sin características materiales, pueden parecer a las cosas que representan.

La respuesta que va unida por el buen sentido a la pregunta es, que dicha semejanza se basa en ciertos aspectos. Respuesta vaga e imprecisa y por lo tanto insuficiente a las exigencias de la semiótica. Se debe aceptar, sin embargo, que el dibujo entero no se parece a la cosa en realidad, sólo algunas cosas podrían constituir la semejanza.

Lo segundo que se asume entonces, es que los aspectos singulares que conectan con la cosa denotada constituyen códigos, en virtud de lo cual existen para la semiótica. Los códigos visuales son débiles comparados con los lingüísticos, ya que aquellos mantienen una relación cambiante con sus referentes, pero al fin y al cabo son códigos.

La cuestión que emerge allí, es saber qué tanto de la relación de “parecido”, de la que depende el fenómeno de la representación, proviene de un acervo cultural y cuánto está fundado en una similitud natural. Quienes se inclinan por la primera explicación llegan a considerar que, ni siquiera el espacio entre las cosas representadas en una pintura o la sensación de profundidad que suscita una imagen pueden ser atribuidas a procesos universales de percepción. La postura contraria puede verse representada en la línea trazada por los teóricos de la Gestalt cuando proponen que existen unas reglas de organización perceptual que no provienen de un aprendizaje social o de experiencias pasadas, y que garantizan la unidad de la imagen en su versión más sencilla.

La postura defendida por Eco permitiría un análisis entrelazado por ambos enfoques. La atención ha de volverse a la naturaleza de los signos icónicos. A diferencia de otros signos, éstos no tienden a establecerse como elementos gráficos distintos a los que se ven en las cosas denotadas, así que ellos mismos parecieran transparentes frente a la realidad a la que se refieren. Pero como ya se señaló, los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado, la supuesta semejanza depende más bien de la activación de ciertos estímulos visuales, que también se daría en presencia de los objetos denotados.

La reflexión de Eco (1972) sobre los signos icónicos admite así cierto lugar, poco habitual para la semiótica, al decir que la percepción de un objeto acude a una fuente natural sin hacer pie en la naturaleza del signo y sin embargo dar lugar a la *semiosis*. Ahora bien, estos aspectos de la imagen que conectan con la realidad terminan siendo sólo algunos dentro de todo el conjunto de aspectos que definen la imagen, lo cual lleva a pensar que tienen mucho de arbitrarios y que debieron ser el producto de un aprendizaje social. En cualquier caso, la imagen dependerá tan sólo de unos *códigos de reconocimiento*. Hasta allí la conclusión de Eco es:

Los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando estímulos que – con exclusión de otros – permiten construir una estructura perceptiva que fundada en códigos de experiencia adquirida tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico (p.7)

Eco propone que la imagen puede remitir a la realidad sin guardar equivalencia total con lo representado, basta con que unos elementos del grafismo, en una convención simplificada, puedan unirse y satisfacer un código. Esta disposición de rasgos no es otra cosa que una estructura perceptiva. Esta conclusión reitera lo que de otras maneras han explicado muchos autores. Gombrich (1983) por ejemplo, llama la atención sobre la forma en que a pesar de que un rostro humano puede cambiar en diversos aspectos, logra a su vez conservar algo que asegura su identidad, incluso si la persona retratada ha envejecido y han pasado muchos años, no suele perderse *la unidad del aspecto individual*.

Arnheim (1986) había ido más allá, al sostener una postura de semblante platónico, que circunscribía la percepción a la pre-existencia de unas formas y en función de un imperativo de simplicidad, esto a tal punto que, la percepción sólo se cumpliría mientras el objeto contemplado se adecuara a alguna forma organizada. “La percepción consiste en imponer al

material estimulante patrones de forma relativamente simple, que llamo conceptos visuales o categorías visuales” (Arnheim,1986 p.46)

Esto no cambia el hecho de que la relación entre las cosas del mundo y sus signos se base en una cuestión convencional: que un dibujo sobre el papel logre comunicar la presencia de un objeto como un automóvil, ha de deberse a unas formas aprendidas culturalmente.

Así bien, quienes abordaron el problema del signo y la semiótica, como Eco (1991) asumieron de fondo la cuestión de la cultura, siendo difícil, en ausencia de una concepción como tal, aclarar cómo se dan los procesos de significación.

Con esta relación como telón de fondo, diversas investigaciones hacia los años 70 y 80 coincidieron en el propósito de comparar las formas de representar gráficamente entre personas provenientes de grupos culturales distintos. Por ejemplo, Aglan (en Wallon, Cambier, Engelhart, 1977) comparó las particularidades de los dibujos de los niños egipcios frente a las de una muestra de niños belgas, teniendo en cuenta aspectos socioeconómicos. Encontró que los dibujos de los niños de clases más favorecidas en el Cairo, que habían recibido una educación bilingüe, tenían mayores similitudes con los dibujos de los niños belgas que con los realizados por niños de otros niveles socioeconómicos del mismo país.

La relación entre cultura y semiótica para Eco quedó planteada en la llamada “semiótica estructurada”. Eco (1991) advierte que la cultura puede verse instada por sistemas de significaciones estructurada: existen campos semánticos que definen las particularidades de las unidades culturales, de manera que lo que se percibe está envuelto en segmentos de significado distintos de una sociedad a otra.

El campo semántico aparece entonces como el concepto fundamental que permite el enlazamiento mencionado, concepto que se refiere al conjunto de conexiones semánticas alrededor de un lexema cualquiera. En palabras de Trujillo (1970) el campo semántico es un “paradigma léxico, constituido por todas las unidades que tienen, cuando menos, un sema sustancial en común, y estructurado en cadenas de oposiciones simples entre parejas de términos”.

Desde esta perspectiva, Eco enfrenta el problema del origen del sentido. Advierte con respecto a ello, que la significación no se adquiere desde el momento en que algo se identifica con un significante, sino desde que queda sujeto en un sistema de relaciones que lo hacen diferente o contrario a otras unidades semánticas. Si ese algo fuese el “futuro”, habría que plantear que su significado no radica solamente en la correspondencia con una entidad semántica abstracta, sino también, en la relación que se establece con el “pasado” o con el “presente”.

Pero este sistema semiótico no puede cerrarse, es decir, que los significados nunca se llegan a conectar a las cosas mismas, se refieren más bien a otras representaciones. Las cosas, es decir, las unidades culturales según Eco, no tienen otra forma de traducirse sino como entidades semióticas. Pretender definir lo “futuro” sólo conduciría a contemplar otros significantes de otras unidades semánticas, como por ejemplo, “desarrollo”, “bienestar”.

Si se supone que la *Bedeutung* es un estado del mundo, cuya verificación prueba la validez del signo, en ese caso debemos preguntarnos cómo se produce la percepción y la verificación de dicho estado del mundo y cómo se define y demuestra su existencia, cuando se decodifica la función semiótica. Entonces veremos que, para saber algo sobre la *Bedeutung*, hay que indicarla mediante otra expresión, y así sucesivamente: como ha dicho Peirce, un signo sólo puede explicarse por otro signo. Así se captan las *Bedeutung* a través de la serie de sus *Sinn* y no a la inversa. (Eco, 1991, pág. 103).

Desde los años sesenta, Osgood (1964) plantea el espacio semiótico como constituido de múltiples dimensiones, esto significa tantas direcciones como puedan pensarse al unir una serie indefinida de puntos, cada punto representaría el significado de un signo. Hay que imaginar que cada signo está en el camino entre dos valores, que pueden figurarse como contrarios, pero no por ello se anulan.

Si pudiera conocerse la relación de un signo con respecto a los valores opuestos que tensan los vectores que pasan por él, por lo menos conocer la relación con algunos de esos pares, se reduciría la incertidumbre semántica de este signo.

A lo anterior se suma la idea que Osgood recoge de la etnolingüística, según la cual, en ese marco universal de relaciones, existen unos componentes afectivos o connotativos que determinan los procesos de significación. De modo entonces, Osgood (1964, 1976) propone la construcción de unos instrumentos capaces medir esos componentes propios de cada cultura encontrando las coordenadas de ciertos significantes dentro de los mencionados campos semánticos. Este es el origen del instrumento denominado “diferencial semántico”.

4.1.2. Lo imaginario. Corrientemente, el término Imaginario social se utiliza como equivalente a representaciones sociales, como “mentalidad, cosmovisión, conciencia colectiva o ideología” (Eisemann, 2012). Sin embargo, el concepto de imaginarios tiene, a la luz de propuestas teóricas como la de Castoriadis, anclaje en realidades profundas que exceden el terreno de lo contingente, lo individual, e incluso de lo colectivo.

A diferencia de otros conceptos que sirven de *utillaje* al desciframiento del orden social, el de Imaginarios escapa a cualquier reducción que intente abarcarlo o hacerlo medible en los términos metodológicos. Con respecto al concepto de representaciones sociales, lo Imaginario

se pone a distancia, no como un concepto complementario, sino como una instancia comprensiva superior de la realidad social. Lo imaginario constituiría una fuente de sentido de lo social y no su producto. Mientras las representaciones se producen en la experiencia dentro del mundo social, los imaginarios anteceden cualquier experiencia vital.

Para Pintos (1995), los Imaginarios constituyen una suerte de matriz de sentido o esquema que permite dar forma a la experiencia. Se deduce de ello que la indagación por la experiencia no es una vía abarcadora de lo imaginario. Por sí mismo el concepto de imaginarios sociales es inapresable, por tanto, debe tratarse más bien de una noción, de algo impreciso.

Uno de los grandes aportes hacia la comprensión de lo imaginario, lo representa la obra de Durand (2007), que intentará componer una propuesta que rebase la influencia estructuralista y que se desmarque de la autoridad que en la década de 1960 había tenido la semiótica, acudiendo al concepto de imaginación simbólica, que será clave en el desarrollo de la sociología francesa. Lo imaginario para Durand (2007) constituye un ámbito inmaterial con entidad propia que soporta toda realidad social y provee significación a toda experiencia.

A pesar de que se propone como posible a una hermenéutica, lo imaginario no está ordenado en el lenguaje y no es soluble en el lenguaje; lo que se dice de lo imaginario no es más que un aspecto del sentido, que ha sido atado a estructuras discursivas, de las que son productos “ciertos hábitos retóricos inherentes al relato” (Durand, 2007, p.97).

Entonces, ¿qué garantiza que aquello que se imagina tiene sentido? Durand (2007) entiende que lo imaginario constituye un ámbito inmaterial con entidad propia que soporta toda realidad social y provee significación a toda experiencia; todos los miedos y todas las esperanzas humanas estarían irremediabilmente representados allí (Durand, 1994). Este

imaginario se despliega como una estructura de símbolos cuya inteligibilidad harían posible una antropología de lo imaginario.

Dicha estructura que no es propia de la sintaxis, hace posible que lo Imaginario pueda ser comprensible desde la antropología, y se explica fundamentalmente en la existencia de antagonismos, que parten de la tensión entre el régimen diurno y el régimen nocturno. A partir de ello, emergen unas categorías clasificatorias que ordenan las imágenes simbólicas en diferentes estructuras isotópicas, que no provienen de una lógica prescrita sino de un proceso dialéctico y dinámico.

Estas categorías ordenan lo simbólico en distintos niveles, por estructuras, principios de explicación, esquemas verbales, arquetipos epítetos y sustantivos, entre otros. Una hermenéutica posible, en el hilo de estas disposiciones, debe poder dar cuenta de aquellas fuerzas que cohesionan las imágenes simbólicas, y poner en evidencia lo que tienen de arquetípicas las grandes manifestaciones psicosociales del presente.

Si bien, la obra de Durand celebra el redescubrimiento de la imagen en el trazado del pensamiento occidental, encuentra también, al igual que sus contemporáneos, que no es ella la que se esconde en el origen de la significación, el concepto de imagen resulta por el contrario algo limitado, algo incapaz de contener sentido. Al respecto escribe: “la simple imagen –que muy pronto se pervierte, convirtiéndose en ídolo o en fetiche- está encerrada sobre sí misma, rechaza el sentido, es una copia inerte de lo sensible”. (Durand, 2007, p. 20).

El desciframiento del componente imaginario, objetivo de la propuesta epistemológica duraniana no entraña por lo dicho una búsqueda de la imagen como tal; se enfoca en otro lugar, en el registro de lo simbólico, en la llamada *imagen simbólica*. Para ello se propone una

hermenéutica singular, una hermenéutica de lo mítico simbólico que dé cuenta de sentidos adheridos a la superficie cotidiana.

Afín a la propuesta de Durand reluce la obra de Castoriadis (1988, 1989, 1999) para quien el lenguaje no embarga una lógica anterior a la realidad instituida, es decir, que las significaciones no tendrían una esencia supra-social que haya de ser buscada en la naturaleza o en la pura racionalidad; lo imaginario mismo, como potencia de instituir y alterar, es anterior a lo simbólico.

Como fondo de todo acto de significación, donde otros proyectaron un esquema, Castoriadis adivina una suerte de magma que substancia todo y del que brota cada significación. Todo lo que tiene sentido, toda significación, todo imaginario, descansa allí como fundamento de la realidad indescifrable.

La idea de magma, una metáfora sobre el estado de aquella materia fundida que habita lo profundo y que se refiere a esa capa en la que todas las cosas, recuerdos, visiones, se hallan amalgamadas, intenta objetar la existencia de un orden esquemático que resigne de fondo la realidad a entidades conjuntistas.

Habría en este concepto de magma, una vez más, una suerte de paradoja, nacida de querer asir con él una instancia fuera del lenguaje, de la lógica identitaria conjuntista, a la vez que se nombra, se dice y se explica. La cuestión que subsiste es que lo real no puede apresarse más que en sus representaciones. Lo cual no es del todo cierto, toda vez que los significantes no conducen efectivamente a los significados. Durand (2007) coincide con ello, al considerar que el significante permanece inadecuado al significado, siendo misteriosamente un camino

hacia algo que no es accesible, algo que es más bien aparición inefable. Allí cabe la pregunta: ¿Cómo entonces ambicionar lo que no es apresable en el lenguaje?

Entendiendo que este imaginario se despliega en una indeterminación permanente, en un incesante movimiento, Castoriadis habría de reconocer, no obstante, que debe producirse una emergencia de lo decible a partir de lo inefable, o si no, ¿de qué otra manera puede traerse a la vida la sociedad misma y las prácticas que la constituyen? “Es menester lo determinado y lo necesario para que cualquier sociedad funcione y hasta para que ella pueda presentarse a sí misma sus significaciones propiamente imaginarias” (Castoriadis, 1988, p.209)

Castoriadis entiende que, en efecto, por cuenta de ese movimiento magmático se configuran órdenes de carácter conjuntista, que dan sentido a la realidad, pero sin que en ningún caso y de ninguna forma el todo pueda reducirse a ese orden. Aun así, no es claro cómo un programa investigativo pueda dar cuenta de lo imaginario en sentido estricto; esto sólo podría lograrse en virtud a un rango limitado de aspectos estrechados en la persistencia de ciertos conceptos.

El nivel de significación al que se sumerge la idea de Imaginarios es complejo, a tal punto que nada podría ser fiel a su realidad. Para Castoriadis (1989) el imaginario no está asido de lenguaje o de imágenes, sino que tiene una realidad en sí misma y esto lo hace sencillamente indefinible. Es decir, que ni la imagen ni el lenguaje traducen el imaginario porque éste posee una naturaleza entitiva primaria. En relación a esto, vale preguntarse si es posible realizar una investigación que consiga afirmar algo sobre lo imaginario y que con ello no falsee al mismo tiempo su realidad. Esta es la razón por la que las investigaciones alrededor de los Imaginarios no se plantean más que como una configuración temporal de la constante construcción – deconstrucción del orden social.

Lo que se dice de esa realidad imaginaria, no es más que eso, algo que se dice, y existe una distancia enorme con lo real. Parsons (en Ledrut, 1987) cifra la insalvable distancia entre las representaciones y la realidad social que es representada de la siguiente forma: “¿dónde está la realidad correspondiente a la que se refieren las representaciones colectivas? Sólo observamos sus “manifestaciones” pero no observamos la cosa misma.” (p.1).

Wunenburger (2008) entiende que la búsqueda de imaginarios está propuesta en dos direcciones. Por un lado, se entiende que el imaginario proviene de un conjunto estático de contenidos imaginativos que tienden hacia la concreción de un estado coherente y relativamente autónomo de pensamiento. Esta vía representaría la de un imaginario restringido, toda vez que se compone de contenidos sin intencionalidad hacia lo real ni existencia verdadera. Una definición como la siguiente coincide con esta forma de entender el concepto de imaginario:

Lo imaginario, o más precisamente, un imaginario, es un conjunto real y complejo de imágenes mentales, independientes de los criterios científicos de verdad y producidas en una sociedad a partir de herencias, creaciones y transferencias relativamente conscientes; conjunto que funciona de diversas maneras en una época determinada y que se transforma en una multiplicidad de ritmos. Conjunto de imágenes mentales que sirve de producciones estéticas, literarias y morales, pero también políticas, científicas y otras, como de diferentes formas de memoria colectiva y de prácticas sociales para sobrevivir y ser transmitido (Escobar, 2000, p.113)

La segunda dirección a la que apunta el concepto de imaginario comprende, además de la memoria de imágenes que se produce en todo grupo humano, una especie de principio de organización y de *autopoiesis*, que da apertura a lo nuevo, y sin lo cual la acción imaginante no sería más que reproducción por siempre contenida en lo ya existente. Es precisamente esta

posibilidad lo que da peso al concepto de imaginario en el entender no sólo de Wunemberger sino de autores como Bachelard y Castoriadis.

De forma general, Wunemberger define “imaginario” como “un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüística (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados” (p. 15).

También Ledrut (1987) afirma que lo imaginario puede fundamentarse en dos categorías: de un lado la de las imágenes y del otro, la del imaginario. Las imágenes tienen una realidad física o mental y constituyen la dimensión simbólica en la que tiene lugar todo arte y toda religión. Pero las imágenes deben su existencia y su significación a los imaginarios, que son en cierta forma esquemas de representación y en ellos se estructura la experiencia social. Lo mismo lleva a Castoriadis (1989) a suponer que las imágenes no pueden ser vehículos de sentido más que como manifestaciones de un imaginario. El imaginario no podrá entenderse como imagen de algo sino como creación incesante de formas e imágenes que funcionan como significaciones.

Ante la pregunta sobre cómo dar cuenta de esa realidad imaginaria, el trabajo investigativo de Silva (2004) representa una alternativa en la que el Imaginario se acerca a una especie de memoria colectiva. Sus estudios abordan la intimidad de las ciudades, manifestadas en las formas de ver acontecimientos, lugares, personajes, o mitos a escala local. Este autor confía en que lo Imaginario se manifiesta en lo simbólico, aunque no se agota allí. Ambas cosas, lo imaginario y lo simbólico, pueden parecer incluso contrarias, no obstante, lo simbólico funciona más bien como un registro del orden imaginario (Acosta, 2007).

En función de lo anterior, la percepción de las ciudades, objeto construido en el plano simbólico y colectivo, remite a un pretérito imaginario, fuera del alcance de la reducción lógica, y posible a una racionalidad implícita de lo habitado. Esto no evita que la metodología planteada por Silva (2004) utilice técnicas de medición propias de la tradición en las Ciencias humanas.

Lo Imaginario se sedimenta en el discurso, pero también en los procesos de percepción, cognición y memoria. Éstos sólo adquieren unidad en la recomposición de tres niveles. El primero tiene que ver con el registro perceptivo, que acercaría a las características evidentes para todos, indiferente de quiénes las vean. En el segundo plano se observan las marcas de lectura, equivalentes a los *semas*, según los encuadres de la realidad social que se hayan destinado a la búsqueda. Y el tercero, en el que se cierra el sentido, se atribuye a una percepción imaginaria de orden social. A este nivel el investigador no puede penetrar únicamente a través de la descripción de la imagen. Se repite la advertencia de que la imagen es apenas una manifestación de lo imaginario.

Estos tres niveles son sondeados por Silva hasta reconocer, en las profundidades mismas de la estructura lingüística una conexión entre la triada: Yo, Tú y Él, y la base de la “lógica representativa” de Pierce: *primeridad*, *segundidad* y *terceridad* (Restrepo, 1993).

De allí se infieren, en correspondencia con los niveles mencionados, tres registros de la realidad. En primer lugar, está la *primeridad* como lo inmediato, lo que se presenta a los sentidos; consecuentemente los trabajos de Silva intentan captar sensaciones de la ciudad como el color o el olor. En la investigación titulada “Armenia imaginada” (Díaz y Vélez, 2014), realizada bajo el programa teórico de Silva, estos aspectos se discriminan con bastante precisión. Las encuestas arrojan luz sobre los sitios con mejor olor de acuerdo a la percepción de los habitantes, destacando ciertos lugares hacia el norte de la ciudad. Al mismo tiempo, el

estudio muestra que la ciudad es percibida como “verde”, en sintonía con ciudades como Caracas, Medellín y Sevilla.

La *segundidad*, que Pierce (1988) identifica con lo dado, puede interpretarse como dirigida a lo que ya era, a lo que ya tiene nombre. En este sentido, las cartografías sobre diferentes ciudades se detienen a enumerar lugares simbólicos, tradicionales, que convocan y repelen a quienes habitan en esas ciudades.

Finalmente, al decir la *terceridad* se dirige al medio en el que se unen ambos registros, a la realidad que ya no es apresable en un objeto, la que apenas si puede ser representada por el lenguaje, pero nunca, de ningún modo, agotarla. La *terceridad* es la trama, es el lazo de unión y la continuidad por excelencia, a ese nivel se proyecta el estudio de los Imaginarios sociales, lo cual no es más que aquello, que el lenguaje puede representar.

Lo Imaginario seduce a los investigadores como vía para la comprensión de lo que reposa en el fondo constitutivo de las creencias, allí donde cobran forma las imágenes radicales y modélicas de la sociedad, las mismas que permanecen como mitos y luego se vuelven patentes en los órdenes urbanos y psíquicos, sin embargo, la investigación en torno a este concepto ha debido aminorar sus pretensiones y ubicarse casi siempre en los límites del lenguaje; así bien, como lo dice De Morentín (en Gómez, 2001) la asibilidad de lo imaginario se circunscribe a sus manifestaciones discursivas.

De cualquier modo, si ha sido posible pensar en “lo futuro” como un objeto de estudio es porque se ha proyectado su realidad en el orden de lo imaginario; queda sin embargo, la disyuntiva entre la afirmación de un imaginario al nivel de lo instituyente y otro, que permanecería en la franja de lo habitual, asido de imágenes, de sentidos habituales. En el caso

de aceptarse que la búsqueda de la investigación realizada se dirigió a un imaginario de lo futuro, se haría en acomodo a la segunda opción apuntada, sin aceptar con ello, que esta búsqueda se haya resignada a una instancia superficial.

4.1.3. Psicoanálisis. La imagen se constituyó desde el principio del psicoanálisis en un tema clave para abrir la comprensión la psiquis humana. Hasta la aparición de la obra de Freud (1981), e incluso con posterioridad a ella, las posturas predominantes enseñaban que los sueños tenían origen en estímulos sensoriales que eran producidos durante la vigilia, externa o internamente, y que actuaban durante el reposo, iniciando un conjunto de representaciones. Según la interpretación más común estas representaciones estaban enlazadas por principios de asociación, cuyos orígenes jamás fueron precisados (Freud, 1981). La imagen onírica podía ser definida como un fenómeno altamente arbitrario, casi como una respuesta accidental a algún tipo de experiencia.

Freud se enfrentaba a ese panorama negando tal vacuidad y fundamentando la posibilidad de interpretar los contenidos oníricos sobre el convencimiento de que los sueños se producen con un sentido, toda vez que son “el resultado de una actividad intelectual altamente complicada” (p, 150)

La propuesta de Freud dependía en gran parte de poder poner en evidencia las limitaciones de dicho sentido común. En relación a ello, Freud (1981) no hallaba motivos para explicar qué tipo de reglas seguía la evocación de imágenes cuando éstas no provenían de un estímulo exterior.

Entonces, ¿qué trama de sentido puede soportar tan caótico y aparentemente tan inconsistente devenir de imágenes? ¿Qué puede significar la interpretación onírica? Interpretar

un sueño significa para Freud indicar su sentido, y eso quiere decir encontrar su lugar en la concatenación de los actos psíquicos. El soporte de sentido se logra en el propio encadenamiento de estos actos, algo que tiene realidad en el lenguaje.

La concatenación psíquica puede lograrse en un proceso auto-inducido, que ponga a quien lo hace cerca de ese estado de adormecimiento previo al reposo. La condición es clara: se debe suspender el filtro crítico que interpone corrientemente la persona a las ideas en el deseo de juzgarlas. Pronto, representaciones involuntarias acudirán al pensamiento en forma de imágenes visuales y acústicas, y esto proveerá los contenidos necesarios para poder proceder al análisis.

En ese orden, el lenguaje toma un lugar preeminente con respecto a los contenidos imaginativos, al fin y al cabo, la imagen para Freud sigue siendo un elemento desligado del sentido mientras no se hile en el lenguaje mediante un tipo de coherencia que le dé un lugar allí.

Podría decirse entonces que Freud no descubre en la imagen una instancia ontológica. Incluso, la relación imagen- realidad que puede abrirse paso en su teoría resulta antagónica, así puede hacerlo ver la lectura de su propuesta: la imagen puede entenderse como manifestación deformada de unas fuerzas profundas o de procesos inconscientes que están dirigidos a satisfacer instintos y deseos, en consecuencia, tampoco representan un vínculo estable a la realidad psíquica, su condición es accidental y circunspecta a una realidad superior.

Más adelante, en el camino de la tradición psicoanalítica, aparece la obra de Lacan. En un primer momento, hacia la mitad del siglo XX, la propuesta de Lacan logró poner el acento

en la imagen como instancia fundamental de la realidad mediante su tesis denominada la fase del espejo, en la cual explica cómo la constitución del sujeto pasa por una primera y primordial fase, en la que éste logra identificarse con una imagen de sí que apenas vislumbra. La imagen tiene, según esta tesis, preponderancia sobre el lenguaje. El argumento central es que el yo se construye fundamentalmente en su *Imago*. Y esto sucede antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto (Lacan, 1949).

No obstante, la lectura que hará posteriormente Lacan de Freud priorizará el lenguaje sobre lo imaginado. Bajo esta perspectiva, aquella caótica producción de imágenes que cunden predominantemente en la psiquis del hombre constituye en Lacan una suerte de estructura simbólica, en virtud de la cual los fenómenos psíquicos logran cierta legibilidad. De tal modo y a pesar de que las imágenes se producen en los sueños con extremada complejidad, se admite como trasfondo de éstos una estructura organizada sobre el lenguaje, es decir, funcionando a partir del equivalente entre significado y significante (Lacan, 2000). No significa, sin embargo, que haya una correspondencia unívoca entre las imágenes y un significado. Lo que une a la imagen con el significado se entiende en virtud a una función simbólica, vínculo en el que se constituye lo imaginario.

Las preguntas de Lacan continuarían abiertas: ¿Cómo ha de ser posible una estructura preeminente a los fenómenos psíquicos? Y ¿en qué instancia ha de entenderse la existencia de tal estructura?

Una forma de hacer frente a estas preguntas se encuentra en Laplanche quien fue discípulo de Lacan y crítico de Freud. La cuestión para Laplanche (1992) es que toda tópica parte del yo y por tanto será imaginaria como cualquier forma estructurada que se quiera atribuir al aparato psíquico. El inconsciente sería -según la fórmula de Laplanche - lenguaje

pero sin estructura o por lo menos no una estructura de la manera perfecta, algorítmica y binaria que se ha tenido por posible. La relevancia del lenguaje se mantiene considerando que, al menos en un sentido amplio, el inconsciente es un fenómeno de significación, pero se trata de un “lenguaje” que no se impone como una función de correspondencia entre significado y significante. La realidad del inconsciente no atañe a la palabra como una unidad estructurante sino a la palabra como otra cosa.

En este mismo sentido, Castoriadis (1999), quien consideraba que Lacan daba mucha importancia al lenguaje, sostuvo que el lenguaje no embarga una lógica anterior a la realidad instituida, es decir, que las significaciones no tendrían una esencia supra-social que haya de ser buscada en la naturaleza o en la pura racionalidad; lo imaginario mismo, como potencia de instituir y alterar, es anterior a lo simbólico. La psiquis es provista de significación y valor por el imaginario social, incluso la coherencia y la comunicabilidad de los significados son posibles en virtud a lo imaginario. Lo específico de lo humano parece consistir, según el autor, en no poder remontarse a los orígenes de su condición, de allí entonces que no puede el lenguaje suponerse a partir de la psique pues ésta no lo produce.

En oposición al fuerte logocentrismo que dominó también la reflexión psicoanalítica, la realización de dibujos como estrategia de investigación se ha extendido. Los dibujos en efecto, han sido un insumo reiterado en la pretensión de comprender los nudos en la personalidad y en la subjetividad de los pacientes, especialmente si el terapeuta se enfrenta a unas circunstancias tales que, como en el caso de niños de ciertas edades, los pacientes no dominan el lenguaje oral. En relación a esto, el análisis de los dibujos se ha desarrollado con relativa pluralidad.

Sin embargo, como lo constata Rodolfo (1993) incluso los trabajos que más relevancia le dan al dibujo niegan su autonomía semiótica. Por esa razón, es común que estos

trabajos recurran también al relato verbal para darle luz a los mismos dibujos. Para Camino (1989) la palabra por sí misma es inocua en la psicoterapia.

La decadencia de las terapias psicoanalíticas viene dada por su lentitud para lograr una mejora o cambio apreciable en el sujeto. Eso puede ser debido, en parte, a la sola utilización de la palabra en la cura y haberse olvidado del papel que juega la imagen, como fuerza motriz-motivante que lleva a la acción y provoca el cambio, debido al impacto de *insight* cuando tiene lugar, o sea al darse cuenta de lo que está pasando (p.80).

Este autor, el vínculo entre imagen y significación es más primario que el que pudiera atribuirse al lenguaje. La inteligencia motriz anticipa la aparición del lenguaje como vehículo del pensamiento. El pensamiento se debe con mayor fuerza a la interiorización de esquemas elementales de acción, y estos no son más que imágenes dinámicas motrices.

El autor apela al desarrollo de una nueva etapa en la comprensión del hombre, que pone a la ciencia al borde de otros paradigmas y que tiene inicio hacia los años cincuenta con la aparición de la psicología humanística, esto para invocar una revalorización de la imagen como medio y objeto de la reflexión psicoanalítica.

En efecto, el concepto de imagen ha requerido una comprensión más amplia en relación a la idea de que cada persona construye una imagen de sí misma, la cual no es el producto de una simple contemplación, de un *cogito* que juzga el cuerpo, sino de una especie de mapa que se incorpora y que permite adecuarse al espacio circundante, e incluso más allá de eso, la imagen propia es una identidad desde la cual se piensa y se siente la realidad.

Se entiende a partir de esto que los niños, incluso antes de que empiecen a hablar con coherencia, pueden revelar muchos aspectos a través de los dibujos. Los psicoterapeutas pueden acceder al inconsciente del niño, siempre que logren dar el valor adecuado a las diferentes formas de simbolizar, muchas de ellas por fuera del lenguaje, y que corresponden a la temporalidad de las estructuras psíquicas.

Tres son por lo menos las formas en las que la imagen resuena en la reflexión psicoanalítica, según han aparecido en este rastreo, por un lado, las imágenes oníricas que guardan conexión con una realidad psíquica, la segunda forma son los dibujos (las imágenes externas) que representan para el psicoanálisis moderno una ruta hacia las experiencias no verbalizadas de los pacientes, y finalmente el *Imago* (la imagen interna) que constituye una imagen inconsciente que aparece anticipadamente en la estructuración del yo.

A pesar de que no se pudieron referenciar investigaciones que relacionaran el dibujo con el futuro imaginado desde la óptica del psicoanálisis, el vínculo entre imagen y realidad que se intenta construir y visualizar en este capítulo resulta aportante tanto a la reflexión teórica sobre el estatuto ontológico de la imagen como a la idea, en términos metodológicos, de poder asir significados de la realidad no verbalizada.

4.1.4. Fenomenología. Los trabajos de Husserl (1999, 2012), nacidos en los primeros años del siglo, se constituían en una línea de batalla frente al psicologismo. Dicha oposición tenía que ver con el propósito de contener en la condición humana toda explicación sobre ella, de esa manera, al preguntar por el origen del sentido se evitaba remontar lo propiamente humano y arrojar tal cuestión a la espesura de la inconciencia, donde todo puede tener lugar sin que una razón medie para ello.

En *Investigaciones Lógicas* (1999) Husserl declara que no es concebible que las significaciones provengan de una fuente desprovista de una razón objetiva. La significación no puede depender de una trama de contenidos psicológicos que permanezca en una suerte de movimiento fortuito, sin arraigo a principios lógicos, la significación ha de depender exclusivamente de una intención significativa.

Lo anterior dispone los argumentos para pensar que la imagen para Husserl no es el lugar de origen de esa significación. Si se oye el nombre de alguien o de algo y se piensa en él, debe decirse que el significado de ese nombre referido se cumple en la intención significativa, a pesar de que existan unos contenidos imaginables fuertemente ligados a ese nombre. El significado no cambiará en nada si esos contenidos imaginativos varían en el acto de pensamiento. Si aquello a lo que refiere ese nombre es por ejemplo a una montaña, su significado permanecerá intacto sin importar que se imagine bajo una luz matinal o una luz vespertina. Así, “la esencia de expresar reside en la intención significativa y no en las imaginaciones... si tales imaginaciones existen, están íntimamente fundidas en la intención significativa” (Husserl, 1999, p.286).

La posible relación entre la significación y las imágenes es puesta de plano como insustancial; las imágenes que son por excelencia tales contenidos psicológicos, se muestran como circunstanciales e inconexas, de allí que no puedan constituir la síntesis del significado. Los argumentos sobre dicha afirmación giran alrededor de la idea de que la imagen es un contenido que se da relacionado con los elementos sensibles de una vivencia, los cuales pueden ser diversos y caóticos. Husserl (1999) confía en que tras dicha diversidad existe una esencia que coincide totalmente con lo expresado. Algo que puede ser considerado como un concepto en el sentido de objeto universal. Por supuesto, esos objetos no son modelos que tienen existencia en algún lugar, sino que son constitutivos de la realidad, son ideales, pero en su singularidad. Estos objetos ideales mantienen con los actos de significar una relación como la que tiene la especie rojo con las rayas rojas que tiene un pastel, cada raya tiene, además de otros aspectos constitutivos como

la extensión y la forma, su propio rojo, es decir, su caso particular.

Husserl (1999) pone de manifiesto, con todo el peso del racionalismo, la absoluta congruencia que encuentra entre la propia intención significativa y el lenguaje. La forma en que esto se afirma en su obra puede resumirse de la siguiente manera:

“Todo lo que es, es cognoscible en sí y su ser es un ser de determinado contenido. Lo que está determinado en sí fijamente, debe poder determinarse objetivamente, y lo que se puede determinar objetivamente ha de poder expresarse – hablando idealmente – en significaciones verbales fijamente determinadas” (p.280).

Cuando la obra de Husserl pone su atención en la imagen que se percibe, la comprensión adquiere un carácter diferente. La percepción para Husserl implica tanto intuición como anticipación. La percepción de una cosa sólo puede darse en aspectos parciales, mientras que la unidad de la cosa permanece como ideal.

A diferencia de las imágenes internas (conciencia imaginativa, simbólica o conceptual) la imagen perceptual se funda en una creencia simple en la existencia del objeto. El objeto puede no existir y ser producto de una ilusión, pero la conciencia de éste trasciende las sensaciones mismas, es decir, hay algo que queda como objeto más allá de las sensaciones cambiantes.

La imagen perceptual, en relación a la percepción estética, se escalona en tres momentos necesarios para componerse. Del Rayo (1972) identifica así estos momentos: Ficción imaginativa, modificación imaginativa y reducción fenomenológica. El ejemplo que ofrece Husserl (1992) da cuenta de una estratificación en ese sentido.

Consideremos el aguafuerte de Dürero: el caballero, la muerte y el diablo. Distinguiremos en primer lugar aquí la percepción normal cuyo correlato es la cosa "grabado", esta hoja del álbum... En segundo lugar, encontramos la conciencia perceptiva en la cual, a través de estas líneas negras, se nos aparecen pequeñas figuras incoloras: "caballero a caballo", "muerte" y "diablo". En la contemplación estética no estamos dirigidos a ellas en tanto que objetos: estamos dirigidos a las realidades que son representadas "en imagen", más exactamente a las realidades "conformadas en imágenes" el caballero de carne y hueso... (p.62)

La posibilidad de apreciar un caballo de fina andadura y sobre él un caballero de aspecto indemne cruzando un macabro paraje se cumple cuando se suspende la creencia de la pintura como superficie material y en tanto aparecen las formas de objetos reconocibles, a lo que sigue un tercer nivel en el que Husserl proyecta lo que denomina imagen- objeto.

La interpretación de esta coexistencia perceptiva e imaginativa permite esbozar una ruta para la búsqueda de imágenes que la investigación en curso propone. Ha de tenerse en cuenta entonces que aun cuando la imagen se diga material o externa, dicha condición se neutraliza dando lugar a la imagen como una ficción. "Hemos asistido a un cambio de intención o más claramente a un vuelco del *cogito* que de perceptivo se ha vuelto imaginante sobre la misma materia" (Del Rayo, 1972, p.52).

Para Bergson (1995), que el lenguaje acorace el pensamiento no tiene fundamento. Para él la filosofía, que tiene como misión dirigirse a lo inmediato y originario, no puede ver en la conceptualización, obra cumbre del lenguaje, más que un falseamiento de la realidad; por consiguiente, su filosofía, que es metodológicamente intuición, buscará expresar en imágenes lo que no puede lograr con los conceptos.

Bergson (1943) planteará un reto para la comprensión de la realidad, no así para el desciframiento del concepto de imagen. La imagen es más que todo lo dicho por los teóricos hasta entonces, pero al mismo tiempo es lo más básico, aquella que es percibida cuando se abren los sentidos, y así afirmando en toda dirección la imagen, desemboca en una extraña certeza: todas las cosas en el mundo son a su vez su imagen.

Veo bien cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento, y veo también cómo este cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: restituyendo el movimiento. (p.12).

La imagen es movimiento, ésta no existe sin él, pero al mismo tiempo, debe afirmarse que el movimiento es propio de la materia. De modo entonces que “La identidad de la imagen y el movimiento es lo que nos lleva a concluir inmediatamente en la identidad de la imagen – movimiento y la materia” (Deleuze, 1984, p.91).

La visión de Bergson (1943) acerca de la imagen es tan elevada y altisonante como adelantada es su postura frente a la materia. El pensador francés entiende que la imagen no es algo que se vea, ni siquiera que se perciba. La imagen es acción y reacción, es decir, movimiento, pero incluso más allá de la idea de que es un movimiento que se percibe, porque el cuerpo también es materia – movimiento – imagen, así que no se trata de un movimiento que encuentra

traducción en algo de distinta naturaleza, se trata de movimiento realizado antes que percibido. La conciencia es de este modo una función de la materia en movimiento, es una correspondencia, una conciencia intencionada en situación.

Con todo lo anterior sería poco afirmar que el pensamiento de Bergson privilegie la imagen sobre el lenguaje como posible vínculo con la realidad. Sin embargo, en *Materia y vida* (1995) deja claro que hay un sustrato que precede la expresión de las imágenes, es decir, que las imágenes son expresión de algo anterior. De allí entonces, el concepto de esquema, al nivel de la imagen y al nivel en el que se puede suponer la relación entre las imágenes, no se puede pactar la complejidad de la realidad, debe existir un nivel superior en el que las imágenes se asocien, pues éstas no se suceden ni de manera mecánica, ni su continuidad se da en relación a una forma o apariencia común. Lo que entra en juego es una capacidad vinculante de las imágenes en función de su significación, por tanto, se trata de un nivel distinto, que se organiza en el concepto de esquema. El esquema es la palestra donde se organizan las percepciones y adquieren así significado.

No obstante, la tendencia a ver en las imágenes una suerte de componentes monolíticos alternándose en una estructura de significación, por no ver, en su lugar procesos, derivó una concepción negativa de las imágenes por parte de Bergson. Al entenderlas como unidades inmóviles, las imágenes falsificarán la realidad, en tanto ofrecen de ella una apariencia Bergson negará de esa forma que la imagen pueda constituir el todo de la vida mental; de ser así, ver las palabras y pronunciarlas no guardaría ninguna diferencia con entender lo que ellas unidas significan. La cuestión es que el pensamiento puede realizarse en imágenes, pero siempre será distinto a ellas, hay algo que lo constituye como simple y abstracto previamente (Bergson, 1995).

Una nueva reivindicación de la imagen no tardaría en producirse. La obra de Sartre aparecida en los años cuarenta, aborda como ninguna otra la naturaleza intencionada de la imagen. Su propuesta parte de una crítica acérrima a la concepción de imagen traída desde la modernidad. El trabajo de este autor (2005, 2006) se levantaría tan original como contundente frente a la tradición todavía viva hacia los años cuarenta del siglo pasado. La tesis fundamental con la que habría de enfrentar la marea tardía de la modernidad en la que retozaban Descartes, Leibniz y Spinoza, era que la imagen no era una cosa sino un acto.

Sartre encuentra en esta ortodoxia la fuente de incompreensión y de la mala astucia que ronda el concepto de imagen, incluso hasta bien entrado el siglo XX. La cuestión de tomar a la imagen como una cosa, era la forma obvia que adquiriría todo intento de comprensión de los fenómenos para el pensamiento moderno. En el concepto de imagen estaban incorporadas las fronteras impuestas a la ciencia, ya que los fenómenos debían ser atribuidos a cuerpos que interactuaban gracias a fuerzas mecánicas. Por ende, la imagen no podía ser más que una cosa que se imprimía en el interior del cuerpo y se conservaba allí a la espera de poder intervenir en el pensamiento.

La ciencia determinista y mecanicista conquista a la generación de 1850: el mecanicismo trata de resolver un sistema en sus elementos y acepta implícitamente el postulado de que éstos permanecen rigurosamente idénticos, encuéntrense aislados o en combinación. De lo que se sigue que las relaciones que los elementos guardan entre sí son externas, esa es la condición que impone la ciencia de entonces. (Sartre, 2006, p.37)

La imagen y la significación no tenían otro destino que mantenerse en lugares incompatibles. Por tal razón y hasta ese entonces, el problema del sentido no se resolvía en las imágenes, certidumbre bajo la cual debía proponerse un ámbito de entendimiento en el que éstas emergieran, con la condición de que al hacerlo no se modificaran porque no son solubles

en el entendimiento, son esencialmente distintas a él. Para Descartes por ejemplo según Sartre (2005) la imagen era una afección del cuerpo, que incidía en el pensamiento, pero de manera accidental.

Entendiendo que la imagen no es una cosa, se infiere que ésta no puede interactuar con el pensamiento de forma extrínseca, como cuando un cuerpo choca contra otro. La presunción más común frente al hecho a que se creen imágenes mentales en un proceso de ideación, es que las imágenes acuden al pensamiento para vivificarlo. A diferencia de lo que sostenía la tradición, la imagen no sería otra cosa que una conciencia. En esta convicción se apoya la tesis: el pensamiento acerca de un objeto y la imagen de éste son conciencias distintas de ese algo. Sartre destaca como tipos de conciencias a la perceptual, a la de significado y a la *imaginante*. En el primer caso, se trata de ese impulso que trata de aprehender un objeto presente asumiéndolo como tal; la de significado es una conciencia que trata de aprehender un objeto, pero sin contenido; mientras que la *imaginante* busca atrapar los contenidos sensibles del objeto asumiendo que no está presente.

Un ejemplo podría desarrollar mejor este apartado. Supóngase entonces que se está frente a un edificio, un objeto bastante habitual en los dibujos recolectados, pero esta vez en su estado concreto y material. La conciencia de este enorme objeto traerá consigo una serie de impresiones sólo propias de la perspectiva que tiene el espectador, en otras palabras, la imagen del edificio estará intencionada por su presencia: el cuerpo de quien observa tomará una distancia adecuada para cubrir con la vista todo el volumen, la cabeza podrá ladearse para alcanzar cierto ángulo y, en fin, habrá un conjunto de movimientos constitutivos de la imagen. Por otro lado, el edificio podría surgir como una conciencia de significado en quien busca volver inteligible su estructura dejando de lado la información intuitiva, en ese orden, el edificio podría, por ejemplo, ser más o menos resistente a un peso hipotético, de cuya existencia se tendrá conocimiento al margen de ciertos datos sensibles como el color. Así

mismo, si se habla de una conciencia *imaginante* se trataría de recrear el edificio sin tener contacto visual de éste.

A renglón seguido Sartre advertiría que la imagen inicial, es decir, la conciencia del edificio en concreto no deviene en las demás formas de conciencia como producto de un agotamiento, sino que constituyen, cada una de ellas, naturalezas distintas. El argumento de toda fenomenología toma entonces su lugar: la conciencia se dará siempre como intencionada, es decir, que quien percibe, piensa o imagina está conducido por cierta actitud inmanente al hecho de ver, pensar o imaginar.

Un último autor apuntala la concepción fenomenológica en la primera mitad del siglo XX. También serán las limitaciones del pensamiento moderno, los detonadores de gran parte de la obra de Merleau Ponty, la cual aparece hacia los años cuarenta. En especial, la gran disolución que sufre el cuerpo como medio de la realidad, a manos de la filosofía cartesiana, habría de aguzar el esfuerzo crítico de Ponty. El planteamiento dualista que pone en dos realidades distintas, por un lado el afuera y por el otro, la conciencia del afuera, se basa, según el fenomenólogo, en una desacertada escisión.

La percepción y lo percibido tienen necesariamente la misma modalidad existencial, pues no puede separarse de la percepción la conciencia que ésta tiene, o mejor, es, de captar la cosa misma. No se puede mantener la certeza de la percepción recusando la de la cosa percibida. Si veo un cenicero en el sentido pleno de la palabra ver, es necesario que allí haya un cenicero, y no puedo reprimir esta afirmación. Ver es ver algo. Ver rojo es ver rojo existente en acto. (Ponty, 1994 p.458)

Si algo se experimenta de una u otra manera, lejano, triste, amarillo, será en virtud a ello que existe, en consecuencia, no podrían viajar por separado la experiencia de algo y ese “algo”. La filosofía de Ponty reafirma con creces la condición intencionada de la conciencia.

Los alcances de esta comprensión incumben a la estética y por tanto a las reflexiones sobre la pintura y el dibujo. Hacia los años 50, el autor dedica un par de ensayos a la obra de Cézanne, sin ser ésta una consecuencia. En la obra de este artista, ve reflejada la ruptura que sufre el arte pictórico, condicionado por los dogmas estéticos clásicos al deseo de mimesis, y en tránsito hacia una vía rectora de la realidad.

La pintura habría de ser entendida por Ponty como un acto expresivo en el que se configura una realidad, que no está subordinada a la existencia del afuera. La pintura no buscaría representar o imitar las formas como algo debe ser visto, ella misma es expresión de lo que se siente, logrando incluso ser más veraz o fiel a la experiencia de lo que podría llegar a ser una fotografía. Ajustadas a lo que una fotografía muestra, las personas estarían confinadas a un tipo de perspectiva monocular que apenas resulta familiar a la experiencia perceptiva. No obstante, la fotografía ha sido encumbrada como la forma más objetiva de presentar la realidad, a su vez que la pintura sería entendida como un estado más lejano de similitud.

En el mismo tono, advierte que la percepción corriente no ofrece los objetos depurados, como si ellos integraran un número determinado de cualidades. Considera entonces insuficientes las explicaciones de la psicología y se apoya en la línea de argumentación de Husserl y Sartre para negar que la unidad del objeto pueda ser la simple unión de cualidades, como si los datos visuales, olfativos o táctiles, por ejemplo, se acoplaran sin más y dieran como resultado lo que se percibe. Para Ponty resulta incomprensible la forma en la que supuestamente se unen estas cualidades.

Entender cómo las imágenes se asocian con realidades abstractas conduce a pensar también en la obra de Baudrillard (1988), cuyo propósito deja a la vista ciertas conexiones con la investigación de Merleau Ponty. Su trabajo busca en una primera parte reconocer tipologías y configuraciones del mobiliario de los ambientes burgueses a partir de los años 60. Para ello se basa en ciertos conceptos y líneas discursivas sobre el espacio, la funcionalidad, los colores, etc.

Baudrillard (1988) llama la atención sobre el tipo de unidad que contrasta la imagen del entorno tradicional frente a la imagen del entorno moderno. La primera se basa en una estructura de carácter simbólico, con apego a una jerarquía tradicional bajo la cual se unen padres, esposas e hijos. “Los muebles se miran, se molestan, se implican en una unidad que no es tanto espacial como de orden moral” (p.13).

El entorno “moderno” en cambio desvanece la estructura cerrada y traslada la unidad de la imagen a una sutil coherencia de conjunto, en la que diversos objetos están dispuestos para que funcionen con la libertad necesaria. La unidad del espacio le otorga la relación funcional de los objetos. De esa manera, la noción de imagen queda sobrepasada frente a la necesidad de señalar a un elemento como portador de significado. En lugar de ello, un algo abstracto como “lo moderno” o como “lo futuro” podría apelar a una lógica del ambiente a la que acuden colores, sustancias, volúmenes y espacios fuera de la cual ese “algo” no existiría.

4.1.5. **Giro Icónico y estética.** Para entender hoy la necesidad de comprender la imagen y el cada vez mayor interés por ésta como una instancia de sentido, hubo de horadarse la idea misma del lenguaje. En la segunda mitad del siglo XX el lenguaje se despojó, aunque fuera de manera episódica, de la pretensión de sistema con la que se adhirió al pensamiento occidental. No obstante, el concepto de imagen no llegó a marcar de fondo un curso evolutivo que lo pusiera en línea directa con la búsqueda de realidades, más bien estuvo emplazado en una serie de posturas que se fueron dando yuxtapuestas, sin sucesión y en el desarrollo de campos de conocimiento distintos.

Durante el periodo mencionado, corrientes filosóficas distintas habrían de ahondar en el lenguaje no como fruto de la misma tradición, sino como una dimensión que encomia lo humano más allá de la vana certidumbre de que las formas lingüísticas coinciden con el pensamiento, en una dirección claramente opuesta a la que entroncaba el conjunto de la filosofía moderna. La convicción aun latente que equiparaba lenguaje y pensamiento será atribuida a un manifiesto *logocentrismo*, del que Durand (1993) advierte cuando encuentra en la idea del ser una identidad reductible a su expresión lingüística, como si mediante la palabra, el ser se diera de manera inmediata.

El lenguaje, como producto de esta nueva mirada, se sustrae de su pretensión formalista y pasa a ser un frente de discusión en torno a la pregunta renovada sobre el hombre. El lenguaje se afirma como fundamental, pero no por la univocidad de sus reglas, sino porque logra recomponer el vínculo del hombre con su ser. En consonancia, la discusión sobre el lenguaje no podría subsistir al margen de lo humano, es decir, sin poner de presente que el lenguaje no existe por fuera del hombre. La equivalencia entre el lenguaje y la realidad pierde sentido frente a la convicción heideggeriana que enuncia al hombre como fundado en la palabra. La palabra no es el lenguaje, pues ésta se haya desembargada de él. Así que la palabra no debe ser lo que se suele entender -afirma Heidegger (1994) interpretando a Hölderlin- es decir, asumiéndola como “el conjunto fijo de vocablos y de reglas para unirlos” (p.26).

Para Cassirer (1998) la tesis que reúne lenguaje y pensamiento, enunciada en tantas formas y momentos, resulta incompleta de dos maneras distintas. Primero, porque se excluyen aquellas formas de pensamiento conceptual en las que éste se libera del lenguaje y segundo, porque reduce el lenguaje al ámbito lógico, “al ámbito de los conceptos, juicios y razonamientos” (p.144).

El poder de la forma lingüística no se agota en aquello que rinde como vehículo y medio del pensamiento lógico-discursivo. El lenguaje impregna ya la concepción y configuración intuitivas del mundo y no en menos escala participa en la construcción del reino de los conceptos, en la estructuración de la percepción y en la de la intuición (Cassirer, 1998, p. 144).

Hacia los años 60, la discusión se circunscribe dentro del llamado *giro lingüístico* explícito en la obra de Rorty. Se anuncia con él una vuelta al lenguaje, sospechando que es allí donde nace y muere la significación. “No hay un afuera del texto” presagia Derrida (1998). Los hechos del mundo no tienen una realidad como tal ya que están mediados por el lenguaje. Las experiencias no son más que lenguaje y la verdad un grupo de metáforas (Méndez, 2012).

En el extremo de tal asentimiento se entraña que, más que un medio de conocimiento del mundo, el lenguaje representa un generador de mundos (Arias, 2007), mundos a los que corresponden verdades locales y contextualizadas, sin más derecho a ser que aquél que da la contingencia. “Con el giro lingüístico la realidad quedaría conceptualmente reducida a un *status* humilde y elusivo de referente del signo o reemplazada por la materialidad del significante” (Pakman, 2014, p.36).

Pero este mundo hecho de lenguajes no sería el último paradigma que envolviera el problema de la significación. Una vez que el lenguaje ha sido allanado en su pretensión de verdad, autores en el terreno de los estudios icónicos advirtieron otros horizontes en el devenir de la significación, Thomas Mitchell y Gotfried Boehm diagnosticaron un giro hacia lo icónico, un episodio más en la historia de la búsqueda de sentido que tensó de nuevo la relación entre imagen y lenguaje (Lama, 2013).

Este giro icónico intenta superar el paradigma interpretativo que asume la imagen como representación y en su lugar advierte en ella una instancia de sentido. Este sentido en tanto imagen no puede contenerse en la lógica de lenguaje, su análisis debe poder desmarcarse de los modelos impuestos desde lo verbal (García, 2011). No obstante, el denominado giro icónico, surgía de la acentuación del ya anunciado giro lingüístico. Era necesario haber desvirtuado el carácter axiomático del lenguaje, y con ello la naturalidad con la que lenguaje y pensamiento se sobreponían.

La tensión entre imagen y lenguaje derivaría una nueva pregunta, un acertijo incluso para el presente, ¿se puede hablar o escribir con sentido sobre la imagen? (García, p. 55) Boehm acentúa el hecho de que el lenguaje puede ser creador de imágenes, el uso de un lenguaje metafórico no simplemente permite enunciar una realidad, sino que la configura. De allí que la imagen no debe ser entendida como expresión sensible de una instancia anterior o de un orden que se ponga al día en ella (Boehm en Elkins, 2010).

Esta mirada renueva lo que ya en los años cincuenta Bachelard (2000) había puesto en circulación, hincado sobre la idea que la imagen era en sí misma la fuente de significación y que por lo tanto no debía existir una estructura anterior a la cual tributarle por un sentido.

No hay un “afuera” de la imagen – tampoco un “antes”, “detrás” o “debajo” – en el que se contenga su sentido, genealógico o trascendente- metafísico, de tal manera que accediendo hasta él pudiera alcanzarse la perfecta transparencia de la imagen poética, y de este modo, su cumplida desaparición. No es expresión sensible de un accidente o de un orden latente que en ella se hace patente; un orden “oculto” –el del ser no aparente, no “aparecido”- constituido como objeto de las hermenéuticas de la sospecha, las cuales, antes que serlo al modo nietzscheano, marxista o freudiano, constituyen la identidad de la racionalidad metafísica occidental, elaborada a través de las objeciones a la apariencia y en el privilegio de la “profundidad” como condición de verdad (Romero, 1998).

La obra de Bachelard (2000, 1993) ha sido un puente hacia el entendimiento actual de la imagen, referida a la imagen poética, representa una fenomenología que comprende a la imagen liberada de la función de ser significante de un significado, y en cambio la asume como creadora de sentido (Romero, 1998). Su búsqueda de imágenes poéticas estuvo inmersa en lo que denominó una “ontología directa”, concibiendo que las imágenes tenían su propio ser. En ese sentido, no era posible entender lo que se busca como imagen si tal búsqueda no era al mismo tiempo un hacerse sitio como cuestión ontológica. Pero esta cuestión, como lo demanda Boehm (2011), no debe conllevar a una idea metafísica, pues la imagen está dada por entero sin que otro sustrato le de existencia.

Con todo, una filosofía de la imagen hoy, no se ha de tratar de un problema ontológico, sino de una pregunta por cómo crean significado las imágenes. Asumir esta pregunta para Boehm (2011) es entender que las imágenes logran significado aparte del lenguaje. Tema hacia el que la filosofía del siglo XX había destinado considerables esfuerzos. Pero, ¿cómo es posible una lectura de la imagen por fuera del lenguaje? Allí aparece la idea más importante de Boehm (2011), en la que se ve renovado el concepto de imagen. Boehm considera que existe un logos no verbal, que está al alcance de quien percibe la imagen, que no implica verdad o falsedad. La imagen remite a aspectos como la claridad, la intensidad o la fuerza, en

un plano distinto al lenguaje y a la semiótica. En el mismo sentido que lo propone Boehm, para Bachelard las imágenes obedecen a una lógica, más específicamente a una dialéctica y a una rítmica (Wunenburger, 2008) y no a un encadenamiento arbitrario.

Con este propósito se deben diferenciar entonces las estructuras del lenguaje de aquellas que generan sentido desde las imágenes. La imagen transmite algo que no necesita de una estructura de significado para concebirse. Tiene por así decirlo, su propia lógica.

La pregunta de Boehm (2011) es precisa para entender el alcance de esta avanzada: ¿existe algo así como el conocimiento icónico? Para responder sí a ello, han de solucionarse un par de cuestiones más básicas, ¿cómo adquieren significado las imágenes? Y en consecuencia, ¿cómo el significado puede articularse a sí mismo sin recurrir a modelos lingüísticos o a instrumentos retóricos? Boehm intenta responder a lo anterior admitiendo la cuestión de que el logos sería el ícono; los íconos –dice- son capaces de reflejar la realidad, pero no constituyen el logos del lenguaje, pues tienen unas maneras no permanentes de asociación y significación, lo que sin embargo no impide que se produzca en ellas unas reglas que las hacen inteligibles; reglas que tienen que ver con fenómenos visuales como el contraste. Para Sachs Hombach (en García 2011) y para Boehm (2010), el giro icónico no radicaba en la necesidad de un universo de comprensión desconocido, el signo para ellos no actúa en el dominio exclusivo de la lingüística.

Boehm emprende entonces una búsqueda de aquellos elementos comunes a la comunicación tanto verbal como icónica. Presenta como posibilidad hermenéutica de la imagen tales elementos en tanto fronterizos, la imagen genera sentido en la permanente transición entre la figura y el fondo, entre lo que se determina y lo que no se puede determinar, como en un juego que no termina por asentar sus piezas en ningún extremo.

Todos estos rasgos apuntan a una nueva ontología de la imagen; a diferencia del lenguaje en el que podemos separar el aspecto del ser y el de la apariencia mediante nombres y atributos, en la imagen el ser se presenta constantemente como apariencia. Pero tal característica no anula los dos aspectos, no los elimina, sino que permite que su relación sea precisamente la de la transición: el ser en la imagen pasa permanentemente a la apariencia, sin identificarse con ella, y tal movimiento produce la potencia (García, en Revista factótum, 2002, p. 13).

La cuestión de una lógica propia remite al análisis pictórico de Deleuze (2002), quien sugiere una especie de *matters of fact* que dé cuenta de la relación entre las figuras en un cuadro, en consideración a un sentido, o mejor, a un ritmo que las recoge, distinto al narrativo y al figurativo.

Una lógica propia de la imagen, una lógica de la sensación como la que Deleuze (2002) propone haciendo eco de Cézanne, no descansa en el puro acontecer de sensaciones, ni en su estructura, mucho menos en un lugar distinto a la imagen. La unidad de la imagen se da en una fuerza, en una potencia que nada tiene de cerebral o racional, más allá de la representación orgánica, asida de vectores, gradientes y zonas, e imposible de caber en una explicación a priori y causal.

De esa manera, en el centro de gravedad del concepto de imagen, Deleuze pone a la *figura*. La cual es realidad de lo no figurativo, se presenta, pero no en la subordinación de las formas ni en las coordenadas del espacio geométrico. La figura es la sensación de la intensidad, de lo que se impulsa en una longitud, en una dirección. “La *figura* es la forma

sensible relacionada con la sensación, actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne”. (Deleuze, 2002, p. 41).

Con ese concepto Deleuze (2002) pretende desbordar distintas líneas teóricas: la que imponía a la imagen un carácter de representación, la cual había sucumbido ya a la avanzada filosófica del siglo XX y que limitaba la pintura a ser ilustración o narración, pero también intenta desbordar la idea de sentimiento que ponía a la sensación en la profundidad del espectador, a la idea de figura como movimiento, e incluso a la idea de sentir traída por la fenomenología (Lucero, 2013). En general, el sentido de la imagen pictórica para el filósofo francés se suspende en un plano de inmanencia que no se adecúa a los planos de conciencia en términos cartesianos o kantianos, ni trascendentes en los términos de Husserl.

La reflexión de la imagen como concepto ha seguido a tenor de estas propuestas un camino hacia la aceptación del cuerpo, un camino de fuga desde el estatismo de los elementos figurados en una superficie hasta la propia intimidad del cuerpo. Antes que el color o la forma o cualquier otro aspecto visible, sobreviene como unidad de la imagen la fuerza. Lo puramente visual se ha ampliado al terreno de lo cinestésico, la imagen ya no se entiende solamente como lo que se ve.

Las leyes que Deleuze (2002) atribuye al tríptico revelan una serie de fuerzas que atraviesan la pintura, fuerzas que denominan intensidades. En relación al trabajo titulado *Tres estudios sobre la espalda de un hombre* Deleuze (2003) procura tal idea cuando escribe “¿qué es pintar una espalda ancha de hombre? No es pintar una espalda, es pintar fuerzas que se ejercen sobre una espalda o que una espalda ejerce” (Deleuze, 2003, p. 69).

También la propuesta de Arnheim (1984) se dirige a la imagen en el encuentro entre la estructura proyectada y la estructura perceptiva. La imagen se configura en el entrecruzamiento de fuerzas. Las fuerzas que atraviesan la imagen son tan propias de ésta como el color o la forma. A toda experiencia visual acude no sólo aquello que impacta la retina sino una serie de energías que compensan, equilibran y arrastran en todas las direcciones la percepción. Se trata de tensiones presentes en el cuerpo que son detectadas por la visión y la cinestesia de quien percibe.

Estas fuerzas emanan desde los objetos y desde quienes la sienten; en correspondencia, los estímulos ópticos se producen junto a impulsos propios del sistema nervioso, desde la corteza cerebral. Los factores que provienen del observador hacia la estructura de la imagen intentan abrirse paso sobre los factores intrínsecos de la estructura misma, y de allí surge un resultado perceptual global.

Arnheim (1986) asume el reto de mantener la realidad de la imagen en la interface descriptiva entre el objeto visto y el sujeto que ve. Nada provee sentido antes o después de este intermedio. Hablar de la imagen es un propósito que se cumple en su dominio, escapando del impulso a interpretarla y también al peso de reducirla con la pretendida objetividad positivista.

No obstante, Arnheim estima importante reconocer que, tratándose de una pintura, la imagen se configura sobre todo por lo que aporta el espectador, al fin y al cabo, el cuadro o la imagen externa es un objeto perceptual que tiene existencia en la conciencia. Al cuadro pertenecen posiciones y fuerzas que emanan de la composición, pero incluso por encima de ello, el lugar en el que se enfoca la mirada y la forma de desplazamiento de ésta, tanto si es en línea horizontal o vertical, determinan gran parte de la experiencia visual (Romero, 1998).

4.2. El concepto de imagen

El principal conflicto que aboca el concepto de imagen, es que no hay una esencia a nombre de la cual se pueda elaborar un estudio de este fenómeno en general. Hablar de la imagen como un concepto único y por lo tanto atribuirle a éste una sola historia de desarrollos no tiene mayor sustento. Es este un asunto problemático en el que se encuentran encallados los teóricos que intentan a su modo reivindicar la imagen.

No hay un mismo centro teórico tras la idea de la imagen duración de Bergson y las pretensiones de la antropología visual. Habría que aceptar, como se ha hecho frente a la inconmensurabilidad de ciertos conceptos, que no existe la imagen sino las imágenes, “podemos afirmar que existe lo visual como un conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología” (Catalá, 2005, p.43).

La palabra imagen está cada vez más entremezclada en la comprensión de las Ciencias Sociales, cumpliendo las veces de espacio simbólico, de obra de arte, de imaginario, y de otras más formas conceptuales, ampliando sin moderación el espectro de fenómenos que pueden abarcarse con esa sola palabra.

La gradación tan amplia de fenómenos icónicos que se nombran como imágenes no ha evitado, sin embargo, que algunos teóricos hayan planteado sobre la imagen una teoría en general. Thomas Mitchell (2011) propone una parcelación bastante completa frente al

concepto de imagen. Para él las diferentes cosas a las que se llaman imagen no tienen necesariamente algo en común, sin embargo, pueden reunirse bajo el título de familia. El límite entre ellas lo determina el tipo de discurso que las acoge. En ese entender se reconocen: 1) las imágenes gráficas 2) las ópticas, 3) las perceptivas, 4) las mentales y 5) las verbales. Es necesario, al menos de momento, reconocer dos territorios que claramente están separados y que en apariencia no podrían trasponerse. Por un lado, están las imágenes externas y por el otro lado aquellas que se suponen han sido producidas por una conciencia (mente). Las primeras son las que se extienden en una superficie y no pueden existir fuera de ellas y las segundas aparecen como fenómenos mentales cuya existencia se confía a la actividad de la conciencia.

En correspondencia con lo anterior, las ideas de imagen que se asocian a las producciones teóricas en Ciencias Sociales tienen por lo menos dos grandes lugares de enunciación. Por un lado, el entendimiento de la imagen se basa en el estudio de la estética: las creaciones pictóricas, los anuncios, la plástica, etc. en el marco de unas condiciones históricas. En este caso se entiende por imagen una realidad externa que tiene una materialidad, y en tanto una condición estable que permite hablar de ellas como objetos con una temporalidad. A los estudios de tipo estético e histórico se le suma la corriente semiótica, alineada con los aportes de Pierce, Goodman y Eco, que ven en la imagen un signo.

El otro lado del concepto depende de la comprensión fundamental que del mundo hacen las sociedades con asiento en cada cultura. Se trata de la imagen interna que no depende de un soporte material y cuya existencia alude a una red imaginaria de sentido. En el siglo XX este tipo de imágenes se han propuesto en dos sentidos: como registros de la realidad profunda y no consciente de las sociedades, cuya naturaleza fue abordada primeramente por Jung (2002), y como formas de conciencia en la tradición fenomenológica que inicia con Husserl y recoge las obras de Sartre, Heidegger y Ponty.

Sin embargo, al ampliar la mirada sobre esta división afuera – adentro se hace evidente la existencia de una instancia más de la imagen, un pliegue más por decirlo así, cuya naturaleza no podría aparentemente reducirse a la existencia de los ámbitos inicialmente contemplados. Para entenderlo se propone el siguiente esquema:

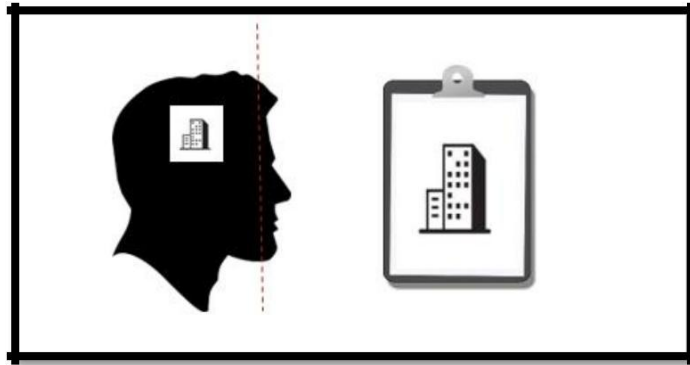


Ilustración 1. Esquema sobre los tres momentos de la imagen

El esquema puede leerse atribuyendo a la zona derecha de éste un antes. Es decir, allí estarán las cosas que previamente existen y constituyen las imágenes externas. El centro del dibujo por donde cruza la línea punteada representa un durante, que es el momento perceptual y finalmente, en la parte izquierda se anida la imagen en tanto conciencia. Cada uno de los momentos que el esquema ilustra constituyen universos de comprensión en los que se despliegan disciplinas y teorías de la imagen.

4.2.1. Imágenes externas. Referente al lado derecho del esquema, a las llamadas imágenes externas o imágenes que dependen de una superficie, puede decirse que existe un menú variado de posibilidades en las que se da vida a la imagen, susceptible de extenderse con el dominio de nuevos materiales y de tecnologías, y en cada caso un inventario conceptual específico que haga posible el entendimiento de éstas. Se nombran corrientemente los dibujos, las fotografías, las impresiones litográficas, las imágenes virtuales, las pinturas y las artes plásticas, pero de fondo, ¿existe un concepto que pueda acoger las distintas materialidades en las que cobra existencia la imagen?

En forma general se acepta pensar que las distintas formas en que se dan este tipo de imágenes son más o menos fieles a una realidad. Tal criterio parte de la idea de que la imagen es una contrapartida de la realidad, y esta relación puede ser cercana o distante según la similitud entre las partes. Este criterio ayudaría a mantener cierta idea de unidad entre los distintos fenómenos icónicos externos.

Villafañe (2006) encuentra en los fenómenos en torno a la imagen algo imprescindible que entraña a todos ellos. La imagen depende – según el autor – de tres hechos: una selección de la realidad, un repertorio de elementos fácticos y una sintaxis. Ya sea porque se logre con ellas representar algo, o simbolizar, o reemplazar por una convención, las imágenes son al fin y al cabo modelaciones de la realidad que varían según el grado de iconicidad con respecto a esa realidad. Esto, en una escala que el mismo Villafañe propone, partiendo desde la misma imagen natural, que es la percepción misma de algo, hasta una representación no figurativa como las que habitualmente se ven en el mundo del arte, pasando por la imagen fotográfica y los esquemas.

A principios de los años setenta Moles (1975) plantea una escala de iconicidad de amplia aceptación. Desde una ecuación escrita en un tablero hasta un maniquí constituyen imágenes, salvo que están en los polos opuestos en su capacidad de expresar la realidad. La primera está en el grado más alto de abstracción mientras que el maniquí tiene un altísimo grado de semejanza con algo existente en la realidad, aunque el ejemplo más acertado para este nivel podría ser la existencia de una estatua de cera. En cualquier caso, una imagen debería ser algo que soporte a la comunicación y que materialice un fragmento del entorno óptico.

En torno a este mismo criterio Sartre, (2005) habría diferenciado una aparente gradación, que va desde el retrato hasta los esquemas, indicando un camino desde una mayor

hasta una menor presencia material sobre la superficie. Entre el signo y la imagen existen distintas formas de ser. Sin embargo, el camino entre una forma y otra no puede llenarse con un mayor o menor grado de algo, es decir, que no se trata de una diferencia cuantitativa. Cada conciencia es única en sí misma, “es síntesis por entero íntima a sí misma” (p.43)

4.2.2. Imagen perceptual. Un grupo aparentemente diferente de fenómenos median entre los campos extremos de este modelo. Se trata del momento en el que la información visual es captada por el individuo, justo allí donde se produce el fenómeno fundamental de la imagen. Se denomina imagen perceptual y se define como aquella que se produce en presencia de los objetos, los eventos o los espacios que se figuran en la mente.

La palabra imagen, dirigida a las percepciones está fuertemente ligada con la llamada imagen mental. No son del todo claras las fronteras entre imágenes mentales y perceptuales. Cierta diferencia salta sin embargo a la vista. Las imágenes perceptuales son aquellas que aparecen en presencia de los objetos, mientras que las imágenes mentales se producen en ausencia de estos.

A su modo, pero en el mismo sentido, Mondzain (2000) resalta que existe una diferencia entre imagen y mirada. La visibilidad de un objeto no es solamente lo que se alcanza con la mirada, existe, además, y primordialmente, el deseo de ver. Lo anterior reafirma que no habría un paso directo de los objetos externos a la mente, o una reproducción de ellos; cuando se observa el objeto físico, no se observa directamente el objeto en cuestión, sino que esta percepción está mediada por una entidad mental (Colomina, 2007), así bien, la imagen es producto de algo que se tiene previamente y con lo que se reconstruye el mundo.

4.2.3. Imagen mental. Del lado de la psiquis, de lo que pasa después de que la información visual ha sido captada, parece que todo es un misterio, salvo que la psicología se ha aferrado a ciertas entidades psicofísicas. Para abordar el tema, uno de los conceptos que ha sido más estudiado, no sólo por la psicología sino por las áreas afines a la neurociencia y la filosofía de la mente es el de la imagen mental.

Lo que encierra el concepto de imagen mental es el hecho de que ésta se produce en ausencia de los objetos-estímulos, es decir, que la imagen mental no se genera en el mismo momento en que algo es percibido. Para Kosslyn (2005) las imágenes son activaciones del sistema visual producidas sin presencia de estímulos físicos. Se pueden asimilar como pantallas de memoria a corto plazo generarían a partir de una representación más abstracta en la memoria a largo plazo.

Con el propósito de englobar una mayor cantidad de fenómenos, Alan Richardson (2005) sostiene que el concepto de imágenes mentales se refiere a todas las experiencias cuasi sensoriales o cuasi perceptuales de las que se es consciente y que existen en ausencia de las condiciones que estimularon la sensación original.

El problema que envuelve al concepto de imagen mental no es distinto al que ya se ha mencionado en relación a otro tipo de imágenes: existen tantos fenómenos que igualmente suceden bajo la definición general que resulta difícil mantenerlos atados a un solo término. Dentro de los fenómenos que se interpretan como imágenes mentales se cuentan las de tipo subliminal, que no son captados conscientemente y que luego son recompuestos por el cerebro; las imágenes que se producen entre la vigilia y el sueño y que son llamadas imágenes hipnagógicas; existen imágenes producidas por estados de sueño artificial como en el caso de la hipnosis; las que simplemente se generan como respuesta a un estímulo externo ya sea visual o lingüístico.

Se suman a lo anterior, aquellos mecanismos y estados de conciencia asociados al recuerdo, como la memoria *flash*, la memoria colectiva, etc. Se acepta por parte de los investigadores Denis & Kosslyn (1999) que la producción de imágenes está estrechamente relacionada con los procesos de la memoria. El presente actualiza sensaciones pasadas en el complejo de la imagen. No obstante, estas imágenes no son almacenadas como tal, sino que se producen al tiempo que las personas se desenvuelven en la realidad física (Kosslyn, 2005).

4.3. Apropiaciones sobre el concepto de imagen

La imagen resulta un terreno relativamente nuevo para la investigación social, mucho más si la búsqueda gira en torno a una imagen interna o mental. La imagen no es algo como un objeto o un hecho cuya existencia pueda constatarse volviendo sobre una realidad. Si bien la investigación no logra definir con precisión la palabra imagen, noción a la que se ha consagrado, el transcurso de este aparte intentará acercar a la comprensión el fenómeno icónico, desmarcando su concepto del lugar habitual, fruto de ciertas ideas, cómplices de un agarrotado sentido común, cuya persistencia ha tergiversado el entendimiento de la imagen y la suerte de investigaciones como ésta que intentan explorar un fenómeno tanto complejo como inestable.

1. Es común que al pensar en el concepto de imagen se someta a una forma objetual, algo que en su unidad reposa en algún lugar del pensamiento, o acude a la conciencia para recrear una idea. El pensamiento moderno admite que esa unidad, cualquiera que sea su naturaleza, se mantiene así tanto adentro como afuera del pensamiento, de modo que la imagen interactúa con la idea de manera extrínseca por cuenta de una serie de leyes de carácter mecánico y asociacionista. La imagen cosa no sufre algo como una síntesis en el

pensamiento, se mantiene como unidad, lo cual no tiene sentido, a menos que se crea que las ideas tienen una existencia *a priori*, de la manera como un idealista nato lo entendería.

Admitir un concepto de imagen bajo estos límites tiene todo el sabor de una época. La ciencia de la modernidad, que extendió raíces en el siglo XX, difícilmente podría desembocar en una concepción distinta. Como consecuencia, ver algo significaba la incorporación de un estímulo-cosa. En otras palabras, las imágenes serán una proyección interna de las características de un objeto externo. Según la presunción cartesiana, el mundo se reproduce en la mente, y ésta como un teatro interno proyecta los objetos que componen el pensamiento.

En contra de esta tradición y de lo que posiblemente el sentido común aprueba, ha de afirmarse que, la imagen no está en un lugar de la mente en el que pueda auscultarse, como tratándose de una doble percepción. De allí pues que la imagen no sea algo que se vea. Esto ha llevado a la confusión la mayor de las veces, porque al decir imagen casi siempre se está pensando en un cuadro o en una fotografía. No existe algo como un lugar fuera de la imagen mental y mucho menos de la interna, desde el cual tomar distancia y de esa manera poder verla. De ser así, se aceptaría que existe una conciencia de la imagen que actuaría por fuera de ella. Cuestión inaceptable si se está frente a la advertencia anteriormente proferida. En palabras de Waldenfelds (2011) “la imagen no es en principio algo que vemos como un complemento más, sino que, en tanto que medio del ver, se asemeja al sol en cuya luz vemos algo” (p. 157).

La obra de Sartre (2005) ayudará a aclarar este punto. En ella se pretende entender la naturaleza de la imagen, objeto de la investigación. Una imagen – dice Sartre – no es una cosa, como esa figura que se cree proyectada en el fondo de la conciencia. Si la imagen es ya conciencia de algo, creer que la imagen de un objeto se inserta en la conciencia y por tanto que es posible dar cuenta de esa imagen, en tanto color, forma y demás, es conducir el

pensamiento a una aporía, ya que pensar en tal imagen sería asumir la existencia de una conciencia de otra conciencia.

2. El sentido común del que se ha alimentado la ciencia occidental, intentará dejar claro que “el mundo es una cosa y su imagen otra” (Moles, 1975, p. 35) esto permitiría pensar que la misma realidad externa puede replicarse, no sin algunas variaciones, en dos conciencias distintas.

Se llegaría a dudar de la imagen interna que cada quien ha producido pero no de la imagen externa, pues esta es categóricamente existente y no es imaginada.

Ahora bien, de seguirse por la vía de este mismo razonamiento, la cuestión tomará un tono, por lo menos, paradójico, ¿cuál será el criterio que se puede utilizar para definir el aspecto real de una imagen externa, al existir discrepancia con respecto a éste? La imagen real será una nueva imagen, una vez más, sumergida en la intimidad de la conciencia.

¿Hasta qué punto las imágenes que se reconocen como externas no son al mismo tiempo una producción psíquica? Esta pregunta, nada nueva, nuclea las reflexiones aún hoy de orden epistemológico alrededor de la realidad de la imagen.

Una salida al embrollo gnoseológico que opone la imagen, se había ya abierto, desde Wigenstein (1987), quien atacó el concepto de imágenes mentales, no obstante que propuso una teoría figurativa (Mitchell, 2011). Lo que pasa inadvertido y que constituye el blanco de la crítica del filósofo austriaco es que, si se admite que la imagen mental es una entidad que habita el interior de la mente, se asume con esto que un individuo puede tener conciencia de esta imagen “interior”, como si la mente pudiera acoger esta imagen en una pantalla con una figura que ella misma y sólo ella puede ver.

La crítica que hace Wigenstein (1987) a la imagen mental, cuestión que tanta repercusión ha tenido entre los filósofos de la mente, se retrata de la siguiente manera: ante la presencia de un objeto proyectado en la pantalla, como el edificio que sirve de torre de control en la película *Metrópolis* de Fritz Lang, resulta normal que alguien asuma que ha logrado crear una imagen mental de éste, y bien podría decir, en un momento posterior, que “tiene una imagen” de ese edificio, y en virtud a ello puede recordar ciertas características como el color, la forma, el tamaño. Esa imagen mental que se cree, habita en el trasfondo del pensamiento podría emerger en asocio a la palabra “futuro” incluso mucho tiempo después.



Ilustración 2. Torre de control película *Metrópolis*

No obstante, tal imagen proyectada como en un teatro interno, no existe, por lo menos no de esa manera, porque esto implicaría que cuando alguien recuerda un objeto antes observado la mente toma conciencia de otra conciencia. Pero incluso aceptando que esta ingenua atribución a un lugar interior es el resultado de un *juego del lenguaje*, una persona que ha visto la película mencionada puede evocar el edificio y definitivamente sentir que esta imagen se parece a otra que alguna vez se proyectó en el cine, persistiendo en la idea dualista que separa un afuera y un adentro de la conciencia. Esto probaría supuestamente que una imagen interior ha representado una imagen externa cuyas características no han sido voluntariamente producidas.

Una vez más, el argumento es susceptible de controvertirse. La supuesta objetividad que intenta emerger en el recuerdo puede explicarse considerando lo que algunos neurólogos y psicólogos cognitivos han propuesto, que la estructura neuronal que gobierna las imágenes mentales es la misma que lo hace en el caso de la visión. (Catalá, 2005). Esto lleva a pensar que lo vivido tanto como lo re-vivido tuvieron siempre la misma génesis interna. Lo que parece ser un recuerdo resulta ser la activación de una pauta neuronal, una especie de mapa que se despliega en las cortezas sensoriales (Damasio, 2000).

En este orden, no es acertado suponer que existe una contrapartida entre el mundo de las imágenes externas y un mundo supuesto de las imágenes internas o mentales. En lugar de ello, se puede concluir que existen solo imágenes. Al tanto, se ha de admitir que la imagen mental no es simplemente el producto de un “recuerdo” de las neuronas, sino el fruto inmediato de la disposición funcional que posibilita la visión. Esto no implica que la imagen mental sea absorbida por la visión, sino todo lo contrario: la visión es una imagen mental.” (Catalá, 2005).

A este tenor, es importante entender que la búsqueda de las imágenes de lo futuro no es solo un intento de explorar el tráfico de información icónica acerca del futuro, a manos del cine y de la televisión. Poner de presente que aquello que se ve como afuera y lo que se percibe en un momento dado como interno no son dos entidades distintas, evitará caer en la ilusión de pensar que lo futuro, guarda una suerte de esencia que la hace real por fuera de la conciencia y que, por tanto, la imagen resulta ser solo un reflejo de esa realidad.

Que el futuro sea entendido sólo como una reiteración de las imágenes mediáticas es algo que ha de desajustarse del sentido común. La cuestión es, ¿hasta qué punto las imágenes que instan lo futuro están sobredichas por la visualidad cinematográfica? ¿Cómo se garantiza

que lo visto es lo original de lo recordado? Quizá, la imagen que se presume haber sido obtenida del objeto en la realidad, sea también una imagen construida.

3. La Filosofía habría de aclarar lo que aparentemente sucedía en el momento de captar las impresiones del afuera. La idea según la cual, la percepción es sólo el resultado de la simple sensación, mientras que la imagen mental está mediada por un tipo de intencionalidad y de cognición, jamás tuvo un verdadero arraigo, por lo menos dentro del siglo XX, a juzgar por la presteza con la que los teóricos propusieron que la percepción está ya dosificada por la cognición. Lo testimonia la aparición de la Gestalt y su convencimiento de que es la percepción la que otorga coherencia y totalidad a lo percibido.

Pero habría que ir incluso más atrás en el tiempo para reconocer los orígenes de esta postura, así bien, la idea que atribuye inteligencia a la percepción se instala en la modernidad con la tradición crítica kantiana. Con ella se perfiló la tesis de que toda visión está precedida por esquemas *a priori* en virtud de los cuales se da sentido a lo percibido.

En el siglo XX la condición cognitiva de la mirada llama la atención a los teóricos, admitiendo con ello que, lo que las personas reconocen como producto de la percepción está mediado por un tipo de interpretación. Sartre había planteado oportunamente la condición intencionada de la visión resumiendo lo siguiente:

La percepción externa es un sistema intencional, mezcla de intuición parcial y de expectativas actuales o potenciales. Si yo muevo mi cabeza acomodando los ojos a uno u otro fragmento del objeto, inauguro una serie cinestésica y dejo transcurrir una serie de apariciones que responden a ciertas expectativas.
(Sartre,2005, p.170)

Bajo la hipótesis de que las imágenes mentales guardan correspondencia con las imágenes perceptuales, se produjeron avances experimentales y teóricos en las últimas décadas del siglo XX. Todo partiría de comprobar que las funciones neuronales que se activan cuando se percibe algo tienen ocurrencia cuando se produce la imagen mental. Kosslyn llega a la conclusión que las zonas del cerebro relacionadas con la percepción visual participan también en la formación de imágenes mentales. Cooper y Shepard (1973) apuntan hacia la misma conclusión, comprobando que el tiempo que tarda una persona en reconocer si una imagen exterior es un reflejo especular o es la rotación de una figura original es proporcional al tiempo que se necesita para rotar la figura.

La cuestión adquirió mayor calado en la propuesta de Arnheim (1986), dirigida a mostrar que la relación entre percepción y pensamiento resultaría incomprendible si tal división existiera. Aun en las experiencias visuales más básicas no puede entenderse dicha percepción como recepción pasiva, la mirada está todo el tiempo enfocándose en uno y otro lugar, sometiendo a los elementos a una “constante confirmación, reapreciación, cambio, completamiento, corrección y profundización de entendimiento” (p.28).

Lo que concluye Singer (2010) es que la percepción constituye ya un resultado de complejas construcciones y procesos de interpretación que se basan en un saber que ha tomado tiempo aprender. Este autor defiende que gran parte del cerebro entra en actividad a raíz de la percepción visual. No existe, haciendo caso a estos aportes, un pensamiento que se pueda llamar reflexivo en la imagen perceptual, pero sí hay un “pensamiento”, si se quiere llamar así, en el sentido que quien produce la imagen imprime en ella algo ya prefigurado en él. Lo anterior reafirma que no habría un paso directo de los objetos externos a la mente, o una reproducción de ellos; cuando se observa el objeto físico, no se observa directamente el objeto en cuestión, sino que esta percepción está mediada por una entidad mental (Colomina, 2007), así bien, la imagen es producto de algo que se tiene previamente y con lo que se reconstruye el mundo.

4. Una implicación de mayor peso comparece ante el paradigma aún vigente, paradigma de la modernidad europea que reunía tanto a racionalistas como a empirista, en cuyos lares se impone que, el pensamiento es una actividad y la producción de imágenes es otra distinta: se entiende que, cuando se piensa vienen a la cabeza imágenes y cumplen un papel en el pensamiento en virtud a relaciones de contigüidad y semejanza, y no porque sean consubstanciales al acto de ideación.

Estas son las mismas prevenciones por las que Sartre (2005) no se adecúa a las conclusiones de Husserl. En la obra de éste encuentra la misma privación conceptual que ha impedido la comprensión del fenómeno de la imagen en el seno de otras posturas teóricas, esto es, al asumir que la imagen se produce fuera del pensamiento. Sartre se pregunta entonces, ¿en qué estado puede estar la imagen al situarse fuera del pensamiento? ¿Existe acaso la imagen como una entidad independiente que acude a vivificar el entendimiento?

Como se ha explicado anteriormente y como respuesta a lo anterior, Sartre (2005) antepone lo que parece ser la primera y más importante condición para comprender la imagen, y es que cuando ésta se constituye, se hace por el saber de algo, y ese saber define una intención, pues no se trata de un simple saber, sino de un acto, es lo que se quiere representar. Al imaginar por ejemplo una montaña de color amarillo se debe aceptar que esta imagen, constituye un saber, y ese saber no se ha dado como indeterminado, sino que trata de aprehenderse así, de un color o de un cierto tamaño. La cuestión que reúne imagen y significación queda subsumida a un solo momento, la intención significativa no se proyecta en un momento distinto al de la existencia de la imagen.

Las características que constituyen la imagen no aparecen como asociadas, ni son arbitrarias, sino que son resultado de un saber. No existe una conciencia vacía a la espera de contenidos que correspondan a la significación, porque el significado mismo de lo imaginado

está dado en la imagen. Al hablar entonces de una imagen de lo futuro se entiende como definida por una intención y como constitutiva del conocimiento de éste.

Sólo en la continuidad de estos razonamientos cobran valor aquellos aspectos icónicos que se reiteran en los dibujos, que de otra manera habrían sido tomados como arbitrarios o ignorados bajo el rótulo de estereotipos.

5. La imaginación comporta no sólo la reproducción de aspectos visuales sino de sensaciones motoras, hápticas e incluso sonoras.

La historia del pensamiento ha marcado un *oculo - centrismo* aveniente al propósito moderno de evitar en su mayor grado la presencia del cuerpo en la lectura de la realidad. En estos desplazamientos se perdió de vista que la realidad se debe tanto a la visión como al olfato, al tacto y a los demás sentidos. Ponty (2003) hace de este olvido una causa de la filosofía.

Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos a la vez" (p.30).

Pallasmaa (2006) hará lo propio al clamar por una arquitectura del cuerpo, a la que acuda toda sensibilidad.

En la experiencia del arte tiene lugar un peculiar intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas. Una obra de arquitectura no se experimenta como una serie de imágenes retinianas aisladas, sino en su esencia material, corpórea y espiritual plenamente integrada. Ofrece formas y superficies placenteras moldeadas por el tacto del ojo y de otros sentidos, pero también incorpora e integra estructuras físicas y mentales otorgando a nuestra experiencia existencial una coherencia y una trascendencia reforzada (p.11).

Si se entiende – escribe el mismo autor – que las cualidades del espacio y de la materia “se miden a partes iguales por el ojo, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo” (p.43) entonces la arquitectura contemporánea debería partir de una reflexión epistemológica sobre el espacio como intuición compleja de los sentidos: las impresiones iniciales no son más que el punto de partida para una posterior imaginación en tanto memoria, imaginación o sueño.

Al cabo de la segunda mitad del siglo la idea de imagen habría usufructuado una enorme cantidad de aportes, sobretodo de tipo neurocientífico, que la alejaban del dominio exclusivo de las impresiones visuales y la situaban justo en el centro del problema del pensamiento. Esto habría de permear las formulaciones teóricas venideras en un rango bastante coherente de temas. Hall y Levy planteaban ya, que “nuestro sentimiento del espacio resulta de la síntesis de distintos espacios, de orden visual, auditivo, kinestésico, olfativo y térmico...” (Citado por Silva, 1997, p 119).

6. Atendiendo a lo anterior, debe subrayarse que, el salto a un concepto de imagen más amplio y profundo que no se agote en las apariencias visuales dependerá de cómo la simultaneidad entre las unidades motoras y la imagen pueden incorporarse en la explicación de fenómenos sociales.

El esquema motor que propone Bergson constituye un precoz antecedente de lo que la fenomenología buscará apresar, como respuesta a la pregunta por el sentido. Este esquema tiene como función traer al presente los recuerdos (imágenes) revestidos de una disposición al movimiento para que el individuo interactúe con el medio. No se trata solamente de una memoria *pura* que recupera las percepciones, sino de una suerte de estructura que adecúa esas percepciones para que el cuerpo pueda responder a los estímulos en el presente. Tal forma de comprensión se ha abierto paso desde Bergson y sobreviene a través de la psicología científica y la neurociencia: su conclusión es que existe un ámbito físico-motor que surte lo imaginario.

Hacia 1949 Lacan apostaría por algo similar con su referida teoría acerca del estadio del espejo, donde muestra la transformación producida en el niño cuando asume una imagen de él mismo. En realidad, esta etapa constituye el inicio del sujeto psíquico en tanto relación de sí mismo con el espacio, antes de que se constituya en tanto lenguaje. De esta manera Lacan deambula sobre la noción de esquema motor, sin llegar a desarrollarla hacia el concepto, pero sí entendiendo que se trata de una imagen inconsciente que posibilita la adaptación y al mismo tiempo la comprensión del afuera.

Sólo después de haber traspasado la mitad del siglo XX, la cuestión tomaría otro fondo científico impulsada por el trabajo de Hebb (2002), quien propondría que la actividad neuronal conducirá al desarrollo de una *asamblea celular*, la cual persiste tiempo después de ocurrido un estímulo; este aporte sirvió para entender que las sensaciones no se producen con exclusividad a un tipo de estímulo, sino que se despliegan en un área localizable del cerebro. Después de esto se hizo posible entender que varias clases de sensaciones se dieran en un mismo acto perceptivo.

Quizá, quien mejor capitalizó la idea de un esquema motor fue Piaget (1973) a través de su propuesta de un nivel sensorio – motriz sobre el que se da el desarrollo del niño, y donde

se crean esquemas de conducta que permiten actuar, pero al mismo tiempo conocer el espacio. La forma de entender la cognición atribuyéndola a un esquema, cuestión ya conocida desde los trabajos de William James, se configura en Piaget a través de la interacción de dos procesos a saber, la asimilación y la acomodación. Mientras en el proceso asimilación, información nueva es literalmente incorporada dentro de los esquemas existentes, el proceso de acomodación se efectúa cuando cierta información no encaja con dichos esquemas y entonces éstos se modifican. Estos procesos, que mantienen una estrecha correlación, en virtud a la cual se puede explicar cómo los individuos van adquiriendo nuevos conocimientos y madurando sus procesos cognitivos.

La neurociencia hallará en las últimas décadas del siglo XX las maneras de explicar cómo se producen imágenes en estrecha asociación con las funciones motoras. Lo importante ha sido entender cómo se relaciona el mundo exterior y el espacio funcional interno. Uno y otro espacio deberán corresponder de alguna manera, pues de otro modo los movimientos del cuerpo no tendrían ningún efecto deseado en el entorno (Llinás, 2003).

Es claro que las propiedades del adentro son diferentes a las del afuera, así que debe existir un sistema que compense estas diferencias y que garantice la continuidad entre lo percibido y las respuestas motoras. Esto lleva a considerar, como lo hace Damasio (2000), la existencia de unos patrones neuronales por los cuales, las acciones del cuerpo se producirían con acierto a una memoria surgida en la relación interactiva con el afuera. La conciencia misma dependería de esa interacción con los objetos del afuera.

Pero lo importante para el transcurso de este aparte es, que la concreción de estas pautas se da como *relatos* no verbales, instados como imágenes. Es decir, que las pautas neuronales tienden a constituir imágenes, bien a partir de la interacción con un objeto presente, o bien a partir de un mapa de segundo orden, que se mantiene aún en ausencia de los

objetos. Con respecto a los llamados relatos, estos se van formando en otro nivel del cerebro, conforme se producen las imágenes. Al decir relatos no se quiere decir que se hayan constituido por la combinación de palabras. Se trata de relatos no verbales. Estos más bien se deben a imágenes que aparecen cuya coherencia es independiente del lenguaje.

En conclusión, las imágenes internas se basan en la actividad motora, y estas imágenes se funden en el correlato constitutivo de la conciencia, tal es la relación entre las imágenes y las respuestas motoras.

4.4 La imagen como espacio social

Siguiendo la línea expositiva, que adecúa la compleja definición de imagen a la existencia de mapas sensoriales, se llama la atención sobre cómo este mismo concepto mantiene una relación muy cercana con el de espacio social.

El hecho de que las personas estén socialmente destinadas a ciertas rutinas, enmarcadas en ciertos espacios y conminadas a la manipulación de ciertos objetos, impactaría fuertemente en las maneras de percibir y comprender la realidad. La explicación que aporta la neurociencia se basa en el desarrollo y moldeado de esquemas motores, en virtud de los cuales, una suerte de rutas de acción preexistiría a las decisiones actuales haciendo del presente un escenario previsible; en el caso de las Ciencias Sociales, el énfasis es puesto en los saberes que colectivamente se construyen en la interacción con los ambientes habitados.

De la manera como es más conocido, el concepto de espacio social se atribuye a la obra de Bourdieu (1998), quien procuró dar claridad suficiente a este concepto, entendiendo la

necesidad de una herramienta analítica por la cual dar cuenta de la coexistencia de **diferentes** posiciones sociales vinculadas a un conjunto de actividades y de bienes.

La cuestión es si esta espacialidad es solo la abstracción pura, inherente a la ideación misma de lo social o si ésta acoge otras cualidades sensoriales constituyentes de lo simbólico.

Un punto de partida es reconocer que los conceptos que intentan apresar la sociedad, el poder o las relaciones entre los individuos, están colmados por la noción de espacio. El arriba, el abajo y las distintas coordenadas avivan el sentido de aquellos términos que han permitido aprehender la realidad social.

Aún más a fondo, hay una coincidencia en afirmar que el espacio es una condición mínima para asimilar que diferentes actores sociales se relacionan simultáneamente. La diferencia y el orden se pueden pensar solo en tanto espacio; así entonces Doreen Massey (en Velásquez, 1998) escribió: “sin espacio, no hay multiplicidad; sin multiplicidad, no hay espacio (...) la multiplicidad y el espacio son co-constitutivos”. (p.65).

Esta idea de diferencia, de separación, está en la base de la noción misma de *espacio*, conjunto de posiciones distintas y coexistentes, exteriores las unas de las otras, definidas las unas en relación con las otras, por relaciones de proximidad, de vecindad, o de alejamiento y también por relaciones de orden como debajo, encima y entre; numerosas propiedades de los miembros de las clases medias o de la pequeña burguesía pueden por ejemplo deducirse del hecho de que ocupen una posición intermedia entre las dos posiciones extremas, sin ser identificables objetivamente ni identificadas subjetivamente en una ni en otra (Bourdieu,1998,p.30).

Podría darse incluso un paso más, proponiendo que las relaciones de poder y el poder mismo emanan de una asimilación del espacio. La concepción de grupos dominantes y de grupos dominados no tendría arraigo si esto no correspondiera a la situación física real en la que un cuerpo ejerce dominio sobre otro. En ese sentido, no podría hacer inteligible la sociedad como un todo, sin hacer pie en la noción del “arriba” y del “abajo”

La conclusión que entrelaza espacio y poder se irá asentando en los teóricos sociales hacia la mitad del siglo XX. Para entonces fue lícito apelar abiertamente a la noción de espacio como la condición misma del ejercicio del poder, y esa historia de los espacios que permanecía sin escribirse (Foucault, 1997) hallará el clima para poder contarse.

Hacia 1950 Schmitt (1979) afirmaría la génesis del derecho en la toma de posesión de la tierra, hecho categórico que instauraría el valor del espacio en cuanto propio y en tanto posibilidad de expansión.

Ello también es válido en cuanto al comienzo de cualquier época histórica. La ocupación de la tierra precede no sólo lógicamente, sino también históricamente a la ordenación que luego le seguirá. Contiene así el orden inicial del espacio, el origen de toda ordenación concreta posterior y de todo derecho ulterior. La de toma de la tierra es el arraigar en el mundo material de la historia (p.28).

Foucault (1997) encontrará que las formaciones históricas en las que se configuran las relaciones de poder se deben en especial a los espacios y al orden de las cosas, en virtud a unas condiciones materiales en las que las personas habitan. Así entonces, los lugares (de encierro) institucionalizados como las cárceles o los asilos, no hacen parte de los instrumentos

de un poder exógeno, sino que son constitutivos de una microfísica del poder. El poder y el hacer ver se co-determinan.

El punto clave de esta aseveración reside en que la exhibición de las cosas es simultáneamente creación de un espacio, de un plano que espacializa el pensamiento y, en especial, el orden de las cosas. (Tirado & Mora 2002, p.19).

Desde esta óptica, es menester entender la profunda relación entre la espacialidad y las formas de poder, advirtiendo que el espacio no es una dimensión absoluta en la que se alojan indistintamente los sujetos.

Las relaciones espaciales que aparecen en los trabajos de Michel Foucault no son simplemente una geometría formal, sino, más bien, una serie de geografías sustantivas en las que, por ejemplo, las relaciones país ciudad, en la historia de la locura, o la geometría de los planos de la prisión, en la historia de la criminalidad, son acontecimientos colmados de gente, problemas, ideología, resistencia y devenires. El espacio se configura como el punto donde lo visible y lo enunciable se confunden. (Tirado & Mora, 2002, p.20).

En contraste, el espacio social que conceptualiza Bourdieu (1998), sugiere una instancia vacía, que delinea lo social a expensas de un resultado más abstracto, cuyo alcance parece estrictamente metodológico.

Existe una disonancia entre el valor metodológico del concepto de espacio social y su capacidad para afectarse por los mundos de la vivencia de los grupos humanos. Esta deserción

marcará el camino del concepto. Mientras la pretensión de abarcar analíticamente la realidad social ha llevado a inhibir la dimensión del espacio hasta la llaneza cartesiana, la tendencia a comprender la experiencia particular de los pueblos ha reducido el poder analítico de los esfuerzos investigativos.

La noción de espacialidad ha estado gravitando desde las primeras décadas del siglo XX como una forma de profundizar en la ontología de lo social. Un referente fundamental al respecto lo constituye el análisis sobre el “mundo humano del espacio y del tiempo” realizado por Cassirer en su obra *Antropología filosófica* (1984). En ella despliega la idea de una conciencia espacial que surge en tres niveles distintos. Existe una experiencia espacial de tipo orgánico, asociada a la supervivencia de los individuos. Por encima de ésta nace una forma de espacio perceptual, que pese a corresponder no sólo a los humanos sino a otros animales, abarca sensaciones de distinta índole, entre ellas las de tipo kinestésico. Pero incluso por encima de este nivel perceptivo, en el terreno más propio de lo humano, el filósofo insta al entendimiento de una espacialidad simbólica, cuya complejidad se ha puesto de manifiesto en otros autores.

La dificultad obvia que surge al intentar explicar la espacialidad con respecto a este último nivel, se debe al carácter abstracto al que remite, carácter que no quiere decir algo medible, inteligible y objetivo, sino algo de forma humana con asiento en lo concreto. Esta conciencia del espacio se asimila a la concepción primigenia de éste, “mezclada con sentimientos personales o sociales concretos”. (Cassirer, 1984, p.43).

En 1959 Kevin Lynch (1998) en su búsqueda de imágenes de ciertas ciudades en Norteamérica, utilizó el término *imaginabilidad* para referirse a ese algo que cundía los objetos, inapreciable si quería reducirse a la presencia de un elemento en particular. Según sus palabras se trataba “de esa forma, de ese color, de esa distribución que facilita la elaboración

de imágenes mentales del medio ambiente que son vívidamente identificadas, poderosamente estructuradas y de suma utilidad” (p.19).

En este sentido, las imágenes que pretendía captar de las ciudades, las llamadas imágenes ambientales, debían combinar aspectos visibles con otros que fueran producto del movimiento y la interacción con el espacio. Su propuesta metodológica sobre la imagen, contempla la combinación de elementos sensoriales que dan identidad, los que producen relación con otros espacios y los simbólicos, aquellos que despiertan significados prácticos o emotivos.

El parque *Boston Common*, por ejemplo, es un lugar de gran importancia para los habitantes de Boston. Unido a este lugar existen, sin duda, unas características naturales y paisajísticas que lo hacen fácilmente recordable, está ubicado en un lugar central y remite a una larga historia de relevancia nacional. Más allá de estos rasgos, pero como producto de ellos mismos, el parque está inscrito en un *topos* no racionalizable.

A menudo, al hacer sus recorridas a través de la ciudad, las personas se desviaban de su curso para tocar base aquí antes de proseguir. Vasto espacio abierto y arbolado que bordea el barrio más intenso de Boston, lugar lleno de asociaciones y accesible a todos, el Common es absolutamente inconfundible (Lynch, 1998, p.32).

A pesar de que este espacio simbólico implica un grado de intimidad con los lugares recorridos y con lo que se vive en ellos, no se deduce de éste una memoria efectiva que permita volverlos inteligibles. Lo simbólico se despliega más bien como una relación de familiaridad con el espacio y no tanto como una racionalización de éste.

La preocupación de David Harvey (1977) es precisamente que un concepto de imagen exigido a tal nivel abstracción carece de un valor analítico. Atendiendo a lo anterior se propone encontrar algún modo de representar los sentidos que las personas crean frente a los espacios urbanos, procurando apresar la experiencia a un nivel orgánico, pero guardando un criterio objetivo de inteligibilidad.

El autor plantea que para cumplir este objetivo debe descubrirse por lo menos una suerte de isomorfismo entre la geometría y las experiencias. Tal vez no sea mediante un solo sistema abstracto de relaciones, sería necesario valorar distintas formas de racionalizar la noción de espacio, verbigracia, la concepción del espacio para la geografía económica.

El concepto de espacio social toma aspectos de diferentes formas de apropiación de la realidad, adoptando una dimensión que ya ha sido ponderada, de esa manera, por otros autores. Así bien, el espacio social para Harvey define un complejo de “sentimientos, imágenes, y reacciones” (p.28) en torno al simbolismo espacial que rodea a los individuos.

5. Diseño metodológico

Este aparte pretende condensar la apuesta metodológica, relacionada ya a una fenomenología de la imagen, lo cual trae a mención el dictamen de Heidegger, quien escribe, “la expresión ‘fenomenología’ significa primariamente una concepción metodológica” (Waldenfels, 1997, p.17).

Principalmente, la fenomenología concibe la realidad alejándose de la concepción positivista de que la conciencia y la naturaleza dada pertenecen a realidades distintas, su convicción en cambio es, que una y otra coinciden en el fenómeno. El conocimiento de la realidad no se da porque la conciencia salga a su encuentro, como si aquella estuviese dada, por el contrario, la realidad es en tanto fenómeno, es decir, en tanto aparece. Así bien, “no hay un mundo de las imágenes y un mundo de los objetos” (Sartre, 2005, p.35)

Los objetos a los que se refiere la imaginación, no son tales por darse a la conciencia enteros, esos objetos son siempre perspectiva, y no existen como dados a una conciencia omnipresente. De ese modo, la metodología indicada en este capítulo, surgida a partir de una profusa reflexión de la que tuvieron parte distintos enfoques teóricos sobre la imagen, se dirá fenomenológica siempre que, concibe la imagen investigada, no como un objeto afuera de la conciencia sino como una forma misma de conciencia.

Así bien, cuando se emprende la búsqueda de la imagen, se busca allanar un tipo de conciencia, y al mismo tiempo un sentido. El hombre en el mundo no apropia su realidad como

conceptos puros y plenos, sino siempre en un sentido, apuntados luego axiológica y estéticamente.

Aprehender imágenes y apostar por una forma de describirlas según las maneras en las que éstas se dan, justifica ya la realización de un esfuerzo investigativo. Con ello también se quiere decir que la investigación carecería de valor si no fuera al mismo tiempo una apuesta por una forma distinta de abordar la realidad icónica, lo que no evita que las estrategias capitalizadas se abran a instrumentos y a reflexiones que han tenido lugar dentro de la semiótica, la psicología, el campo de los imaginarios sociales y de la *mitocrítica*.

Metodológicamente hablando, la cuestión para la investigación desarrollada es, en cualquier caso, encontrar imágenes, poder dirigirse a ellas y sobrellevarlas como un saber decible. Sartre (2005) ha dibujado, sin dar mayores rodeos, la forma como una fenomenología sobre la imagen ha de proceder: producir imágenes, reflexionar sobre ellas y describirlas. Estas tareas son al fin de cuentas las que cristalizaron la investigación.

Producir imágenes significa hacer que estas aparezcan, hacer que los contenidos imagéticos alcancen expresión según fluyen en la memoria de un grupo humano. Los dibujos expresan la apariencia de lo no visible de la manera más genuina, esto es, acercándose a las sensaciones kinestésicas que permiten incorporar aquellos conceptos que se suelen tomar por abstractos. La producción de imágenes sobresale como una estrategia práctica, modesta al fin de cuentas, pero al mismo tiempo tan penetrante, “tan cerca de las manos y de los ojos que se escapa de la atención de las personas” (Latour, 1986, p 2) y por esa misma razón, por hacerse

En concreto, y utilizando los cálculos de orden estadístico presentados en el aparte de “Contexto y Muestra Poblacional”, se pidió a 640 estudiantes pertenecientes a los grados 10 y

11 de la ciudad de Armenia que realizaran un dibujo a partir de la palabra futuro. La realización de esta actividad dependió de un aspecto en especial: la forma en que se comunicaba el tema del dibujo debía basarse en la formulación más sencilla posible, antecediendo una breve explicación sobre lo que pasaría entonces, después de enunciar el tema, pensando sobre todo en no anticipar lo que debía dibujarse y evitar con ello un contenido premeditado.

También fue importante la disposición de los estudiantes, normalmente abiertos a la realización de actividades en las que entran en juego aspectos de su subjetividad y mediante las cuales puedan expresar su visión de la realidad. Los participantes fueron invitados a realizar sus dibujos en los tiempos y los espacios usuales de las clases, pero generando en medio de ellos una dinámica no convencional.

Al optar por la expresión gráfica se buscaba abrir a la comprensión esos lugares no verbales de los que emana el sentido, que están más cerca de la experiencia que de las ideas lingüísticamente construidas. Así que, en lugar de preguntar por una idea estructurada sobre lo que se piensa del futuro, se pidió a los participantes que realizaran un dibujo en el que crearan ese futuro. Para la fenomenología y su aspiración de zambullirse en el mundo de la vida, la realidad no aguarda para ser conceptualizada ni definida.

En consecuencia, al sugerir la palabra “futuro”, la investigación instó una respuesta gráfica espontánea, y no una cavilación ni una respuesta elaborada; de no ser así, aquello entendido como experiencia sería irremediamente una forma convencional de ajustar lo que se siente a las formas posibles de representar. La estrategia metodológica consistió en buscar una respuesta icónica en la mayor brevedad posible, ajustándose al propósito de captar lo inmediato que suscita dicha palabra.

El dibujo acusa el contenido imaginativo como no podría ser posible de otra manera, entendiendo que su composición otorga libertad extrema a quien así la pretende. Cada uno de sus elementos aparecen o desaparecen en el proceso en virtud a la intención *imaginante*. Los atributos que se describen corresponden a la materialidad de los lugares imaginados. Esta idea de imagen remite a la versión más plana de ella, entendida como reproducción de lo que existe materialmente.

La escogencia del dibujo como medio para esta investigación obedece a un conjunto de justificaciones contiguas a las ambiciones que la psicología dedica a la imagen:

- Los niños en sus diferentes etapas necesitan de este tipo de expresiones, en contrapeso a las limitaciones que tienen en el dominio del lenguaje.

- Los dibujos permiten comunicar y expresar ideas que de otra manera se mantendrían sin forma alguna.

- Asociado a lo anterior, Goodnow (1979) resalta que los dibujos pueden entenderse como vías en la búsqueda de un orden, en medio de la pluralidad de cosas del mundo.

- Es evidente que la capacidad en los niños y las niñas para hacer trazos y figuras según sus percepciones aparece, si bien no de manera anticipada, sí de una forma más natural con respecto a la articulación de palabras. El bebé traza sobre la mesa sus primeros gráficos que ya son por sí mismos una expresión espontánea como los primeros gritos que preceden la voz articulada. (Freinet, 1997)

- Los dibujos permiten mayor libertad de expresión mediante formas, colores y composiciones. Kracauer (1989) ve esta ventaja al comparar el dibujo con la fotografía, anotando que ésta “no puede disponer libremente de las formas e intenciones espaciales del objeto observado por su cámara” (p.23)

Una vez recolectados los dibujos y frente a la masa de ellos, la investigación se vio abocada a la etapa más profusa y compleja, simiente de lo que llegó a ser el aporte teórico de la investigación. Esta etapa corresponde a la reflexión sobre la manera cómo la imagen comporta sentido.

Se alude a la “reflexión” como término de la Fenomenología con el que se significa un cambio de actitud a la hora de ver, que suspende momentáneamente la convicción inicial que da por obvio el dibujo como una representación de algo. Ese algo normalmente corresponde a una temática implícita a la hora de interpretar el mundo social y en ella parece resuelta no sólo la acción comunicativa sino también la pregunta por el sentido. La reflexión sirve como camino para sobrepasar, o bien para renunciar a tal entendimiento. Recorrer tal camino es parte de esa ambición que ha trazado la fenomenología en su llamado por las cosas mismas.

Por lo pronto, frente al acopio de dibujos, la reflexión habría de equivaler a un profundo re – pensar de la imagen, dirección a través de la cual se agotaron varias etapas, iniciando por una indagación sobre los modos de ser de las imágenes, lo que definirá la forma de abordaje de ellas, en coherencia con la ambición de buscarlas, y no de atribuirles significados. Así que es a partir de la experiencia con los dibujos, cuando se debe volver a pensar cómo habitan las imágenes, cómo exceden el significado y cómo apropian el sentido.

La pregunta que se interpone a cada tramo de la reflexión es ciertamente un reto a las formas de investigar: ¿qué puede decirse de la imagen? ¿Qué comunican o expresan los dibujos? Pronto el investigador caerá en cuenta de la advertencia hecha, la realidad continua de la imagen se deforma ante cualquier pretensión analítica que busque articularla, y la pregunta cambiará entonces de tono “¿se puede hablar o escribir con sentido sobre la imagen?” (García 2011, p. 55).

Principalmente, al decir algo sobre la imagen, se quiera o no, se producen marcas y particiones, se separa lo visto en aspectos que la mirada diferencia por costumbre, se imponen valores y juicios apalabrados en el pasado, en fin, no parece posible entonces que el lenguaje, cuya naturaleza es discreta, pueda acoger una realidad continua como la que supone la imagen. En general, toda proyección sobre la imagen constituye un intento ingenuo de llevarla al terreno de lo decible. A pesar de ello, no han sido pocos los intentos de articular el fenómeno de la imagen, pretendiendo encontrar puntos de apoyo que permitan avanzar sobre ella y racionalizarla. A este respecto se han señalado ya ciertas propuestas teóricas, que consistentemente conciben tres instancias de sentido.

Se debe tener en cuenta que estas divisiones han sido dictadas al oído por una suerte de sentido común que considera como propio de cada naturaleza poderse dividir, de modo que cada cosa es al mismo tiempo la unión de un determinado número de unidades o de instancias más pequeñas. Para el sentir de la fenomenología tal estado de escisión testimonia un extravío hacia la comprensión del fenómeno.

Por otro lado, existe la necesidad de decir lo que ha sido investigado, habrá que comunicar con palabras lo que la imagen interpela. Este es pues el acertijo que impuso la imagen y el reto que se alzó. ¿Cuál habrá de ser el acuerdo con el lenguaje para que su mediación no signifique la sumisión a él?

El problema resulta así, como al hablar de economía, una cuestión de intercambio. La palabra termina siendo un medio de pago, con ella se tributa al mundo, a la fantasía utópica, al lugar anónimo. Con las palabras se construye la ficción, escenarios de esa ciudad exacerbada de edificios, la que está amenazada por el afuera, o aquella homogenizada por el poder; pero a medida que sucede esto y como efecto de ello mismo, el lenguaje envuelve el saber y lo

amordaza, las palabras dejan de ser el medio y detentan la verdad de las cosas, no quedando otra suerte a la palabra si no volverse fetiche.

Una fenomenología de la imagen buscará que lo que se diga, se mantenga al servicio del sentir, evitando con ello, que los significados avasallen el sentido. Las palabras no deben ser lugares de entrada para conceptos cuyos valores no se midan en la experiencia. De allí entonces la necesidad de que se utilice la descripción, en la medida de lo posible, como forma fundamental de poner al corriente sobre la latencia de las imágenes. Es bien sabido que la Fenomenología proyecta toda su ambición comprensiva en la descripción. Describir pareciera una acción sin arrojito, que se limita a la superficie de los fenómenos, pero esto está lejos de ser cierto, aun cuando la ortodoxia de las Ciencias Sociales confíe a otros verbos el propósito de apresar la realidad.

La descripción de las imágenes se desarrolló en virtud a la aparición tres niveles, que se desarrollan a continuación, pretendiendo con esta descripción crear el vórtice necesario en el que los aspectos captados con mayor recurrencia tomen una corriente o flujo, evitando que las características se compacten y se muestren como datos discretos.

La descripción derivada del primer nivel de búsqueda enfrenta al investigador a esa capa de normalidad y de aceptación que es provista por el tema. Éste parece envolver el sentido del dibujo y dar la pauta para una suerte de diacronía. El objetivo en este nivel habría de ser la ordenación de los dibujos según una ruta definida por la recurrencia de los escenarios que aparecen en los dibujos, los que a la postre serán los eslabones de una narración. Entre más dibujos se van uniendo a la secuencia narrativa más fácil resulta anticipar la pertinencia de otros dibujos sobre ella. Entonces, las escenas que son planteadas en los dibujos, incluso aquellas con visiones muy particulares de lo futuro, empiezan a cobrar mayor sentido. Pero hasta aquí se admite hablar del sentido sólo en los términos en los que los abordajes comunes

de la imagen lo admiten, es decir, mientras lo visto en la imagen logre tener equivalencia en las formas del lenguaje y haya coherencia con éste.

La narración como nivel de sentido llega a ser más convincente a la hora de ver los dibujos porque dota a la descripción de una lógica, en la que ya se han asentado unas perspectivas reiteradas por medio del ámbito cultural. La idea, por ejemplo, de un apocalipsis ambiental, está reforzada por una enorme cantidad de marcas visuales con las que se acepta un orden, y al mismo tiempo una manera de hablar sobre el futuro.

El nivel uno consiste entonces en aceptar la imagen, dando por sentado que allí se cuenta una historia. Este nivel es la manera de entrar al mundo de los dibujos recolectados, de permitirles coherencia como productos de individuos unidos culturalmente, pero al fin de cuentas, esta tarea sólo evidencia la actitud natural con la que las personas creen estar asimilando todo el sentido de los dibujos.

Unida a la narración, fueron apareciendo los aspectos propios del segundo nivel de búsqueda. En principio, este nuevo aliento en la descripción no iría más allá de lo referencial, o bien del ámbito denotativo, es decir, se basó en la presencia de objetos anidados en la imagen y de la forma como han devenido en conciencia de lo futuro. Los objetos aparecen en su unidad, como han sido nombrados.

Se esperaba que la descripción se detuviera en cuestiones tales como: ¿cómo es referida la ciudad, el barrio o el colegio como escenarios futuros? Al final se mostró que esos escenarios no tenían peso en la imaginación de los estudiantes, así que la pregunta debió vibrar en otras frecuencias. El futuro cobró sentido en escenarios más amplios y éstos conllevaban nuevos objetos y otros semas visuales.

Bien entonces, la primera tarea en ese nivel, dice Aumont (1992), es “identificar los elementos representados, reconocerlos, nombrarlos”. A pesar de la simplicidad que supone nombrar objetos, en esta instancia descriptiva se pondría en juego la existencia de elementos dominantes, cuya habitualidad delata formas imperantes de imaginar, objetos y escenarios que se hacen normales en la imaginación de las personas a propósito de lo futuro.

El resultado de este proceder metodológico no es en consecuencia inocuo ni obvio. “Este nivel de sentido literal, de la *denotación* parece funcionar por sí mismo, pero, de hecho, los *semas* visuales tienen límites culturales muy concretos” (Aumont, p.75). Tras ello, la pregunta guía para la etapa descriptiva puede plantearse así: ¿cuáles son esos referentes que dominan la idea de la realidad futura? Lo anterior supone que, dentro del universo referencial, es decir, dentro del universo de cosas que pueden ser referidas hay un tipo de características que dominan a los demás ya sea porque acopien los significados del resto de ellas o porque a pesar de la diversidad se asimilen a su significado.

La descripción de esta instancia de la imagen asiente la carga simbólica de los lugares y los espacios habitados. En ese sentido, es de esperar que los distintos escenarios urbanos terminen por afirmarse en el pensamiento de los grupos humanos, no como descripciones o conceptos, sino como imágenes que connotan la realidad.

Para describir los objetos que aparecen es importante tener en cuenta la habitualidad y la relación con su entorno de los objetos captados. Deben estimarse no sólo los objetos en su posición individual sino las formas recurrentes con las que aparecen junto a otros objetos y cómo de esta manera se depuran unos escenarios habituales, los cuales emplazarían, según los gráficos de los adolescentes, el futuro.

A su tiempo, la descripción empezaría a centrarse en los aspectos del último nivel; habría que aceptar previo a esto, que la imagen surge como concreción de la dinámica y la espacialidad propia de lo físico. En este caso, describir es además abstraer lo que las imágenes externas indican como sensaciones del espacio.

Las preguntas generales que impulsan este tercer momento descriptivo pueden formularse del siguiente modo: ¿qué aspectos, en tanto fuerzas, intensidades, direcciones, instan la idea de futuro? Y bien, ¿qué aspectos de los dibujos por su recurrencia pueden hablar sobre la noción de espacialidad vigente en el grupo humano objetivo? La exploración de estas formas imaginativas comporta la convicción de que las ideas de un grupo humano, incluso las más abstractas, cobran sentido en la experiencia de habitar. En contraste con la Alegoría de la Línea, donde Platón (2005) ubica las formas como aspectos de un nivel inferior de realidad, en la búsqueda de imágenes propuesta se alcanza un nuevo nivel sólo cuando se hace pie en estos aspectos, los cuales están asidos por una memoria del movimiento, y los cuales se van a traducir en direcciones, fuerzas e intensidades.

El tercer nivel surge como concreción de lo que en la imaginación es espacial, tan cerca al mundo que se habita y que se transita, como al mundo de las sensaciones visuales. En lugar de aprisionar la imagen sobre las cualidades sustantivas, la realidad puede verse abstraída hasta obtener de ella una *imagen-esquema*, un reducto significante con el que pueda verse expresado lo que la imagen implica como sensación. Aparecen entonces en la descripción, epítetos acerca de la fuerza, de la intensidad, de la dirección, que dan polo a tierra a los escenarios aparecidos en los dibujos.

6. El sentido del dibujo: punto de encuentro entre el concepto de imagen y la metodología

La lectura normal de los dibujos aceptaría que, las preocupaciones de los adolescentes frente al futuro, acentuadas en los temas de la contaminación, el futuro laboral y el avance de la tecnología, se manifestarían subordinando una serie de elementos gráficos y escenarios previsibles. Ciertos objetos a su vez se presentarían en la imagen en nombre de estos temas, mientras otros objetos quedarían subsumidos a referentes más fuertes.

Y esta misma lectura, aun desconociendo un siglo entero de objeciones, atribuirá tal arbitrariedad a la capacidad de asociación del cerebro. En gracia de ello, los elementos que componen un dibujo habrían de aparecer por defecto, unidos a una idea matriz, que, en comparación con aquellos, permanece neutra (incolora, abstracta). Por ejemplo, que la idea de ciudad siendo lo que es, termine uniendo por defecto (según la ortodoxia) figuras de edificios altos en unos casos o bajos en otros. Esto supondría que la acción de dibujar, constaría por lo menos de dos instantes, uno en el que el significante sonoro se vuelve significado y otro en el que éste se aviva, irradiado en formas, colores, etc.

Como cortapisa a tal forma de razonar, se ha insistido en preguntar dónde ha de descansar la imagen o sus semblantes antes de decodificarse en líneas y pintadas. La sentencia de la Fenomenología, ha sido que, pensar es siempre pensar en algo, bajo el dominio de lo cual, no existiría esa idea pura de lo futuro, sino que esta se produciría al mismo tiempo, conforme se dibuja, posibilitada por una suerte de memoria.

Esta memoria explicaría no sólo la inmediatez con la que las imágenes se producen tras la referencia a un concepto abstracto como “lo futuro”, sino también la corriente cultural que despliega símbolos y significados en torno a los cuales se proyecta el devenir de las sociedades. Para aproximarse a la naturaleza de tal memoria, se ha dejado claro que, no se trata de que los contenidos imaginativos provengan de un *stock* de imágenes, como si estuvieran almacenados a la espera de una señal que los ponga en una capa consciente. La conclusión que se apuntala es que sólo a medida que el dibujante va realizando trazas sobre la hoja va creándose la imagen, actualizando una suerte de sentir, cultivado en el trasegar cultural. Ahora bien, sólo si se diera crédito a esto, podría tener sentido afirmar que **la imagen constituye realidad.**

La conclusión sería entonces que el sentido de lo “futuro” como algo aparentemente abstracto, se cumple cuando el estudiante (en este caso) produce movimientos en su cuerpo para dibujar, lo que Deleuze, Guattari y Pérez (2004) describirían como una *organización expresiva*. El dibujo como superficie pintada no sería propiamente la imagen, pero sí la consecuencia inherente de los movimientos. Deleuze (2004) propone, ante la cuestión del sentido, que éste ha de cumplirse en un único plano de inmanencia, donde se aúna lo representado y la “representación”. La forma en que Dipaola (2015) traduce esta idea del filósofo francés es pertinente para entender tal conclusión.

La Expresión, entonces, expone toda una nueva lógica que no admite falsas profundidades y que se afirma en los “efectos de superficie” que ella misma expresa y es. Así, la expresión está en el expresar, pero también en lo expresado: no hay una dualidad, pues, en ese caso, no se diferenciaría en nada de la representación. Es un movimiento entre la subjetividad y la objetividad. No es la interioridad de un sujeto, pero tampoco la sublimación representativo-expresiva de un objeto, es decir, no es el modo en que el objeto se aparece a un sujeto, sino la aparición misma sin profundidad ni esencia, la aparición como el despliegue de una expresividad que no puede dejar de expresar y ser expresada a la vez. (p.5)

En lo fundamental, esta concepción no es distinta al planteamiento de la fenomenología, que atribuye la génesis del sentido a un instante, esto más allá de la distancia que haya querido construir Deleuze frente a la fenomenología como filosofía trascendental. En términos de Husserl este instante, en el que la vivencia relumbra, no sería otra cosa que el movimiento de construcción de la unidad noético-noemática (Potestá, 2013).

Lo *noético* se refiere a algo presente y propio que busca dar sentido, es aquello que se mantiene a la espera de contenido, como dispuesto a recibir a lo no propio para que este cobre significación. Noesis es intuición, es el “ver discerniendo” pero vuelto sustantivo. Lo *noemático* en cambio adviene a pesar de ser inmanente, da cuenta de su existencia una suerte de sensación de lo desconocido. No es el “objeto” propiamente hablando en términos de un esquema epistemológico, pero lo recubre cierta extrañeza que hace pensar en él como opuesto, como lo que está por descubrirse y a lo cual se dirige la intención de los dibujos.

Así, en este orden de ideas, lo *noemático* es “lo futuro”, a lo que apunta la expresión pictórica, no obstante que parezca sobrepasar la imaginación, mientras que lo *noético* será una suerte de imagen interna, vinculada a las respuestas motoras del cuerpo. El sentido pende del instante en el que cada una de estas orillas cobra existencia valiéndose de la otra. Queda por decir que, **la ideación de las figuras en tanto trazos de líneas y pintadas sobre superficies, se dirige según un comprensible azar**, juego de movimientos aprendidos que dan cuenta de mapas sensorio-motores.

Lo anterior se traduce en que los modos de aparecer de la imagen han de existir en las llanuras de los dibujos, sin que una interpretación hacia afuera de éstos, es decir, hacia el contexto social y particular que supuestamente configura los significados, se imponga

sobre la idea de sentido. El camino, que en lo general ha sido siempre éste: rehuir la superficie en beneficio del contexto, habría de invertirse. La apuesta comprensiva, es decir, hasta dónde se está dispuesto a comprender, sería que, el sentido se cumple en un instante, en el instante movimiento, cuyo carácter pareciera ilusoriamente definirse en la coincidencia con el afuera, pero que se da como encuentro de lo inmanente, como cristalización de fuerzas pre-individuales (Deleuze, 2004)

El carácter aleatorio que se atribuye a la creación de los dibujos debe contrastarse con la existencia de patrones, en virtud de los cuales, determinadas formas de aparecer de la imagen se harían recurrentes aun cuando las expresiones gráficas se dirijan a realidades de orden no físico. Con respecto a lo futuro, los dibujos buscaron conjurarse en un conjunto plausible de aspectos y formas. Más allá del “tema” que se les atribuye a los dibujos y más allá de la reiteración de figuras aparecidas en ellos, la imagen tendía a recogerse bajo unas disposiciones espaciales particulares.

Los surgimientos de patrones sensomotrices, asociados a la realización de dibujos se retrotraen a las etapas iniciales de la vida y constituyen una estructura fundamental, anterior al advenimiento de una etapa de simbolización (Sanabria 2011). Desde el punto de vista neurológico estos patrones se darían como un acoplamiento de neuronas que tiende a estabilizarse en una imagen interna, relativamente independiente del mundo exterior (Changeux, 1985).

Desde la semiótica, la respuesta que podría esgrimirse frente a la recurrencia en las formas de representación pictórica, remitiría a aquello que a partir de la década de los 70 se ha propuesto como una suerte de gramática, en virtud de la cual, la imagen entrañaría un orden, tal y como un juego se basa en una serie de reglas. Concomitante con esto, el deseo de interpretar

la imagen se convirtió en las últimas décadas del siglo XX en el propósito de leerla, considerando la presencia de figuras y sus significados, pero previa existencia de dicho orden.

En tono fenomenológico la recurrencia en los modos de aparecer de la imagen podría asumirse desde el concepto de la habitualidad. En ese sentido, lo primero que habría de reconocerse es que en tanto habitan, las personas experimentan ciertas similitudes, recurrencias o cursos en su propio sentir, que a la larga derivan en la naturalización de ciertas visualidades.

Para Husserl (2010) la habitualidad del mundo está asociada a una *protensión*, que mantiene los objetos percibidos vigentes en el tiempo, disponiendo el conocimiento de otros situados en el curso cotidiano. Tal *protensión* supone un horizonte de experiencia en el que los objetos cobran sentido, de tal manera que las percepciones futuras aparecen “pre-apuntadas” de algún modo por las percepciones pasadas” (Conde, 2004), sin que medie en esto recuerdo o asociación alguna. No obstante, aclara este autor que:

no se trata tan sólo de que los objetos se cubran de una capa de sentido gracias a este horizonte previo, sino de que los objetos en cuanto que objetos mundanos sólo pueden aparecerse dentro de este horizonte: sólo gracias a él cobran su sentido (Conde, 2004, p.3).

Otras maneras de entender esta habitualidad emergen a lo largo de los años 60. La *imaginabilidad* de Lynch (1998) y la *estructura de colocación* de Baudrillard (1988) serían conceptos que buscan desatar el concepto de la simple coincidencia entre formas icónicas y formas lingüísticas.

Poder discernir sobre la habitualidad es pensar sobre cómo las imágenes se apuntalan como formas de sentir. Esto permitiría avanzar de frente en dirección a la pregunta planteada por Boehm (2010) sobre si es posible hablar con sentido de la imagen, pregunta que conviene ahora formular así, ¿en qué sentido se puede hablar de la imagen? De fondo, lo que ocupa esta cuestión es que la creación de los dibujos habría de entrañar algo que los mantiene en su unidad y que, en tanto, permite que diferentes figuras hagan parte y se nombren como partes de una misma creación gráfica. La búsqueda por ese algo se traduce en la búsqueda por el sentido.

Tres respuestas se alzan como aporte de la investigación: en principio, el sentido surge en la secuencia de figuras y en la posibilidad, que de ese modo se abre de narrar, cumpliendo así lo que es difícil contradecir, y es que el sentido nace de la secuencia de ideas (Lakoff & Johnson, 2004), luego y de otro modo, el sentido se plasma en la presencia de significantes que a fuerza de repetirse en diferentes dibujos van creando una memoria icónica; y en un tercer momento, la pregunta por el sentido hallaría inteligibilidad en las maneras como los dibujos logran sobrepasar una dirección del ver.

La propuesta metodológica contempló un primer nivel que pretendía registrar las sensaciones más inmediatas, como las impresiones visuales, el color, la forma, la distinción entre lo curvo y lo recto, y otros aspectos no mediados por la cultura, esperaban ser tenidos en cuenta mediante la descripción, pero tal consideración se fue debilitando debido a que en general, el color no fue una característica que ayudara a fijar una imagen del futuro. El color sólo vino a constituir un aspecto en la identidad de la imagen bajo la condición de la narrativa, es decir, bajo una corriente de ideas emplazadas proposicionalmente.

Se contempló también un segundo nivel poblado de figuras, que se auto - contenían como unidades significantes, lo que efectivamente empujó unas conclusiones acerca de la preeminencia de determinados semas visuales sobre el universo referencial de “futuro”: paisajes y escenarios emergían por la sola presencia de uno de los objetos dibujados. Este nivel estaría, en general, de acuerdo con las propuestas semióticas que hicieron tradición en el siglo pasado. Y un tercer nivel por medio del cual se pretendía dar cuenta de las fuerzas que constreñían el sentir frente a la imagen. Al tomar conciencia del este nivel, se ponía en juego la identidad de las figuras, a las que se les atribuye una unidad y un nombre, y emergía una forma de ver, atada a las fuerzas implícitas de los espacios recreados por el dibujante, a tal punto que, se impuso como carácter sobre los demás niveles.

Con respecto a ello, hubo un desplazamiento en la forma de entender estas fuerzas. Se pasó de una concepción del espacio ciertamente cartesiana, a una topología de lo social que conectó, según lo expuesto en el capítulo anterior, conjeturas sobre las expectativas de los adolescentes y las maneras de entender el poder. Entonces, como análisis previo a la presentación de los resultados, es fundamental renombrar los niveles en los que aparece la imagen, y sobre ellos advertir cómo ésta se instaura como vinculante de la realidad. Esto a su vez constituye la apuesta teórica - gnoseológica sobre la que hubo de desembocar la investigación.

	Primer nivel	Segundo Nivel	Tercer Nivel
Instancia de sentido	Narración	Representación	Presentificación
¿De qué depende el sentido?	Causalidad	Semejanza	Fuerzas

Tabla 1. Niveles de la imagen y las instancias de sentido que suponen

En resumen, narrar es la condición primera de quien interpreta, esto es, asumir que las figuras están conectadas en virtud a una función sintáctica, luego está descubrir que lo visto

está fijado en la presencia de ciertos significantes, y finalmente, el tercer nivel, reconoce la preexistencia de unos contenidos consustanciales al movimiento y a la materialidad del dibujo.

La imagen narra cuando discurre con coherencia sintáctica por las figuras alineadas, la imagen representa porque logra mediante figuras hacer aparecer algo que no está mediante la presencia de figuras, pero principalmente, la imagen *presentifica* unos contenidos (áreas, espacios) por el hecho mismo de que se han plasmado en la superficie, lo cual ha sucedido antes de que el dibujante interpusiera una forma de hablar sobre ellos. Allí, en el vértice de este último nivel se cifra lo que tiene de preponderante la tesis, tesis que se ha expuesto bajo el nombre de una fenomenología de la imagen.

Se afirma entonces como aserto fundamental: que más que por un grupo de reglas, la imagen cobra habitualidad (entiéndase sentido) a partir de unas disposiciones espaciales (imágenes diacrónicas, sincrónicas, collage, comparaciones, anuncios), esto es, **unas maneras en las que las figuras interactúan y se espacializan**. En tal orden, con la imagen no sólo sobreviene una manera de ver, sino que en ella se anticipa y se implican sensaciones de espacio.

Ciertamente el espacio da vida a los objetos, ¿de qué otra manera estaría uno en relación con otro? lo cual es inherente al hecho que, al describirlos, una palabra actuaría en relación a otra: “el avión se dirige a una nube”. Pero esto no es lo que se pretende hacer ver como una nueva propuesta; por el contrario, de esta forma se corre el riesgo de sucumbir ante la abrumadora convicción de corte kantiano, que no deja otra forma de entender, salvo que el espacio es la condición de la experiencia. La cuestión que ha de subrayarse es, que el espacio resulta no ser una dimensión *a priori*; cuando se dibuja y sólo a medida que van apareciendo las figuras en la hoja emergen espacios, y como tales, son angostos o amplios o tienden a ser de

cierta manera. El espacio no existe ni como hoja en blanco ni como una conciencia vacía, se trata de una disposición zurcida imaginativamente.

En lugar de concebir el espacio bajo un carácter negativo, asumiendo que éste se trata de la ausencia de los objetos, se concluye que el espacio sobrepone una manera de ver que ata el sentido y lo singulariza. Si se toman en su conjunto, los dibujos estudiados producen esa sensación de habitualidad en tanto espacio, que ha podido soportar el hilo de una descripción e incluso de una narración. A tal comprensión acude el tercer nivel de la imagen, que permitiría la apertura de sentido hacia esas formas no auto-contenidas, y que suspende la unilateral presencia del signo y la creencia en un espacio neutral que serviría como simple fondo a las figuras.

Referido a la expresión gráfica, la *habitualidad* hace que las cosas que aparecen y que pueden verse, se relacionen por un vínculo que no necesita ser explicado y que, por lo general, no puede ser explicado. Sólo las formas cerradas entran en el campo de lo inteligible al permitirse una relación entre ellas, y a ellas les es reservada la racionalidad del lenguaje, para las formas del afuera, las que no se contienen, no hay por lo general palabras.

Lo que está en juego, teóricamente hablando y a la altura del tercer nivel de la imagen, es la manera de entender y de dimensionar el sentido, como quiera que, desde diferentes miradas, se ha querido imponer un significado a las expresiones gráficas. La cuestión es, en resumen, si el sentido puede o no emerger de lo que se dice de la imagen. Lo cual ha sido ya advertido por la misma semiótica.

Con una terminología tomada de Merleau-Ponty, antes de descomponerse en unidades discretas para ofrecerse a nuestra captación y a nuestra codicia, el

mundo se nos presenta como totalidad que hace sentido: nuestro estar en el mundo, en cuanto tal, inmediatamente (sin pasar por la mediación de objetos socialmente categorizados y valorados) hace que haya, o que pueda haber sentido en nuestras relaciones con el otro y, en general, con lo real que nos rodea (Merleau-Ponty 1975). En términos semióticos, eso quiere decir que, al lado de un régimen de significación articulado en torno a la idea de junción, debemos dar cabida a otro régimen de sentido, fundado en la co-presencia sensible de los actantes entre sí. En ese marco, los objetos no son reducibles a magnitudes intercambiables, cuyo valor se aprecia con criterios de orden funcional, fijados por referencia a programas de acción predefinidos ((Landowski,2012, p. 140)

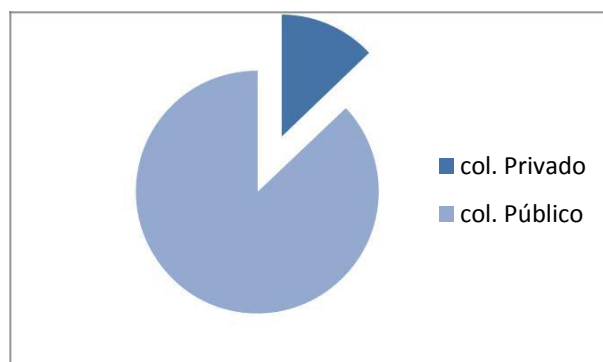
En cualquier caso, el entresijo de la habitualidad no puede ser discernido por una ciencia que aspire a la formalización, y que, en tanto, busque traducir el fenómeno icónico en la coexistencia de unidades discretas. La comprensión fenomenológica de la imagen transige con un carácter diferente, asumiendo la naturaleza continua de lo imaginado. La apuesta por una fenomenología de la imagen se halla justificada de esta manera: el sentido escapa de los límites del significante y de su correlato el significado. La búsqueda del sentido no es la búsqueda del significado. Esta ha sido la convicción de Ponty (2010), de Deleuze (1974) y, con más precisión, de Nancy (2003), a quien Pakman (2014) explica de la siguiente forma:

El *sentido* en general, para Nancy, sin equiparlo a un significado que provenga de una dimensión que está más allá de aquello que está siendo significado, nunca se da en cuerpos aislados, ya sean personas, ideas o cosas, *tocan* otros cuerpos sin poder jamás incorporarlos sino, por el contrario, afirmando su *exterioridad*. El sentido se “hace” mientras el significado se puede “tener”.

7. Aspectos Contextuales y Muestra Poblacional

Armenia es una ciudad intermedia al occidente de Colombia, según el DANE la ciudad albergaba 292.045 personas en 2012. Dentro de la población del Departamento se estimaba que, a tal fecha, la proporción de menores de 18 años era del 31% y del 9% para quienes se ubicaban entre los 13 y los 17 años.

Según el reporte de matrícula de 2015 (SEM, 2015) los estudiantes que cursaron la media en colegios de la ciudad fueron 6940. Dato éste que la investigación utiliza para fijar la población universo. La población objetivo pertenece a 41 instituciones educativas distribuidas según como se muestra en la siguiente gráfica.



Gráfica 1. Proporción de colegios públicos y privados en la población

Se precisa a continuación, cuál es la distribución de esta población por estratos socioeconómicos. Es importante resaltar que el 78,61 % de los estudiantes de colegios públicos

proviene de familias ubicadas en los estratos 1 y 2. Por su parte, dentro de los colegios privados los estratos socioeconómicos se concentran en los estratos 4 y 5.

Estratos	Porcentaje
1	33,08
2	45,53
3	19,13
4	1,92
5	0,25
6	0,067

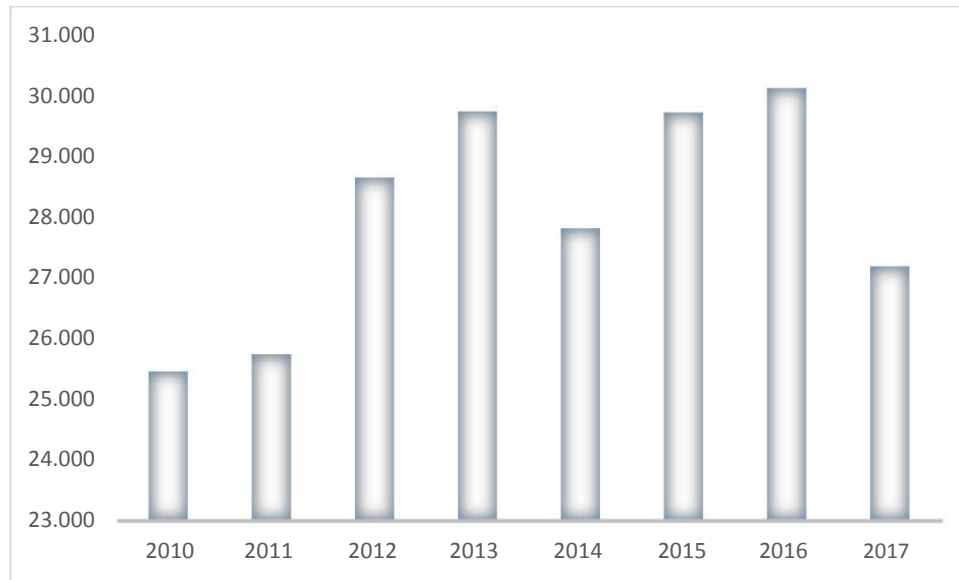
Tabla 2. Distribución de la población según el estrato

Para determinar la muestra se recurrió a un muestreo simple, pero al mismo tiempo se pretendió que la búsqueda se llevara a cabo ponderadamente entre los dos estratos identificados, entre colegios del sector privado y colegios del sector público. Por esta misma razón se optó por la vía de asignación proporcional, la cual permite que el tamaño de cada estrato de la muestra, ya sea el número de estudiantes seleccionados dentro de los colegios privados o dentro de los colegios públicos, sea proporcional al tamaño dentro de la población total.

El valor resultante de la muestra es de 640 personas, cercano al 10% de la población. Este número de estudiantes se seleccionó dentro de un total de 41 instituciones educativas. Se utilizó la función ALEATORIO. ENTRE del programa ECXEL para seleccionar los colegios participantes arrojando los siguientes números entre 1 y 28: 8, 21, 2, 7, 18, 9, 16, 22, 5, 15. Dentro de la lista de los colegios privados, resultaron seleccionados aquellos ubicados en los siguientes lugares: 35, 38, 33, 34, 36. Los colegios seleccionados y el número de estudiantes que aportan a la muestra se presentan en los anexos, dentro de la lista de todos los colegios que hacen parte de la población.

En 2018 la población en edad escolar en el municipio de Armenia se estimó en unos 36000 estudiantes en el sector oficial y unos 8900 en el sector privado (SEM, 2018), del total de ellos, el 15% cursó en dicho año la educación media. A pesar de las buenas cifras en la cobertura que ofrecen las instituciones de educación pública, la población atendida ha venido disminuyendo, y muestra de ello es que en 2010 había en el sector público 51647 estudiantes. Hay que tener en cuenta que la base de la pirámide poblacional en el país ha ido reduciéndose en la franja de la población menor de 10 años, y que esta reducción ha sido especialmente dramática para el departamento del Quindío, de tal forma que, si en el país este segmento representa, según la cifra más actual, el 7,14% de la población total, en el departamento este porcentaje se reduce a 5,49 (DANE, 2018).

Con respecto a la educación superior debe puntualizarse que hacia 2015, año en el que se realizó el trabajo de campo de esta investigación, el número de instituciones que ofertaban algún programa de educación superior, incluyendo al Sena, era de 17 (MEN, 2014), para 2017 era ya de 24. Es de notar que la tasa de cobertura del departamento, que registra el porcentaje de matriculados en cualquier modalidad de educación superior con respecto al total de la población entre los 17 y 21 años, llegó a ser en 2015 del 58,79% (MEN, 2015), aún por encima de lo registrado por Risaralda (56,82%) y por el departamento de Caldas (51,03%), lo que además significa que se trata de una cobertura sólo superada, dicho año, por Bogotá y por el departamento de Santander. Todo esto a pesar de que Armenia no ha sido reconocida históricamente como una ciudad universitaria



Gráfica 2. Número de matriculados en programas de Educación Superior en el Quindío 2010 - 2017

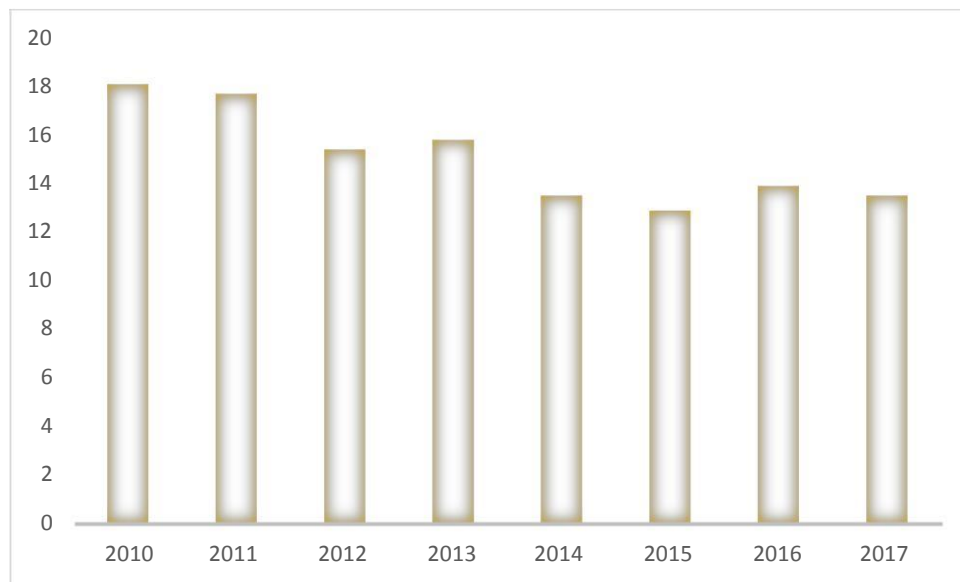
Al año siguiente de la recolección de los dibujos se matricularon para primer semestre en la única Universidad pública del departamento, unos 4500 estudiantes. De ellos, más de la mitad, exactamente 2605, pertenecían al departamento y 1762 correspondían a estudiantes de la ciudad de Armenia. A partir de lo registrado en el primer semestre de 2016 las estadísticas totales de ingreso a la universidad han mostrado cierta tendencia negativa, incluyendo la matrícula para el primer semestre de 2019.

Lo más importante al respecto, es considerar que de los 5671 estudiantes que había en grado 11 en los colegios del departamento del Quindío, 2493 ingresaron a la Educación superior, arrojando una cifra de tránsito inmediato del 44%, porcentaje superior al de la estadística nacional, que para ese mismo período fue del 38%. (SNIES, 2017)

Estas cifras, que hablan de una perspectiva de formación propicia para los estudiantes que participaron en la investigación, por lo menos si se comparan con estudiantes de otras

entidades territoriales, contrastan con las penosas estadísticas sobre el empleo en la región. Y esto podría extraer lo que la realidad social depara a las generaciones que transitan la educación básica y la universitaria. En los últimos 10 años, Armenia ha estado sin falta en la lista de las capitales con mayor desempleo del país y en tal orden, la ciudad finaliza el 2018 en el tercer lugar.

En conformidad con lo anterior, el Quindío se ha constituido en una fuente considerable de migrantes, siendo el periodo 1995 – 2000 (DANE, 2018) el de mayor intensidad para esta dinámica. Tal es esta realidad, que, en 2015, el porcentaje de personas recién graduadas que encontraron empleo dentro del Departamento fue apenas del 41,6% (MEN, 2015)



Gráfica 3. Tasa de desempleo en Armenia 2010 – 2017. (DANE, 2017)

Ya en 2018, cuando una buena parte de la población participante de la investigación debía encontrarse buscando su primer trabajo, la cifra de empleo para los jóvenes no sólo no mejoró, sino que evidenció un incremento que la llevó hasta el 16,1% promediando el año.

Estas cifras resultan ser más dicientes del empequeñecido horizonte de oportunidades de la juventud, en la medida en que ya no sólo representan la población joven desocupada sino a quienes además permanecen sin recibir una formación educativa. De acuerdo al Observatorio Laboral de la Universidad del Rosario (2018), en 2014 había en Colombia unos 580.000 jóvenes entre 15 y 24 años en tal condición, que caracteriza a los llamados “ni- ni”: quienes ni trabajan ni estudian. La estadística de esa población en la ciudad de Armenia, según la Sociedad de Economistas del Quindío (El Quindiano, 2018), fue del 17% en 2018.

Recogiendo lo anterior, la situación del departamento del Quindío presenta dos realidades en contraste. Por un lado, se ha evidenciado que los niveles de acceso a la educación básica, media y superior están dentro de los mejores del país; por el otro, y de acuerdo a las cifras que presentó el gobierno nacional, el Quindío se ubicó como el departamento con mayor desempleo juvenil en el país durante 2014, con un 25,3%, asumiendo un rango de edad desde los 14 a los 28 años. La relación entre estas dos variables configura un contexto particular en el escenario nacional, que lleva a pensar en otras variables de orden cultural y por supuesto en factores de carácter histórico.

La vida económica del Quindío ha estado ligada a la producción cafetera desde el siglo XIX, pero fue la Federación Nacional de cafeteros la Institución que permitió capitalizar la riqueza producida en el agro regional, siendo el periodo comprendido entre la década del sesenta y del setenta el más próspero y rentable. Como consecuencia parcial de esa acumulación de capital, el departamento logró gozar de unas mejores en la calidad de sus vías secundarias y terciarias, y en la infraestructura educativa rural, al tiempo que se establecía una franja social próspera. No obstante, dicha acumulación no se vio reflejada en la apropiación de bienes de capital destinados a la transformación de los productos agrícolas, lo que en cambio terminó por subrayar la historia del monocultivo y la suerte de una economía sin el baluarte suficiente para soportar los repliegues de últimas décadas.

Durante los años noventa las dinámicas de orden mundial lograron asentar con rigor el poder de capitales trasnacionales que desvirtuaron la importancia de la economía cafetera, justo cuando se sufría a causa del rompimiento del pacto cafetero en 1989. Como reflejo de lo anterior la participación del Departamento dentro del PIB nacional pasó a representar sólo el 0,98% en los noventa y 0,84% en la década de los 2000, (Rojas, 2018) cuando en los sesenta y en los setenta esta cifra era de 1,5%.

A contrapié de esta línea de argumentos y detonada por el terremoto de 1999 nacerá una vocación económica que hasta el presente se mantiene a medio camino entre la promesa de una ser una verdadera industria verde y un presente que sitúa al departamento como el segundo destino turístico del país. A pesar de que ya transcurre más de una década de este período alrededor del turismo, la empresa privada y los estamentos públicos todavía no generan las condiciones óptimas que permitan seguir un camino cierto de desarrollo, en contraste, se sigue dependiendo de esfuerzos aislados, que generan desequilibrios en la propiedad, en el costo de la tierra, y concentración excesiva de los beneficios. El índice de competitividad turística de 2017 (La Crónica del Quindío, 2017) muestra que el Quindío es apenas el sexto departamento mejor preparado para la actividad, lo cual pone en evidencia retos todavía pendientes en materia de gestión, mercadeo, infraestructura, entre otros aspectos.

8. Hallazgos

8.1 Los dibujos muestran a qué se refiere lo futuro

Hay un primer acotamiento en el deseo interpretar lo que aparece en los dibujos: asumir que en ellos se representa de alguna manera la realidad. No puede el futuro, por más lejano que se imagine, abstraerse de lo que finalmente conmina las preocupaciones de quienes, en este caso, viven un momento de decisiones. En ese sentido, el conjunto de dibujos estudiados pareciera responder a tres preocupaciones fundamentales de esa realidad: qué pasará en el futuro profesional y laboral que ellos, los adolescentes, están construyendo; qué desembocaduras tendrán las dinámicas crecientes de deterioro medioambiental y qué escenarios depara la proliferación de productos tecnológicos.

La figuración de esa realidad o de esas realidades cobra intensidad, se diversifica temáticamente e incluso define una connotación moral, de acuerdo a la amplitud espacial con la que los estudiantes imaginaron el futuro, es decir, según el campo de visión que ofrecen los dibujos. Este campo de visión se refiere a cuán general o cuán específico es lo que se quiere incluir en la imagen, no queriendo significar con ello algo diferente a lo que en la cinematografía y en la fotografía se denomina “plano”.

Entonces, una primera forma de relacionar los contenidos de los dibujos con las connotaciones que intuitivamente se atribuyen a la realidad, parte de reconocer los planos a través de los cuales se imaginó el futuro y con ello la intencionalidad del dibujante, entendiendo que hay una pragmática subyacente en el hecho de enfocar más o menos cosas a la hora de la realización del dibujo.

La clasificación de los planos en los que se presenta la imagen no es tan compleja como la que supone analizar una imagen en movimiento o toda la variedad que permite el foco de una cámara, sin embargo, se encontraron otros elementos y otras expresiones del espacio más propias del dibujo que de otro tipo de registro de la imagen. En definitiva, el grueso de las imágenes encajó dentro de cinco tipos de planos, ordenados así:

Primer plano: clasificados en este nivel están los dibujos que se enfocaron en el rostro de una persona o de un animal o en su equivalente en un robot, teniendo cuidado en mostrar la expresión o el ánimo de ese alguien, o bien haciendo un acercamiento a los ojos o a uno ellos, pretendiendo devolver la mirada al espectador o hacerle caer en cuenta de lo que en ellos se refleja. Pero principalmente, se incluyen los dibujos que se enfocaron en un solo objeto, marginando cualquier entorno y privilegiándolo sobre cualquier figura humana que pudiera estar relacionada con ese objeto.

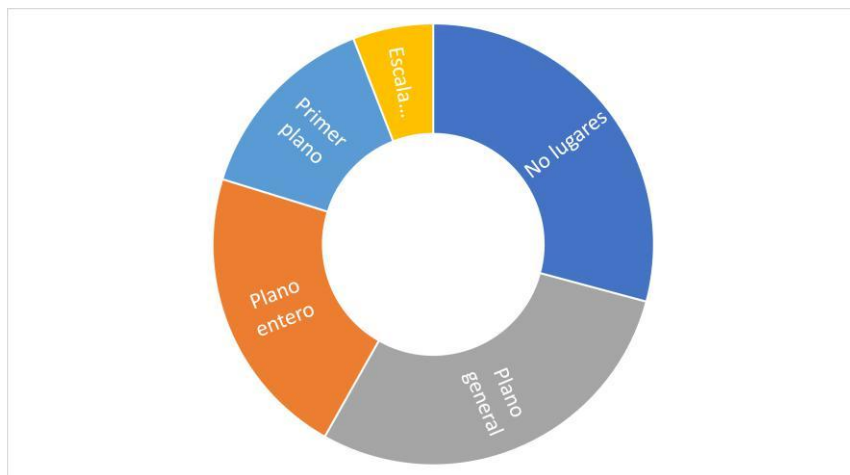
Plano completo: se refiere a la distancia con la que los estudiantes logran proyectarse en una figura completa, bien situándola sola y descartando casi por completo el entorno, o bien acreditando un entorno físico y por medio de él, sus gustos, sus aspiraciones profesionales, financieras, laborales. La mayor parte de este grupo encaja en la siguiente descripción: una persona se ubica al lado de una edificación, que representa su hogar o el lugar de trabajo o la universidad en la que estudiará. Unido a esto se suele hacer gala de un auto o de los instrumentos de trabajo o de elementos propios de una profesión futura.

Plano muy general: luego están los dibujos proyectados en un plano general, que muestran no solo una escena o un protagonista, sino a un conjunto diverso de situaciones. Es posible ver en ellos la idea que se tiene de una ciudad, desde una distancia que permite ver una

parte inferior o base donde se ubican normalmente las figuras humanas, una línea de edificios o de edificaciones que corta longitudinalmente la hoja y encima de ésta un espacio suficientemente amplio para que se puedan ver las nubes, el sol o los vehículos voladores. En un menor porcentaje este plano sirvió para proyectar los paisajes no urbanos.

Escala planetaria: en este grupo se reúnen aquellos dibujos en los que el futuro insta un panorama tan amplio que llega a ofrecer una imagen del planeta e incluso de un segmento mayor del espacio exterior.

Los no lugares: son un grupo muy importante de dibujos porque con ellos se evidencia que la imagen de lo futuro tiende a crear escenarios y realidades desmarcadas del *topos* físico. En ellos no se busca recrear un espacio existente en el mundo real, en el que se cumple cierta proporción y coherencia con las leyes físicas, sino que se entrega por completo a la expresión de sensaciones, deseos y temores. Allí se integran aquellos dibujos que se espacializan en el *collage*, los que adquieren la forma de anuncios y los que buscan figurar el futuro no como un escenario ni una escena, sino como un proceso.



Gráfica 4. Proporción en la que los diferentes planos configuraron la noción de futuro

Esta clasificación permite anticipar una primera forma en la que se pactan las relaciones entre el espacio y lo social. Se puede advertir que los escenarios figurados en planos más cerrados tienden a servir a prospectivas más promisorias, mientras que las visiones ampliadas sobre la ciudad y las imágenes a escala planetaria están íntimamente ligadas a escenarios distópicos.

Los dibujos que logran dar una visión en un gran plano general tienden con frecuencia a exacerbar la realidad, proponiendo escenarios enmarcados en situaciones extremas, como si en tal caso, las imágenes tuvieran más que ver con la realidad. Dicho de otra manera, la palabra futuro, abierta a la escala de la ciudad, induce a reflejar situaciones apremiantes en lugar de escenarios cotidianos o corrientes y recoge, en general, emociones negativas en sintonía con el propósito de connotar la realidad, en cambio, en un plano más cerrado, suficiente para ver lo que pasa en un espacio equivalente a una cuadra, los dibujos tienden a reflejar escenarios con menos visos futuristas, en los que además es unánime la idea de bienestar.

Esta correspondencia con el espacio implica por ende una correspondencia con los temas de los dibujos, así que ciertos temas tienden a desplegarse gráficamente en escenarios propios de la ciudad o en una parte específica de ella, mientras que otros se abstraen de los espacios conocidos y crean una lógica distinta del espacio.

El tema se entiende como aquella asociación narrable de ideas que permite al observador captar la unidad del dibujo y explicar la presencia de las diferentes figuras en la superficie de la hoja. La identificación del tema por parte del observador del dibujo corresponde a la necesidad de envolver lo percibido en un solo ámbito de inteligibilidad. Quizá dicho orden empieza en algo que ya supone el observador. El observador puede interpretar lo que ve, haciendo pie en sus propias expectativas sobre lo que ha de pensarse sobre el futuro.



Gráfica 5. Distribución de los temas más recurrentes en los dibujos recolectados

No es difícil anticipar la tematización relacionada con la palabra “futuro”, pero resulta importante señalar la casi nula presencia de ciertos temas, que reinan claramente en cada examen de la realidad actual. Por ejemplo, el desempleo y el conflicto armado en el país no parecen tener equivalentes que les permitan llevarse a un plano icónico con facilidad, a cambio, el tema de la guerra adquiere un formato diferente, enmarcado en un espacio urbano y referido a situaciones de la política internacional.

8.2 Lo hallado en el primer nivel de sentido: los dibujos trenzan una narración

Al reconocer las temáticas dominantes en los dibujos y al ir describiendo los escenarios se abrió en ellos, por su misma recurrencia, una línea narrativa, que fue constituyéndose en un régimen inevitable de entender. Los dibujos, que en principio fungían como unidades de sentido, fueron estableciendo relaciones de carácter sintáctico con otros dibujos. La forma en que se dibuja, los elementos utilizados, las formas recurrentes, harían parte no sólo ya de una composición con singularidad semántica, sino de una línea narrativa, que al trazarse emancipó a los dibujos de su condición estática y posibilitó la eclosión de un sentido colectivo.

Permitir el desenvolvimiento de una trama y escrutar en ella una forma de sentido, justificaría el hecho de que la investigación abordó el sentir de un amplio grupo humano. Si el relato de muchas personas, que representan a un grupo, autoriza a hablar de una memoria colectiva, **los dibujos podrían estar mostrando una prospectiva construida socialmente**. En otras palabras, la recurrencia de los escenarios dibujados va a ir creando unos regímenes imaginativos que hacen factibles e inmediatas escenas particulares de la vida social. No sólo resulta fácil situar el futuro en esos escenarios, sino que ellos mismos van sugiriendo que otros lugares se asocian.

Los escenarios desérticos podrían bien ser el principio y el final de la línea narrativa. Los elementos allí son yermos, poco diversos y guardan entre sí grandes distancias. El espacio luce extremadamente seco, tierras ocres y amarillas, superficies arcillosas y pedregosas. Todo ha sido reducido por parte del dibujante a la facha del sol, esfera que parece dominar con despotismo cada paisaje dibujado.



Dibujo 1. Dibujo realizado por Andrea García y Dahiana Serna

La sensación de aridez se conjuga con la idea de planicie: una inerte distancia extendida en el plano que inspira fatiga, refleja la idea de un proceso, de algo que irremediamente se repite y que habrá de irrigarse por caminos temblorosos y monótonos. Entonces, la relación entre los colores ocres y la presencia de una explanada horizontal parece

resumir la temática. El paisaje yermo se adecúa a ciertas señales, el árbol talado, el cauce de un río exánime y un mensaje aleccionador que casi suplica por el cambio.



Dibujo 2. Dibujo realizado por Lisbet Johanna López

A través de ese ambiente hostil cruza un río, su color amarillo-verdoso delata su paso por la ciudad, la basura que trae consigo tiene el aspecto geométrico de la urbe. Latas, llantas, basura en general bordea los peces, que son arrastrados sin vida por el río. El desierto va uniéndose por defecto elementos que desagradan: animales muertos, árboles descarnados.

Si se sigue el curso del río se llega a la ciudad. En los bordes de los ríos se instala la maquinaria de las empresas, cuya vocación se reduce a la acción de morder y de expoliar la tierra. Las máquinas son al fin de cuentas las productoras de este ambiente hostil, atacan el suelo en una eficiente rítmica, marcando el compás del tiempo conforme el cual lo habitable se va reduciendo. El río que corre hacia la base del dibujo anticipa las coordenadas de la urbe. Las miradas se enfocan entonces en el fondo de la hoja. Hay una primera versión de la ciudad, que defraudaría al viajante. En los dibujos (5) puede verse una línea de edificaciones, todavía

con espacios entre ellas y sin la menor uniformidad. Las casas aparecen en su versión más rudimentaria, estereotipo infantil compuesto de un techo triangular sobre un rectángulo.



Dibujo 3. Dibujos realizados por: Diana Varón, Beatriz Camargo y Juan Esteban Hernández.

Lejos de irradiar la turbulencia de los centros urbanos esta primera experiencia con la ciudad plantea una atmósfera de cotidianidad e inacción. No hay pretensiones en las figuras realizadas, los dibujos son toscos y obvian las líneas de la perspectiva, la ciudad del futuro no causa admiración ni suscita aquel alejamiento que se nombra a veces como sublime. Los edificios aparecen como volúmenes sencillos, rectángulos que no han merecido de su dibujante un detalle adicional. Tienen cuatro, cinco o seis pisos, dos líneas de ventanas, siguiendo una arquitectura funcional.

La vida en los barrios de la ciudad, se halla expresada con exclusividad en los dibujos de los estudiantes de colegios públicos. La idea principal que se extrae al observar este tipo de dibujos es la tendencia a asociar problemáticas sociales al ambiente del barrio. En respuesta a ello, el sentido moral reclama toda la atención del dibujante. Un estudiante de 16 años de la Ciudadela del Sur recrea el futuro pensando en un barrio (Dibujo 4 centro), el cual se sitúa en una orilla de la ciudad por donde pasa el río lleno de desechos, allí están dos niños pasando el momento, uno de ellos fumando y el otro esgrimiendo un arma. El correlato del dibujo contiene

este fragmento: “ (...) tenemos que cuidar todo, ya los niños no van a ser los mismos niños de ahora porque van a estar metidos en drogas, robos y demás cosas malas, las niñas van a estar embarazadas muy rápido si no tomamos conciencia en lo que pasa cada día, después nos arrepentiremos”

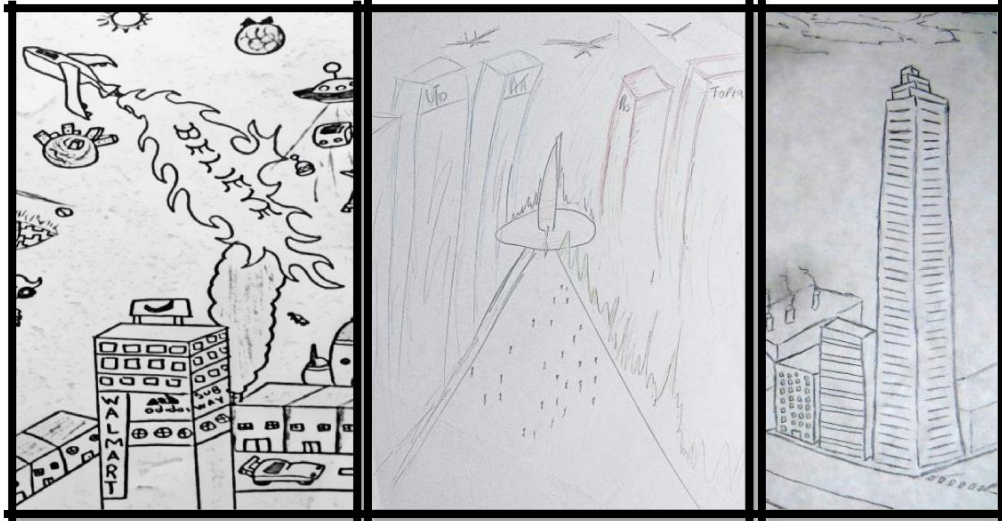


Dibujo 4. Realizados por: Diego Augusto, Santiago Gutiérrez y Juan Pablo Londoño

La segunda versión icónica sobre la ciudad del futuro está proyectada en el centro. El aspecto que envuelve el centro de la ciudad lo resalta la presencia de edificios mucho más altos, que se alzan caprichosamente a diferentes niveles. En el mismo sentido, los dibujantes hacen un mayor esfuerzo para recrear el escenario futuro. Los edificios ganan detalle en su diseño, ya no son sólo cajones monótonos estampados con cuadrados, cada edificio se procura cierta identidad. Además del dibujo fácil en el que dos líneas de ventanas cruzan verticalmente el edificio, aparecen extremos curvados, composiciones no lineales y otra serie de características intencionadas a resaltar la presencia de los edificios.

El imaginario sobre el centro se concentra en la superposición de los edificios. Dado ello, la cuadrícula del espacio, a veces hasta crear imágenes confusas en las que no se definen los límites de un edificio con respecto al otro, se incorpora de lleno en la idea del espacio urbano futuro. El centro de la ciudad proporciona un irresistible fárrago

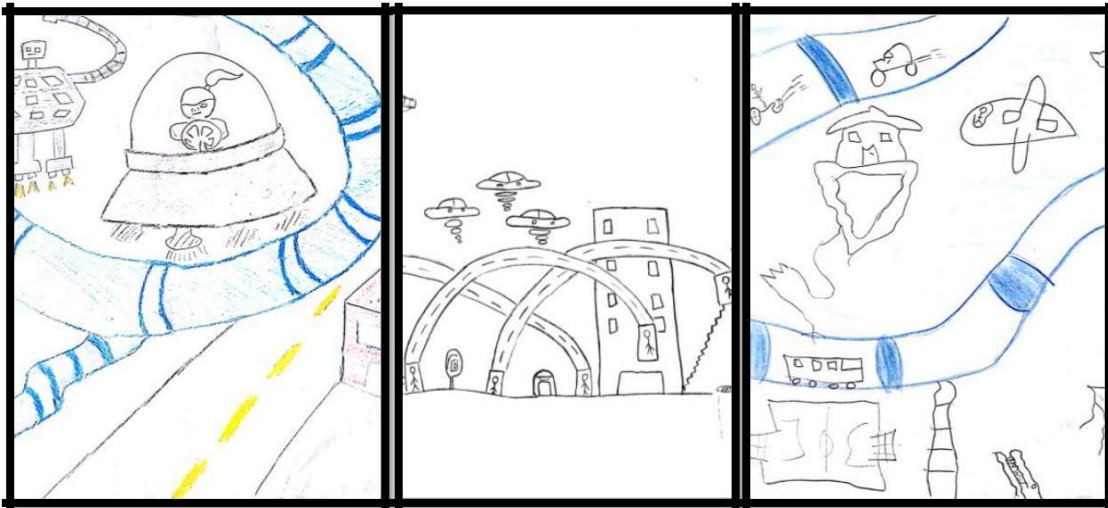
de sensaciones que envuelve en un mismo escenario lo deseable y lo inquietante del mundo urbano, entregado a su suerte. Utopía y distopía se ven a los ojos.



Dibujo 5. Dibujos realizados por: Santiago Gutiérrez, Diego Alejandro y David Eduardo

El futuro ha dado al paisaje de la ciudad un carácter distintivo, este se puede describir como un poblamiento del arriba. En casi todos los casos los dibujos sobre el futuro se centran en darle funcionalidad al espacio, haciendo que en él transiten vehículos, crucen conductos cilíndricos, sobrevuelen máquinas de distintas clases, reluzcan los planetas como si se hubiesen acercado a la tierra en el transcurso del tiempo.

Tal imaginario está asociado a las dinámicas sociales de separación entre los ricos, que son habitantes por excelencia de los últimos pisos y de los “no ricos”, quienes deben estar atados a la superficie. El miedo al “abajo” de los poderosos y la lucha por el espacio han conducido a la ciudad a un éxtasis del arriba. La arquitectura ha respondido a ello haciendo que los edificios se ensanchen en su parte superior, una deformidad que parece sujetarse muy bien a la estética de lo futuro.



Dibujo 6. Dibujos realizados por: Iván Orjuela, Juan José García y Juan Camilo

El centro alcanza su nivel de paroxismo en aquel ambiente creado a los pies de los edificios, a la sombra de las líneas de los trenes, de los conductos que succionan a las personas para transportarlas, en medio del caótico pasar de autos voladores y en el radio lumínico de los anuncios de neón, es un regocijo del adentro, un gusto por la intensidad de lo que se vive justamente allí y no en la periferia.

La presencia del gran edificio es fundamental para separar las clases sociales, arriba permanecen los representantes del poder, abajo en la calle los simples individuos que se movilizan a pie. Los ricos habitan el interior confortable, viven la excepcionalidad de aquel espacio, agazapados en las azoteas sin ninguna necesidad, según se ve en los dibujos ajustados a la temática del centro urbano, de descender al nivel de los ciudadanos.

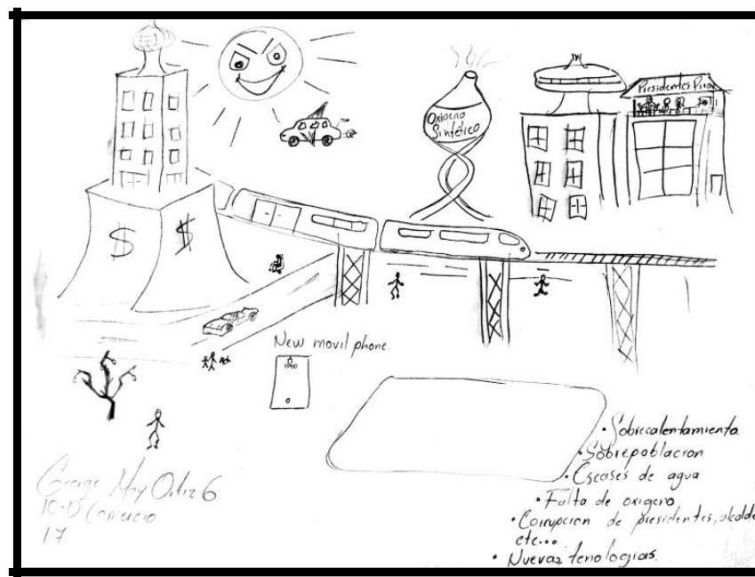
Si se tiene dinero, habrá muchas razones para querer estar lo más arriba posible en el paisaje urbano. Transitar por las calles no es seguro y no es saludable, en ellas siempre habrá personas necesitadas de aquellas cosas que atesoran los ricos en sus oficinas a 200 metros de altura y se padecerá de la contaminación de una forma directa.

La imagen espacial de la ciudad futura reserva al arriba todo lo que representa el poder, desde la urdimbre política hasta la extravagancia a la que da licencia la riqueza. La manera recurrente de imaginar el poder admite un explícito encumbramiento. Desde allí los poderosos no sólo se resguardan del ambiente hostil y contaminado que ellos mismos han creado, sino que pueden visualizar el mundo circundante. Arriba, el mundo es más agradable, más exclusivo, más estético. El dinero permite terrazas exclusivas para los presidentes, cúpulas, *penthouses*, lugares donde crece un árbol para el disfrute privado. Dado el caso, los habitantes del arriba tendrán en las azoteas un helicóptero que les evitará desplazarse por las calles. Luisa Ospina de 15 años, ha figurado el edificio de la gobernación para marcar ese contraste: mientras en los pisos más altos los que detentan el poder cargan con felicidad bolsas llenas de dinero, en las calles se propaga el latrocinio y la pobreza.

A pesar de la tensión que quiere transmitir el orden de los elementos dibujados, esto no implica una fuerza contraria que busque contraponer el peso del poder. Los dibujos delatan cómo los ciudadanos se van adaptando a ese mundo, en el que la tendencia ascendente de las edificaciones y el implícito distanciamiento de los poderosos con respecto a los viandantes, no ha adquirido todavía un carácter crítico.

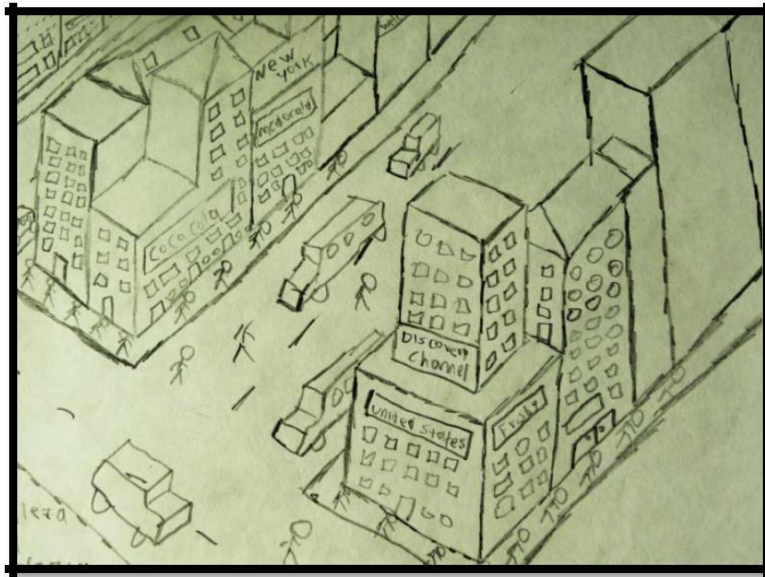
En el mismo ambiente que pareciera deslumbrar, que se muestra a la altura de los deseos de realización de los jóvenes, se evidencian fuertes desigualdades, las diferencia entre los que habitan en los pisos más altos y quienes deambulan en las calles parece progresiva. En principio, estas diferencias no generan mayores conflictos. En ese estado de vulneración las personas conviven con la basura y con los inevitables hechos de violencia; indiferentes a lo que pasa, siguen las reglas del poder en un escenario en el que todavía es posible ambicionar un lugar en el adentro.

Los dibujos de este tramo muestran cómo los productos tecnológicos aminoran la insatisfacción de las personas. Si se transita por las calles de las ciudades imaginadas se puede evidenciar el contraste entre la vida cómoda e indolente de los jóvenes, quienes absortos en las pantallas de sus dispositivos portátiles pasan por alto su entorno y el dramático movimiento de la realidad, que decanta a los ricos hacia el lado de los recursos mientras el margen de vida y de bienestar se contrae para los muchos.

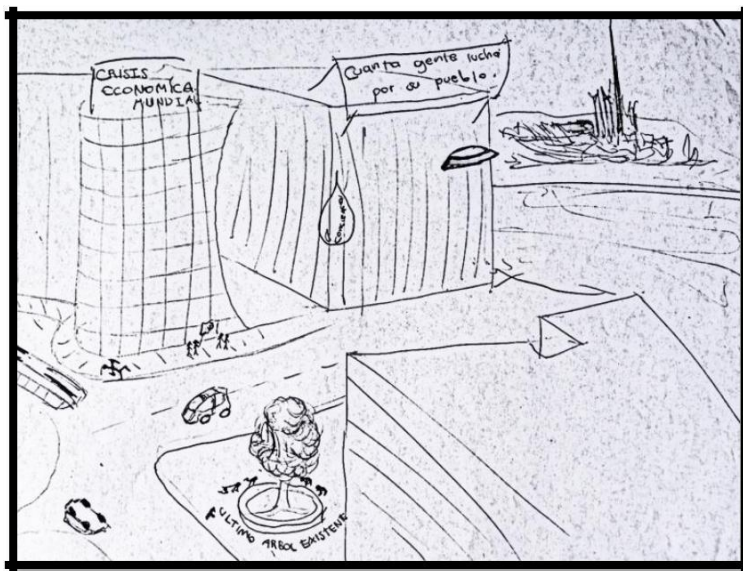


Dibujo 7. Dibujo realizado por George May Ortiz

El paso siguiente de esta diacronía muestra que las personas se hallan reducidas a monigotes. La imaginación de los adolescentes sobre el futuro visiona este periodo, en el que el ser humano vivirá disminuido y cabizbajo, adoptando un aspecto hormiguesco, moviéndose en hileras por las calles según los instintos más elementales de supervivencia. La satisfacción que tenía para el hombre la estimulante vida tecnológica ha sido sobrepasada por una tensión por los recursos; es posible comprar el agua, pero a un precio muy elevado: un millón de pesos según indica la máquina dispensadora dibujada por Kevin Marulanda, a pesar de que no es agua potable.

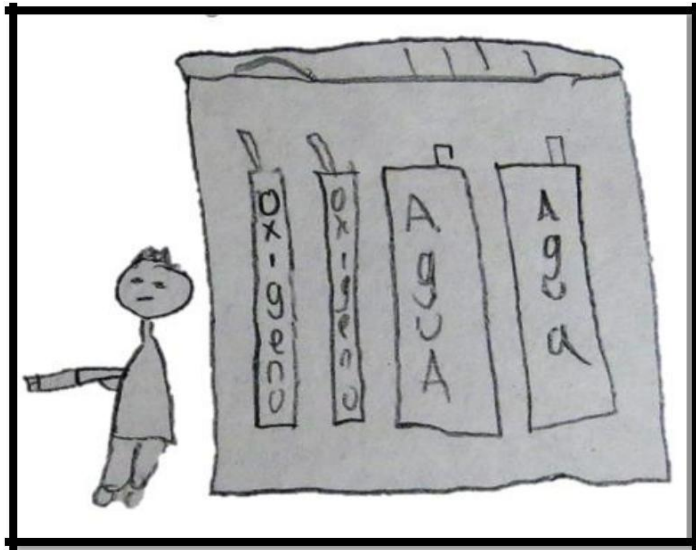


Dibujo 8. Dibujo realizado por Daniel Rodríguez



Dibujo 9. Dibujo realizado por Daniela Osorio

Encaja con lo anterior la imagen (Dibujo 10) realizada por Carlos, un estudiante del Gimnasio Contemporáneo, en la que un hombre, quizá comerciante, debe esgrimir un arma y utilizar una trampa dentada para defender su *stock* de recursos. La tensión alrededor del agua y del oxígeno, des-encipta las relaciones de poder expresada en los dibujados presentados en este aparte. Todo esto irá creando la masa crítica para la gran debate.



Dibujo 10. Dibujo realizado por: Carlos Arbeláez

En una serie contigua de dibujos la indignación toma forma y se manifiesta en la vida de las calles. No se necesita más que dar un paseo por los centros de las ciudades imaginadas para darse cuenta, sin forzar ninguna interpretación, que un desenlace violento se aproxima; quien realice tal recorrido podrá leer: Crisis económica mundial / ¡Se acaba el agua! / Cuánta gente lucha por su pueblo / Reelija al presidente / Neo – feminismo / Paz / Anarquismo / Ejército Nacional – Farc / Agua. Propiedad privada / “Se ahogan en su juego”.



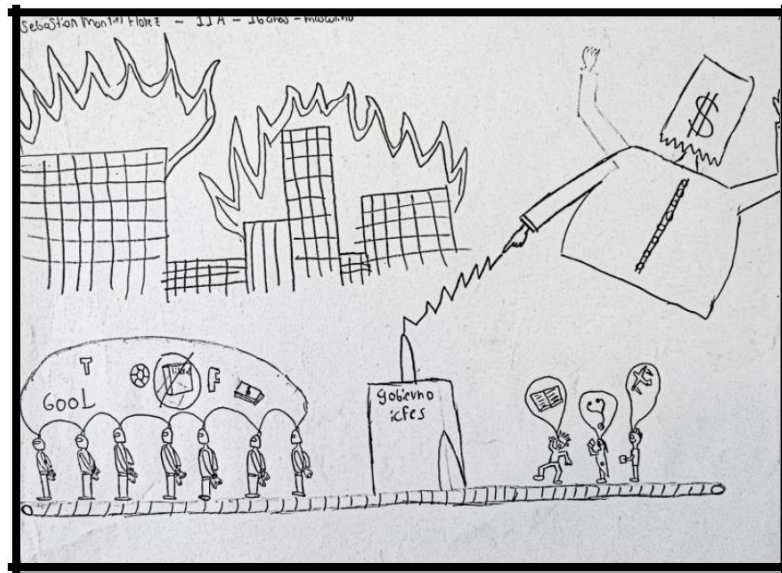
Dibujo 11. Dibujo realizado por Nicolás López

Así, la diacronía llega a un punto crucial. Este es el momento que se ha venido encubando desde la interpretación de los primeros dibujos. Había muchas razones para suponer de qué se trataba, pero ahora, ante la agitación de las personas que habitan las calles, se hace necesario que el poder adquiera una identidad.

El futuro imaginado contempla esta posibilidad, de modo que el poder mismo, como una entidad que no había tomado forma, se materializa en el cielo, reclamando sumisión y orden. ¿Qué aspecto toma el poder? Nada de ejércitos terrestres, nada de organizaciones civiles, insurgentes, obreras, etc. El poder proviene de un lugar en el cielo, como quiera que aparece en forma de una nave espacial, de un avión bajo el signo de un estado, de un rostro cenital, de un robot de treinta metros o de un panóptico en forma de ojo.

En el dibujo 12, se muestra cómo los jóvenes que entran en la cámara del gobierno son convertidos en cuestión de instantes en cuerpos rígidos atados de manos y unidos a una serie de ideas uniformes sobre lo que está permitido desear: fútbol, dinero, redes sociales, pero no

un libro. Las sensaciones acerca de lo que constituye el poder se decanta en términos de fuerzas: el poder se transmite como un peso que paraliza y que condena a los ciudadanos a la vida rastrera y superficial.



Dibujo 12. Dibujo realizado por Sebastián Montiel

Y así como prodigiosamente ha aparecido dicho poder, así mismo ha devenido como un castigo descendente, cernido contra lo pequeño y lo diverso. El poder se ensaña contra lo que sólo puede desplazarse lentamente, en cambio suele ser benévolo con lo ágil y con lo que puede elevarse, ecuación equivalente al mundo del capital, al fin y al cabo, éste “tiene que circular, reproducirse, expandirse, multiplicarse” (Zizek, 2015,), en ese sentido, viajar en una nave o sobre un *skate* aminora el peso del poder.



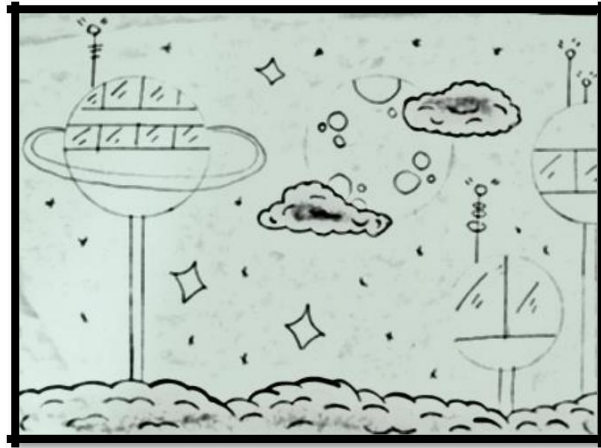
Dibujo 13. Dibujo realizado por: David Felipe Rodríguez



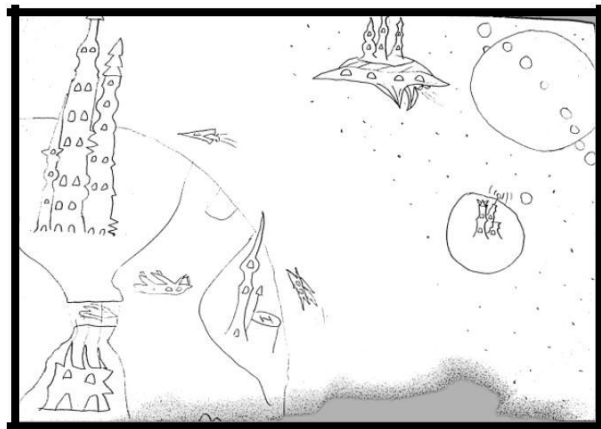
Dibujo 14. Dibujo realizado por: Mateo Arias

Los poderosos desatan una guerra desde el cielo, las aeronaves arremeten la superficie destruyendo todo a su paso, incluso los edificios que antes servían al poder y que

de algún modo podrían ser una vía de escape a la fuerza gravitatoria de lo social lucen destruidos. El resultado de la guerra es la división definitiva del mundo. Los pobres habrán de ocupar su propio escenario, condenados a habitar la tierra oscura y quemada, vivirán entre las ruinas que los poderosos han dejado, mientras que éstos, habrán colonizado el espacio, bastante arriba como para ser alcanzados por las tensiones de clase. Arriba encapsularán su vida, eliminando toda amenaza, reducirán la realidad a lo estético, a lo inmediato y luminoso.



Dibujo 15. Realizado por Jhonny Tovar



Dibujo 16. Realizado por Santiago Idárraga

Las escenas finales mostrarían la panorámica de un planeta en un gran plano a escala planetaria, como lo narran unos 27 dibujos y guardan un aspecto similar a los dibujos número 15 y 16. Poder visualizar el planeta cumple el deseo de totalizar lo futuro, como compendio o síntesis de la realidad.



Dibujo 17. Dibujo realizado por Jhonatan Peña

8.3 Segundo nivel de sentido: los significantes

Como se ha podido esbozar, el tema resulta ser el modo más convencional e inmediato de agrupar los dibujos, al mismo tiempo que el más falaz de ellos. Los temas traen consigo cierto convencimiento sobre la intención del dibujante a la hora de agregar elementos sobre la hoja, y esto es difícil de ignorar. A este respecto, la actitud primera que dispone al investigador frente a los dibujos hace pensar que los temas identificados rebosarán por sí solos la tarea interpretativa.

Tal actitud, la actitud natural, tenderá a homogenizar los aspectos del dibujo y a aceptarlos como dados. “Un solo tópico -dice Vilches - estabiliza el tema de la representación”. La imagen tenderá a estabilizarse ya que el observador busca verificar la “coherencia interpretativa” asociando otros elementos de ese tipo, es decir, el “tópico contextualiza el tipo de coherencia interpretativa” (Vilches, 1999, p. 69). En muchos casos, un solo elemento gráfico pudo haber dispuesto la interpretación global del dibujo. La presencia, por ejemplo, de una chimenea industrial expulsando humo provoca que otros elementos del dibujo queden circunscritos semánticamente a este hecho, de tal suerte que la interpretación giraría en torno al tema de la contaminación. El tema emana o parece emanar de una sola figura o de una serie de éstas que subordinan la presencia de las demás, en ese sentido y puesto en tono semiótico, existirían unos significantes que explicarían el encausamiento de los dibujos hacia unos temas determinados.

La cuestión, a la altura del término fenomenología, será reconocer que lo se cree ver en la imagen es una interpretación atada a la creencia de que en el dibujo se presenta una secuenciación de figuras. Poder reconocer estos significantes cumpliría, en el dominio del segundo nivel, la tarea fundamental de dar cuenta de lo que aparece en la imagen, con independencia de los motivos que pudieron llevar a la escogencia de una figura o de otra.

La actitud natural asumiría que, dado la preocupación de los adolescentes por ciertas temáticas, vendrán a mención ciertas figuras asociadas a éstas. Esta forma de inferir estaría en la base de toda semiótica y sería la responsable de una epistemología dominante que desvincula la realidad de la imagen. Este apartado procede de manera inductiva, cambiando el sentido de la interpretación, al reconocer, como ya se ha insistido, que los conceptos que se dicen abstractos no perviven en un lugar o conciencia como significados puros, sino que existen en tanto cobran un aspecto.

En virtud de lo anterior se reconoce que la representación de objetos por medio de ciertas figuras conminaría la existencia de ciertos temas. La contaminación o la tecnología no permanecerían como temas en abstracto, sino que tendrían lugar y existencia en tanto figuras.

Cada tema tiene un significante o una serie de ellos que dominan su espectro semiótico conforme representan una visión de futuro. La cultura vuelve inmediatos los temas para referirse a la existencia de temas que se creen abstractos, cuestión ésta que otorga a los agentes mediáticos un enorme poder. La posibilidad de intervenir en los flujos de la cultura visual supondría la posibilidad de hacer aparecer un objeto, un símbolo o una figura particular, en lugar de un concepto abstracto. Hacer aparecer, por ejemplo, una bandera en lugar del “mal”, o una nube en lugar de la “esperanza”.

La guerra ha sido uno de los cinco temas preponderantes en los dibujados recolectados. Ésta se desarrollaría casi siempre en la escena urbana y sobrevendría como un ataque aéreo contra la población que no opondría ninguna resistencia. En casi todos los casos se trataría de un avión que arremete con artillería de guerra viajando de izquierda a derecha.

Asociado a esta particularidad de los dibujos sobre la guerra, es importante fijar la atención en las formas en las que se figura el poder. Todo lo que se sitúa en la parte superior de las escenas reclama poder. Analógicamente, los aviones y las aeronaves en general, tienen

una posición de poder inapelable, así como también lo tienen los habitantes de los últimos pisos y las figuras simbólicas que los dibujantes han procurado hacer aparecer en los cielos de las ciudades. Un grupo de 41 dibujos alrededor de los temas de la guerra dará la pauta entonces sobre cómo toma aspecto el poder en la imaginación de los adolescentes.

OBJETOS VOLADORES	FIGURAS ANTROPOMÓRFICAS	PERSONAS ARMADAS
		DINERO CAYENDO
		PROPIETARIOS DEL AGUA
	PRESENCIA DE GRANDES EDIFICIOS	TANQUES DE GUERRA
		OTROS

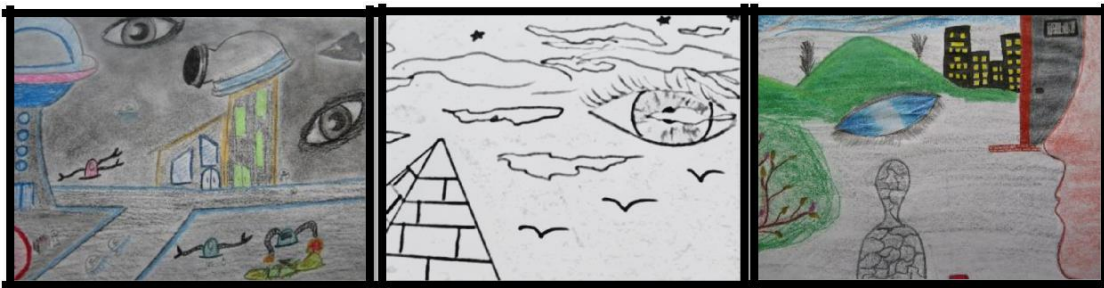
Tabla 3. Proporción en la que aparecen los significantes que configuran la idea de poder

En la mitad de los casos en los que se identificó una figura antropomórfica se trató de la presencia de un ojo o de una figura muy similar a éste. Al ver los dibujos 19, podría pensarse que se trata, en lugar de ojos, de una nave o de un satélite, en cualquier caso, estos objetos materializarían al poder como panóptico.



Dibujo 18. Dibujos realizados por: Juan José Garzón, sin nombre y José García

La presencia de estas figuras invoca una función simbólica acerca del poder, pero su significado no logra asentarse en un segmento de la realidad como tal, por tanto, no podría decirse que su carácter simbólico se deba a que representan algo en la realidad física. Entre tanto, los dibujantes hacen aparecer sin más estas figuras en medio de las nubes o en medio de aparatos voladores y su presencia ya no clama por una explicación, pues va dándose por sentado que habitan como omnipresentes e intemporales.



Dibujo 19. Dibujos realizados por: Daniel Alzate, Santiago Guzmán y Juan David Pusquín

Otro de los grandes temas identificados fue el de la tecnología. El grupo contemplado de los dibujos bajo este rótulo incluyó sobretodo escenas desarrolladas en ciudades y dibujos enfocados en un solo objeto. Lo que ha de entenderse de la siguiente tabla, de acuerdo a la dirección interpretativa planteada en este nivel, es que un concepto general como el que intenta conjuntarse bajo la palabra “tecnología” termina por singularizarse en unas figuras determinadas, lo cual entonces implica, que sólo algunos tipos de objetos llegan a instar lo tecnológico, a pesar de que la tecnología se refiere a un universo de conocimientos destinados a ser aplicados.

Es posible afirmar que la figuración de un medio de transporte resulta indispensable para connotar los escenarios de lo futuro. En este orden, los autos voladores y las naves coparon la mayor parte de ese espacio de dibujos estudiados, tal y como lo muestra la tabla N°4. A su vez, el espacio que corresponde a infraestructura de transporte se ha abierto a partir de la frecuencia con la que aparecen las líneas de metro, las carreteras elevadas y los conductos cilíndricos circundantes por todo el espacio urbano, por donde transitan vehículos de todo tipo.

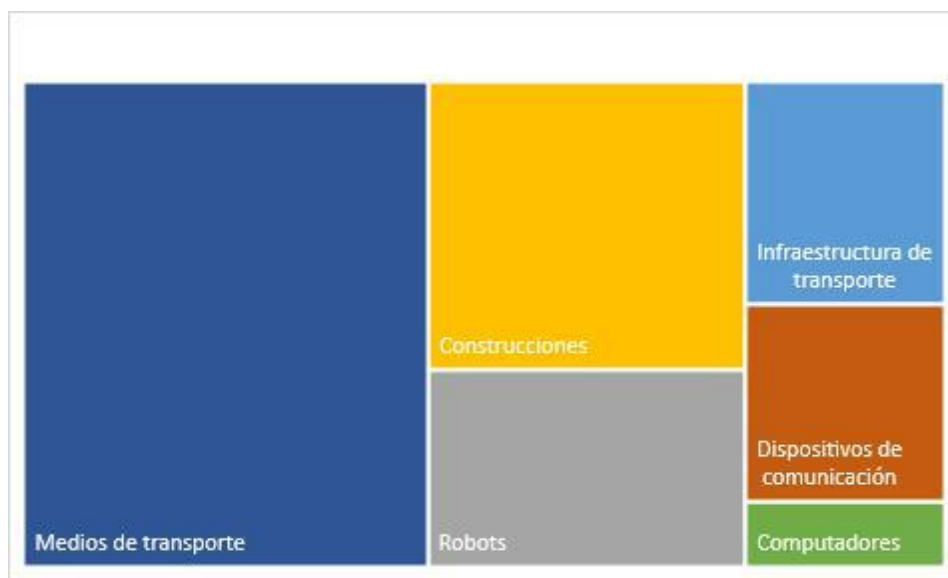
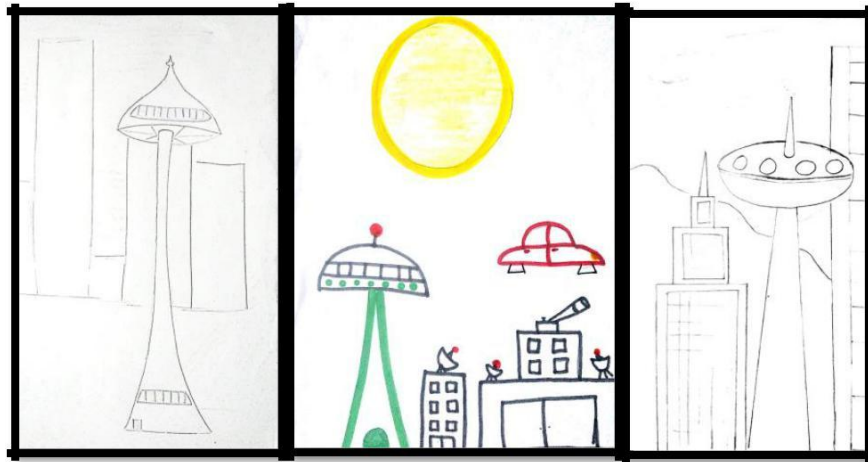


Tabla 4. Proporción en la que aparecen los principales significantes que configuran la idea de tecnología

Por su parte, el espacio señalado como “construcciones” se refiere, sobre todo, a los edificios con una elaboración detallada, intencionados a mostrar un estilo que los separe de las edificaciones en el presente. Lo que más ha de llamar la atención es la presencia obstinada de edificios y torres ensanchadas en la cima por una plataforma. La forma de este tipo de edificios (dibujo 21) terminó siendo un signo distintivo no sólo de los dibujos consagrados a la tecnología sino de los paisajes urbanos en general.



Dibujo 20. Dibujos realizados por: Nelson Henao, Laura Tatiana Grisales y Jhoany García

El otro gran tema fue el de la contaminación. De nuevo, se hace patente la manera en la que un tema amplio se conmina en ciertos referentes.



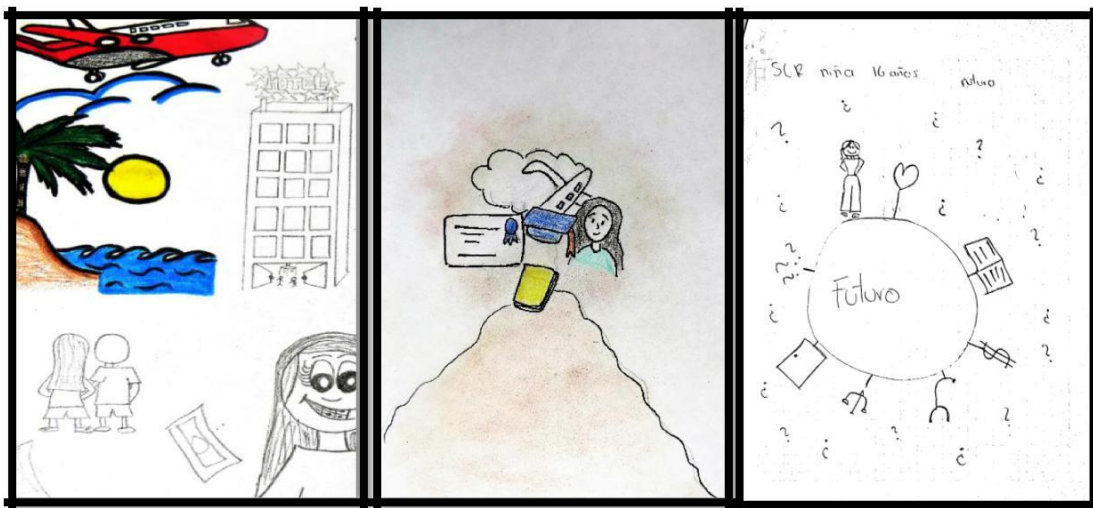
Tabla 5. Proporción en la que aparecen los principales significantes que configuran la idea de contaminación

Como aspectos particulares de esta ponderación se tiene que, las chimeneas industriales son las figuras más utilizadas dentro de la serie de 196 dibujos considerados como representantes de la temática de la contaminación. Subsiguientemente a este dato aparecen en

su orden: basura (aglomeraciones de pequeñas figuras que representan papel, latas, botellas), árboles talados, y soles figurados en tamaños excesivos.

Finalmente, el tema más reiterado en los 471 dibujos que pudieron ser rotulados con un tema fue el de la realización personal, algo más del 45% tuvieron que ver con escenarios que mostraban los objetos, las rutas a seguir o los escenarios donde los estudiantes se figuraron su vida futura. Cuando piensan en sus propias vidas, el futuro dibujado por los estudiantes luce muy calculado. Al contrastar este tópico con otros grupos de dibujos, podría leerse que sólo así el futuro toma una apariencia deseable, como resultado de un esfuerzo individual, a la medida de unas ambiciones muy personales, so pena de llevar una vida en medio de un grupo muy reducido de personas.

Las figuras que representan a las mujeres están en casi todos los casos sonriendo, lucen delgadas y en muchos casos rubias. El color blanco del papel ha terminado, sin mayores miramientos, siendo el color de la piel de las figuras dibujadas, y en su defecto, han pintado sus rostros con un color rosado. Resulta unánime el aspecto juvenil e infantil de sus rostros, sin dejar, ni por error, que un signo de madurez emerja en ellos.



Dibujo 21. Dibujos realizados por: Angie Melisa, Andrea Echeverry y Manuela

Las participantes han instalado un futuro muy cercano, apenas si se han graduado de la universidad; así bien, algunas llevan todavía la toga y el birrete de su graduación. El momento futuro que presentan sus dibujos se precipita en el límite de los próximos cinco o seis años. Una vez han conseguido un título, el futuro cobra substancia, abriéndose ante ellas un panorama de posibilidades diverso.

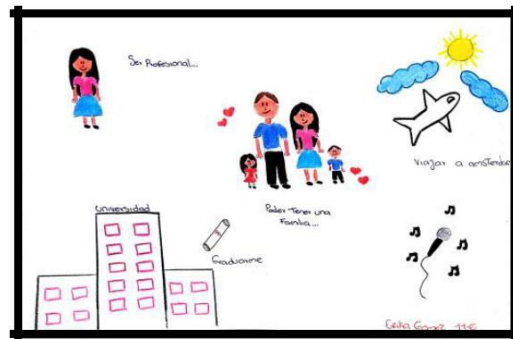


Dibujo 22. Dibujos realizados por: Sandra Castro y Valentina

Los dibujos realizados por las adolescentes adquieren un sentido particular en el espacio. El futuro es el momento de una cierta liberación, los episodios que han de vivirse en el futuro se desatan del suelo y flotan como hologramas en el espacio. Los títulos universitarios, los viajes, las aficiones, se alivianan y ya no parecen representar difíciles y serios retos, sino oportunidades que están al alcance de un salto, de una reacción, todo según una adecuada motivación y una hábil voluntad; quien no salte hacia aquellos íconos, a su despecho, merecerá un futuro aplanado.

Manuela, estudiante del colegio privado, se ha dibujado sobre una esfera (dibujo 21 derecha), como si fuese la única habitante de un planeta que se desplaza en medio del universo. Con una actitud soberana atraviesa el espacio subida en su esfera, recogiendo logros que colecciona en modo de símbolos escuálidos. Atraviesa de esta manera una constelación de incógnitas, frente a las cuales experimenta más emoción que angustia.

Parece no haber en este escenario de ventanas móviles y flotantes algo sujeto al suelo, algo que apunte el camino que han de seguir, todo termina por representar una opción, incluso la familia. En especial, dentro de los dibujos de las adolescentes, la familia luce como un ícono más en el menú flexible de la vida, al lado de un birrete o de un avión. Para armonizar en el ambiente de ese futuro acrisolado, el aspecto de la familia se sintetiza hasta el punto de convertirse en un estereotipo.



Dibujo 23. Dibujo realizado por Erika Gómez

La figura de una mujer, la de un hombre y la de dos hijos, (una niña y un niño) compone la imagen familiar. Pero la familia no es un lugar común en la visualización del futuro, su presencia es escasa, prima mucho más la imagen de una mujer sola, conectada con el mundo laboral y con sus deseos. Ciertas recurrencias configuran los detalles de sus proyectos de vida: laborar en ambientes cercanos a los niños o a los animales, obtener un título en psicología, veterinaria o medicina, ser azafatas o guardianas, y viajar cuando sea posible a una playa en el caribe.

Los adolescentes por su parte, se han dibujado a sí mismos con un aspecto más maduro, esto en la misma medida en que han procurado hacer sus rostros con mayor detalle, al incluir cejas, pliegues en la nariz y pupilas. Algunos logran dar un aspecto maduro a sus rostros imaginándose con una barba o con un bigote. La imagen móvil y flotante, descrita en el grupo de los dibujos de las adolescentes, cambia. El panorama del adolescente es más terrenal, menos variado, y esto reacomoda el espacio del dibujo de tal manera que los objetos se

instalan en un plano coherente con la posición de un observador. Las figuras humanas que los representan se apoyan en una línea base, es decir, una raya horizontal que define el límite inferior hasta donde pueden ser dibujados los objetos.



Dibujo 24. Dibujos realizados por: Jhon Alexander Ocampo, Daniel Fernando Guzmán y Ángel David Castillo

La línea base es un recurso que aparece según Lowenfeld (2008) en una etapa que él denomina “esquemática”, propia de desarrollo entre los siete y los nueve años, y que permite que la figura humana que indica la presencia del dibujante esté creíblemente y proporcionalmente unida con otros objetos. En términos generales, el proyecto de vida de los adolescentes se visualiza a través de escenarios más concretos en términos espaciales, y al mismo tiempo más austeros.

Los jóvenes se proyectan casi exclusivamente en tres escenarios: como futbolistas, como ingenieros o arquitectos y como hombres de negocios. Los primeros, los que se imaginan un futuro en el mundo del fútbol, aparecen con rostros decididamente juveniles contrastando con los de aquellos que anhelan otras profesiones. En los dibujos conseguidos en colegios públicos abundan las proyecciones en las que ellos mismos, con el aspecto que se han dado, miran al espectador en medio de los objetos que ambicionan, mientras los estudiantes de colegio

privado rara vez se visualizan de esa manera, prefieren enfocarse en objetos que utilizarían en sus respectivas profesiones.

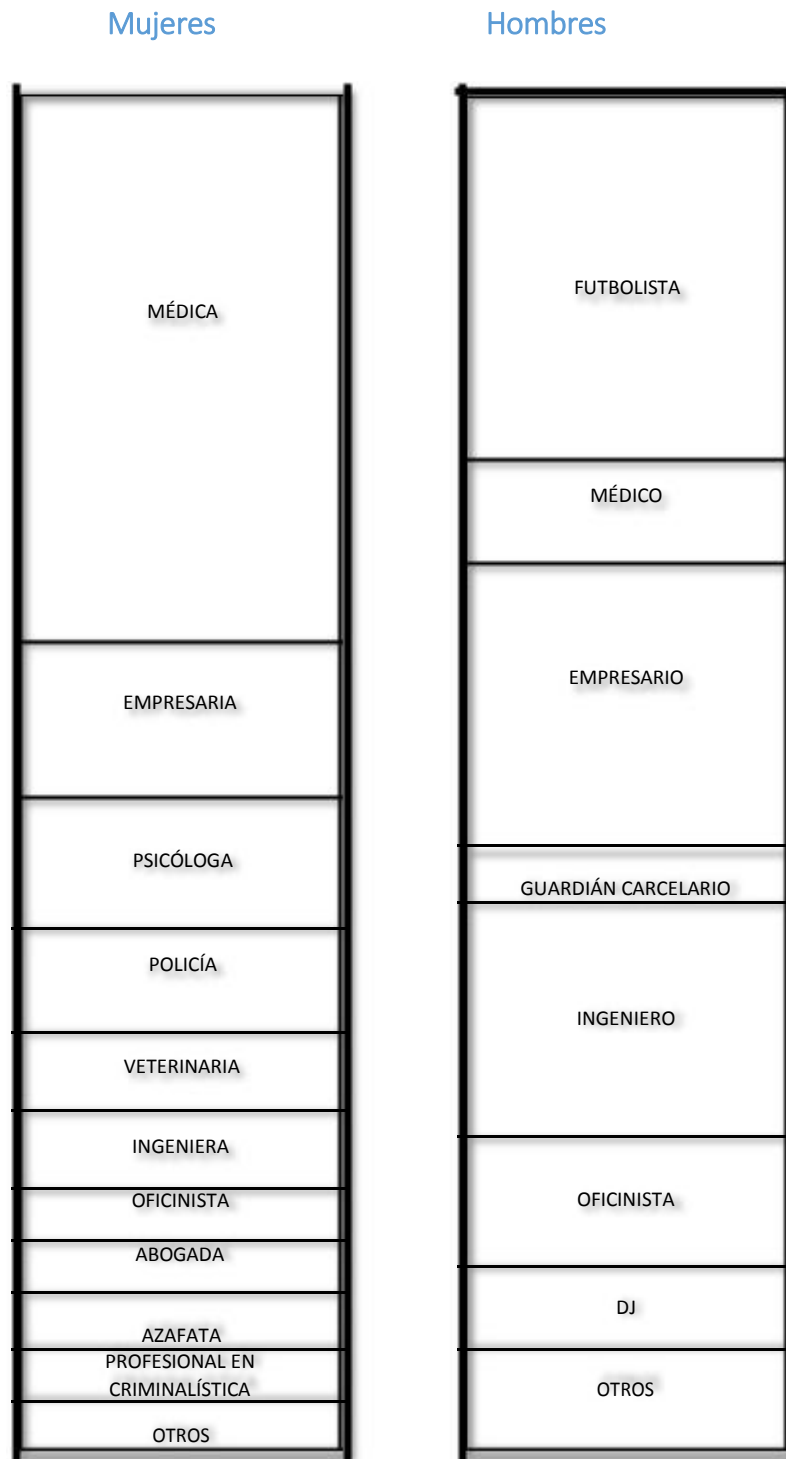


Tabla 6. Proporción en la que se distribuyen las profesiones en la prospectiva de los jóvenes

8. 4 Tercer nivel de sentido: la expresión del espacio

Más allá de la pregnancia del tema, los dibujos cobran unidad como expresión del espacio. Esta unidad da cuenta de la distribución de las figuras sobre la hoja y sobre cómo éstas, en tanto volúmenes y formas, imprimen una huella en lo visto, creando un orden a la mirada.

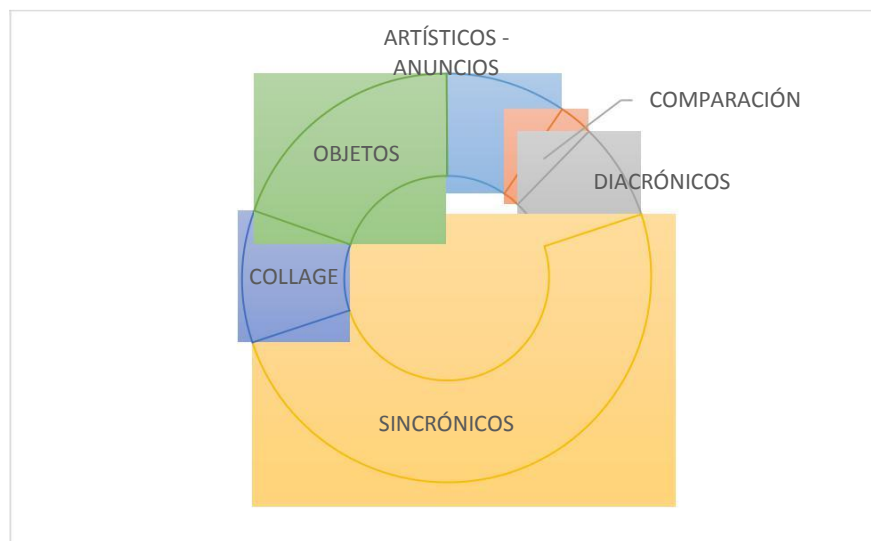
Se asume, para entender este nivel, que en el momento de dibujar co-existe una conciencia del espacio sobre el que se distribuyen las líneas, al mismo tiempo que se colma la intención de comunicar. Es decir, que la intencionalidad del dibujante no se cumple solamente en la concreción de ciertas figuras, sino que estas embargan un complejo de sensaciones sobre el espacio. Este nivel en el que se asienta el entendimiento de la imagen, constituye una instancia de sentido de orden pragmático, que justifica la ordenación de las figuras a lo largo y ancho de la superficie.

Cuando se cae en cuenta de esta *espacialización*, el ímpetu del tema, que normalmente se apoya en la presencia de alguna figura, se suspende, y cobran visibilidad esas relaciones de fuerza que laten entre las figuras dibujadas. En lugar del tema entra en juego la expresión en su sentido más elemental. La expresión materializa las formas distintas de intuición del espacio y de éste en tanto tiempo, conforme se dirige a la producción de un efecto en el espectador y en virtud de lo cual se hacen evidentes diferentes disposiciones de las figuras, que actualizan un aprendizaje social de la mirada.

Así entonces, el proceso creativo, desplegándose en las delineaciones sobre la superficie de la hoja, irá acompasado con una intención pragmática, que le es propia. De

Fondo, termina por comprenderse que lo que se quiere dibujar no está en un lugar previo a la imagen, sino que va apareciendo en el tiempo real de la acción de dibujar.

De tal manera, no sólo existiría una convencionalidad en las formas como son dibujadas las figuras, sino también en las formas de *espaciacular* esas figuras en la extensión de la hoja. La siguiente gráfica pone en evidencia que, de todas las formas compositivas que permite la disciplina del dibujo, seis canalizaron todo el esfuerzo expresivo de los adolescentes.



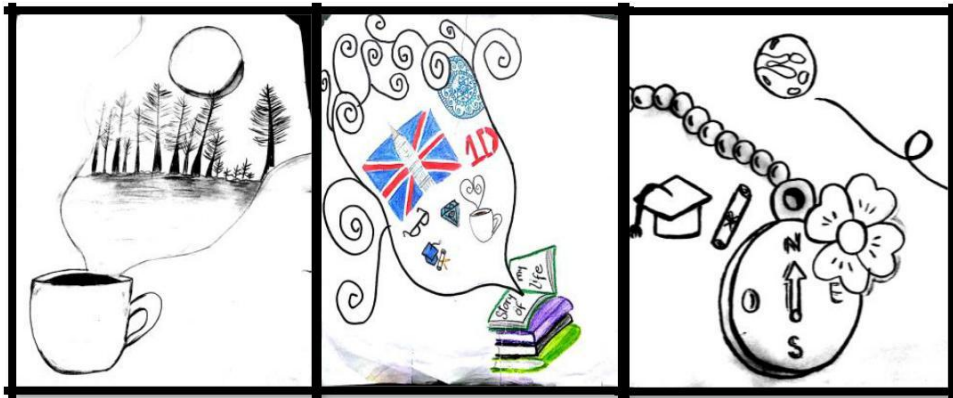
Gráfica 6. Proporción en la que se distribuyeron los tipos de expresión

El espacio cobra modos diferentes de ser, no sólo como la distancia que separa las figuras en una escena, sino que existen modalidades de expresión que le dan valor a los contenidos del dibujo según la posición que se les haya dado. Pero aún más que ello, la expresión asienta unas impresiones visuales, que terminan siendo las formas aceptadas como el espacio se presenta.

Por ejemplo, en el caso de los dibujos que muestran comparación, se puede entender que el hecho de que una figura esté a la izquierda o a la derecha de la hoja comporta un significado, pues la lectura cambia si está del lado del antes o del después, no obstante, lo que se impone

como contenido de ese contraste es una diferencia en las formas en las que se configura ese espacio.

Para los dibujos etiquetados como artísticos, los anuncios y para los llamados *collage*, la cuestión del espacio resulta ser más compleja. Los elementos dibujados no mantienen una isometría con el espacio físico real, así que no tienden a sujetarse a las líneas base, impidiendo una posible lectura asentada en relaciones de causalidad.



Dibujo 25. Dibujos realizados por: Santiago Agudelo, Melanie Cadavid y Karen Andrea Camacho

Si se trata de un anuncio, como los que insistentemente buscan llamar la atención sobre el mundo profesional o sobre lo que ha pasarle al planeta por efectos de la contaminación, no habría otro parámetro de valor que la mayor o la menor notoriedad de una figura, según aporta o no a la intencionalidad pragmática del dibujo. Pero existe una disposición de volúmenes sobre la hoja, que independientemente de los significantes utilizados, anticiparía una forma habitual de verlos.

Los dibujos artísticos en especial, escapan de la continuidad de los significantes y de toda pretensión gramática, dado que se han desplegado como un acto creativo que no busca

concretar un mensaje al espectador, sino que obedecen a un curso de trazos, nutridos en tiempo real, por los movimientos que el dibujante realiza, lo que en función de la idea de futuro ha terminado por producir dibujos con un carácter abstracto, que desmentirían la unidad e identidad de los significantes.



Dibujo 26. Kevin Lasso, Maria Camila Garzón y Yuli Paulín Bermúdez

Todo lo contrario sucede con los dibujos que muestran un solo objeto, en ellos, el sentido expresivo se reduce a su mínimo: la representación de un objeto material que no interactúa con otras figuras, deja a la luz la dificultad de suspender la conciencia del objeto, es decir, dejar atrás la creencia de la imagen como objeto, y recuperar su instancia básica como figura, cuyas formas y características están intencionadas a expresar lo futuro.

En cualquier caso, la expresión de lo futuro plantea, o bien una suerte de huida hacia lo abstracto o bien una sujeción a formas conocidas de representaciones de lo material. En el primer caso, lo futuro se resuelve expresando un cambio, una dirección que el dibujante espera hacer sentir al observador, mientras que, en el segundo caso, lo futuro se entrega a una metonimia. Ya en el segundo nivel ha sido posible reconocer qué significantes tienden a figurarse en representación de lo futuro: robots y autos aparecieron en lugar de tal idea.

8.4.1 Dibujos diacrónicos. Siendo la expresión de lo futuro, en esencia, un intento de apresar algo abstracto, en toda la extensión de lo que puede hacerse comprensible, inteligible o comunicable a otros, difícilmente el sentido podría mantenerse en el terreno de lo figurativo. Es así como una gran parte de los dibujos dejaron a expensas de la expresión abstracta aquello que visualizaron como futuro, y esto fue así, toda vez que esta idea les sugería cambio o movimiento, pero de algo no determinado, cuestión a la resulta razonable añadir, si puede acaso, algo, expresarse sin que de antemano se haya apresado imaginativamente.

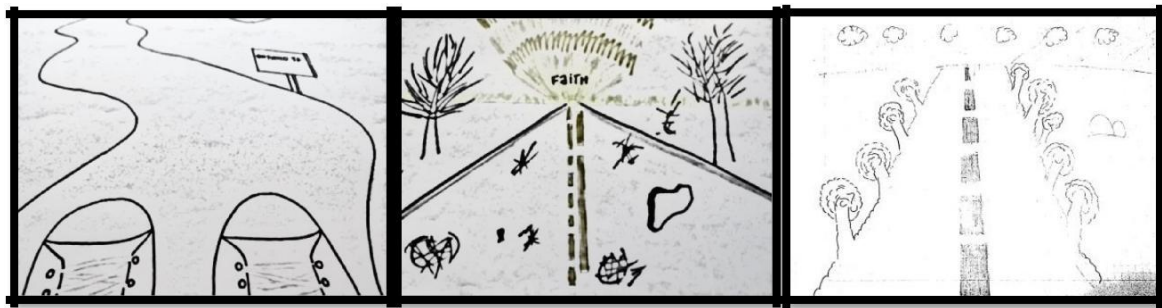
En la tensión de esta pregunta tienen lugar los llamados **dibujos diacrónicos**, que intentan apresar el futuro como algo en sí mismo y no como una consecuencia o como un estado de cosas asociado a un tiempo por venir. La intencionalidad del dibujante, implícita en ellos, se enfrentó con mayor patetismo a la pregunta ¿qué es el futuro?, haciendo que la expresión merodeara entre lo icónico y lo abstracto, como si fuera posible apresar el paso del tiempo en el dibujo.

Estos dibujos fueron llamados diacrónicos porque las figuras presentes en ellos, se produjeron en el espacio queriendo distanciar no tanto el “aquí” del “allá” sino el “ahora” del “aún no”. Para presentar los dibujos de este corte, se propone una trama de estos, que baraja las salidas al problema del tiempo en tanto expresión del futuro.

A. Existen unos dibujos que tienen un carácter alegórico, es decir, que queriendo dirigirse a un concepto abstracto utilizan figuras simbólicas. En los dibujos 27 intentaron traducir gráficamente la fuerza del cambio, pero supeditando tal fuerza a la presencia de figuras simbólicas como los relojes, que aparecieron en el lugar de aquello que no logró expresarse como materia del cambio.

años (dibujo 28 izquierda) al dibujar cinco escalones y ubicarse en uno de ellos, advirtiendo: “el futuro no existe, porque no llega al futuro, es sólo un presente próximo”

C. Avanzando en esta gradación, los dibujos han aminorado la presencia de elementos simbólicos e implantan una cierta perspectiva que intenta poner al espectador al tanto de un espacio, generalmente frente a un camino que se proyecta desde un punto de vista real. A diferencia de los dibujos anteriormente agrupados, éstos (dibujos 29) buscan transmitir no sólo un horizonte hacia el cual dirigir la mirada, sino que emplazan una distancia. La intención significativa del dibujo está allí precisamente, anidada en la distancia.



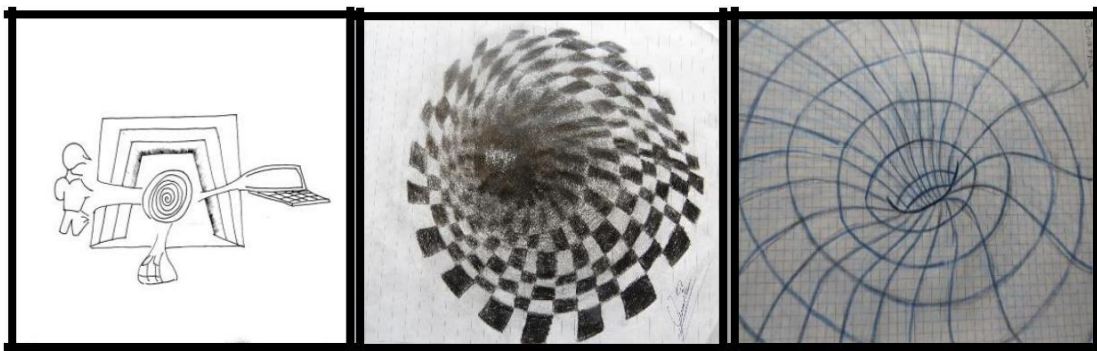
Dibujo 29. Dibujos realizados por: dos estudiantes del San Luis Rey sin dato y Eduardo Bolaños

D. En los dibujos de la siguiente sección, las líneas de fuerza cumplen un papel, que pasa de lo significativo convencional a signo fundamental para la concreción del cambio. El antecedente principal lo constituye la pintura europea de las primeras décadas del siglo XX que, en su propósito de captar la vanguardia tecnológica de los medios de transporte, se estribó de tal forma en las líneas de fuerza que terminó por desatarlas de los objetos representados, donde habrían de estar según la percepción normal de un observador. Así, como lo muestran los dibujos 30, las líneas fuerza pasan a gravitar en un espacio intermedio entre el espectador y los temas reproducidos en la pintura.



Dibujo 30. Dibujos realizados por: Ana María, Valentina Arcila y Kevin Stiv Londoño

En estos casos, los dibujos intentan dejar clara la dirección horizontal, a tal punto que las figuras se disuelven hacia lo abstracto en procura de dar toda la fuerza al movimiento que va a la derecha. Las flechas, cuyas formas no parecen ser solamente convenciones, aparecen como último recurso de expresar algo que los dibujantes no aciertan en incorporar como figura, de tal suerte que detentan un primer plano y demandan la atención central, en oposición al contenido del dibujo, que consiste en una repetición de formas (algo así como insumos). Esto puede hacer no sólo que las líneas de fuerza se abstraigan de un contenido, sino que intenten des-figurarlo.



Dibujo 31. Dibujos realizados por: sin dato, Omar Andrés Luna y Jonathan Camacho

La idea de lo futuro según como se ve en el último grupo de dibujos, parece conminarse en la sensación de movimiento y el movimiento parece depurarse en el trazo de líneas de

fuerza. En los dibujos 30 hay algo aveniente al curso de las líneas que intenta llevar la mirada fuera de las dos dimensiones de la hoja, pero que no atrapa ese algo que pueda dar identidad al tiempo

La conclusión más importante que se colige con respecto a esta clasificación, tiene que ver con una relación ciertamente consistente en la expresividad del movimiento hacia el futuro: entre más se acomoda el dibujo a la bidimensionalidad de la hoja, es decir cuando no se intenta transgredirla, más frecuente es la inclusión de elementos simbólicos, o de signos lingüísticos, mientras que el uso de la perspectiva sosiega la aparición de estos elementos.

La perspectiva, en efecto, intentará colmar el deseo de expresión del movimiento, se trate o no de un dibujo de corte abstracto. En los dibujos 30 la mirada es impulsada hacia el fondo de la hoja, satisfaciendo la noción de cambio hacia lo futuro sin recurrir a elementos significantes ajenos a la escena propuesta.

8.4.2 Dibujos sincrónicos. Lo abstracto no ha sido el carácter de la mayoría de los dibujos. Pese a su naturaleza, el futuro tiende con mayor insistencia a presentarse en escenas, que se basan en la presencia de figuras significantes. En este grupo de dibujos ya no se trataría de mostrar el cambio como movimiento puro, sino como el devenir de un estado de cosas. En general, este tipo de dibujos se denominarán como sincrónicos, entendiendo que las figuras presentadas se relacionan en un mismo tiempo.

Este tipo de imágenes permitieron en el primer nivel trazar una línea narrativa, y en relación a ello, estos dibujos comportan para el espectador una tendencia a alinear figuras, disponiendo el deseo de ser leídas, y respondiendo al hecho de que resulta más intuitivo para quien interpreta el dibujo moverse a lo largo de la abscisa.

El espacio recupera la noción de distancia, de modo que la separación entre las figuras obedecería a los espacios que existen entre las cosas del mundo físico, convirtiendo imaginativamente lo futuro en un estado de cosas tuteladas por las sensaciones de cercanía y alejamiento, y por las emociones atadas a éstas, siendo más proclive, de esta manera, a conectar los semblantes sobre este futuro con las concepciones acerca de la social.

La intencionalidad en los dibujos sincrónicos se soporta en la mayor o menor cercanía con la que aparecen las figuras. Las personas representadas, por ejemplo, se asumen como actuantes en un estado de cosas y, por tanto, como afectadas por la presencia de las demás figuras que representan edificios, autos, naves, ríos. Quien observa el dibujo encuentra en la proximidad de las figuras una manera de leer algo que pasa, normalmente ajustando dichas figuras a la línea horizontal y a la línea vertical, cuyo sistema espacial será el fondo indispensable para toda descripción de la experiencia humana (Arnheim, 1984)

Las fuerzas que se interponen en el acto de ver no solo recorren el dibujo, sino que lo configuran. Ya se ha llamado la atención de cómo las líneas de fuerza integradas en los dibujos diacrónicos aparecen según la intención de hacer visible el movimiento y con ello, trasluce la idea de que lo futuro comporta un proceso o un desplazamiento. Los dibujos sincrónicos, por su parte, corresponden a un plano más amplio, usualmente un plano muy general, pudiendo de esa manera acoger en un solo escenario diferentes escenas. De ello ha dependido, que se crea que en ellos late una concepción de lo social.

Así entonces, los dibujos que se presentan en adelante, coinciden con mostrar un plano muy general, reconociendo que, desde esa distancia, se incluirían tres estratos del dibujo, que acogen a su modo el desarrollo de las interacciones entre los diferentes elementos figurados, y sin los cuales, quedaría aparentemente cercenado ese “dar cuenta” de la realidad, atado a la tarea de imaginar el futuro. Estos estratos comenzarían por una franja inferior donde se

desenvuelve la realidad de las personas atadas a la calle, al suelo, a la tierra, por lo general, en su calidad de transeúntes; en el segundo estarán los cuerpos que dominan la mirada, incluidos en el espacio que se crea desde el suelo hasta el segmento de lo celeste, y el cual se reserva normalmente a la serie de edificios que caracteriza el escenario urbano, y en su defecto, a las líneas de las montañas; finalmente está el segmento que circunscribe todo lo que puede elevarse en el incierto lugar que de manera corriente se denomina “cielo”, y que con vistas a lo futuro resulta capital para lograr una idea de su imaginario

Como lo ejemplificó la narración presentada en el primer nivel, los dibujos pueden imponer sensaciones al espectador, que hacen suponer, por ejemplo, las distancias que han de recorrerse, o qué tan inconveniente resulta ser tal o cual panorama; esto sucede hasta el punto de hacer pensar cuán alejados o cuán cercanos están determinados escenarios en la prospectiva de los adolescentes. Haciendo eco de dicha narración, se puede ver cómo y en qué medida ésto logra aproximar a la comprensión del futuro imaginado.

Los adolescentes de Armenia visualizan el futuro mediante cuatro tipos de escenarios (refiriéndose a los dibujos sincrónicos): el desierto, la ciudad, la guerra y una suerte de urbe utópica o distópica. Cada uno de ellos emerge también según unas fuerzas. Los dibujos que evocan el desierto sirven de extremo a esta cuestión. En ellos, se remarca la conciencia del afuera y su condición de construir, con características opuestas, lo habitable, el estado del adentro. Los caminos fatigosos que se proyectan en el escenario del desierto corresponderían a la etapa presente, etapa que todavía recorren como estudiantes bajo la condición y el signo del deber. Todavía no pueden decidir qué dirección lleva ese camino, entonces lo recorren sometidos al curso ya trazado.

A su tiempo, la ciudad constituye la promesa de pertenecer, bien sea a través de la vida universitaria o por medio de un trabajo; en cualquier caso, la pertenencia a ese adentro se

figura cerca de un edificio. El centro urbano sería por antonomasia el lugar del adentro, alzándose como ambiente deseado y propio para el desenvolvimiento. Este lugar y no los barrios ofrecería un aspecto a la altura de los deseos, en el que pareciera redimirse el tiempo de la inacción (el afuera). Más allá de la presencia de los edificios, la atmósfera del centro urbano emerge en una suerte de saturación de las formas geométricas, que indica una alta funcionalidad.

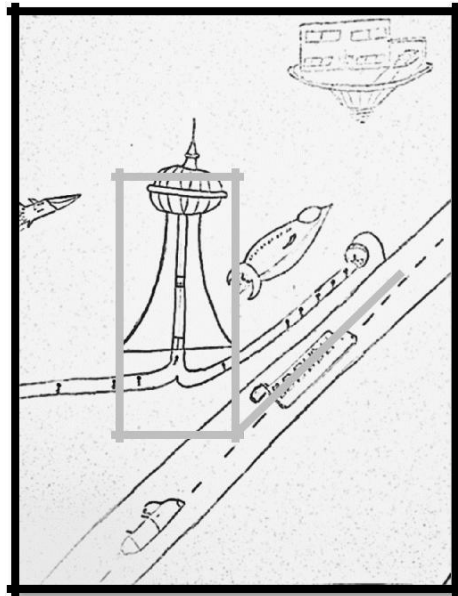
Si el afuera es yermo, plano y amarillo, en el adentro el espacio se espiga y se cuadrícula mediante una fuerza vertical, materializada en edificios y torres. Aún en el centro urbano, cuando se trata de una perspectiva en el eje horizontal, el futuro se presenta como un transcurso fatigoso, que debe cumplirse y que prorroga los anhelos, mucho más, por cuenta de los poderes multifacéticos instalados en el cénit de ciertos dibujos. Por el contrario, la posibilidad de ascender en la vertical del edificio o en la diagonal trazada por los vehículos se muestra deseable.



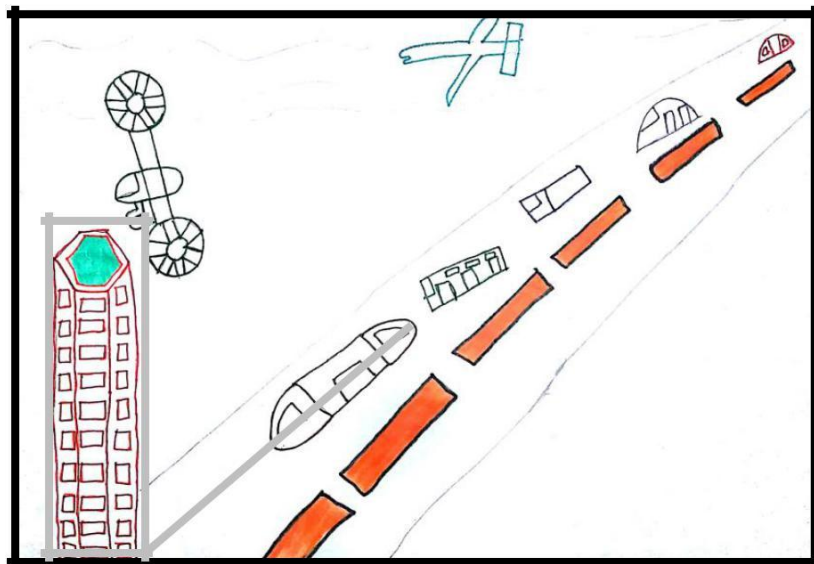
Dibujo 32. Realizados por una estudiante de 16 años y por Maria Constanza Egas, en los que se resalta una similitud icónica

La ciudad constituiría el escenario de posibilidad para escapar de la llaneza del trayecto; posibilidad que aparece como originada en el peso del área rectangular marcada en los dibujos en la margen derecha. Esta configuración será común a un gran número de dibujos que

registran la escena urbana. Así, al ir mostrando cada uno de los siguientes escenarios, se irá poniendo en la superficie lo que parecería esconder un enjundioso contenido conceptual en el eje ciudad – futuro – poder.

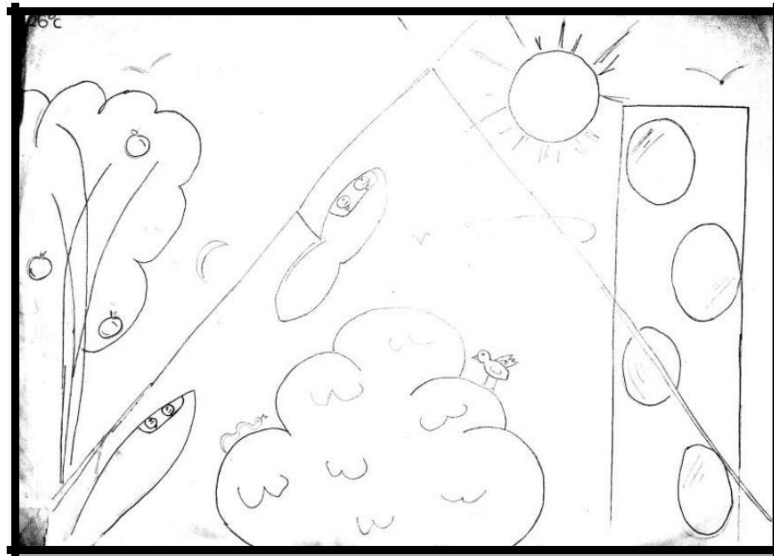


Dibujo 33. Dibujo realizado por Sebastián Jaramillo

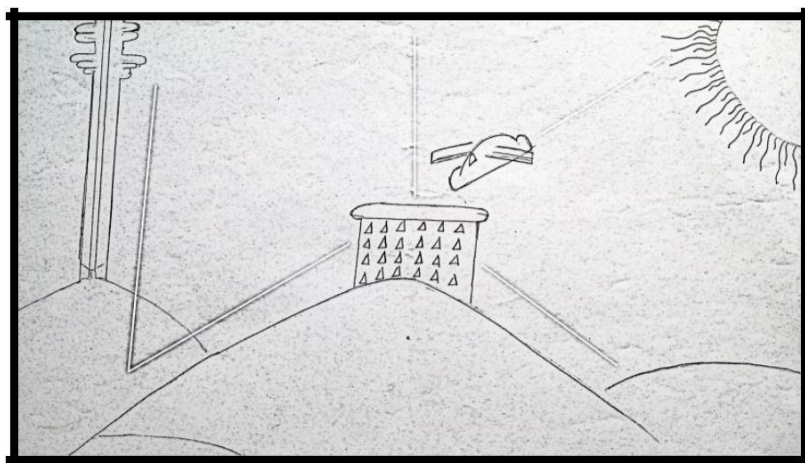


Dibujo 34. Dibujo realizado por Juan Camilo Avendaño

La forma resaltada extrae el sentido de la ciudad como imperativo de ascenso, aunque sobrevive a otros estadios en la perspectiva trazado por los adolescentes. El siguiente dibujo podría bien ser, una síntesis de la simetría que asocia a la vida de los ciudadanos, al medio natural, paralelo al construido por el hombre, y a los cuerpos celestes.



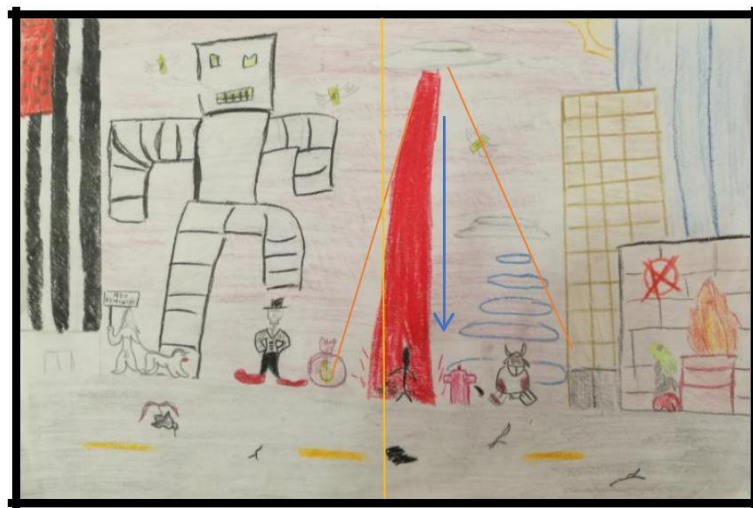
Dibujo 35. Realizado por Angie Martínez



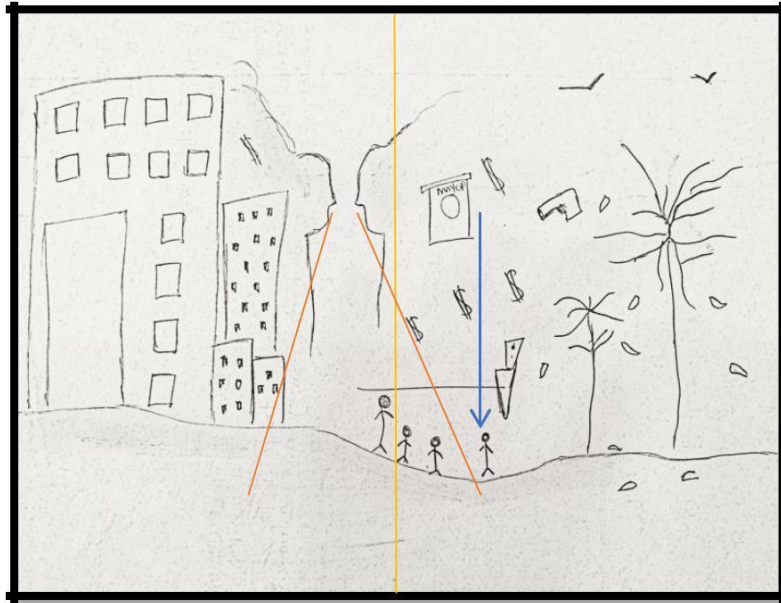
Dibujo 36. Dibujo realizado por Melisa Rodríguez Farfán

Perteneciente a otro momento, proyectado quizás en un futuro posterior a la civilización actual, la imagen del dibujo 36 sugiere que lo hecho por el hombre ha logrado el papel primordial en ese futuro, coronando, mediante su presencia rectangular, las formas sinuosas de la naturaleza, y poniéndose en sintonía con la figura celeste. Esta armonía que emana de la imagen depende de la coincidencia de unas fuerzas que van dirigiendo la mirada hacia el centro, justo en la azotea del edificio. Tanto las diagonales trazadas por las laderas de la montaña sobre la que está el edificio, como la dirección de la aeronave y como el hecho de que esta ruta pareciera haber circunvalado la figura solar, hacen del lugar señalado algo prioritario como estructura del dibujo.

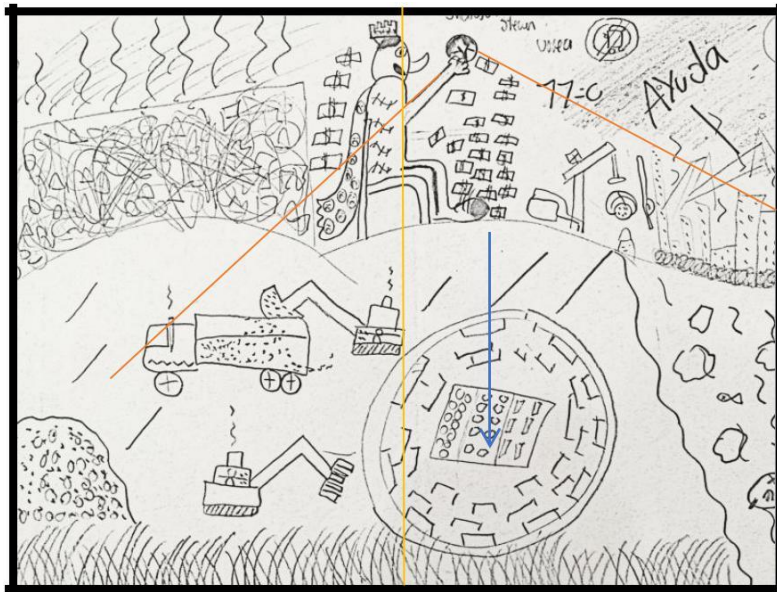
La alusión exclusiva al vertiginoso ascenso en la ciudad va a ir cambiándose – según lo narrado – por escenarios en los que el tema del poder centellea. Las tensiones en la ciudad, que pueden atribuirse, según la insistencia de los participantes a referirse a las crisis futuras por la escasez de los recursos y por las desigualdades, toman cierta forma, que se describe a continuación: en la escena urbana sobresale una figura antropomórfica que parece competir todavía por la centralidad del dibujo, a la derecha de esta figura hay una línea que se proyecta hacia el suelo que evidencia la forma como el poder se apuntala



Dibujo 37. Dibujo realizado por Andrés Camilo Zuluaga



Dibujo 38 Dibujo realizado por Laura Carolina Llanos

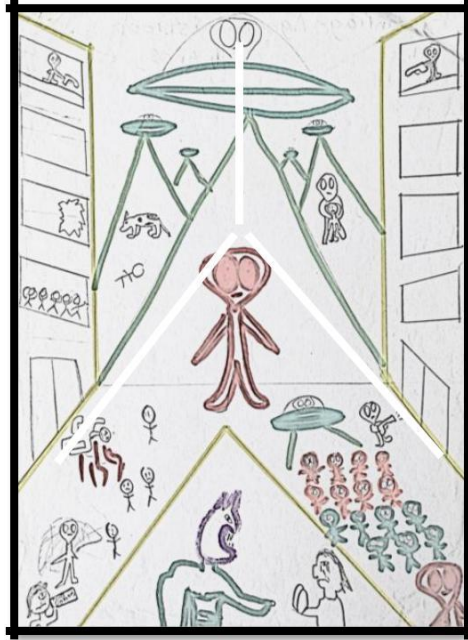


Dibujo 39. Dibujo realizado por Jhonatan Urrea

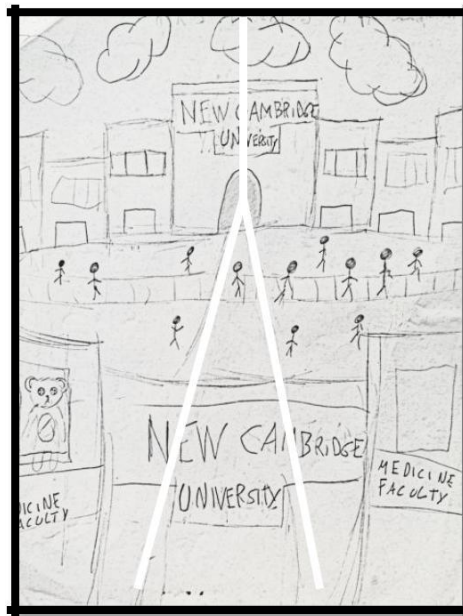
Esta serie de dibujos busca resaltar una figura de poder en el nivel superior, en virtud de la confluencia de unas diagonales, que se pueden rastrear hacia la base de la hoja, y por las cuales se esboza una figura cónica que instala el poder. Sin embargo, aún estas formas no coinciden con la línea central del dibujo (línea punteada de color amarillo), lo que impide que prevalezca en él la simetría, y que, en consonancia, la escena logre dar un sentido de estabilidad y orden. Por ahora, se muestra cómo el nivel intermedio, que es el nivel que da lugar a la estructura de la civilización, se impone abruptamente sobre los otros dos, por encima de cualquier equilibrio.

El tema de la guerra, presente en tantos dibujos, estaría reflejando la disonancia entre los tres niveles del dibujo. Los escenarios de guerra sugieren casi siempre una mirada de arriba hacia abajo, al unísono con la trayectoria de las bombas que caen desde los aviones. La destrucción de las figuras en el espacio intermedio tiene como consecuencia fundamental la desconexión de las relaciones en el eje horizontal, las que iban, por lo general, de edificio a edificio, y en virtud de las cuales, la realidad continuaba estando en el dominio de la sociedad humana.

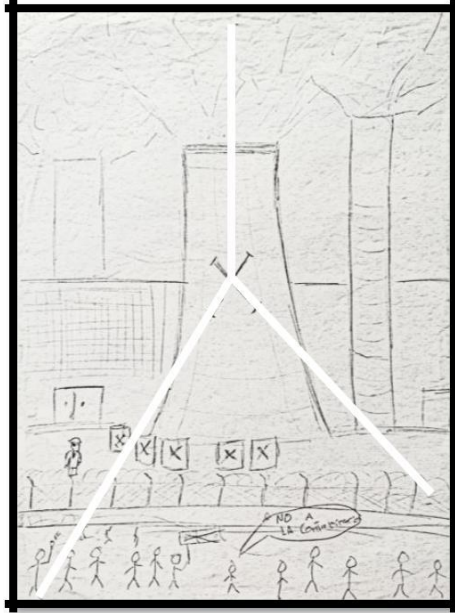
En los dibujos 40, 41 y 42 se ilustra una forma recurrente en la que se disponen las imágenes cuando un poder se ha encumbrado sobre la escena urbana. Ese poder establece una simetría que apunta hacia ese ámbito de la realidad que ha logrado avasallar los otros dos niveles.



Dibujo 40. Dibujo realizado por Santiago Agudelo Estrada



Dibujo 41. Dibujo realizado por Estefanía de 15 años

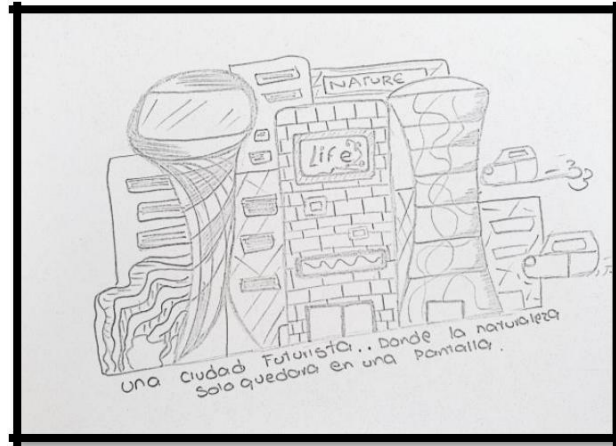


Dibujo 42 Dibujo realizado por Diego Camilo Serna de 16 años

Al final, cuando las ciudades y las formas de civilización existentes fueron destruidas, otras sociedades nacieron colonizando espacios a nivel de lo celeste. Los lugares del arriba, maravillosa visión de una arquitectura etérea, representarían el último reducto del adentro, su concreción y a la vez su estado ideal. El adentro asciende hacia un lugar utópico, separándose de la generalidad del mundo, que ha quedado reducido a escombros. La imagen del adentro se depura no sólo en relación a una fuerza ascensional, sino a un cerramiento sobre sí mismo, que definiría de una vez por todas sus límites con respecto al afuera.



Dibujo 43 Dibujo realizado por Nataly Tatiana Arenas



Dibujo 44. Dibujo realizado por Maria Camila Cano



Dibujo 45 Dibujo realizado por Laura Isabel de 15 años

9. Desenlace: fuerzas y formas de lo futuro

En este lugar de la discusión se ubica el punto de referencia para constatar las distancias y los acercamientos teóricos que se han hecho evidentes al término de la investigación. Acude a ello la pregunta: ¿cómo entonces se posiciona el aserto de un último nivel, que se nombra ahora como tesis, dentro del correr de las teorías sobre la imagen?

Ya se ha hecho constar que estas teorías se han estructurado generalmente en la existencia de tres niveles, según una forma ontológica – gnoseológica que recoge la Filosofía contemporánea, y que configura una dirección del ser y del conocer, tal que, ha de conducir de lo aparente a lo verdadero, y en los términos de lo que incumbe a la imagen, de lo menos signifiante a lo verdaderamente signifiante. Los dos primeros niveles representan lugares comunes (Panofsky, 1996; De Morentín 2006; Barthes, 2000) mediante los cuales se ha podido diferenciar un sustrato inferior, en el que se presentan las impresiones inmediatas, de un segundo nivel, reservado a los significados de los objetos que aparecen o a la combinación de ellos. El sentido no podría cerrarse, sin embargo, sin un siguiente nivel, si se quiere superior, que logra hacer inteligible las instancias anteriores.

En otras palabras, un tercer nivel llevaría a la luz los aspectos que en la imagen solo se percibirían inmóviles y silenciosos, y la fórmula de tal emergencia de significación ha sido que tales aspectos se hagan solubles en la trama del lenguaje, único medio por el que cobra vida el “contexto”, entendiéndose que éste es el producto de un zurcir de enunciados que van uniendo elementos disímiles del mundo. La semiótica responderá que el contexto a diferencia del texto se despliega en lo social, siendo lo segundo contenido en lo primero. Para las posturas, que han traído la cuestión de la imagen y de la significación hasta el presente, el contexto sería el último lugar de significación y a su manera una instancia de síntesis, que da no sólo coherencia a la

imagen como conjunto de elementos figurales, sino también lugar en el circuito de enunciados de la realidad.

La propuesta que se consolida toma la dirección opuesta, la búsqueda de sentido aspira al sentir y no a la racionalidad del lenguaje. Sobre la Línea de la Alegoría de Platón, que ha servido para pensar el paradigma *logocentrista* de occidente, esta dirección llevaría de lo plenamente abstracto e inteligible hasta el plano de lo sensible. Sólo de esa manera, sería posible entender que el sentido de lo futuro, de ese algo incorpóreo y abstracto que aspira a ser instado, se remonta a un antes del lenguaje.

El cambio en la dirección comprensiva del sentido parte de considerar como natural e inmediato el propósito de leer la imagen. La presencia de la imagen interpone en casi todos los casos un tema, que permite que ciertos enunciados se digan, representando una instancia altamente convencional e impuesta, dado que las maneras del decir terminan creando lugares comunes que adquieren legitimidad y fuerza en el hecho continuo de narrar. Pero en ese mismo sentido, resulta difícil desligar la acción de interpretar de la de asignar un espacio a las entidades a las que se hace referencia. El uso del lenguaje ya supone recomponer ciertas ideas en una dimensión espacial.

La espacialidad remite al sentido de dos maneras: la sensación de fuerza y la de forma. Ambas dan cuerpo a lo imaginado y a la postre, establecen un orden para la acción de ver. Las fuerzas imponen una manera de transitar entre las formas del dibujo, implicando una noción de continuidad en lo discontinuo. Las formas, por su parte, constituirían el carácter substantivo del dibujo, aquello que es tensado y puesto en evidencia como área.

Con acomodo a estos dos conceptos, se ha razonado que la imagen tiene una “estructura” de tal rigor, que posibilita el sentido en la superficie misma del dibujo. Abrigar la idea de sentido conforme el tercer nivel de la imagen lo proyecta, supone alternar una conciencia acerca de las fuerzas con la conciencia de las formas. Visto así, la espacialidad del dibujo constituiría un juego de reciprocidades: mientras las fuerzas expresan, las formas contienen, y en tal oscilación se da la continuidad de la imagen.

Si se intenciona la imagen (vista) hacia las fuerzas, se verá, en efecto, que una serie de líneas provocan impulsos y movimientos, pequeñas palpitations quinestésicas que guían la mirada. Quizá todas las líneas sean de algún modo líneas de fuerza, y por tanto también es probable, como lo expone Arnheim (1992) que toda masa visual sea una constelación de fuerzas. Lo cierto es que los observadores no pueden evitar sentir que ciertos segmentos de la imagen se abocan o se implican en otros, a merced de la contingencia de los trazos.

Las fuerzas se incorporan en la composición de los dibujos en el hecho mismo de hacer sentir al observador lo que el dibujante implícitamente expresa sobre el espacio. Existen fuerzas incorporadas en la sensación de letargo que produce la distancia, en la sensación de vastedad, en la sensación de que algo es profuso o de que está por empezar, hay líneas que provocan la idea de conclusión, hay otras que se escorzan para dejar ver un “después” de la imagen, y la cuestión es que todas estas fuerzas tenderán a acrisolar ciertos sentidos, y a la larga, ciertos modos de relacionarse con la realidad vivida.

En especial, se ha insistido en una descripción de lo que se siente o de lo que se intuye de lo social, valiéndose del dualismo adentro – afuera, como si éste se debiera a una expresión de fuerza. La dialéctica entre estos dos adverbios ha surgido más allá de la conexión metafórica, es decir, no como una simple figura retórica, prescindible si se quiere, sino que está aunado a la forma de captar y razonar lo social. Así entonces, las visiones de futuro tenderán a moldear

ciertos espacios en función de lo excluido y lo incluido, lo periférico y lo central, a tal punto que, al recrear lo que aparece en los dibujos, de alguna manera, todo se pone afuera o adentro de algo.

El afuera es la espacialización del temor y de la desazón de no pertenecer. Los lugares desérticos serían por antonomasia la condición de ese afuera, pero el afuera también cobra vida en las escenas que figuran los barrios, en el segmento más bajo de los dibujos donde aparecen las calles y los transeúntes y en general en todos aquellos parajes que no corresponden con la dinámica ascensional de la ciudad y con sus escenarios de prolija saturación de líneas.

No obstante, estas fuerzas de las que ha dependido todo intento de hacer comprensible la imagen, se presentan todavía atrincheradas en una suerte de lógica, que pone a estas fuerzas como la expresión de algo, dable en dos vías excluyentes, como si cada una de ellas cobrara valor por la privación de la otra. Es precisamente esta nomotética la que regla al lenguaje, por lo cual, la conciencia de las fuerzas presentes entre el espectador y el dibujo, deja la búsqueda en un punto todavía distante al sentido. Para poder asentarse realmente en el tercer nivel propuesto, habrá que dejar ver aquello que esas fuerzas tensan, algo más próximo a la superficie de estas. Las formas representan ese lugar antípoda al anhelo de verdad inteligible de Platón, en la medida que su presencia no espera ni admite el lenguaje.

Las formas aparecen desancladas del lenguaje, no porque no pueda decirse nada de ellas, sino porque las palabras realmente no las definen, salvo para ciertas formas regulares, no habría un lenguaje adecuado que las acogiera. No podría decirse de las formas que son más o menos sí mismas, y no podrían ser completamente opuestas a otras, porque a ellas no corresponde ninguna valencia; así bien, las formas constituirían una constancia de que la imagen puede cobrar sentido en un registro distinto al lenguaje.

A la medida de la investigación, las formas constituirían una configuración de espacios que aúnan o distribuyen los elementos del dibujo, definición opuesta como tal, a la idea de “figura” que se encierra sobre sí, como unidad significativa. Cuestión sobre la que Focillon (2010) diría: “mientras el signo significa, la forma se significa” (p.14) y esto se alza como una puerta cerrada para la ambición de la semiótica.

Siempre habrá tentación de encontrar a la forma un sentido, lejos se está de pensar que la forma sea, por el contrario, el origen del sentido. Tales formas no simbolizan ni representan, sino que se hallan presentificadas. La *presentificación* hace alusión, no a aquello que aparece, sino a aquello que hace que algo aparezca, objetivando los demás niveles de la imagen. Estas impresiones son difíciles de evidenciar porque, aunque constituyan la presencia objetiva misma del dibujo, la intención del intérprete estará, por lo general, dirigida a un nivel de sentido diferente. Es como si el bosque no permitiera dejar ver los árboles: las personas tienden a ver en la imagen y no la imagen. Lo que hay frente al espectador, ofrece, antes que nada, una experiencia “limpia y desnuda de lo dado” (Dufrenne, 1983, p.129), cuya evidencia no es más que eso, el estar ahí. Es comprensible que la existencia de estas impresiones no haga parte del interés de los estudios semióticos, ya que la conciencia de estas impresiones no conduce a significados predicables y esto iría en contra del hecho mismo de interpretar.

El tercer nivel en efecto, pre-existe al entramado del lenguaje, siendo por ello una instancia no significativa y una realidad inadvertida en los intentos de interpretación de la imagen. Deleuze (1987) se referirá a esta presencia, enfocado en la imagen cinematográfica, no como una instancia de sentido, sino como una “masa plástica previa al lenguaje, una materia asignificante y asintáctica” (p.213). La *presentificación* constituiría una conciencia distinta no sólo a la representación sino también a la percepción.

Lo que aparece a la imaginación no es como si estuviese presente en el mundo objetivo, sino que algo se hace presente mediante un contenido que se considera inmanente (Bello, 1979). En lo mediato, ese algo tenderá a fungir como una representación de los objetos del mundo y adquirirá un nombre para identificarlo como a un edificio o como a una nube, pero ésto sólo sucederá mediante una nueva modificación intencional. En otras palabras, en un momento distinto, lo que ahora se ve en la imagen y se nombra con una palabra en particular, ha debido presentarse de otro modo, es decir *presentificarse*.

10. Conclusiones

El mundo es el segundo término de una metáfora incompleta, una comparación cuyo primer elemento se ha perdido. ¿Dónde está lo que era como el mundo? ¿se fugó de la frase o lo borramos? ¿O acaso la metáfora estuvo siempre trunca? Juarroz, 2008.

La realidad es un tejido sólido, no aguarda nuestros juicios para anexarse los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verosímiles. Ponty 1994.

Lo que se quiere resaltar en este último aparte es la manera como se ha hecho visible el futuro en tanto lugar de posibilidades. Si se tratara solamente de apalabrar lo que muestran los dibujos, las conclusiones estarían referidas a las posibilidades, bien exiguas o pródidas, de prepararse, trabajar, adquirir una vivienda y/o viajar, pero estas “posibilidades” enunciadas como circunstancias vacías no acometen sobre el terreno del sentido y sólo sirven de título para lo que evidentemente son tópicos propios de la realidad social actual. Las posibilidades y las restricciones que median los lugares de realización de la vida futura adquieren particularidad sólo en tanto se descubren como aspectos, fisonomías, formas.

Las imágenes intencionadas al futuro en tanto escenario de posibilidad, pueden entenderse (utilizando un concepto de cuño fenomenológico) como un campo de presencia que traslapa sensaciones de clausura y de viabilidad. Este campo de presencia vuelve inteligible los contenidos imaginativos como si se pusieran al alcance de una sola visión, más allá de si estos se presentan como inmediatos o no, y los integra en un horizonte de sentido. Por un lado, la conciencia de que se puede avanzar, de que el futuro presenta un medio soluble, en medio del cual una persona se puede desenvolver según su habilidad para hacerlo. De eso se trata la viabilidad. En oposición, habría una sensación de clausura cuando los espacios figurados en el papel, transmitieron pesadez, inacción.

En concreto, las “posibilidades” de realización son aquellas referidas al adentro. Estas posibilidades estarían en función de qué tan propicia es la geometría del paisaje urbano para elevarse a la franja más alta de la sociedad, lo que equivale analógicamente a la posibilidad de ascender por los edificios o poder incorporarse en un vehículo que siga tal sentido. Se entiende el adentro como la sensación de pertenecer al sistema, y al sistema como una lógica de movimiento que justifica el lugar de las figuras dentro de los dibujos según se avanza de la vida estudiantil a la laboral, y todo esto, normalmente, al interior de la ciudad. El movimiento, en general, preserva a las figuras en su aspecto, redime al hombre de las penosas circunstancias del mundo al nivel del suelo e incorpora el anhelo que se tiene hacia el futuro.

La pregunta relevante será, si esas denotaciones asisten una visión particular, una de corte identitario, que pertenezca a los adolescentes de la región, o es la consecuencia programada del proyecto económico global. Ya es claro por lo menos, según el grueso de los dibujos, que el concepto de lo futuro se asienta en la proximidad de pocos terrenos, y que, de esa manera, lo futuro no se trata de todo lo que podría llegar a ser o a darse, sino que responde a la expresión de ciertos temas, figuras y espacios.

No obstante, la apropiación de ciertos regímenes visuales no está alineada con el capital de imágenes que corrientemente hacen visible a un pueblo o a una región, lo que para los habitantes del Quindío ha devenido en un arraigo por un pasado rural muy reciente y por la vivaz rúbrica de la cultura en torno a la producción y de la comercialización del café. Por el contrario, resulta predominante la tendencia a entamar la noción de futuro por medio de escenarios que podrían llamarse totalizantes, comprobando que entre más extremo resulten las situaciones recreadas más se satisface la idea de lo futuro. Y esto encaja con el hecho de que las preocupaciones de los ciudadanos son cada vez más globales y adquieren un aspecto prototípico, que pareciera a toda costa incumbir a cada persona en el planeta. Los sucesos sobre los que las pantallas televisivas insisten no tendrían específicamente un valor de hecho sino un potencial simbólico.

La expansión del capital depende de la existencia de territorios por fuera de la órbita del capitalismo, en los que los factores de producción se mantienen temporalmente por debajo del costo que rige en las metrópolis. Al respecto, es de señalar que la mayoría de la población urbana en el planeta habita en ciudades con menos de un millón de habitantes y la mayoría de ellas se encuentra en países mal llamados “tercermundistas”. Esto significaría que gran parte del proyecto expansionista del capital tendría que soportarse con esa masa creciente de ciudades pequeñas e intermedias, situando a ciudades como Armenia, irremediablemente, en el circuito vehemente del capital.

El proceso globalizador consigue mediante la exposición de imágenes anticipar formas de sentir y condiciona formas de actuar. Esa proyección hacia el mundo puede estar dejando desde hace varias décadas, como lo advirtió Meyrowitz (1985), “sin sentido de lugar” a las personas. La etapa de difusión de imágenes, dentro de los flujos culturales globales (Appadurai, 2001) se cumplió con mucha anticipación a los procesos de intercambio comercial y a la des-territorialización de los capitales. La aparición del cine y de la televisión en países como Colombia precedieron por mucho a los procesos de apertura económica. Teniendo en cuenta las dinámicas poblacionales y las irrefrenables arremetidas del capital, las ciudades, incluso las pequeñas, fueron apropiando (a escala) los problemas que hoy viven las metrópolis. La globalización ha irradiado esos problemas a casi todos los rincones de occidente bajo un aspecto que los hace familiares y comunes. Habría, como lo propone Ulrich (1998) una estabilidad entre las redes en las que fluye el capital y la configuración de espacios sociales e icónicos culturales (Ulrich, 1998).

La manera como se ha permitido visualizar el futuro hace parte fundamental de esa dinámica expansionista. Sin embargo, la predominancia de estas visiones no puede volverse inteligible en los términos en los que sí puede entenderse el movimiento de las variables económicas. No existe una línea que pueda trazarse para explicar cómo los aspectos que se

aceptan del futuro provienen de las condiciones en las que se mueve la economía, pero esta relación no puede ignorarse si se pretende comprender

En ese orden, la manera como las fisonomías recurrentes en los dibujos ayudan a entender la realidad fáctica-social no es clara ni puede serlo, y conforme esto, la idea de que el sentido de lo que se imagina y se percibe deba caber dentro de un contexto resulta problemática. Para quien lo enuncia, el contexto proyecta ser un antes en el que se asienta todo giro social, algo que puede anticipar lo que hoy pasa y que impide que ese presente resuene como algo nuevo, pero, a la larga, el contexto termina siendo una construcción, que sólo cobra vida en un lenguaje y como producto de una arbitraria conexión de enunciados sobre la realidad. Por su parte, la imagen y los regímenes visuales tienen un sentido intrínseco, que obedecen a una forma íntima de expresar el espacio. Los dibujos niegan el carácter general que sí admite el lenguaje: a diferencia de los relatos o de las narraciones, la imagen emplaza una singularidad insuperable.

El esfuerzo por construir enunciados sobre la realidad crece paralelo a la ambición de ajustar las impresiones del mundo a modelos de inteligibilidad, eso mismo hace que la tarea de entender la sociedad haya dependido más de encontrar significados que sentidos, y que no se admita lo disruptivo, lo fugaz, lo nocional en el dominio del saber. Pero la realidad no se prescribe ni se hace a la medida de lo que se considera coherente. El campo perceptivo – dice Ponty (1994) - está lleno de “reflejos”, “fisuras”, “impresiones táctiles fugaces”, que no se está en condiciones de contextualizar.

Así bien, el deseo de oportunidades de los adolescentes no debe ser leído solamente en función de una idea abstracta soportada en los excesos o en los déficits de los indicadores sociales, sino que debe conciliarse con las imágenes que catalizan el deseo. Existen espacios y semblantes adheridos a la idea de realización personal y social, de los que no se puede tomar distancia. La sola coincidencia de líneas y objetos en un dibujo pudiera constituir el origen inescrutable de ciertas sensaciones de pertenencia al adentro.

Deberá tomarse muy en serio la interpretación de Jameson (2012) que ve en estas configuraciones espaciales las formas inherentes al modo de producción imperante, máxime en el desarrollo de una fase que repuja el espacio como ninguna otra lo ha hecho. En especial, los dibujos estudiados expresarían el triunfo de la burguesía, manifestado en una espacialidad propia, que impone una relación presente – futuro mediada por estéticas del deseo y acomodadiza al imperativo de pertenecer.

Lo anterior habrá de contrastarse con el hecho de que el Quindío es un departamento cuyo saldo migratorio en el segmento de la población joven ha arrojado cifras negativas en los últimos años dentro de una tendencia que se marcó desde mediados de la década de los noventa y que produjo, entre 2010 y 2015, que la población menor a 24 años se redujera en cerca de 5000 personas. Mientras la región se ha ido convirtiendo en el destino de un enorme flujo de capitales hacia sectores con poca demanda de mano de obra calificada, se estima, basados en las cifras de movilidad laboral (Observatorio laboral para la educación, 2018) que el porcentaje de graduados de algún programa de educación superior, que migraron a otras zonas del país desde el Quindío y consiguieron trabajo, fue, en 2015, aproximadamente del 22%, mientras que los que no consiguieron, representaban el 28%

Lo local y lo propio demuestran no coincidir con las sensaciones del adentro. Y aunque esto parece no movilizar las maneras de decir de la ciencia social, se ha llegado a comprender, a

la luz de lo hallado, que las sensaciones de pertenecer o no, van dando lugar a la espacialidad con la que se configura lo social. La conciencia de que se pertenece a una sociedad embarga ya, una suerte de “geometría implícita”, que rehúsa ser explicada bajo las claridades que se arroga la ciencia. Mientras el concepto de “fuerza” ha alcanzado un grado de inteligibilidad suficiente para hacerse sitio en los caminos que van de la experiencia a la teoría, según como se conduce el saber científico, la idea de “forma” pone de presente la inefabilidad del sentido y su asonancia en la frecuencia del lenguaje. Ha sido posible para la posmodernidad disentir y asumir una posición crítica frente a las retóricas del poder, y develar, por esta vía, las contrariedades de los discursos hegemónicos, e incluso asumir una reflexión sobre la imagen como instrumento de dominación, pero la presencia de las formas en la profunda superficialidad de la imagen, hace inapelable el código visual.

Para Fernández Christlieb (2004) “la forma es la sustancia de la realidad, lo común de la realidad” (p.7) y en relación a ello dirá que “la creación profunda de la sociedad son sus formas” (p.50). Existirán imágenes en lo profundo de toda concepción social por más que se hayan hecho de éstas formulaciones abstractas: la ciencia, el capitalismo, lo futuro, tienen formas. Los grupos humanos están desprevénida e íntimamente unidos a ellas y a sus aspectos, de modo que permanecen inmediatas en la imaginación, previas a todo intento de conceptualización de la realidad.

La cuestión es que estas formas, más allá de ser evidencia y producto de la sociedad, son una manera de ser de ésta. El que cada individuo pueda edificar una idea de lo futuro incorporada en una lógica de restricciones y posibilidades, refleja de alguna manera, las nervaduras de lo social: jerarquías, reglas, condiciones de vida laboral, académica, parental, grupal, pero al mismo tiempo, lo social no podría tener sentido abstraído puramente de lo imaginario. Así entonces, las distancias entre los objetos, la presencia de figuras, las formas y los colores, proveen sentidos de una realidad que no puede ser otra que la social; es como

escribe Christlieb (2004), la realidad “no puede estar aparte o en otra parte que la sociedad: la realidad es estrictamente la sociedad. Y viceversa: la sociedad es la realidad” (p.10)

Pero, ¿cómo podría entenderse tal entrecruzamiento, con todo lo que tiene de paradójico asumir que algo surge de su propia consecuencia? Por esta vía se ciñe una conclusión que encara el carácter de lo social, y en virtud de la cual, lo social no habría de tener otra existencia que la de “espacio social”. De tal suerte, Dipaola (2010) se pregunta si no es la sociedad misma una imagen y al tanto, propone lo *imaginal* como un concepto que permitiría reconocer la conciencia de lo social como una conciencia de espacio.

Al decir “imaginal” se propone que existe una conciencia del todo, por medio de la cual los individuos se sitúan y se figuran frente a un estado de cosas, cuya inevitabilidad incumbe al colectivo mismo. Este sentir, de carácter temporal y espacial, funge como la piel viva de lo social. La sociedad, dice Castoriadis (2008) “se despliega en una multiplicidad de formas organizativas y organizadas. Se despliega como creación de un espacio y de un tiempo”. Mientras el concepto de espacio social remite a una configuración particular en el curso de las prácticas sociales, como si los actos e interacciones dejaran una huella en el territorio habitado (Lezama, 2014), el término *imaginal* extendería tal concepción de espacio, al formularse como un despliegue imaginario que sitúa objetos, rutas, límites. Al fin y al cabo, ¿de qué otra manera puede darse la realidad de lo social sino mediante una imagen interiorizada sobre la posibilidad de moverse, de cambiar, de relacionarse?

Por más que las rutinas impongan formas de racionalizar el espacio, éste tendrá evidencia y constancia en formas de imaginarlo. Lo *imaginal* plantea otros retos a la concepción de lo social, más allá de la idea de espacio como producto de las prácticas y las rutinas de las personas que prevalece con un carácter objetivista. No se trata solamente de dejar atrás la idea, ingenuamente apuntalada por la modernidad, sobre un espacio inmóvil y

absoluto que acoge la existencia de personas y cosas, sino problematizar el hecho de que la experiencia del mundo social, tal y como se insiste en depurar, deja fuera de foco una amplia franja de circunstancias humanas.

Se entiende que el conjunto pautas de la vida diaria, la *rutinización*, de la vida social de la que habla Guidens (2011), que la extiende por el espacio y por el tiempo, impone formas de ver y sentir que limitan la imaginación, pero al mismo tiempo se debe considerar que la piel viva de la experiencia de habitar – a la que se atribuye dicha habitualidad – transcurre en una interface *imagética* que puede redimensionar el espacio y con él los lugares que definen la mirada; al fin y al cabo, no es el espacio físico y los objetos como tal los que están en la base de la conducta, sino las representaciones que se hacen de éstos. La apuesta por entender las visiones colectivas de lo futuro queda confiada así, a la existencia de un haz de memoria, relativa a la experiencia de un espacio vivido, pero descentrada de la física de los objetos que en él se dan. La recurrencia a los *collages* como forma de espacialización, la frecuente alusión a lugares no físicos, la utilización de amplios planos que sobrepasan las contingencias del ver, pero, sobre todo, el intento continuo de apresar el mundo en su compleción, son constancia de dicho descentramiento.

Decir la “sociedad” o “lo social” se hace como afirmación de un todo. Lo *imaginal* se entenderá como la conciencia de este todo, asida de espacio, que mapea la presencia de objetos, máquinas, edificios, al mismo tiempo que los impone como habituales. Al hilo con lo anterior, puede decirse que los adolescentes de Armenia revelan en sus dibujos sobre la ciudad futura un espacio *imaginal* particularmente restringido. Sólo unos cuantos vectores permitirían, según lo expresan los dibujos, el movimiento dentro del *topos* social. Estas restricciones que nacen en el plano simbólico y no en la praxis, debilitan y aplazan las configuraciones de sujetos políticos, siempre que, los adolescentes no logran interiorizar la ciudad ni el barrio como espacios de comunidad y se contienen en un lugar autotélico (Nancy, 2000) desde el cual juzgan la realidad social, sin el ánimo de transformarla.

El futuro imaginado demuestra no tener arraigo en el devenir de la vida cotidiana, las prácticas sociales están cada vez menos atadas a las coordenadas locales y modales de tiempo y de espacio, y el espacio de la ciudad es menos vivido. Hay más sucedáneos para la experiencia concreta del espacio, reducido a manos de los mundos digitales, lo que se traduce en menos experiencias del cuerpo en movimiento y más experiencias visuales.

En general la imagen de lo futuro se expresa intencionada hacia algo incontenible en el *topos* barrial o en lo comunitario o en lo local; la proliferación de los conjuntos cerrados, la pérdida de identidad de los barrios, la penetración de los centros comerciales como aglomerantes de la vida social, y el mismo incremento en el uso de los dispositivos electrónicos, van limitando las interacciones de los ciudadanos, adecuándolas a maneras de pensar, sentir y desear, repetitivas, en menoscabo de los procesos de apropiación real de la ciudad. Tales condiciones se imponen con mayor fuerza en la población en edad escolar conforme aparecen nuevas políticas, que buscan el control del cuerpo, como las dirigidas a la utilización del tiempo libre y la extensión de las jornadas escolares, al mismo tiempo que la ciudad toma otras dimensiones que hacen más largos los desplazamientos, como quiera que la dinámica de la construcción en Armenia sumó a la urbe, en los cinco años que van de 2011 a 2015, unas 9000 viviendas, haciendo variar la producción de estas, con respecto al quinquenio anterior, en un 125%.

El espacio en el que podría desarrollarse la vida como comunidad está minado de aspectos amenazantes y no constituye un panorama deseable. A la larga, esto representa el debilitamiento del carácter colectivo de la experiencia y el desencuentro con etapas posteriores en la prospectiva de los adolescentes. Las esperanzas y el ideal de realización quedan orientados hacia un arriba que se reserva a los individuos y no a las comunidades, ni a los grupos. De la misma manera, la idea de bienestar individual, atada a la sensación de ingravidez, fulgura por encima de las utopías de orden colectivo. Las ambiciones reales de control y de

dominio sobre lo que pasará, quedan a la espera de un fortuito vínculo con el arriba, agazapadas por las sensaciones de inseguridad que producen los ambientes cotidianos. Ante ello, se apuesta por escenarios quiméricos que se alejan de los contextos vitales y que sobrepasan la prospectiva existencial.

Lo futuro amplía la órbita de lo posible, se admite la aparición de prodigios tecnológicos, de catástrofes planetarias, de alteraciones en las fronteras del tiempo y del espacio, pero se debilita la lógica de la acción social, como si las formas en las que realmente suceden los cambios no fueran tan creíbles, y fuera mejor apostar por la ficción. Pensando en ello, cobra evidencia el desarrollo de un nuevo “desanclaje” (Giddens, 1993), esta vez en el dominio de la imagen: los escenarios sociales se desatan de los contextos locales y se proyectan en “intervalos espacio-temporales” distintos, cuya estética y elementos simbólicos tienen origen en un radio más amplio de la cultura. En otras palabras, lo futuro encuentra su fisonomía por fuera del campo de acción social, los dibujos expresan una desconexión con la contingencia presente, siendo difícil interpretarlos como desenlace o desenvolvimiento de lo que pasa ahora.

Las expresiones gráficas de los adolescentes conducen por esta vía de conclusiones, ajustadas al hecho de que Armenia es una ciudad intermedia en el país, a concluir que los regímenes visuales con los que se da sentido a lo futuro, están supeditados a una estética de lo extraño y lo foráneo, que desdeña los ámbitos cotidianos, y no proyecta en ellos el maderamen de la acción social. Esto supondría que los jóvenes no logran proyectar sus identidades hacia lugares donde otros con un capital social equivalente lo han hecho. Se acepta en estos términos una ruptura de tal espacio. Quizá, como lo expresa Martín Barbero (1993), esa amalgama de elementos venidos de mundos culturales tan distintos da cuenta de la existencia de identidades cada vez más precarias y flexibles.

11. Referencias

- Acosta, M. A. C. (2007). La historia postsocial: más allá del imaginario moderno. In *Por una historia global: El debate historiográfico en los últimos tiempos* (pp. 41-72). Universidad de Granada.
- Appadurai, A. (2001). Dislocación y diferencia en la economía cultural global (1990). *Arjun Appadurai, La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, 41-61.
- Appadurai, A. (2001). La modernidad desbordada. *Dimensiones culturales de la globalización*. Ed. Trilce. Buenos Aires.
- Arias, L. M. (2007). El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo. *Trama y fondo: revista de cultura*, (23), 15-30.
- Arnheim R. (1984). El poder del Centro. *Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Ed. Alianza.
- Arnheim, R. (1986). El pensamiento visual. Ed. Paidós. Barcelona.
- Arnheim, R. (1993). Consideraciones sobre la educación artística. Ed. Paidós. Barcelona.
- Aumont, Jacques. (1992). La imagen. Ed. Paidós. Barcelona.
- Bachelard, G. (1993). El aire y los sueños. *Ensayo de la Imaginación del movimiento*. F.C.E. Bogotá.
- Bachelard, G. (1993). La poética de la ensoñación. Bogotá: Fondo de cultura económica.
- Bachelard, G. (2000). La poética del espacio. Fondo de cultura económica. Buenos Aires.
- Barthes, R. (1974). Retórica de la imagen”. Ed. Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires.
- Barthes, R. (1997). La aventura semiológica. Paidós. Barcelona
- Barthes, R. (2000). Elementos de la Semiología. Alberto Corazón. Barcelona.
- Baudrillard, J. (1988). El sistema de los objetos. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (1993). Cultura y simulacro. Editorial Kairós. Barcelona

- Beirute, L. (2011). Dibujar (se) frente al futuro: Hacia una sociología del dibujo escolar. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 12(2), 165-192.
- Bell, D. (2008). *The cultural contradictions of capitalism*. Basic Books.
- Bello, E. (1979). *De Sartre a Merleau-Ponty: dialéctica de la libertad y el sentido*. EDITUM.
- Belting, Hans (2007) *Antropología de la Imagen*. Katz Editores. Buenos Aires.
- Bergson, H. (1943). *Materia y memoria: ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Cayetano Calomino editor.
- Bergson, H. (1995) *Memoria y Vida*. Altaya. Barcelona.
- Boehm, G. (2010). *El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y WJ Thomas Mitchell (I)*: *En Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Boehm, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las Imágenes. En A. García (Ed.), *Filosofía de la Imagen* (pp. 87 – 106). Universidad de Salamanca. Salamanca.
- Bourdieu, P. (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo veintiuno editores.
- Buxó, J. P. (1984). *Las figuraciones del sentido: ensayos de poética semiológica*. Fondo de cultura económica. USA.
- Camino, J. L. (1989). Hermes y la psicoterapia. En *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas* (pp. 72-96). Anthropos.
- Cassirer, E. (1984). *Antropología filosófica*. México DF: Fondo de cultura económica.
- Cassirer, E., & Morones, A. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas (Vol. 1)*. Fondo de cultura económica. México D.F.
- Castoriadis, C. (1989). *La institución imaginaria de la sociedad (Vol. 2, p. 34)*. Barcelona: Tusquets.
- Castoriadis, C. (1988). *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*. Gedisa.
- Castoriadis, C. (1999). *Figuras de lo pensable*. Madrid: Frónesis.
- Català, J. M., & Doménech, J. M. C. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual (Vol. 42)*. Univ. Autònoma de Barcelona.

- Changeux, J. P. (1985). *El hombre neuronal*. Espasa-Calpe.
- Christlieb, P. F. (2004). *La sociedad mental* (Vol. 26). Anthropos Editorial.
- Chula, M. (1998). Adolescents' drawings: a view of their worlds.
- Clarke, J; Hall, S; Jefferson, T; Roberts, B. (2008). Subcultura, culturas y clase. En Pérez, J; Valdez, M; Suárez, M. (Ed.), *Teorías sobre la juventud: Las miradas de los clásicos* (271- 324). UNAM. México.
- Cocheiro, A. (2014). Jóvenes y niños mexicanos: visiones de futuro. Imágenes de futuro en la juventud. *Revista de estudios de juventud*. Págs. 58- 71. Marzo.
- Colomina, Juan José. Austin sobre percepción. Por una eliminación de los datos de los sentidos. *Revista de Filosofía Eikasía* Año 2, 11. Universidad de Valencia. Julio 2007.
- Conde, F. (2004). Fenomenología de la cultura. *Un análisis del conflicto intercultural a partir de las nociones husserlianas de habitualidad y "mundo hogar"* (Heimwelt). Ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de Fenomenología, "Interculturalidad y Conflicto", organizado por la Sociedad Española de Fenomenología, en la Universidad de Salamanca (España).
- Cooper, L & Shepard, R. (1973). Chronometric studies of the rotation of mental images. *Corica*,
- A. (2012). Las expectativas sobre el futuro educativo y laboral de jóvenes de la escuela secundaria: *entre lo posible y lo deseable*. Última década, págs. 71-95.
- Cornejo, W. (1975). La personalidad de los niños y adolescentes quechuas. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 7(3).
- Damasio, A. R. (1996). El error de Descartes: *la razón de las emociones*. Andrés Bello.
- Damasio, A. R. (2000). *Sentir lo que sucede: cuerpo y emoción en la fábrica de la conciencia*. Andrés Bello.
- DANE (2015). Boletín del mercado laboral de la juventud del DANE 2015.
- Denis, M., & Marichalar, I. (1984). *Las imágenes mentales*. Madrid: Siglo XXI.
- Derrida, J. (1998). *De la gramatología*. Siglo XXI.

- De Morentin, J. M. (2006). *Lo que explica la semiótica Visual*. Segundo Congreso Internacional de Semiótica. Universidad Nacional de Colombia.
- De Saussure, F. (1967). *Curso de lingüística general*. Ed. Losada. Buenos Aires.
- Del Rayo, J. (1972). La fantasía en Sartre, Freud y Bergson. *Convivium*, (36), págs. 45-82.
- Deleuze, G. (1974). *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. *São Paulo*.
- Deleuze, G. (1984). *Estudios sobre cine 1. La imagen-movimiento*. *Barcelona: editorial Paidós*.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo*. Paidós.
- Deleuze, G. (2002). Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Arena libros. Madrid.
- Deleuze, G. (2003). *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.
- Dipaola, E. (2013). *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*.
- Dipaola, E. (2015). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. Imagofagia*, (1).
- Díaz, P & Vélez, A. (2014). *Armenia imaginada*. Armando Silva Editor. Armenia.
- Dufrenne, M. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética*(Vol. 1976). Fernando Torres.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (Vol. 12). Anthropos Editorial.
- Durand, G. (1994). *L'Imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. Hatier.
- Durand, G. (2007). *Imaginación Simbólica* (2007) Ed. Amorrortu. Madrid.
- Durand, Y. (1989). *Estructuras de lo Imaginario y personalidad*. In *El retorno de Hermes: hermeneútica y ciencias humanas* (pp. 49-71). Anthropos.
- Eco, U. (1972). *Semiología de los mensajes visuales. Varios Análisis de las imágenes*. Buenos Aires: Ed. Tiempo Contemporáneo.
- Eco, U. (1991). *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen.

- Eisemann, F. R. (2012). Los imaginarios sociales como herramienta. *Imagonautas: revista Interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 2(2), 77-96.
- Elkins, J. (2010). Un seminario sobre la teoría de la imagen. *Estudios Visuales*, 9, 131-173. Escobar
- Villegas, J. C. (2000). Lo imaginario. *Entre las Ciencias Sociales y la Historia, Cielos de arena, Medellín*.
- Focillon, H. (2010). La vida de las formas. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad universitaria Coayacán
- Freinet, C. (1997). Ensayo de psicología sensitiva: reeducación de las técnicas de vida sustitutivas, v. 2. *Madrid: Villalar*.
- Foucault, M. (1997). Los espacios otros. *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, (7), 83-91.
- Freud (1981). La interpretación de los sueños I. Alianza Editorial. México. Friedman, M., & Friedman, R. (1980). *Libertad de elegir*. Nueva York: Grijalbo. García, A. (2002). La traducción de imágenes en palabras: Relación de dos lenguajes autónomos. *Factótum: Revista de filosofía*, (3), 11-14.
- García, Ana. (2011) Filosofía de la imagen. Ed. Universidad de Salamanca.
- Giddens, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza editorial.
- Giddens, A. (2011). *La Constitución de la Sociedad*. Bases para la teoría de la estructuración. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- Gombrich, E. H., Mandelbaum, M., Hochberg, J., Black, M., & Hernández, R. G. (1983). *Arte, percepción y realidad: Conferencias en memoria de Alvin y Fanny Blaustein Thalheimer*.
- Gómez, P. A. (2001). Imaginarios sociales y análisis semiótico: Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 195-209.
- Goodnow, J. (1979). *El dibujo infantil* (Vol. 8). Ediciones Morata.

- Hall, E. T. (1989). *El lenguaje silencioso*. Alianza Editorial.
- Harvey, D. (1977). *Urbanismo y desigualdad social*. Siglo veintiuno editores.
- Harvey, D. (2012). *Posmodernismo: La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: *La marca Editora*.
- Hebb, D. (2002). *The organization of behavior: A neuropsychological theory*. Psychology Press.
- Heidegger, M. (1994). *Holderlin y la esencia de la poesía*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- Heidegger, M., Coello, A. L., & Gabaudan, H. C. (2010). *Caminos de bosque*. Alianza editorial.
- Heidegger, M., Coello, A. L., & Gabaudan, H. C. (2010). *Caminos de bosque*. Alianza editorial.
- Hopperstad, M. H. (2010). Studying meaning in children's drawings. *Journal of Early Childhood Literacy*, 10(4), 430-452.
- Husserl, E. (1992). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de cultura económica.
- Husserl, E. (1999). *Investigaciones Lógicas I*. Alianza Editorial. Madrid.
- Husserl, E. (2012). *Ideas: General introduction to pure phenomenology*. Routledge.
- Jameson, F. (2012). *Posmodernismo: La lógica del capitalismo avanzado*. Vol 3. La Marca editora. Buenos Aires.
- Jung, C. (2002). *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. *Obras completas, vol. 9*. Ed. Trotta. Madrid.
- Kosslyn, S. M. (2005). Mental images and the brain. *Cognitive Neuropsychology*, 22(3-4), 333-347.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. *La redención de la realidad física*. Ed. Paidós. Barcelona.
- Kress, G. R., & Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images: The grammar of visual design*. Psychology Press.
- Lacan, J. (1949). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. *Escritos I, I*.
- Lacan, Jacques. (2000) *Escritos I*. Ed. Siglo XXI.

- Lakoff, G., & Johnson, M. (2009). *Metáforas de la vida cotidiana*. Colección Teorema. Madrid Lama,
- E. H. (2013). El lugar de la imagen. Una aproximación al giro de la imagen y el marco de los estudios visuales. In *Claves del mundo contemporáneo, debate e investigación: Actas del XI Congreso de la Asociación de la Historia Contemporánea*. Comares.
- Laplanche, J. (1992). El estructuralismo frente al psicoanálisis. Recuperado de http://www.revistaalter.com/Revistas/Numero6/El_estructuralismo_frente_al psicoanalisis.htm.
- Latour, B. (1986). Visualisation and cognition: *Drawing things together*. *Knowledge and society studies in the sociology of culture past and present*, 6(1), 1-40.
- Ledrut, R. (1987). Société réelle et société imaginaire. *Cahiers internationaux de sociologie*, 41-56.
- Lezama, J. L. (2014). *Teoría social, espacio y ciudad*. El Colegio de Mexico AC.
- Lipovetsky, G. (2002). *Era del vacío*. Ed. Anagrama. Barcelona.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Cuadernos. info, (24).
- Llinás, R. (2003). El cerebro y el mito del yo. *El papel de las neuronas en el pensamiento y el comportamiento humanos*. Ed. Norma. Bogotá.
- López de La Roche, M., Martín Barbero, J., Rueda, A., & Valencia, S. (2000). Los niños como audiencias: investigación sobre recepción de medios. In *Los niños como audiencias: investigación sobre recepción de medios*. ICBF.
- Lowenfeld, V., & Brittain, W. L. (2008). *Desarrollo de la capacidad intelectual y creativa*. Síntesis.
- Lucero, N. (2013). Lo invisible es esencial a los ojos: sobre el valor ontológico de la experiencia pictórica en Maurice Merleau-Ponty y Gilles Deleuze. *Revista de estética y teoría de las artes*, número 12. Universidad de Buenos Aires.
- Lynch, K. (1998). *La imagen de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona
- Marías, Julián (1968) *Biografía de la Filosofía*. Ed. Revista de Occidente. Madrid.

- Martín- Barbero, J. (1993) Industrias culturales: Modernidad e identidades. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/analisi/article/viewFile/41177/89136>
- Méndez, F. (2012). *Filosofía y contingencia en Richard Rorty*. Eikasía: revista de filosofía, (44), 85-98.
- Merleau-Ponty, (2010). Lo visible y lo invisible. Nueva visión.
- Meyrowitz, J., Strassoldo, R., Höflich, J. R., Prøitz, L., Ellwood-Clayton, B., Scifo, B., ... & Barabási, A. L. (1985). Sense of place. *The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, 235-258.
- Mitchell, T. (2011). «El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y WJ Thomas Mitchell (II)»: *En Filosofía de la imagen* (pp. 71-86) Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moles, A. (1975). *La comunicación y los mass media*. Bilbao.
- Mondzaín, M. (2000). Iconic spaces and the rule of lands. *Hypatia*, 15(4), 58-76
- Nancy, J. L., & Wainer, J. M. G. (2000). *La comunidad inoperante*. Lom Ediciones.
- Nancy, J. L. (2003). *El sentido del mundo*. La marca.
- Osgood, C. E. (1964). Semantic differential technique in the comparative study of Cultures¹. *American Anthropologist*, 66(3), 171-200.
- Osgood, C. E., SUD, G. J., & Tannenbaum, P. H. (1976). El diferencial semántico como instrumento de medida. *CH Wainerman (Comp.), Escalas de medición en ciencias sociales*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Pakman, M. (2014). *Texturas de la imaginación*. Editorial GEDISA.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel*. Gustavo Gili. Barcelona.
- Panofsky, E. (1996). Iconografía e iconología. *Il significato nelle arti visive*, 31-44.
- Pérez Molina, K. P. (2005). Imaginario social construido por niños y niñas mapuches: Reflejo de una cosmovisión.
- Piaget, J. (1973). *El estudio de la Psicología genética*. Emecé. Buenos Aires.

- Pierce, C. (1988). *El hombre, un signo*. Barcelona: editorial Critica.
- Pintos, J. L. (1995). *Los imaginarios sociales: la nueva construcción de la realidad social*.
Editorial Salterrae.
- Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción* (p. 475). Barcelona: Península.
- Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción*. Siete conferencias. Fondo de cultura económica.
Argentina.
- Potestá, A. (2013). *El origen del sentido: Husserl, Heidegger, Derrida*. Ed. Metales Pesados.
- Ramírez, A. V. (2014). La producción política del espacio: el problema de la praxis. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 18(63).
- Restrepo, M. (1993). *Ser-signo-interpretante: filosofía de la representación de Charles S. Peirce*.
Significantes de Papel.
- Richards, L. & Ogden, C. (1966). *El significado del significado. Una investigación sobre la*.
- Richardson, J. T. (2005). *Imágenes mentales*. A. Machado Libros.
- Robledo, C. (2006) *Imaginarios regionales del Eje cafetero*. Colegio de la Frontera Norte.
- Rojas, A. (2018) *Desastre en la ciudad*. Colombia plural.
- Romero, L. P. (1998). La fenomenología de la imagen poética de Gastón Bachelard. *Contrastes: revista internacional de filosofía*, (3), 335-343.
- Rodulfo, M. (1993). *El niño del dibujo: Estudio psicoanalítico del grafismo y sus funciones en la construcción temprana del cuerpo*. Paidós.
- Sanabria León, J. (2011). *Dibujo infantil y comprensión escénica: análisis crítico hermenéutico desde un enfoque psicoanalítico*. *Actualidades en psicología*, 25(112).
- San Martín, J. (1999). *Teoría de la cultura*. Ed. Síntesis. Madrid.
- Sarlo, B. (2004). *Escenas de la vida posmoderna*. Ed. Seix Barral.
- Sartre, J. (2005). *Lo Imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Ed. Losada.
Buenos Aires.
- Sartre, J. (2006). *La imaginación*. Barcelona: Edhasa.

- Sassem, S. (2007). *Una sociología de la globalización*. Katz Editores.
- Schmitt, C. (1979). El nomos de la tierra. *Centro de Estudios Constitucionales, Madrid*.
- Serres, M. (2001). Lo virtual es la misma carne del hombre. *Diario Le Monde, París, lunes, 18*.
- Silva, A. (1997). Imaginarios urbanos. *Cultura y comunicación urbana*. Tercer mundo editores. Bogotá.
- Silva, A. (2004). Imaginarios urbanos: *hacia la construcción de un urbanismo ciudadano*. Metodología. Convenio Andrés Bello, Universidad Nacional de la Colombia. Bogotá.
- Singer, W. (2010). Experiencia propia y descripción neurobiológica ajena: Dos fuentes de conocimiento cargadas de conflicto. *Revista electrónica de ciencia penal y criminología*, (12), 24.
- Tirado, F. J. & Mora M.(2002), El Espacio y el Poder: Michel Foucault y la crítica de la historia. *Espiral, Estudio sobre Estado y Sociedad*, 9(25).
- Trujillo, R. (1970). *El campo semántico de la valoración intelectual en español*(Vol. 2). Secretariado de publicaciones de la Universidad de La Laguna.
- Turkcan, B. (2013). Semiotic Approach to the Analysis of Children's Drawings. *Educational Sciences: Theory and Practice*, 13(1), 600-607.
- Ulrich, B. (1998). ¿ Qué es la globalización. *Falacias del globalismo, respuestas a la*.
- Velásquez, M. E. S. (2012). *Cómo entender el territorio?*. Editorial Cara Parens, Universidad Rafael Landívar.
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Ediciones Paidós.
- Villafañe, Justo (2006) *Introducción a la teoría de la imagen*. Ed. Pirámide. Madrid.
- Waldenfelds, B. (2011). Espejo, huella y mirada. Sobre la génesis de la imagen. En *Filosofía de la imagen* (pp. 155 - 178) . Ed. Universidad de Salamanca.
- Wallon, P., Cambier, A., & Engelhart, D. (1992). *El dibujo del niño*. Siglo XXI.
- Wunenburger, J. (2008). *Antropología del imaginario*. Ed. Del sol. Buenos Aires.

Yañez, C. E. J., Chávez, R. M., & Soto, Y. M. (2008). La sociedad del futuro: una mirada a través del dibujo infantil. *Perspectivas de la Comunicación-ISSN 0718-4867*, 1(2), 7-16.

Yañez, C. J., & Chávez, R. M. (2009). Semiótica del dibujo infantil: una aproximación latinoamericana sobre la influencia de la televisión en los niños: casos de estudios en ciudades de Chile, El Salvador y México. *Arte, individuo y sociedad*, 21, 151-164.

<https://www.youtube.com/watch?v=5Ch5ZCGi0PQ>

Zizek, S. (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo xxi.

Zizek, S. (2015, agosto,17). The Pervert's Guide to Ideology - What is Ideology? (archive de video). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=5Ch5ZCGi0PQ>.

Instituciones.

DANE (2018) Boletín técnico. Gran Encuesta Integrada de Hogares. Boletín técnico. Recuperado de https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/boletines/ech/ml_depto/Boletin_dep_17.pdf

DANE (2018) Estimaciones de la Migración en Colombia. 1985-2005 y Proyecciones 2005-2020. Nacionales y Departamentales. Recuperado de <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/movilidad-y-migracion>

El Quindiano (2018). Nota de Coyuntura Económica II: Generación NiNi -Ni estudian ni trabajan ni son conocidos- Recuperado de <https://www.elquindiano.com/noticia/6332/nota-de-coyuntura-economica-ii-generacion-nini-ni-estudian-ni-trabajan-ni-son-conocidos>

La Crónica del Quindío (2017) Medición con otras regiones en índice de competitividad turística sería poco objetiva. (2019, febrero,27). Recuperado de <http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-medicion-con-otras-regiones-en-indice-de-competitividad-turistica-seria-poco-objetiva-cronica-del-quindio-seccion-la-ciudad-116495>

Ministerio de Educación de Colombia (2014) Educación Superior – Síntesis estadística Departamento del Quindío. Recuperado de https://www.mineducacion.gov.co/sistemasdeinformacion/1735/articles-212352_quindio.pdf .

Ministerio de Educación de Colombia (2015) Educación Superior – Síntesis Nacional. Recuperado

de https://www.mineduacion.gov.co/1759/articles-358137_recurso_1.pdf

Observatorio Laboral para la Educación (2018). Movilidad Laboral de los recién graduados.

Recuperado de <http://bi.mineduacion.gov.co:8380/eportal/web/men-observatorio-laboral/vinculacion-laboral>

Secretaría de Educación Municipal de Armenia - SEM - (2018) Reporte de Matrícula.

Secretaría de Educación Municipal de Armenia SEM (2018). Recuperado de

https://drive.google.com/file/d/1QS_gVnDdJldTJ72lwiNkA1sRn4g0II8n/view

SINIES (2017) Informes Departamentales de Educación Superior. Recuperado de

<https://www.mineduacion.gov.co/sistemasdeinformacion/1735/w3-article-212352.html>

Universidad del Rosario (2017) Observatorio Laboral. Recuperado de

<http://renedavidaguilarrobles.blogspot.es/1478216690/que-son-los-ninis-definicion-y-caracteristicas/>

Anexos

Tabla. Número de estudiantes del sector público escogidos por colegio y por grado dentro de la muestra

Número Asignado	Institución Educativa	No. Total estudiantes	Estudiantes	No total estudiantes	Estudiantes
		Grado 10	Seleccionados	Grado 11	Seleccionados
1	Bosques de Pinares	80		57	
2	Cámara Junior	156	39	98	23
3	Camilo Torres	61		28	
4	CASD	428		355	
5	Ciudad Dorada	63	16	48	11
6	Cuyabra	60		16	
7	Ciudadela de Occidente	75	19	72	18
8	Ciudadela del sur	160	41	113	26
9	Cristóbal Colón	109	28	91	21
10	Caimo	33		17	
11	Enrique Olaya Herrera	36		28	
12	Normal Superior	328		214	
13	Eudoro Granada	64		52	
14	Gustavo Mata Moros	99		73	
15	INEM	210	53	220	51
16	ITI	80	21	49	11
17	Adiela	131		89	
18	Colinas	44		18	
19	Laura Vicuña	69		45	
20	Quindos	119		73	
21	Marcelino Champagnan	71	18	59	14
22	Nacional	82	21	62	14
23	Belén	101		65	
24	República de Francia	30		25	
25	Rufino J Cuervo Centro	248	63	214	50
26	Rufino J Cuervo Sur	190		141	
27	Santa Teresita	73		90	
28	Teresita Montes	267		164	
	Total	1254	319	1026	239

Número Asignado	Institución Educativa	No. Total de Estudiantes		No. Total de Estudiantes	Estudiantes seleccionados
		Grado 10	Estudiantes seleccionados		
29	Shalom	22		12	
30	Angeles	14		23	
31	Campestre	17		10	
32	Sagrada Familia	41		31	
33	Comfenalco	64	12	41	7
34	Gimnasio Contemporáneo	58	12	51	9
35	Jorge Isaacs	10	2	28	5
36	San Luis Rey	83	16	93	16
37	San José	42		34	
38	Zakurayima	11	2	16	2
39	Gimnasio Santo Rey	30		26	
40	Juan Pablo II	16		11	
41	Maria Inmaculada	18		20	
42	Sagrado Corazón de Jesús	19		10	
43	Santa María Micaela	25	44	21	39

Tabla. Número de estudiantes del sector privado escogidos por colegio y por grado dentro de la muestra.

