



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE PSICOLOGÍA
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

“LOS ANÁLOGOS VISUALES COMO INSTRUMENTO
PARA SIGNIFICAR EL YO”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRÍA EN PSICOLOGÍA CLÍNICA

P R E S E N T A :

LIC. MARIO PÉREZ CARRILLO



Facultad
de Psicología

DIRECTORA: DRA. FRIDA DÍAZ BARRIGA ARCEO

JURADO: MTRA. PIEDAD ALADRO LUBEL

DR. GERARDO HERNÁNDEZ ROJAS

MTRA. MILAGROS FIGUEROA CAMPOS

MTRA. ALMA MIREIA LÓPEZ-ARCE CORIA

MÉXICO, D.F., ABRIL DE 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es obra del NOSOTROS de mi familia. El NOSOTROS es un campo de significados que creamos por nuestra interacción: **Araceli** y **Delfino**, mis padres; **Katia Patricia**, mi hija; **Jami**, mi hermano; **Katia**, mi esposa; el **Bibí**, mi sobrino; y **Aarón**, mi hermano. Este NOSOTROS surge de nuestra relación pero, a la vez, confiere integración a nuestra familia. Así que me ha tocado suscribir mi nombre en este logro pero es resultado del esfuerzo cotidiano, humilde y a la vez entusiasta del NOSOTROS. Le agradezco infinitamente a la vida formar parte de este NOSOTROS. También hay otras personas que han contribuido a enriquecerlo, como otros familiares, la Sra. Beatriz y mis cuñadas Karla y Velia. A todos ellos, en donde quiera que se encuentren, les expreso mi agradecimiento.

NOSOTROS también agradecemos:

A la Preparatoria 5 “José Vasconcelos”, porque ha sido mi Prepa, la de mis hermanos, la de mi esposa y ahora es la de mi hija. Y porque «si vas en Prepa 5, ¿qué más le pides a la vida?».

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi Universidad, nuestra Universidad, por todo lo que nos ha dado.

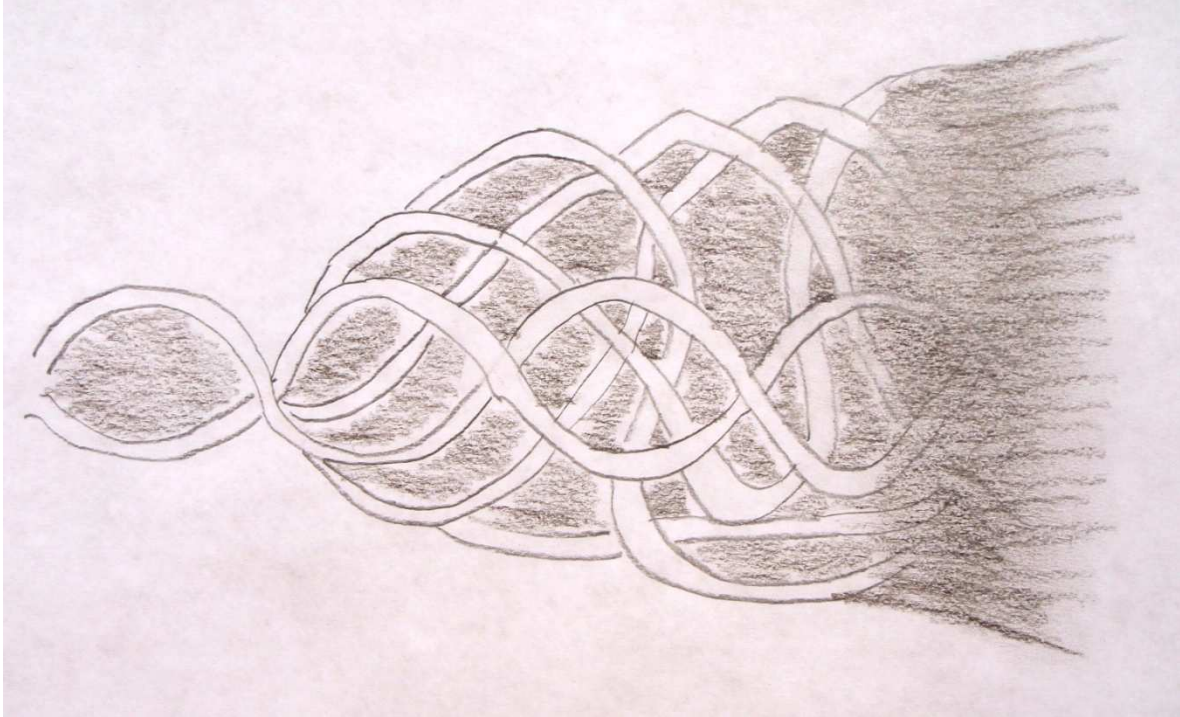
A mis estudiantes, porque es un privilegio y una inagotable maravilla presenciar sus conversaciones acerca de los temas psicológicos, su elaboración de análogos visuales y, en general, su existir en la Prepa 5.

Asimismo:

A la Dra. Frida Díaz Barriga, por su apoyo, asesoría y comprensión magnánimos a la idea y realización de esta obra.

Al Dr. Gerardo Hernández, Mtra. Piedad Aladro, Mtra. Milagros Figueroa y Mtra. Alma Mireia López, por sus valiosos comentarios que me permitieron enriquecer esta tesis.

EL NOSOTROS DE MI FAMILIA



Este análogo visual narra el NOSOTROS de mi familia. Se inicia del lado izquierdo con dos ejes que se entrelazan, lo que representa dos vidas, dos narrativas que fundan una relación, esto es, forman un NOSOTROS, un espacio lúdico, un campo de significados simbolizado por la zona sombreada en el “entre” de los dos ejes. Este espacio sombreado, a la vez que protegido, también es una fuerza que congrega los dos ejes. Así que hay reciprocidad entre los ejes y el espacio de relación, pues se enriquecen mutuamente. A medida que estos ejes se despliegan hacia la derecha, van generando otros nuevos ejes, es decir, otros nuevos campos de significado, los que, a su vez, forman adicionales campos de significado. En todo este despliegue de ejes subyace la zona sombreada, el NOSOTROS que se originó en esas dos vidas que en un principio se entrelazaron. A veces uno de los ejes puede tomar un “paseo” y alejarse de la urdimbre de significados pero el NOSOTROS lo acompaña para que enfrente sus retos y aprenda lo que tenga que aprender. Al final, en algún momento los ejes que iniciaron este NOSOTROS ya no estarán físicamente, como sucederá con otros ejes a los que nos dieron origen. No obstante, el NOSOTROS que fundaron persistirá por mucho tiempo.

ÍNDICE

Introducción	2
<i>Capítulo 1: Los análogos visuales como instrumento cultural de representación</i>	7
1.1 Los análogos visuales como instrumento cultural de representación	8
1.2 Los análogos visuales en relación con distintas categorías de instrumentos culturales de representación	22
1.3 Dos antecedentes históricos de relevancia para los instrumentos culturales de representación pictórica	38
<i>Capítulo 2: Fundamentación de las cualidades representacionales de los análogos visuales desde el pensamiento visual</i>	48
2.1 El pensamiento visual	49
2.2 El pensamiento opera en el dominio de las imágenes	56
2.3 La abstracción perceptual	63
2.4 La cognición de campo	66
2.5 Los conceptos perceptuales y representacionales	72
2.6 La dinámica y la expresión perceptuales	77
<i>Capítulo 3: Dos enfoques del Yo: el modernista y el narrativo-social</i>	94
3.1 La postura modernista del Yo	95
3.2 La postura narrativo-social del Yo	99
<i>Capítulo 4: Casos de análogos visuales sobre el Yo</i>	107
Conclusiones	125
Referencias	131

INTRODUCCIÓN

Justificación

Los instrumentos, estrategias o recursos que habitualmente se emplean en la práctica psicológica (ya sea en el contexto clínico o educativo) para que las personas puedan reflexionar sobre su propio Yo están basadas abrumadoramente en el lenguaje verbal o escrito, con el consecuente detrimento en el uso de imágenes elaboradas por las propias personas.

Cabe aclarar que no hablo de aquellos instrumentos psicológicos en los que un profesional solicita a una persona que elabore un dibujo para, posteriormente, interpretarlo o evaluarlo desde la posición de un saber “experto”. Me refiero, más bien, a aquellos casos en los que un profesional o un profesor conjuntamente con sus respectivos consultantes o estudiantes emplean como vehículo de diálogo, exploración o reflexión una configuración visual elaborada por los últimos con el fin de construir en colaboración significados en torno a valores y cualidades personales, creencias, intenciones, compromisos, relaciones, de los propios consultantes o estudiantes.

Ahora, ¿por qué puede ser importante que en contextos en los que las personas tratan de significar el propio Yo se enriquezca el uso de la palabra con otros medios en los que también tenga lugar la elaboración de imágenes? De acuerdo con Eisner (1998 y 2002) y Gardner (2001), diferentes formas de representación¹ como las narraciones, la prosa científica, los números, las imágenes, la música o el lenguaje corporal, determinan los procesos del pensamiento, los significados que se construyen, las capacidades cognitivas que se desarrollan y lo que se es capaz de ver. Si uno desea representar una experiencia, por ejemplo, una vivencia con una compañera de escuela, la elección del instrumento que usamos para pensar la experiencia afecta lo que podemos pensar. Si decidimos recurrir a una narración, nos exigirá capacidades diferentes a si elegimos la prosa científica. O si

¹ Por *representación* Eisner (2002) no entiende la representación mental considerada en la ciencia cognitiva, sino el proceso de transformar los contenidos del pensamiento en una forma pública que permita estabilizarlos, revisarlos y compartirlos con otros.

optamos por el dibujo nos encontraremos con un medio diferente a si seleccionamos la estadística. El instrumento que decidimos usar para pensar afecta lo que podemos pensar. Además, la elección de una forma de representación y la selección del material a utilizar imponen restricciones a la vez que brindan posibilidades. Naturalmente, al combinar formas de representación se enriquece el conjunto de recursos a los que pueden acceder las personas al tratar de significar una experiencia.

Por lo tanto, el dibujo cuenta con cualidades representacionales particulares y diferentes. En principio, acerca de estas cualidades, conviene adelantar que a través de los dibujos análogos es posible configurar relaciones complejas en el espacio. Y dado que el espacio permite examinar ciertas relaciones simultáneamente, la memoria ve reducida su carga y se vuelven posibles ciertas formas de manipulación conceptual que serían más arduas si hubiera que emplear un modo de pensamiento más lineal, como en el lenguaje verbal. En consecuencia, la gama de significados que se pueden elaborar a través del dibujo son distintivos y no se pueden elaborar a través de otros instrumentos de representación, como la prosa científica, por ejemplo. Por eso es importante trabajar en torno al dibujo de análogos visuales como instrumento de representación enfocado en este caso al Yo.

Planteamiento del problema

Los diferentes tipos de instrumentos simbólicos dan lugar a formas de significación diferentes en virtud de que cada uno pone en juego atributos representacionales diferentes. De este modo, los instrumentos basados en el lenguaje proposicional, como un ensayo, permitirá generar significados a los que no se puede acceder por medio de instrumentos visoespaciales como los análogos visuales, y viceversa. Pero además, los análogos visuales cuentan con propiedades expresivas que los distinguen incluso de otros instrumentos visoespaciales, como los mapas conceptuales y mentales. De ahí que el interés sea indagar sobre ¿cuáles son los

atributos representacionales distintivos que pone en juego el dibujo de análogos visuales al emplearlos como instrumento simbólico para significar el Yo?

Objetivo

Elaborar un modelo, basado en la noción de pensamiento visual, desde el cual dar cuenta de los atributos representacionales que pone en juego el dibujo de análogos visuales al emplearlos para la reflexión sobre el Yo, así como proponer líneas que orienten su puesta en práctica como instrumento cultural de representación y vehículo de diálogo para significar el Yo.

Breve panorama

En el capítulo 1 incluyo tres apartados. En el primero examino el papel que deben jugar los análogos visuales en tanto que instrumentos culturales de representación. Para ello, presento tres perspectivas. En primer lugar, el papel que Vigotsky atribuye a los instrumentos psicológicos en la transformación de las funciones psicológicas inferiores en superiores. Segundo, amplío la perspectiva vigotskyana al examinar los instrumentos culturales o simbólicos como un medio para la reconstrucción de las representaciones implícitas en representaciones explícitas. Y tercero, examino una perspectiva adicional acerca cómo los instrumentos culturales también pueden tener participación en el enriquecimiento de las, así llamadas, descripciones densas en lugar de las descripciones delgadas. En el segundo apartado analizo la relación de los análogos visuales con diferentes categorías de instrumentos simbólicos como las aportadas por Gardner, Egan, Bruner y Eisner. En el tercer apartado reviso dos antecedentes históricos de relevancia para contextualizar los análogos visuales en tanto que instrumento de representación, a saber, la abstracción de las representaciones pictóricas aparecidas en el neolítico y la ruptura de la identidad entre las imágenes y las cosas a las que se refieren.

En el segundo capítulo, el central de la presente investigación, presento los fundamentos del pensamiento visual. Noción aportada por Rudolf Arnheim, de la que he derivado cinco conceptos:

1. El pensamiento opera en el dominio de las imágenes.
2. La abstracción perceptual.
3. La cognición de campo.
4. Los conceptos perceptuales y representacionales.
5. La dinámica y expresión perceptuales.

Desde estos cinco conceptos analizo las cualidades representacionales distintivas de los análogos visuales, que los hacen viables y pertinentes como instrumento simbólico para significar sobre el Yo.

En el tercer capítulo examino dos grandes posturas en torno al Yo. La primera es la postura modernista, que considera al Yo como un sistema motivacional y cognitivo integrado, delimitado y único, que es el centro de la consciencia, emoción, y al que se le puede observar, medir y cuantificar. La segunda postura es la narrativa-social, que concibe al Yo como una narrativa construida a partir de recursos discursivos que tienen lugar en el diálogo y la relación. En esta concepción el Yo no es una esencia, una estructura interna que precede a la relación, sino una construcción que se genera a partir de la interacción.

Finalmente, en el capítulo cuatro incluyo algunos casos en los que muestro la aplicación de los análogos visuales como instrumento simbólico para significar sobre el Yo.

Antes de finalizar este panorama quiero hacer explícito que las inferencias que formulo acerca del papel de los análogos visuales en la significación del Yo siempre son de carácter heurístico, no categórico. No obstante que hago referencia permanente a los autores en los que me apoyo para fundamentar el

presente trabajo, he querido dejar claro que, en términos de Rorty² (1996), estoy lejos de asumir una tradición objetivista. En su lugar, estoy del lado de la solidaridad con que siempre haya lugar para una idea mejor o una hipótesis mejor.

² “Los seres humanos reflexivos intentan dar un sentido a su vida, situando ésta en un contexto más amplio, de dos maneras principales. La primera es narrando el relato de su aportación a una comunidad. Esta comunidad puede ser la histórica y real en que viven, u otra real, alejada en el tiempo o el espacio, o bien una imaginaria, quizás compuesta de una docena de héroes y heroínas elegidos de la historia, de la ficción o de ambas. La segunda manera es describirse a sí mismos como seres que están en relación inmediata con una realidad no humana. Esta relación es inmediata en el sentido de que no deriva de una relación entre esta realidad y su tribu, o su nación, o su grupo de camaradas imaginario. Afirmo que el primer tipo de relatos ilustran el deseo de solidaridad, y los del segundo tipo ilustran el deseo de objetividad. Cuando una persona busca la solidaridad no se pregunta por la relación entre las prácticas de una comunidad elegida y algo que está fuera de esa comunidad. Cuando busca la objetividad, se distancia de las personas reales que le rodean no concibiéndose a sí misma como miembro de otro grupo real o imaginario, sino vinculándose a algo que puede describirse sin referencia a seres humanos particulares” Rorty (1996, pág. 39).

CAPÍTULO 1

LOS ANÁLOGOS VISUALES COMO INSTRUMENTO CULTURAL DE REPRESENTACIÓN

Un análogo visual, cuya idea y aplicación formal se debe a Rudolf Arnheim (1986), es un dibujo³ a lápiz (puede ir acompañado de texto) en el que una persona emplea sólo el lenguaje de la línea (recta, ondulada, quebrada, continua, discontinua, puntos, gruesa, delgada), texturas, gradientes de intensidad, tamaño y formas abstractas, no figurativas, distribuidas en el espacio bidimensional del papel como un medio para organizar su pensamiento al reflexionar sobre información compleja⁴.

En otros contextos, como en la terapia de arte o en la educación, por ejemplo, para la elaboración de análogos visuales se puede emplear también la fotografía, pintura, escultura en diferentes materiales, collages, objetos, y una amplia gama de medios de expresión plástica (Allen, 2010; Arias, 2003; Klein, 2006; Paín, 2008; Paín y Jarreau, 1995). En estos medios, la imagen elaborada no siempre es abstracta (análogo) de alguna otra realidad, sino que puede llegar a ser figurativa. De modo que, dada la diversidad de medios, por un lado, y por otro, que los análogos se pueden desplazar en el continuo figurativo-análogo, lo distintivo de un análogo visual es la forma en que se “lee” (Martínez, 2009), a saber, como un instrumento para organizar el pensamiento y dar sentido a las experiencias.

De acuerdo con Arnheim (1993), Edwards (1986) y con los cientos de análogos que personalmente he reunido, al dibujar un análogo visual sólo a través del lenguaje de la línea, de las texturas, de los gradientes y de las formas abstractas, las personas (quienes las más de las veces no cuentan con formación plástica

³ Si bien el dibujo es susceptible de varias definiciones o concepciones, en el presente trabajo es relevante su dimensión psicológica, en particular los atributos representacionales que pone en juego, tales como los conceptos representacionales que se revisan en el capítulo II.

⁴ Para apreciar un ejemplo de análogo visual en este inicio, remito al lector a los casos que incluyo al final de este escrito.

alguna) dan lugar a una interminable variedad de representaciones visuales. En estas representaciones se pueden apreciar muy variados recursos expresivos para construir significados. El manejo de la distancia entre las formas para plasmar lo que integra un conjunto y lo que está separado; las formas pueden complementarse o chocar, pueden dar lugar a secuencias ordenadas o discontinuidades; las diferencias de tamaño pueden dar lugar a jerarquías, lo de mayor tamaño puede ser más importante que lo de menor tamaño; ubicar formas en la derecha o la izquierda, puede indicar principio o fin; el arriba o abajo puede representar lo que se espera alcanzar y de lo que se parte o se busca dejar; el agrupamiento de formas, los gradientes de luminosidad o las texturas pueden indicar semejanza, contraste, repetición, orden, desorden, obstáculos, flexibilidad o rigidez. Estos son sólo algunos ejemplos de los irrepetibles recursos a los que las personas no formadas en arte acceden cuando dibujan análogos visuales.

Estos recursos de expresión visual que se ponen en juego al llevar un constructo psicológico a su representación en el espacio bidimensional abren diferentes posibilidades al pensamiento cuando se busca dar sentido a una experiencia. En el presente trabajo, para abordarlas conceptualmente, se emplean dos referentes: los instrumentos culturales de representación y el pensamiento visual. En un primer apartado, entonces, recurro a los instrumentos culturales de representación como una forma de contextualizar el uso psicológico de los análogos visuales. Pero las características propias de los instrumentos culturales de representación *visual* requieren un abordaje particular, el cual se efectúa desde la idea de pensamiento visual, por exponerse en el capítulo II.

1.1 Papel de los análogos visuales como instrumento cultural de representación

En este primer apartado del capítulo 1 abordo el papel que deben jugar los análogos visuales en tanto que instrumentos culturales de representación. Para ello, presento tres perspectivas. En primer lugar, el papel que Vigotsky atribuye a los instrumentos psicológicos en la transformación de las funciones psicológicas

inferiores en superiores. Segundo, empleo la perspectiva vigotskyana para examinar los instrumentos culturales o simbólicos como un medio para la reconstrucción de las representaciones implícitas en representaciones explícitas. Finalmente, examino una perspectiva adicional acerca de cómo los instrumentos culturales también pueden tener participación en el enriquecimiento de las, así llamadas, descripciones densas en lugar de las descripciones delgadas.

* * *

1.1.1 Vigotsky y los instrumentos psicológicos: un marco para los análogos visuales

Lev Vigotsky, naturalmente, es el punto de partida obligado para enfocar los análogos visuales como instrumento cultural de representación, denominados por él como instrumentos psicológicos. Conviene recordar su metáfora tal como la escribió en *El método instrumental*: “Los instrumentos psicológicos son creaciones artificiales; estructuralmente son dispositivos sociales y no orgánicos o individuales; están dirigidos al dominio de los procesos propios o ajenos, lo mismo que la técnica lo está al dominio de los procesos de la naturaleza” (1991, pág. 65). Y dentro de los ejemplos que él nos da de estos “complejos sistemas” se encuentran algunos de tipo icónico: “el lenguaje, las diferentes formas de numeración y cómputo, los dispositivos mnemotécnicos, el simbolismo algebraico, las obras de arte, la escritura, los diagramas, los mapas, los dibujos, todo género de signos convencionales, etcétera” (pág. 65). Los instrumentos psicológicos tienen un papel trascendente en la teoría vigotskyana porque dan lugar a una transformación fundamental en la correspondiente función psíquica: “la eleva a un nivel superior, aumenta y amplía su actividad y recrea su estructura y su mecanismo” (pág. 70).

De acuerdo con Kozulin (2000), el reconocimiento de la función esencial de los instrumentos psicológicos modificó toda la nomenclatura de las funciones psicológicas, pues nos recuerda que Vigotsky propuso que las formas externas de

actividad se deberían incluir en la taxonomía de los procesos psicológicos, junto con las formas culturales de procesos tradicionalmente reconocidos como la percepción, la atención o la memoria. El propio Kozulin (2000) cita a Vigotsky y Luria:

La consecuencia lógica del reconocimiento de la importancia esencial del empleo de signos en la historia del desarrollo de las funciones psicológicas superiores, es la inclusión de formas de actividad simbólica externa (hablar, leer, escribir, contar y *dibujar*) en el sistema de categorías psicológicas. Normalmente se consideraban como algo ajeno y adicional a los procesos psicológicos internos, pero desde este nuevo punto de vista defendemos su derecho a ser incluidas en el sistema de las funciones psicológicas superiores en pie de igualdad con todos los restantes procesos psicológicos superiores (pág. 31)⁵.

Así pues, los instrumentos psicológicos tienen un papel esencial en la transformación de las funciones psicológicas naturales o inferiores en funciones psicológicas superiores (figura 1).

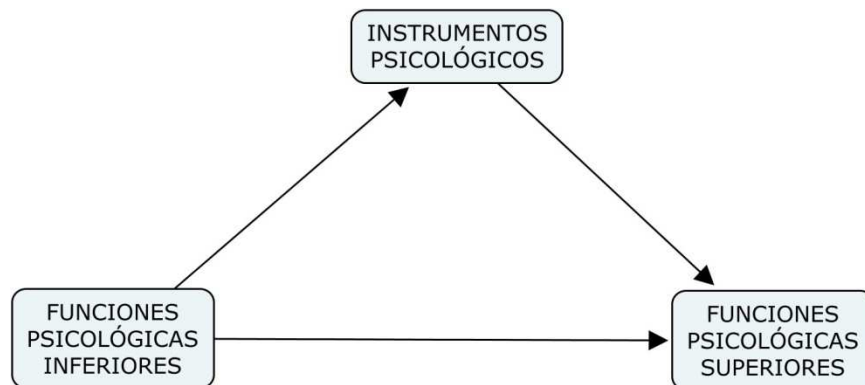


Figura 1.

La diferencia entre estos dos tipos de funciones se puede establecer a partir de cuatro criterios integrados por Wertsch (1995):

⁵ El texto del que Kozulin toma esta cita es Vigotsky y Luria (1994).

1. El paso del control del entorno al individuo, es decir, la emergencia de la regulación voluntaria. Los procesos psicológicos inferiores se hallan sujetos al control del entorno, mientras que los superiores obedecen a la autorregulación.
2. El surgimiento de la realización consciente de los procesos psicológicos. En términos del propio Vigotsky (2007, pág. 307): “las funciones psicológicas superiores cuyos rasgos fundamentales son el conocimiento reflexivo y el control deliberado (...) La atención, previamente involuntaria, se convierte en voluntaria y crecientemente dependiente del propio pensamiento del niño, la memoria mecánica se convierte en memoria lógica guiada por el significado y ahora puede ser utilizada deliberadamente por el niño”.
3. Los orígenes sociales y la naturaleza social de las funciones psicológicas superiores. A este respecto, Vigotsky dice: “Detrás de todas las funciones superiores y sus relaciones se encuentran genéticamente las relaciones sociales, las auténticas relaciones humanas” (1995, pág. 150).
4. El uso de signos como mediadores de las funciones psicológicas superiores. De acuerdo con Vigotsky (1995), el principio regulador de la conducta humana es la significación, esto es, la creación y el empleo de los signos. Son los signos los que se utilizan para controlar la propia actividad y la de los demás. De modo que, el control deliberado, la realización reflexiva y la naturaleza social de los procesos psicológicos presuponen la participación de los instrumentos psicológicos o signos.

Estos cuatro criterios constituyen un primer esquema crítico útil para indicar hacia dónde apunta la idea de los análogos visuales como instrumento cultural de representación, esto es, como un dispositivo que al emplear signos gráficos permite a quien lo emplea entrar en una dimensión social en la que el intercambio dialógico da lugar a la construcción de significados (Bajtín, 1997). Y es esta actividad dialógica la que, de acuerdo una vez más con Vigotsky (2007), puede conducir a la consciencia reflexiva en la realización de los procesos psicológicos.

Más adelante, en el capítulo II, se analizan aquellas aportaciones a las funciones psicológicas que son particulares de los instrumentos culturales de representación *visual*. Pero esta primera aproximación global da pauta para argumentar acerca de cómo los instrumentos culturales confieren regulación voluntaria y consciencia reflexiva a los procesos psicológicos. A este respecto entonces, uno de los trabajos que resultan relevantes, fundamentalmente por su coincidencia con la tradición vigotskyana, es la idea de explicitación progresiva en términos de redescrición representacional de Karmiloff-Smith (Pozo, 2001 y 2006).

1.1.2 Representaciones implícitas y representaciones explícitas: los análogos visuales como instrumento para las representaciones explícitas

En efecto, Vigotsky habla de funciones psicológicas inferiores que, gracias a los instrumentos psicológicos, se transforman en funciones psicológicas superiores. De forma análoga, Karmiloff-Smith (Pozo, 2006) habla de representaciones implícitas que a través de una redescrición representacional se reconstruyen en representaciones explícitas⁶. Para dar cuenta de este modelo, sigo la síntesis que de él hace Pozo (2001 y 2006). Desde este modelo, entonces, nuestras representaciones integran un continuo que va de lo implícito a lo explícito. Las implícitas son aquellas de las que no se puede informar, de las que no se tiene consciencia. En cambio, de las explícitas sí se puede informar. Unas y otras no están disociadas, sino que están integradas entre sí, a la manera de un continuum.

Las representaciones implícitas consisten en unidades de información relacionadas entre sí por procesos asociativos, como los aprendizajes dados por el aprendizaje implícito, como el condicionamiento clásico u operante. Proviene de la acción y de la percepción, de la forma en que los sistemas corporales

⁶ No dejo de tener en cuenta que para Karmiloff-Smith la redescrición representacional “es una hipótesis sobre la capacidad específicamente humana de enriquecerse desde dentro, explotando el conocimiento almacenado y no simplemente explotando el ambiente” (citado en Pozo, 2006, pág. 159), lo que deja de lado la relevancia de los instrumentos culturales de representación. Sin embargo, adopto la síntesis de Pozo (2001, 2006), que otorga un papel primordial a los instrumentos culturales de representación en la redescrición representacional, debido al valor heurístico que ofrece para la presente investigación.

permiten la representación del mundo. Este es el enfoque corporizado de la representación. Las representaciones corporizadas o encarnadas, como se les llama a las representaciones implícitas desde la perspectiva corporizada, son la materia prima con la que se forman otros contenidos. Este es el caso de cuando se emplean de forma metafórica tales representaciones encarnadas (Lakoff y Johnson, 1995)⁷. Por su naturaleza implícita, no se puede acceder a los componentes de estas representaciones para regularlas o modificarlas, sino que se procesan en su totalidad. Finalmente, este funcionamiento es el más antiguo en la filogénesis y la ontogénesis.

Las representaciones explícitas, por su parte, no sólo son representaciones implícitas con consciencia, sino que son reconstruidas por procesos de explicitación progresiva. La consciencia, al acceder a esas representaciones implícitas y explicitarlas, cambia su naturaleza representacional y con ella su significado, de forma que esas representaciones se convierten en estados mentales. Las representaciones explícitas son de naturaleza simbólica o abstracta y están relacionadas entre sí con criterios semánticos o de significado. En otras palabras, a las representaciones explícitas las identifica la búsqueda de significado.

De modo que estas representaciones implícitas no se vuelven explícitas simplemente al hacerlas conscientes. Más bien implica reconstruirlas a través de procesos de redescrición representacional. La redescrición consiste en que representaciones que están almacenadas en cierto formato o código representacional se traducen a un código distinto. Cada representación es una versión más reducida en complejidad que la anterior, así como más flexible, más abstracta, más manipulable, más relacionable con otras representaciones y más explícita (figura 2).

⁷ Estos autores ofrecen innumerables ejemplos de cómo representaciones encarnadas son el referente fundamental para entender otros contenidos. Feliz es arriba; triste es abajo. O lo consciente es arriba; lo inconsciente es abajo.

Se puede establecer un orden jerárquico en la explicitación progresiva de las representaciones. En primer lugar, el *contenido* de la representación, la parte del mundo a la que se refiere, por ejemplo, un recuerdo, una película vista, un libro leído, el nombre de una persona. En segundo lugar, la *actitud* representacional: es la relación epistémica con ese contenido, esto es, *recordar* cuándo y con quién vimos es película, *dudar* de lo que se dice en el libro o *relacionarlo* con otros conocimientos. Finalmente, se explicita el sujeto agente, soy yo quien tiene esa representación. Explicitar la agencia personal requeriría, además de un contenido y una actitud, situar esa representación en el continuo de nuestra memoria personal, rememorar la experiencia personal como parte de nuestra identidad; no sólo recordamos un suceso, ni nos situamos con respecto a un suceso, sino que nos recordamos a nosotros mismos a través de esos sucesos.

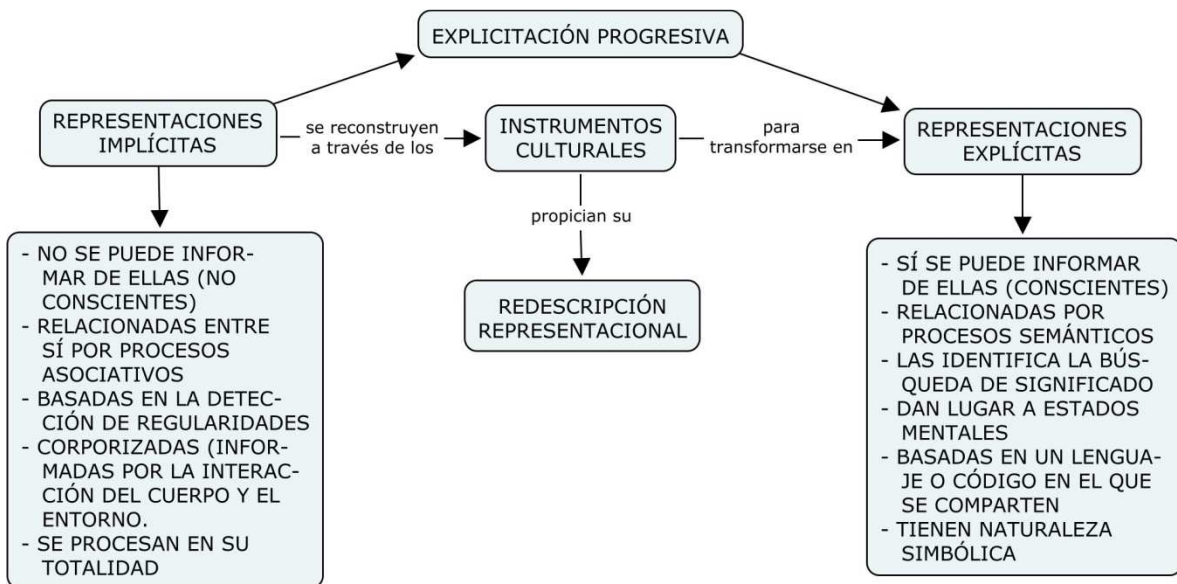


Figura 2.

Si se aplican estos tres niveles de explicitación al dibujo de análogos visuales, se puede inferir el orden que seguiría la explicitación de las representaciones a través de este instrumento visual. En primer término, el contenido del análogo visual: el reconocimiento del usuario del concepto que se busca representar visualmente

(por ejemplo, “debo representar el concepto de memoria”, o el “Yo”). En segundo lugar, la actitud hacia este contenido: el usuario, por ejemplo, explora la estructura, la idea central, los rasgos esenciales de ese concepto a través de los recursos de expresión visual (ejemplo, “¿cómo se relaciona la imagen que dibujé con el concepto de memoria?”). Y, finalmente, el sentido de agencia personal: el usuario de ese instrumento lo ve como opción viable para significar alguna realidad y, en consecuencia, experimenta una ampliación en sus recursos de representación (por ejemplo, “puedo emplear los análogos visuales para manipular una idea”).

Este es, entonces, un esquema del papel de la redescrición representacional en la explicitación de las representaciones. Pero este proceso de redescrición representacional requiere de la mediación de los instrumentos culturales de representación, el tema central de este apartado. En efecto, los signos, los escritos, los sistemas numéricos, las fórmulas, los dibujos y otros recursos simbólicos son instrumentos de redescrición representacional y, en consecuencia, de explicitación de las representaciones.

Hay un rasgo de los instrumentos culturales que se precisa tener en cuenta y en el que varios autores coinciden (Cole, 1999; Daniels, 2003; Martí, 2000, Pozo, 2006), a saber: son dispositivos que cuentan con una doble naturaleza. En efecto, de acuerdo con Cole (1999), son simultáneamente ideales (conceptuales, simbólicos) y materiales, con lo que coordinan a los seres humanos con el mundo y entre sí de una manera que combina las propiedades de las herramientas materiales y los símbolos. Para el presente trabajo, esta unidad entre la dualidad de lo material y lo simbólico en los procesos cognitivos humanos es importante porque los creadores y usuarios de estos instrumentos simbólicos o artefactos también muestran un pensamiento dual, pues, por un lado, operan en el aquí y en el ahora del material inmediato (una hoja y un lápiz con un dibujo por crear o un dibujo ya trazado) y, por otro, también operan al mismo tiempo con lo lejano, lo pasado, lo que nunca ha sido o lo que puede ser. Así, cuando gracias a su soporte material adquieren permanencia, los análogos visuales pueden ser manipulados, transportados,

archivados, modificados y se vuelven accesibles a otros instrumentos culturales de representación, por ejemplo, una narración.

Este aspecto material de los instrumentos culturales de representación da pauta para describir aquellos que son específicamente visuales. Para ello recurro a la descripción aportada por Liben y Downs (en Postigo y Pozo, 2000, pág. 253): “Una representación gráfica está compuesta de marcas (puntos líneas, sombras, colores...) sobre una superficie bidimensional de tal manera que las marcas conllevan un significado a través de las propiedades de su disposición espacial en la superficie (tamaño, forma, densidad, distribución). El dispositivo espacial está diseñado para representar algún referente, sea real, construido o imaginado”. En la presente investigación no es relevante plantearse si el modelo elaborado a través de una representación visual “refleja” de forma acertada algún aspecto de la realidad, al modo de una epistemología positivista (Rorty, 1995). En contraste, el interés es enfocar los instrumentos de representación en su capacidad de vincular el nivel cultural con los otros niveles ya mencionados líneas arriba: el implícito y el explícito. En otras palabras, el interés es ver los instrumentos como una “bisagra cognitiva”, para emplear la expresión de Pozo (2001, pág. 155), capaz de conectar el nivel cultural y el cognitivo en un proceso de mutua mediación, de doble dirección, que implica entender la explicitación progresiva no sólo como un proceso de internalización, sino también de externalización de las representaciones.

Para el mismo Pozo (2006), esta doble naturaleza (que por un lado, sean entidades materiales y que, por otro, sean objetos que simbolicen otra realidad), da lugar a que los instrumentos culturales tengan no sólo una función pragmática, sino también epistémica. La función pragmática se refiere a que se extiende o prolonga la mente personal gracias a los instrumentos simbólicos, a la manera de un depósito externo que aligera la carga de la memoria. La función epistémica logra ir más allá al hacer que se generen nuevas formas de conocer el mundo, nuevas relaciones y actividades que no serían posibles sin la mediación de estos

instrumentos. Esta función epistémica se concretaría en nuevas formas de generar y comunicar significados, nuevas formas de redescubrirlos. Los análogos visuales son especialmente idóneos para esta función epistémica, ya que al demandar un alto grado de abstracción, con lo que se vuelven poco pertinentes para reproducir “textualmente” información (función pragmática), a la vez promueven la perspectiva propia del usuario, esto es, que asuma una postura epistémica ante la información por significar: recordar, dudar, relacionar, seleccionar, separar, integrar, diferenciar, etc.

Para concluir con el papel que los instrumentos culturales de representación juegan en la reconstrucción de las representaciones implícitas en explícitas es importante agregar que estos instrumentos culturales no sólo determinan posibilidades y restricciones al representar cierta realidad, sino que son modelos de esa realidad y en tanto que tales, crean una nueva realidad (Martí, 2003; Pozo, 2007), esto es, permiten inferir nuevas relaciones acerca del referente. De este modo, el dibujo no funciona por correspondencia directa con el referente sino que induce a los usuarios a hacer nuevas inferencias del referente del dibujo.

1.1.3 Descripciones delgadas y descripciones densas: los análogos visuales como instrumento para las descripciones densas

Ahora bien, junto a este modelo que da cuenta del papel psicológico de los instrumentos culturales de representación con base en el eje implícito-explícito propongo un eje adicional en el que los instrumentos culturales también pueden desempeñar un papel decisivo como mediadores: el eje delgado-denso (*thin-thick*). Este modelo delgado-denso, que proviene del denominado giro interpretativo (Geertz, 1994; 1996), enriquece en dos sentidos el papel de los instrumentos culturales, más allá del eje implícito-explícito. Primero, aporta una postura crítica porque da acceso a las cuestiones del poder y la autoridad en relación con los efectos de los instrumentos culturales de representación. Segundo, el modelo anterior de la explicitación progresiva es especialmente idóneo para abordar representaciones relacionadas con el conocimiento científico

o escolar, no así con representaciones referentes al Yo o al sentido de la identidad propia. De ahí que la consideración de los instrumentos culturales en relación con este eje delgado-denso sea relevante de indagar.

La idea de descripción densa la formula Clifford Geertz (1996) en su clásico texto «Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura». Él opone «descripción delgada» (*thin description*) y «descripción densa» (*thick description*). Esta distinción señala que una misma acción puede tener distintos significados de acuerdo con las intenciones y circunstancias del actor, la descripción densa, y que los observadores externos pueden interpretar erróneamente la acción a causa de sus prejuicios, la descripción delgada. Pone como ejemplo una sucesión de robos de ovejas entre tribus marroquíes y judías que un oficial de la colonia francesa, ignorando el significado que los involucrados le daban, interpretó en términos de sus propias nociones culturales. Naturalmente, esta diferencia entre descripciones delgadas y densas tiene varios antecedentes como discusión metodológica. Así, el propio Geertz (1996) ofrece un panorama de las dicotomías que históricamente han tenido lugar en esta discusión. Tales dicotomías se presentan en la siguiente tabla. En el lado izquierdo se encuentran las correspondientes a la descripción delgada y en el lado derecho a la descripción densa.

Descripción delgada	Descripción densa
Faceta profesional del problema	Faceta humana del problema
Descripciones externas	Descripciones internas
Tercera persona	Primera persona
Objetivistas	Fenomenológicas
Análisis etic	Análisis emic
Experiencia distante	Experiencia próxima

Las terapias de corte postestructuralista, como la narrativa (White y Epston, 1993; White, 2002b), han empleado esta distinción delgada-densa para comprender cómo las personas significan sus acciones e identidades haciendo énfasis en la

dimensión política de estas descripciones. De acuerdo con este pensamiento postestructuralista, una «descripción delgada» se deriva de la simplificación que una persona hace de su propia experiencia al aplicar las creencias que ha tomado de su sociedad, en particular de personas con poder de definición (padres, profesores, profesionales o científicos). A veces, incluso, las propias personas buscan comprender sus propias acciones o identidades a través de las descripciones delgadas aportadas por otros con poder de definición, los padres o expertos ya mencionados. “Baja autoestima”, “problemas de aprendizaje”, “carencia de estrategias o de competencias”, “familia disfuncional”, son sólo algunas de las abundantes expresiones que dan lugar a descripciones delgadas y que se emplean como verdades para designar a ciertas personas. Uno de los efectos destructivos generados por la aplicación de estas descripciones delgadas para comprender a las personas es que las desempoderan al recurrir a términos como debilidad, incapacidad, disfunción, carencia o inadecuación (Morgan, 2000). Es el debilitamiento cultural a través del empleo del discurso del déficit (Gergen, 1996 y 2006).

En contraste, una «descripción densa» tiene una mayor correspondencia con la complejidad de la vida de la persona y parte del significado que los propios actores otorgan a sus acciones o a sus identidades. La descripción densa o rica se deriva de la experiencia concreta y de primera mano de los propios actores, así como de las interpretaciones, del sentido que dan a los acontecimientos quienes participan directamente en prácticas de negociación que permite a los grupos alcanzar significados compartidos referidos a alguna acción. Esta descripción, además, tiene inscritos los significados de las personas para quienes esta acción tiene importancia directa (White, 2002b). En el caso de esta tesis, la acción consistiría en significar el propio Yo.

La descripción densa implica encontrar vínculos entre las creencias valoradas por las personas y los grandes temas que ejemplifican las preocupaciones fundamentales (White, 2002b). Hay lugar para la narración de los relatos

preferidos de la propia historia y de la propia identidad. Es en este contexto que las historias acerca de la identidad de las personas llegan a ligarse con valores, creencias, objetivos, deseos, compromisos, etcétera, compartidos. A diferencia de esta descripción densa, los sistemas de conocimiento experto estructuran relaciones de poder que someten a las personas que acuden a algún profesional o persona con poder de definición. Estos sistemas de conocimiento que tiene pretensiones “faltas de modestia” (globales, universales y distantes de la experiencia) someten a pretensiones modestas (locales, particulares y próximas a la experiencia) (White, 2002b). Las descripciones delgadas desplazan a las descripciones densas.

Ante este desplazamiento de las descripciones densas⁸, propongo que, así como los instrumentos culturales propician la transformación de representaciones implícitas en explícitas, los análogos visuales, en tanto que una forma de instrumentos culturales de representación, constituyen una opción viable para que los usuarios se aproximen a su propia experiencia, enriquezcan, hagan más densa la descripción de su propia identidad y escapen o se opongan a los efectos limitantes del poder que ejercen las descripciones delgadas, a las prácticas que cosifican la experiencia de las personas y descalifican sus saberes y sus habilidades (ver figura 3). Las propiedades representacionales que justifican el papel de los análogos visuales como vehículos para la significación del propio Yo en forma de descripciones densas o ricas se examinan en el capítulo II. No obstante, se puede adelantar que no todos los instrumentos culturales propician de la misma forma las descripciones densas, las descripciones interpretativas de

⁸ Conviene hacer algunas puntualizaciones acerca de la postura a favor de las descripciones densas, sobre todo para evitar que a las descripciones densas se le hagan atribuciones no pretendidas. Primero, la descripción densa no es una descalificación de los conocimientos de la disciplina profesional pero sí es una crítica de los efectos que tiene un tipo de conocimiento con pretensiones globales de verdad acerca del funcionamiento psicológico (o de la organización social, de la familia, del desarrollo humano, etc.) (Foucault, 1992). Tales efectos operan sobre las personas al llevarlas a formular descripciones delgadas de su propio panorama psicológico. Y segundo, la postura crítica interpretativa de la psicología cultural (Serrano, 1996) no propone que los conocimientos locales en forma de descripciones densas sustituyan a los conocimientos de los expertos ni que se les asigne el estatus de verdad o validez universal descontextualizada. Insisto, la crítica es hacia las prácticas de poder determinadas por la índole global y sistematizante de los conocimientos “expertos”.

los usuarios. Algunos de los instrumentos se enfocan más a lo que Bruner (1988) llamaría el modo paradigmático de pensamiento, tales como la prosa científica, los modelos matemáticos, incluso representaciones visuales de tipo técnico. En cambio, otros instrumentos culturales se enfocarían al otro modo de pensamiento que el propio Bruner propone, el narrativo, que es congruente con las descripciones densas, interpretativas, con los esfuerzos por construir sentidos posibles acerca de las acciones humanas significativas. Los análogos visuales, como instrumento cultural, son idóneos para esta construcción de significados personales en virtud de sus distintivas propiedades representacionales, a saber: ponen en juego la construcción de imágenes que son una auténtica creación sin precedentes; activan procesos de campo, esto es, la aprehensión del efecto de una interacción en una situación gestáltica; requieren percibir que la función de un componente está determinada por la estructura del conjunto; conjugan un alto nivel de abstracción con la concreción de las imágenes; hacen participar la absoluta individualidad, irrepetible de los conceptos perceptuales; se hace visible la dinámica de fuerzas dirigidas; el espacio bidimensional se vuelve una metáfora de lo que ocurre en otros ámbitos, el del Yo en este caso.

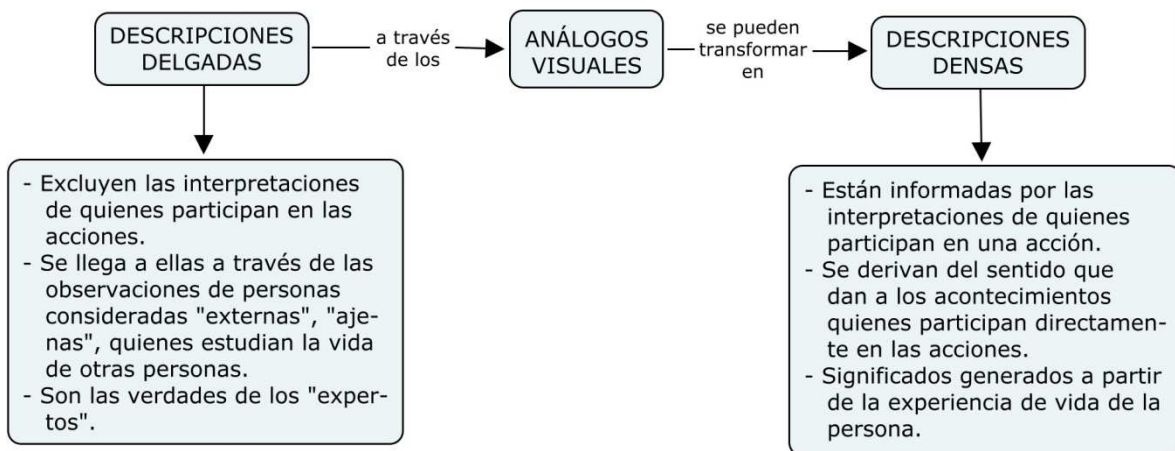


Figura 3.

No todos los instrumentos culturales promueven en la misma medida posturas interpretativas en quien las aplica (Eisner, 2002; Pozo, 2006). Debido a ello, y

antes de pasar al capítulo II en el que se da cuenta de las propiedades representacionales de los análogos visuales bosquejadas en el párrafo anterior, en el siguiente apartado de este primer capítulo se examinan algunas aportaciones de diferentes autores que ayudan, a veces implícitamente, a formular distinciones en las propiedades representacionales de los instrumentos culturales en general.

1.2 Los análogos visuales en relación con distintas categorías de instrumentos culturales de representación

En este apartado hago una breve revisión de diferentes autores cuyas líneas de trabajo pueden servir como referente para derivar un cierto orden en la gama de instrumentos culturales de representación, ello con la intención de dimensionar diferentes propiedades representacionales de los análogos visuales. Con esta finalidad, es relevante revisar trabajos como el de Howard Gardner, Kieran Egan, Jerome Bruner y Elliot Eisner, entre otros.

* * *

De acuerdo con autores como Daniels (2000) y Martí (2003), Vigotsky habló de instrumentos psicológicos de un modo genérico, es decir, concibió el desarrollo de la mediación semiótica como un proceso general que tiene lugar para toda clase de signos, con prioridad para el lenguaje. En contraste con esta interpretación generalista, varios autores (Gardner, Egan, Bruner o Eisner) parten de la idea de que los instrumentos simbólicos constituyen dominios específicos no reductibles a otros instrumentos. Así que con el examen de los diferentes dominios específicos identificados por los autores mencionados busco dimensionar las propiedades representacionales de los análogos visuales aplicados a la significación del Yo desde perspectivas alternativas a la que en esta investigación se asume como principal y que desarrollo en el siguiente capítulo: la perspectiva del pensamiento visual. Es el intento de ofrecer enfoques complementarios y a la vez la oportunidad para redescubrir los análogos visuales desde esos mismos enfoques.

Antes de proceder a las diferentes propuestas para ordenar los instrumentos culturales de representación, hay una precisión aportada por Martí (2003) y Pozo (2001) que resulta pertinente para los análogos visuales en tanto que instrumentos culturales de representación. Tal precisión distingue, por un lado, lo que ellos llaman sistemas externos de representación, esto es, medios de representación visuo-espaciales, resultantes de un acto de registro permanente, de, por otro lado, el lenguaje oral, el lenguaje de signos o los gestos simbólicos que son representaciones ligadas de forma inherente al sujeto que las produce. De este modo, Martí (2003) y Pozo (2001) identifican cuatro características básicas en los sistemas externos de representación:

- a. Independencia en relación con el creador. Con las representaciones externas se instaura una cierta separación temporal entre el productor y el interpretante. Esta independencia permite que las representaciones externas adquieran un cierto grado de independencia en tanto que objetos de conocimiento.
- b. Carácter permanente. Las representaciones externas, al ser marcas gráficas que exigen un soporte material determinado, poseen cierta permanencia. Esto hace que se pueda tener acceso a ellas por un lapso grande y que puedan ser fácilmente manipuladas y modificadas.
- c. Despliegue espacial. A diferencia del lenguaje hablado, de los gestos o de una representación audiovisual, son representaciones desplegadas en el espacio y no en el tiempo, esto es, tienen independencia temporal.
- d. Constituyen sistemas organizados. Las variaciones de las marcas y su disposición espacial están regidas por reglas internas al sistema, las que, frecuentemente, son de alta complejidad.

Así que en contraste con aquellos instrumentos simbólicos que están ligados a quien los produce, estos cuatro aspectos son propios de aquellos instrumentos constituidos por dispositivos que registran representaciones. Naturalmente, los análogos visuales, al ser el resultado de un acto de registro permanente, son parte de estos dispositivos. Pero además, hay una característica funcional de los instrumentos culturales de representación asociada a este carácter permanente, a

saber: la totalidad del proceso producción-interpretación. En efecto, producir un registro con la intención de que otra persona pueda, al interpretarla, acceder a la información contenida en ella es un proceso asociado a la comunicación de la información entre dos personas, al esfuerzo por hacer públicos las propias representaciones. Este proceso de producción-interpretación se enfocará al caso particular del dibujo de los análogos visuales en el siguiente capítulo.

1.2.1 Las inteligencias múltiples de Howard Gardner

Howard Gardner (1994) establece ocho criterios que se deben cumplir para que se pueda hablar de una “inteligencia”. Uno de esos criterios es que una inteligencia debe ser susceptible a la codificación en un sistema simbólico, esto es, un sistema de significado ideado culturalmente que capta formas importantes de información. Entre tales sistemas de significado menciona el lenguaje, la pintura y las matemáticas. De este modo, cada una de las siete inteligencias que propuso originalmente⁹ en su conocida teoría cuenta con su sistema cultural de representación. Conviene recordar estas siete inteligencias: la lingüística, la musical, la lógico-matemática, la espacial, la cinestésico-corporal, la intrapersonal y la interpersonal.

Al aplicar estas ideas directrices a la educación, el propio Gardner (2000) propone lo que él llama “vías de acceso” para abordar diversos conceptos que destaquen por su complejidad. En estas “vías de acceso” se pueden reconocer algunos instrumentos culturales de representación. Por ejemplo, las narrativas (que se dirigen principalmente a las inteligencias lingüísticas y personales, aunque si se emplean otras formas simbólicas como la mímica o el cine, entran en acción otras inteligencias), las numéricas (el campo de las cifras), lógicas (por ejemplo, los silogismos) o las estéticas (el empleo de la organización de la forma, el sentido del equilibrio e idoneidad, el color, las sombras, los tonos o la ambigüedad del significado).

⁹ En obras posteriores, Gardner (2001) habla de tres inteligencias adicionales: la naturalista, la espiritual y la existencial.

Pero Gardner enfatiza una idea que tiene coincidencia con la noción de redescrición representacional que Pozo (2006) sintetiza: no hay sólo una manera adecuada, sino varias de representar una idea o un conjunto de ideas esenciales. “Yo sostengo que las representaciones adecuadas son muchas y que, en consecuencia, deberíamos buscar *la familia de representaciones* que mejor pueda transmitir ideas esenciales desde varias perspectivas complementarias...” (Gardner, 2000, pág. 231, cursivas en el original). A la familia de representaciones, agrega el concepto de *lenguaje modelo*, abstracciones que se expresan en muy variadas formas simbólicas: el lenguaje, formas gráficas, numéricas, lógicas, plástica, etcétera. En donde señala que a medida que se comprendan mejor cada uno de los diversos lenguajes modelo, se formarán conexiones adecuadas entre ellos para, probablemente, generar nuevos lenguajes modelo que, a su vez, den lugar a nuevas representaciones (y también a nuevas redescriciones, se diría desde el modelo de la redescrición representacional).

Desde este mapa de las inteligencias múltiples, los análogos visuales se pueden ver como una familia de representaciones en virtud de que son un instrumento para que tanto las capacidades propias de la inteligencia lingüística, como la abstracción e inferencia particulares de la inteligencia lógica se potencien cuando se procesan a través de la bidimensionalidad gráfica visoespacial, rasgos distintivos de la inteligencia espacial. La figura 4 busca sintetizarlo.

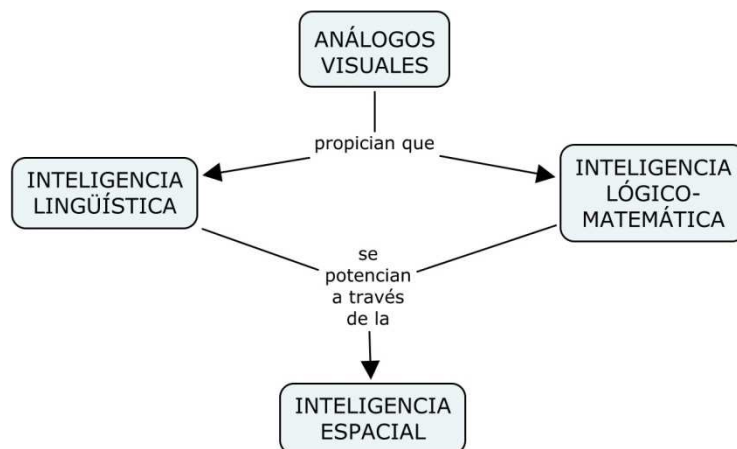


Figura 4.

Además, Gardner explora la posibilidad de

Transmitir ideas mediante formas geométricas o mediante «campos de fuerza» expresados de manera menos formal. Estas interpretaciones se parecerían a los «garabatos diestros» de expresionistas abstractos como Jackson Pollock y Franz Kline, o a los lenguajes más esquemáticos de Piet Mondrian y Sol LeWitt” (2000, pág. 236).

Esta idea es especialmente relevante porque coincide plenamente con los análogos visuales que aquí se estudian, a los que, en efecto, también se les puede llamar «campos de fuerza».

1.2.2 Las formas de comprensión de Kieran Egan

Otra categorización de sistemas de representación externa proviene del trabajo de Egan (2000). Este autor propone 5 formas de comprensión: la somática, la mítica, la romántica, la filosófica y la irónica. Excepto la primera, las otras cuatro están determinadas por el uso de instrumentos culturales. La comprensión *somática* tiene como instrumento el cuerpo, las representaciones cuyo significado se encuentran en las relaciones del cuerpo del individuo con el espacio. Es, entonces, una comprensión general basada en la capacidad de mimesis del cuerpo, la cual, a diferencia de la imitación o la emulación, ya cuenta con una dimensión representacional intencionada.

La forma de comprensión *mítica*, al igual que las restantes, está determinada por un instrumento cultural (es plena la influencia vigotskyana), en este caso, el lenguaje oral. Egan (1996) la llama mítica debido al papel cognitivo prototípico, esencial e integrador del mito, así como lo ha sido el lenguaje oral para el desarrollo de la mente. Algunas características básicas de esta comprensión son su estructura binaria (los dualismos, las dicotomías del tipo cultura/naturaleza, racional/emocional, público/privado, activo/pasivo, etc.), la fantasía (una categoría

mediadora entre las profundas discriminaciones binarias), la metáfora (integrar dos dominios diferentes en uno emergente), los relatos (estructurar la experiencia en forma narrativa para que adquieran significado).

La comprensión *romántica* tiene como instrumento cognitivo: la alfabetización y la redefinición de la realidad a la que da lugar. Egan (1999) la denomina romántica por sus características fundamentales: es sensible a los límites de la realidad, a los extremos de la experiencia (las grandes hazañas, los sucesos asombrosos, lo cual, permite que la mente llegue a un mayor compromiso con la realidad, que no existía en la comprensión mítica), sensible a las cualidades humanas trascendentales de la realidad (el héroe, por ejemplo, es la encarnación de estas cualidades).

La comprensión *filosófica* tiene un instrumento más impreciso que los anteriores. Requiere no sólo de un lenguaje sofisticado y de la alfabetización, sino de pensamiento teórico sistemático y de un tipo particular de comunidad que lo apoye (Egan, 2000). Las características de esta comprensión son: la búsqueda de generalización (se centra en las conexiones, construye teorías, leyes, esquemas para unir hechos), deja los actores trascendentes de la comprensión romántica y pasa a los agentes sociales (las conexiones ya no son asociaciones trascendentales sino redes causales complejas), la necesidad de esquemas generales y sus anomalías (la interacción entre el esquema y sus falsabilidad).

Finalmente, la comprensión *irónica* tiene como instrumento cultural la reflexividad sobre el propio pensamiento. Esta comprensión es sensible hacia la naturaleza limitada de los recursos conceptuales para dar cuenta de forma completa de la realidad. Es la dimensión crítica del conocimiento (Egan, 2000).

Sin embargo, aunque Egan propone sus formas de comprensión a partir de instrumentos cognitivos derivados del lenguaje, no resulta forzado vincular el lenguaje visual con estas formas de comprensión. En efecto, los análogos

visuales, desde la comprensión mítica, pueden emplearse para derivar estructuras binarias de un tema; como vehículo para elaborar el equivalente cognitivo a una “fantasía”, en el sentido de una categoría intermedia entre opuestos; como una metáfora de un campo determinado al que se quiere estructurar mejor; o incluso se puede elaborar una secuencia de varios análogos como una forma de narración. También se pueden utilizar como comprensión romántica: entre otros propósitos, para descubrir los límites de una experiencia, esto es, para iniciar la estructuración de un tema desconocido y, con ello, la comprensión alcance una primera proporción de tal tema. Asimismo, la aplicación de los análogos visuales se puede enfocar desde la comprensión filosófica. Debido a su alto nivel de abstracción permite, por ejemplo, enfocar con más propiedad los conceptos más generales de un tema. Y, por último, la comprensión irónica no es una excepción para el uso de los análogos visuales, ya que gracias a la simultaneidad de sus componentes, se facilita apreciar la interacción entre éstos y, con ello, la función epistémica, generativa y crítica, ya expuesta en el apartado anterior.

Para finalizar con las formas de comprensión como instrumentos culturales de representación, Egan, al igual que Karmiloff-Smith y Gardner, también subraya la importancia de no renunciar a ninguna de las formas de comprensión (o representación cultural), sino, por el contrario, resalta que unas y otras necesitan complementarse, interactuar y enriquecerse mutuamente. En otras palabras, Egan también apunta a la necesidad de una multiplicidad representacional, esta coincidencia lleva actualmente a hablar no de cambio conceptual, sino, precisamente, de cambio representacional (Pozo, 2007).

1.2.3 Dos modalidades de pensamiento de Jerome Bruner

Una tercera ordenación de sistemas de representación se puede formular a partir del trabajo de Bruner (1988) sobre el pensamiento paradigmático (o lógico-científico) y el pensamiento narrativo. Cada uno de ellos aporta diferentes formas de ordenar la experiencia, de construir la realidad. Son dos modos cognitivos con fines distintos: el paradigmático busca la verdad; el narrativo, la verosimilitud. A

continuación, se destacan algunas diferencias entre uno y otro desde varias dimensiones propuestas por White y Epston (1993).

Experiencia: en la modalidad paradigmática, las particularidades de la experiencia personal son eliminadas a favor de constructos cosificados, clases de eventos y sistemas de clasificación. El modo narrativo, por el contrario, da mayor importancia a las particularidades de la experiencia vivida, lo que es central para generar significado. Esta primera diferencia va en el mismo sentido que la expuesta en el apartado 1.1, aquella que distingue entre descripciones delgadas (que se corresponden con el pensamiento paradigmático) y las densas (pensamiento narrativo). Así, los análogos visuales son un medio para acceder a las particularidades de la experiencia vivida y con ello generar significados personales, un atributo propio del pensamiento narrativo¹⁰.

Tiempo: debido a que el modo paradigmático se ocupa de elaborar leyes generales que se consideran verdaderas en todo tiempo y lugar, la dimensión temporal queda excluida, es decir, las leyes deben situarse más allá de los efectos del tiempo. En el modo narrativo es diferente, la temporalidad es una dimensión esencial, pues los relatos, con su principio, desarrollo y final, existen en virtud de acontecimientos a través del tiempo. Como medio de representación, los análogos visuales son capaces de dar cuenta de la temporalidad de un suceso.

Lenguaje: las prácticas lingüísticas del pensamiento paradigmático se basan en el modo indicativo para reducir la incertidumbre. Tales prácticas son un medio para consolidar la realidad y dar estabilidad a aquello de lo que se habla. En este sentido también actúa la no contradicción, es decir, para excluir significados alternativos mediante el uso unívoco de las palabras. Por su parte, las prácticas lingüísticas del pensamiento narrativo se centran en el modo subjuntivo para crear

¹⁰ A este propósito, es pertinente recordar la raíz etimológica de narrar. De acuerdo con Victor Turner (1981, pág. 163) proviene del latín *narrare*, asociado a su vez a *gnarus*, “estar al tanto de”, “experto en”, “saber de un modo particular”. Así, para el mismo Turner, la narrativa parecería ser un término apropiado para una actividad reflexiva que busca conocer los eventos antecedentes y el significado de esos eventos.

un mundo de significados implícitos más que explícitos, para ampliar el campo de posibilidades a través de desencadenar la presuposición, para introducir la perspectiva múltiple. Estas prácticas lingüísticas tienen en cuenta la complejidad y la subjetividad de la experiencia. En lugar de preferir el uso unívoco de las palabras se aprovecha su polisemia. Se fomenta más de una línea de interpretación y se amplían las realidades posibles. Los análogos visuales, en congruencia con el llamado “giro interpretativo” (Geertz, 1996; Serrano, 1996), estimulan el modo subjuntivo, introducen la perspectiva múltiple, aprovechan la polisemia de la imagen y amplían las posibilidades de interpretación.

Agencia personal: el modo paradigmático representa a la persona como un escenario pasivo que reacciona ante determinadas fuerzas (impulsos, impactos, etc.) impersonales. Asume que fuerzas internas o externas a la persona actúan sobre ella y que son éstas la que moldean la vida. El modo narrativo, en contraste, sitúa a la persona como protagonista en su propio mundo. Un mundo de actos interpretativos, un mundo en el que volver a contar una historia es contar una historia nueva, un mundo en el que las personas participan con sus semejantes en la reinterpretación y por tanto, en el moldeado de sus vidas y relaciones. Los análogos visuales, sobre todo cuando el tema por representar es el propio Yo, sitúa a la persona como protagonista al fomentar la narración y la renarración de sus historias personales, con los consiguientes actos interpretativos que las integran.

Posición del observador: el modo paradigmático excluye al observador de lo observado en aras de la objetividad. El objeto está «al otro lado», «enfrente», del observador. El mismo observador no está implicado en la creación de los fenómenos que se observan y se afirma que lo observado es inmune a los efectos de esta observación. El modo narrativo redefine la relación entre el observador y lo observado. Tanto el observador como lo observado se sitúan dentro de la narración que se está desarrollando, en la cual al observador se le ha asignado el papel de autor privilegiado de su construcción. Esta dimensión, relacionada con la

anterior, es especialmente esclarecedora para resaltar una propiedad de los análogos visuales, la de promover la formación de un campo de juego, de interacción entre la persona y lo “observado”, en donde uno y otro se ofrecen posibilidades de acción. Los análogos visuales exaltan el papel del individuo como autor privilegiado de la obra, forman un campo lúdico en donde se facilita que autor y obra se ofrezcan oportunidades mutuas de acción directa.

De modo que este mapa, basado en dos modalidades de pensamiento, permite resaltar la idoneidad de los análogos visuales para acceder a las propiedades narrativas de la representación y con ello conferir importancia a la experiencia vivida y a temporalidad de los sucesos, poner en juego prácticas lingüísticas que amplíen las posibilidades de interpretación, otorgar sentido de agencia personal y situar al individuo como autor privilegiado de una obra gráfica y lingüística.

1.2.4 Formas de representación externa de Elliot Eisner

Una aportación más por considerar es la de Eisner (1998, 2002b y 2002c), quien ofrece una alternativa más para ordenar los sistemas o, como él las llama, formas de representación externa. Desde el enfoque de Eisner, el sistema sensorial tiene una relevancia especial tanto para la formación de concepciones, como para las formas de representación. Las concepciones son aspectos personales de la experiencia humana, y aunque significativas para quien dispone de ellas, son privadas y sólo se comparten cuando se hacen públicas. De modo que, para que la experiencia humana alcance una dimensión social, es preciso hallar un medio que traslade lo privado hacia el dominio público. Esto se logra a través de las formas de representación. Para Eisner (1998), entonces, las formas de representación son los dispositivos que los seres humanos utilizan para hacer públicas las concepciones que son privadas; son los vehículos por los cuales las concepciones, que pueden ser visuales, auditivas, kinestésicas, olfatorias, gustativas o táctiles, adquieren un carácter público. Este carácter público puede adoptar la forma de palabras, cuadros, obras musicales, matemática, danza, etcétera. Así, en una película, por ejemplo, las formas de representación empleadas son visuales y también auditivas. En la danza son visuales, auditivas y

kinestésicas. En el habla se transmiten no sólo referentes visuales, sino también melodía y cadencia, cualidades auditivas que son aspectos esenciales del mensaje. Así es como las formas de representación se combinan e interactúan en la transmisión de información.

Ahora, a este modo de comprender las formas de representación con base en su medio expresivo, Eisner (1998) añade dos ideas que son relevantes para dimensionar cualidades de los análogos visuales: el *modo de tratamiento* y la *sintaxis* de tales formas de representación. Con respecto al modo de tratamiento, Eisner propone que toda forma de representación puede ser tratada en uno o más de los tres modos siguientes: mimético, expresivo y convencional. El modo *mimético* busca reproducir el equivalente estructural de los rasgos del mundo tal como se los ha experimentado. Aprehende los rasgos estructurales de algunos aspectos del mundo tal como se los ha experimentado. Ejemplos de este modo son los jeroglíficos, las pictografías, la fotografía, obras pictóricas en donde prevalece el realismo, lo figurativo. Por su parte, el modo *expresivo* lo utilizan las formas de representación cuyos rasgos suscitan respuestas congruentes con la estructura profunda de lo que representan. Es decir, la relación analógica de esta modalidad de tratamiento no se establece por la reconstrucción de la apariencia, como en el modo anterior, sino por la creación de una forma que genera aquello que se siente ante lo representado. Se enfoca, entonces, no lo aparente, sino lo que se siente acerca de lo aparente. Así, el tratamiento expresivo de las formas de representación se produce y funciona para moldear la experiencia. Pero este modo expresivo de tratamiento no es un adorno del contenido para hacerlo más grato, sino que forma parte intrínsecamente del contenido de la forma de representación. Por ejemplo, las obras de Edvard Munch más que atender el aspecto mimético, plasman situaciones cargadas del modo expresivo de tratamiento. Finalmente, el modo *convencional* refleja acuerdos sociales sobre el uso de la forma para referirse a significados compartidos. Es el caso de la bandera de un país, las palabras o la Cruz Roja.

Desde este mapa de tres modos de tratamiento, en los análogos visuales, como formas de representación, prevalece el modo expresivo de tratamiento seguido del modo mimético. En efecto, a diferencia de otras formas de representación visual, como los mapas mentales y conceptuales, o los diagramas y esquemas, los análogos apelan, de acuerdo con el modo expresivo, a la modulación de la línea y de las formas para, a su vez, moldear la experiencia. El modo mimético de los análogos visuales se aprecia en que son una forma de isomorfismo, de equivalente estructural en el dominio gráfico visoespacial, con respecto al tema por representar.

La segunda idea de Eisner, mencionada líneas arriba, es acerca de la *sintaxis* de las formas de representación, es decir, al ordenamiento de las formas, de las partes dentro de un todo. La sintaxis no se limita al discurso oral o escrito, sino que designa el problema más general de la disposición de los elementos dentro de un todo. Desde este enfoque, se puede pensar en un continuo sobre el cual situar las formas de representación. En un extremo del continuo están las formas de representación cuyos elementos se deben organizar de acuerdo con reglas públicamente codificadas. Es el caso de las reglas aritméticas, de la gramática, la ortografía y la puntuación. Estas formas de representación están *regidas por reglas*. En el otro extremo del continuo se encuentran aquellas formas de representación que usan una sintaxis más *figurativa* que la gobernada por reglas. Es el caso de las artes plásticas y la literatura. En este extremo del continuo las reglas no tienen carácter prescriptivo, por lo que hay un mayor margen para la elección personal. Por eso la creatividad y la individualidad se fomentan más a través de este extremo de la sintaxis (Eisner, 1998). Evidentemente, los análogos visuales se encuentran en el extremo del continuo de las formas de representación que está regido por una sintaxis más figurativa. Esta sintaxis, con el mayor margen que ofrece para la elección personal, sitúa a los análogos visuales en la misma línea del pensamiento narrativo, interpretativo de la distinción trazada en el apartado anterior acerca de las dos modalidades de pensamiento.

Además de estos referentes conceptuales expuestos para ordenar los instrumentos culturales de representación, por supuesto que se pueden encontrar otras aportaciones desde las cuales ordenarlos pero el criterio para tomarlas en consideración ha sido que permitan resaltar alguna propiedad representacional significativa de los análogos visuales. Por ejemplo, Martí (2003) propone una manera de ordenarlos de acuerdo con el tipo de referente que representan. De este modo, se encontrarían, por un lado, todos aquellos que representan los objetos y las relaciones espaciales (fotografías, modelos a escala, imágenes, dibujos, mapas), los que representan diferentes relaciones entre variables (diagramas), la composición química (notación química), la música (notación musical), la escritura (lenguaje) o la notación numérica (cantidad). Sin embargo, esta clasificación resulta poco pertinente para analizar el papel representacional de los análogos visuales porque, por ejemplo, no aporta categorías para analizar las diferencias entre las propiedades representacionales de tipo visual de un mapa conceptual y las de un análogo visual.

Pero hay una categoría más que es conveniente traer a cuenta para dimensionar las características representacionales de los análogos visuales. Se le puede denominar categoría funcional porque se pueden hacer distinciones entre los análogos visuales según el tipo de tareas u objetivos para los que se emplean. Por ejemplo, Martí (2003) reconoce los siguientes:

- Inferir relaciones o propiedades de una realidad no visible o ausente.
- Recuperar con precisión una serie de informaciones que se necesitarán.
- Comunicar una serie de informaciones a otras personas.
- Realizar operaciones cognitivas difícilmente realizables sin esos registros.
- Identificar una realidad como única y distinguible de otras entidades.
- Experimentar el placer expresivo de producir esos registros.

Otra clasificación funcional la ofrece Engestrom (Daniels, 2000), para quien es más útil categorizar los instrumentos culturales por los procesos implicados en su uso. Así, distingue entre los siguientes instrumentos:

- Tipo «qué»: denominativos y descriptivos.
- Tipo «cómo»: procesales.
- Tipo «por qué»: diagnosticadores y explicativos.
- Tipo «adónde»: especulativos o potencializadores.

Cuando se aplican a la significación del Yo, los análogos visuales se implican en cualquiera de estos procesos. De modo que algunos usuarios los emplean para identificar rasgos personales de su propio Yo (función descriptiva); otros reflexionan a través de los análogos sobre cómo se ha constituido su Yo o aspectos de éste (función procesal); algunos más dan cuenta en el medio visoespacial de las razones por las que algunos rasgos de sí mismos se han conformado (función explicativa); y otros reflexionan hacia dónde se encaminarán sus rasgos personales con el tiempo (función especulativa).

Para terminar este apartado de los tipos de representación externa, es pertinente puntualizar que los análogos visuales como instrumentos culturales de representación funcionan como modelos operativos. En efecto, así como los modelos operativos permiten abordar o manipular activamente un símil (un análogo) de un dominio que se desea comprender (López, 2005), del mismo modo los análogos visuales se elaboran como un instrumento para reflexionar sobre cierto dominio. Así, los análogos visuales, vistos como modelos, hacen accesibles fenómenos que no son perceptibles de manera directa. En consecuencia, los análogos pueden proporcionar a su creador una mayor estructuración de una idea o ámbito determinado.

Consideraciones finales de este apartado

Después de esta revisión de diversos marcos de referencia para abordar los análogos visuales como un tipo de instrumento cultural de representación, se pueden formalizar las siguientes inferencias.

- Los instrumentos culturales determinan tanto el proceso que se sigue para pensar acerca de una experiencia, como el producto de ese pensamiento. Es

diferente pensar a través de sólo un medio escrito que ampliar el pensamiento y llevarlo también al dominio visoespacial. Es diferente que el producto sea un ensayo a que sea una obra plástica. Cada uno de estos medios ofrece límites y posibilidades diferentes.

- La selección de un instrumento de representación, a la manera de unos lentes, influye no sólo en aquellos elementos de una realidad que se puedan representar, sino en lo que se es capaz de “ver” en esa realidad.
- Escribir un ensayo o dibujar un análogo visual pone en juego diferentes capacidades cognitivas (o inteligencias desde el enfoque de Gardner), es decir, los diferentes instrumentos culturales de representación presentan diferentes demandas cognitivas para las personas, por lo tanto, con cada instrumento se desarrollarán diferentes capacidades.

Esta misma revisión también nos permite hacer inferencias en relación con ciertas propiedades representacionales particulares de los análogos visuales.

- Las capacidades de representación se potencian mutuamente al interactuar y complementarse entre sí. Tal es el caso de las capacidades visoespacial, lógica y lingüística, que se enriquece mutuamente al interactuar a través de un análogo visual.
- En comparación con analizar las posibilidades de aplicación de un instrumento cultural de aplicación sólo en relación con su referente, tales posibilidades se amplían si se abordan desde categorizaciones acerca de los objetivos que se persigan. Así, una categorización de instrumentos culturales, no obstante que haya sido elaborada con base en el lenguaje proposicional, como la aportada por Egan, resulta pertinente para un medio visoespacial como los análogos visuales.
- Los análogos visuales, como instrumento cultural de representación, resultan especialmente idóneos para acceder a una dimensión interpretativa, en la que se confiera importancia a la experiencia vivida, a cómo se despliegan los sucesos a lo largo del tiempo y a la participación de la agencia personal. En

pocas palabras, cuando de descripciones densas se trate, los análogos visuales son un medio pertinente de acceder a ellas.

- En este mismo sentido, los análogos visuales, al dar lugar al modo expresivo y estético de tratar las representaciones y al trabajar con una sintaxis más figurativa que la regida por reglas, dan un mayor margen para la elección personal y con ello al sentido de autoría personal. Este atributo sitúa a los análogos visuales en la misma línea de pensamiento que le viñeta anterior, la dimensión interpretativa y densa de las descripciones personales.

Finalmente, es de resaltarse que los diferentes autores coinciden en la importancia de ampliar los instrumentos de representación que se ponen a disposición de las personas para que tales instrumentos, al ponerse en práctica, se complementen, interactúen y se enriquezcan mutuamente. Los análogos visuales constituyen una opción viable para contribuir a ampliar los instrumentos culturales de representación. De esta forma al aumentar las posibilidades de combinar instrumentos de representación se enriquece el conjunto de recursos a los que pueden responder las personas. Cuando los instrumentos de representación son variados, se expanden las vías para comprender diferentes campos. Por lo que si hay problemas o limitaciones para abordar alguno de tales campos, es útil disponer de otros instrumentos de representación más útiles.

1.3 Dos antecedentes históricos de relevancia para los instrumentos culturales de representación pictórica

En este apartado expongo dos momentos de la historia de la representación pictórica que contribuyen a dar un contexto histórico a los análogos visuales pero no como instrumentos en particular, sino en un sentido más general, en tanto que constituyen una forma de modelos visoespaciales.

* * *

Ya he mencionado en páginas anteriores que la aplicación de los análogos visuales como instrumento de pensamiento se debe a Rudolf Arnheim (1986). Él los empleó como instrumento visoespacial para pensar acerca de entidades abstractas de diferentes clases, físicas, sociales, psicológicas o puramente lógicas. Pedía a los usuarios que elaboraran dibujos no figurativos, esto es, que no contuvieran semejanza con objetos o acontecimientos para representar y reflexionar sobre temas como el matrimonio, la democracia, el pasado, presente y futuro, problemas personales, funciones fisiológicas, por ejemplo.

Mi interés, por supuesto, no es ni delinear “la historia” de los análogos visuales en sí mismos, ni la historia de las representaciones pictóricas, lo que estaría fuera de los alcances del presente estudio. Más bien, presento dos coyunturas que en la historia de las representaciones fueron decisivas para la conformación de la “familia” de modelos abstractos visoespaciales como se emplean en la actualidad. Ya al final del apartado 1.2, mencioné que una función relevante de los análogos visuales es la de ser modelos operativos a través de los cuales se manipula un símil de un dominio que se desea comprender. Acerca de este funcionamiento de los modelos operativos de tipo visoespacial es que expongo dos condiciones históricas que marcaron tendencias esenciales.

El primero de estos momentos trascendentes se remonta al período Neolítico, en el que se da una transformación crucial en la forma de representación pictórica

(Hauser, 2004). En lugar de las minuciosas representaciones que tratan de ser fieles a la naturaleza propias del Paleolítico, se encuentran predominantemente signos ideográficos, esquemáticos y convencionales que más que reproducir el objeto lo indican. Las representaciones pictóricas ya no son figurativas¹¹, ahora tienden “a fijar la idea, el concepto, la sustancia de las cosas, es decir, a crear símbolos en vez de imágenes” (pág. 21).

Los dibujos rupestres del Neolítico, por ejemplo, interpretan la figura humana masculina por medio de dos o tres simples formas geométricas. En ellas una recta vertical representa el tronco y dos semicírculos para los brazos y las piernas (figura 5). Un ejemplo de figura femenina (figura 6) es una forma bitriangular con brazos (consultadas en la referencia 62).



Figura 5.



Figura 6.

Asimismo, se puede apreciar la diferencia entre el toro del Paleolítico (figura 7) tomado de la visita virtual a la Salle des Taureaux (Sala de los Toros) de las

¹¹ Para referirse a las imágenes que son semejantes a la realidad o copia de ella, en oposición a las abstractas o esquemáticas, suele emplearse, además del término *figurativo*, también el término *mimético*. Sin embargo, prefiero evitar este último debido a que, de acuerdo con Ricoeur, es mejor traducir mimesis por «imaginación creadora». Según él, “una larga tradición ha hecho entender la imitación en el sentido de copia, de réplica de lo idéntico y no comprendemos en absoluto la declaración central de la Poética de Aristóteles, según la cual (...) mimesis no es copia, sino una reconstrucción mediante la imaginación creadora” (citado en Bárcena y Mèlich, 2000; pág. 106).

Cuevas de Lascaux (consultada en la referencia 61) y el bóvido (figura 8) más propio del Neolítico (consultada en la referencia 62).



Figura 7.



Figura 8.

Para Hauser (2004), este cambio de estilo que conduce a estas formas de representación pictórica completamente abstractas depende de un giro general de la cultura que consiste, en esencia, en que el ser humano en vez de alimentarse de lo producido por la naturaleza, en vez de recolectar o capturar alimento, lo produce a través de la domesticación de animales y el cultivo de plantas. En efecto, al llegar a la cultura del agricultor y el ganadero, el ser humano “comienza a sentir que su destino depende de fuerzas inteligentes. Surge la idea de toda clase de dominios y espíritus benéficos y maléficos, surge la idea de los poderes sobrehumanos y lo numinoso” (pág. 24).

Así que con este cambio cultural comienza la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones, tipos generales y signos convencionales. Comienza así

...la suplantación de los fenómenos y experiencias directos por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas, acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones. La obra de arte ya no sólo es una representación del

objeto, sino también una representación conceptual. Dicho con otras palabras: los elementos no sensoriales y conceptuales de las representaciones desalojan a los elementos sensitivos e irracionales (pág. 25).

Y agrega:

La diferencia esencial entre este arte formalista, conceptual y estilizado y el naturalista imitativo está en que el primero ya no es el imitador de la naturaleza, sino su antagonista; no añade a la realidad una continuación, sino que opone a ella una figura autónoma (pág. 26).

Este estilo formalista del Neolítico, dice Hauser (2004), adquirió un dominio tan permanente como no lo ha tenido después ningún movimiento pictórico. Este estilo domina en su totalidad los períodos culturales de las edades del Bronce y del Hierro, que se extiende aproximadamente desde 5000 hasta 500 a.C. Así, este giro en el Neolítico, nos precisa el propio Hauser (2004), es un punto de partida cuyo siguiente avance son las formas geométricas.

Esta categoría figurativo-abstracto, elegida porque es una tensión importante en la historia de las representaciones pictóricas, es la primera de las dos transiciones relevantes como contexto histórico de los análogos visuales en tanto que modelos de reflexión. La segunda transformación por exponer está basada en la manera en que se relacionan las palabras y el mundo, ampliable a la relación entre las imágenes y el mundo.

Esta transformación se da en el siglo XVII con la ruptura en lo que Foucault (1968) llama la “episteme” del Renacimiento. Una episteme es

El conjunto de relaciones que pueden unir, en una época determinada, las prácticas discursivas que dan lugar a unas figuras epistemológicas, a unas ciencias, eventualmente a unos sistemas formalizados; el modo según el cual en cada una de esas formaciones discursivas se sitúan y se operan los pasos a la

epistemologización, a la científicidad, a la formalización... (Foucault, 1970, pág. 323)

La episteme sería aquello que establecería las condiciones de posibilidad de lo enunciable y lo cognoscible en cada época. En este sentido, se opone a la visión de la historia como mera acumulación de conocimientos y se acerca más a la perspectiva de Kuhn (1971) en el ámbito de filosofía de la ciencia. Perspectiva que concibe la historia en términos de discontinuidad, de cambios de paradigma. Una de estas discontinuidades que Foucault analiza en *Las Palabras y las cosas* (1968) es la que se da en el siglo XVII, es la ruptura entre la episteme del Renacimiento y aquella con la que se inaugura lo que él llama la época clásica.

En el siglo XVI, dice Foucault (1968) “se admitía de antemano el sistema global de correspondencia (la tierra y el cielo, los planetas y el rostro, el microcosmos y el macrocosmos) y cada similitud venía a quedar alojada en el interior de esta relación de conjunto” (pág. 61). Parece, por un lado, que es una red de relaciones que abarca todos los ámbitos, el universo, la naturaleza, el pensamiento, los signos, los objetos, es decir, va de las palabras a las cosas; y por otro, que en esta misma red hay una continuidad perfecta en la que siempre cada parte del universo está conectada con el resto (Foucault, 1968).

Este rasgo de continuidad omnipresente que establece una red de semejanza y relaciones está bien ejemplificado por el médico y místico inglés Robert Fludd (1574-1637), quien llegó a significativas conclusiones acerca de la circulación de la sangre con base en la analogía del macrocosmos-microcosmos (consultada en la referencia 63), la que en plena congruencia con la episteme renacentista, sostiene que todo lo que acontece en el microcosmos (ser humano) está bajo la influencia del macrocosmos (cielo). Es famosa la ilustración que representa esta relación (figura 9).

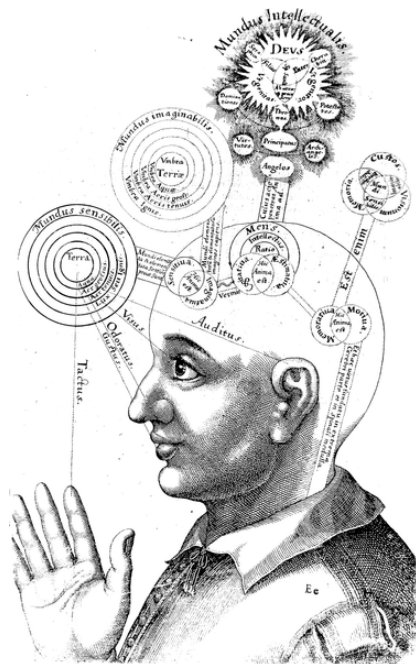


Figura 9.

Pero esta especie de empatía entre el lenguaje y el mundo llegó a su fin, de acuerdo con Foucault (1968), en el siglo XVII. Se da una transformación en la manera como se relacionaban las palabras y el mundo, de tal modo que estos dos dominios terminan por separarse.

Desde entonces, el texto deja de formar parte de los signos y de las formas de verdad, el lenguaje no es ya una de las figuras del mundo, ni la signatura impuesta a las cosas desde el fondo de los tiempos. La verdad encuentra su manifestación y su signo en la percepción evidente y definida. Pertenece a las palabras el traducirla, si pueden; ya no tienen derecho a ser su marca. El lenguaje se retira del centro de los seres para entrar en su época de transparencia y neutralidad (Foucault, 1968, pág. 62).

De este modo, en el umbral de la época clásica (primera mitad del siglo XVII), el signo “deja de estar ligado por los lazos sólidos y secretos de la semejanza o de la afinidad a lo que marca” (pág. 64).

Esta escisión entre las palabras y las cosas también se da entre las imágenes y el mundo. Gómez da cuenta de este paralelismo. Ella sostiene que “la idea de un arte que imita fielmente la naturaleza, la concepción de una imitación pictórica tan perfecta que hace que el espectador se sienta ‘engañado’ al creer que se encuentra ante la cosa misma, que la cosa está presente ante sus ojos fue una aspiración de los ilustradores del siglo XVI (...) Representar significa todavía volver a presentar (2009, pág. 44). Es, entonces, una actitud de optimismo y confianza en el poder de las imágenes para imitar la realidad y sustituir al mundo tal como es. Actitudes que tuvieron su paralelo en la confianza tenida hacia el lenguaje.

Pero un siglo más tarde, continúa Gómez (2009), la ruptura de la fe en la identidad natural entre las palabras y las cosas coincide con la consciencia del distanciamiento entre las imágenes científicas y el mundo a que se refieren. Y a lo largo de este siglo XVII, este alejamiento de la copia de la realidad también se da para pasar a un tipo de ilustración cada vez más cargada teóricamente, donde el autor hacía una mayor selección de rasgos esenciales. Conviene citar a Gómez.

Las imágenes se construyen ya no tanto derivadas de la pura observación, sino que incluían información derivada de los conocimientos del autor. Las imágenes dejan de ser así una copia que pretendía ser idéntica al mundo, casi sustituirlo, para ser una representación del mundo. Así que el mundo era una cosa y otra su representación. Siempre teniendo en cuenta que podía haber formas plurales de representación de una misma cosa y que por lo tanto lo que estaba en juego eran los criterios de representación y no la valoración acerca de la imagen como representación del mundo (2009, pág. 63).

Después de esta discontinuidad acaecida en el siglo XVII, Foucault indaga una ruptura más, la que se da a principios del siglo XIX y que predomina hasta ahora. Si el quiebre entre las cosas y la representación marca la discontinuidad anterior. La del siglo XIX consiste en que ahora “lo que permite caracterizar un ser natural no son ya los elementos que pueden analizarse sobre las representaciones que

uno se hace sobre él y sobre otros, sino una cierta relación interior de este ser a la que se llama su *organización*... (pág. 232-3)". Los objetos ya no definen sus semejanzas a partir de la desplegada descriptibilidad; ahora son una estructura interior a su visibilidad (pág. 233). Ahora es necesario dirigirse hacia ese punto en que se organizan las formas visibles de los objetos, hacia ese punto siempre inaccesible que se hunde, fuera de nuestra mirada, hacia el corazón mismo de las cosas que las mantiene organizadas, hacia la génesis que no cesa de producirlas (pág. 235). Son "...visibilidades manifiestas e invisibles a la vez, son realidades que se retiran en la medida misma en que son fundamentadoras de lo que se da..." (pág.239). "Se ofrece a la experiencia toda una capa de fenómenos cuya racionalidad reposa sobre un fundamento objetivo que no es posible sacar a la luz; no es posible conocer la sustancias, sólo los fenómenos; no las esencias, sino las leyes; no los seres, sino sus regularidades" (pág. 240). En pocas palabras, ahora lo que importa son las leyes internas que rigen las cosas. Es la aparición de la tradición filosófica modernista y de la metodología científica empírica.

En relación específicamente con las representaciones visuales, Gómez (2009) subraya, en coincidencia con Foucault (1968), que se da el paso de la necesidad de descripción a la necesidad de clasificación, tránsito que fue acompañado del abandono progresivo de la posibilidad de ordenar la naturaleza según las meras apariencias y similitudes para afirmar, en cambio, la existencia de un orden de la naturaleza que escapa a la pura experiencia y ha de ser establecido por la razón. "Es una quiebra que está ligada al nacimiento del concepto moderno de representación científica" (Gómez, 2009, pág. 44).

Así que esta ruptura en la episteme del siglo XVII es relevante para los instrumentos culturales de representación visual porque se origina el concepto moderno de representación, según la cual, para que una cosa represente a otra ha de ser diferente a ella. Por lo tanto, el tema ahora es cómo se decide que una cosa representa a otra que es diferente de ella, qué relación liga una con otra, si esa relación es natural o convencional, etc., en pocas palabras, cuáles son los

criterios de representación (Gómez, 2009). A estos debates se agrega la ruptura dada en el siglo XIX, en la que toman primacía las leyes internas de las cosas. Los objetos se definen ahora por una estructura interna a ellos. La ruptura en el siglo XVII y la del siglo XIX dan lugar a los modelos de representación visual en su sentido moderno, los análogos visuales entre ellos.

Consideraciones finales de este apartado

En este apartado último del capítulo 1, he presentado dos referentes históricos desde los cuales elaborar un contexto para el surgimiento de los modelos visoespaciales en general, y de los análogos visuales, en particular. Estos dos referentes son antecedentes que han contribuido a conformar el papel de las representaciones visoespaciales como instrumento conceptual en la actualidad. En efecto, la elaboración de formas visuales como un vehículo para generar significados requiere más que de imágenes figurativas, de imágenes con un alto nivel de abstracción perceptual, la cual, es capaz de reunir generalidad y especificidad al mismo tiempo. Requiere de la selección de rasgos estructurales de los fenómenos que alguien desea entender. También demanda la integración de percepción visual y pensamiento. Estas demandas que entabla el pensar a través de la construcción de formas visuales tuvieron su más antiguo origen cuando los seres humanos dieron un giro en su cultura durante el Neolítico y con ello se dio la aparición de la representación abstracta o esquemática.

Pero también fue necesario que las formas visuales empleadas como modelos de reflexión pasaran por una ruptura que estableciera una distancia entre los objetos y la representación de ellos. Esta distancia dio lugar a que las representaciones visuales trataran ya no de ser una copia de lo estudiado y sí estuvieran más “cargadas teóricamente”, con una mayor presencia de rasgos estructurales seleccionados por quien elabora las formas visuales. De modo que los análogos visuales, sobra decirlo, son herederos de una muy antigua tradición en la que se crean formas visuales como un medio para transmitir y generar significados. Las

dos condiciones históricas que aquí se describieron constituyen un primer acercamiento a la comprensión de la historia de esa tradición.

CAPÍTULO 2

FUNDAMENTACIÓN DE LAS CUALIDADES REPRESENTACIONALES DE LOS ANÁLOGOS VISUALES DESDE EL PENSAMIENTO VISUAL

Este es el capítulo central de la presente investigación. Aquí fundamento qué hace de los análogos visuales un instrumento cultural de representación con atributos particularmente valiosos para generar significados en torno a campos muy diversos, pero en específico acerca de un constructo psicológico que es el Yo. Para dar cuenta de estos atributos representacionales de los análogos visuales presento un modelo conceptual abstraído de un enfoque del funcionamiento psicológico que su autor, Rudolf Arnheim (1986, 1989), ha llamado *pensamiento visual*. Este modelo lo presento a través de cinco conceptos:

1. El pensamiento opera en el dominio de las imágenes.
2. La abstracción perceptual.
3. Cognición de campo.
4. Los conceptos perceptuales y representacionales.
5. La dinámica y expresión perceptuales.

* * *

En el primer apartado del capítulo 1 expuse los criterios que los análogos visuales deben cumplir en tanto que instrumentos culturales de representación. Como tales y desde un primer enfoque, los análogos visuales son un medio para la explicitación de las representaciones, lo que implica la realización consciente y voluntaria, así como el uso de signos. Desde un segundo enfoque, propongo que los análogos visuales pueden constituir un instrumento para pasar de descripciones delgadas, las que una persona asume sin reflexión al serle impuestas por quienes tienen poder de definición (padres, profesores, profesionales o científicos), hacia descripciones densas, las que se derivan del significado que los propios actores otorgan a sus acciones e identidades. En el

apartado segundo del capítulo 1, después de examinar algunos referentes que presentan opciones para ordenar los instrumentos psicológicos, podemos ver que los análogos visuales pueden tener varias aplicaciones de acuerdo con el tipo de significados sobre los que se busque reflexionar, en especial cuando esta finalidad sea interpretativa, como en el caso de la reflexión sobre el Yo.

Ahora es necesario argumentar las propiedades específicas de los análogos visuales como instrumento de representación y por lo que constituyen un medio idóneo para generar significados acerca del Yo. Para argumentar estas propiedades representacionales de los análogos visuales empleo la “noción”¹² de pensamiento visual, un enfoque del funcionamiento psicológico aportado por Rudolf Arnheim (1986, 1989a).

Arnheim sostiene que

El pensamiento visual es la capacidad de la mente para integrar la percepción visual y el razonamiento en todos los campos del saber. Sin separar el intelecto de la experiencia sensorial, el pensamiento visual hace que la mente trabaje como un todo. Concede inteligencia a la visión y enriquece los conceptos abstractos con las formas y los colores de la experiencia visual (2000a, pág. 153).

Esta interacción que defiende Arnheim para el funcionamiento cognitivo y que conduce al pensamiento creador a manejar objetos y fuerzas concebidos perceptualmente (1980a) es el tema del apartado siguiente. Posteriormente procedo al desarrollo de los cinco conceptos adelantados en la presentación de este capítulo.

2.1 El pensamiento visual

Existe una postura, de muy antigua tradición, que escinde dos procesos cognitivos: la percepción y el pensamiento. Según esta postura, los sentidos están

¹² Así denomina el propio Arnheim (1989a, pág. 143) al pensamiento visual, no obstante que es más bien una postura epistemológica.

limitados a aportar la materia prima para que el pensamiento se ocupe de abstraer, analizar y sintetizar, comparar, inferir, solucionar problemas, contextualizar, etc. Por lo que, el intelecto debe “ir más allá”, tomar distancia de la información perceptual y resolver los problemas en un ámbito no perceptual, “de manera abstracta”, “conceptualmente”. Y aunque se espera que se sirvan el uno al otro, ocupan procesos distintos y deben entrenarse por separado (Arnheim, 1986).

Esta tradición de escindir experiencia visual y pensamiento se puede señalar ya en Platón (1973). Casi al final del Libro Sexto de *La República*, le pide a Glaucón que imagine una línea vertical cortada en partes desiguales. El segmento superior, que es el mayor, representa el mundo inteligible. El segmento inferior, el mundo visible. El mundo inteligible se capta a través de procedimientos racionales; el mundo visible, a través de la percepción. La racionalidad es alta; la percepción, baja. Esta jerarquía de Platón ha sobrevivido hasta la actualidad y opera en muchos contextos, sobre todo en el educativo.

En el ámbito educativo, esta desconexión entre la experiencia visual basada en imágenes y el pensamiento se aprecia marcadamente cuando los profesores intentan modelar en los estudiantes estrategias para que aborden por cuenta propia procesos complejos tanto del campo académico como personal. En efecto, entre las herramientas que los profesores ponen a disposición de los estudiantes como vehículo de reflexión, aquellas que guían en el cómo hacer participar las imágenes, sobre todo las elaboradas plásticamente por los propios estudiantes, están casi ausentes. De este modo, la imágenes construidas y plasmadas por los estudiantes como medio de pensamiento serán asistemáticas o, simplemente una copia de aquellas imágenes empleadas por otros (libros o profesores), y será una ocasión menos para que confieran sentido personal a su aprendizaje.

En contra de esta tradicional separación entre percepción y razonamiento, el pensamiento visual defiende que la íntima interacción entre ambos “hace de la cognición humana un proceso unitario que avanza sin interrupción desde la

adquisición elemental de información sensorial hasta las ideas teóricas más genéricas” (Arnheim, 1986, pág.167). Las 5 dimensiones que integran el modelo desde el cual analizo las propiedades representacionales de los análogos visuales son, en sí mismas, un argumento a favor de esta unidad de funcionamiento psicológico que postula el pensamiento visual. No obstante, hay tres argumentos previos de los que doy cuenta porque resultan relevantes para este funcionamiento integral de la cognición. Los dos primeros argumentos, uno de orientación biológica y el otro sobre la percepción de la forma sostienen la presencia en la percepción de funciones cognitivas habitualmente consideradas exclusivas del pensamiento. El tercer argumento, proveniente del llamado enfoque corporizado de la cognición, constituye una alternativa actual ante la predominante perspectiva dualista, subhumana (como la llama Pozo) de la cognición.

Un argumento biológico

Desde un punto de vista filogenético (Arnheim, 1993), la percepción es un instrumento del organismo que se ha desarrollado durante la evolución como medio para obtener información para la supervivencia y para permanecer alerta ante el peligro. Pero para que esta información sea útil, el organismo debe ser capaz de reconocer qué especímenes pueden ser un peligro y cuáles no. Debe poder identificar a un individuo aunque adopte imágenes muy distintas. Lo que hace falta es la capacidad de *generalizar*, de poder captar *rasgos estructurales* esenciales en las diversas imágenes. Sin esta habilidad, un organismo podría captar información pero no reconocerla, y ver sin reconocer no es útil para la supervivencia porque no permite captar los rasgos que pueden representar la diferencia entre la vida y la muerte. Para cumplir esta función de supervivencia y orientación en el medio ambiente, la percepción no puede estar limitada al registro mecánico. Gracias a su capacidad de captar especies de cosas, especies de cualidades, se liga inseparablemente a los posteriores recursos mentales de la memoria y la formación de conceptos.

Esta capacidad de captar especies de cosas, de captar rasgos estructurales y de generalizar, implica la presencia de operaciones cognitivas en la percepción visual directa. En efecto, en contra de una idea tradicional, Arnheim (1986) sostiene que el conjunto de las operaciones cognitivas llamadas pensamiento son ingredientes esenciales de la percepción misma

Me refiero a operaciones cognitivas como la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis y la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la solución de problemas, la combinación, así como la separación y la puesta en contexto (...). No son una prerrogativa de ninguna de las funciones mentales; son el modo en el que tanto la mente del hombre como la del animal tratan el material cognitivo en cualquier nivel. No existe diferencia básica a este respecto entre lo que sucede cuando una persona percibe directamente el mundo y cuando cierra los ojos y “piensa” (pág. 27).

La percepción de la forma

En la percepción de la forma reside el inicio de la formación de conceptos, lo que resulta fundamental para poder hablar de pensamiento visual. La percepción de la forma “es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante, o que se imponen a él” (Arnheim, 1986, pág. 40). Esto significa que cuando se capta algún estímulo, el estímulo proximal es un registro del distal, pero el percepto¹³ visual correspondiente no lo es. Sólo en raras ocasiones el estímulo distal coincide exactamente con las formas que adquiere en la percepción. Por ejemplo, la mayor parte de las cosas que se ven redondas no incorporan la redondez literalmente, sino que son meras aproximaciones. Pero el observador ve redondez en ellas, no es que las compare con la redondez. Desde esta perspectiva, la percepción consiste en imponer al material estimulante

¹³ Debido a que Arnheim utiliza frecuentemente el término “percepto” y como es poco frecuente en la literatura psicológica en español, conviene recordar que se refiere a la representación de un estímulo externo que afecta a los sentidos y que causa la activación de ciertas categorías en la mente, es el resultado de la percepción. Es relevante para contrastarlo del estímulo distal y el proximal.

(estímulo distal) patrones de forma relativamente simple, que Arnheim (1980b) llama «conceptos perceptuales». Sólo se puede decir que un objeto es realmente percibido en la medida en que alguien ajusta a alguna forma organizada el objeto captado. Este objeto, en cuanto que material estimulante, la mente lo organiza, mediante procesos de campo (de tipo gestáltico), con arreglo a la configuración más simple compatible con él. Estas son operaciones decisivas que dan cuenta de la complejidad y flexibilidad de la percepción de la forma (Arnheim, 1979; 1986).

Arnheim (1986) destaca que las pautas de forma percibidas de este modo tienen dos propiedades que las capacitan para desempeñar el papel de conceptos perceptuales: poseen generalidad y son fácilmente identificables. Estas dos propiedades presuponen que la generalización y la especificación, aunque contradictorias, operan constantemente juntas dentro del proceso de la percepción de la forma. Sólo de este modo la mente logra identificar los objetos persistentes y los reconoce cada vez que los encuentra en la experiencia. Arnheim (1993) ofrece el ejemplo de cuando una persona percibe a su madre, en tal caso la ve no sólo como mujer, sino como una mujer concreta (su madre) y la reconoce no sólo como su madre sino también como un ser del género femenino. Es decir, reconoce la unicidad y la generalidad de forma prácticamente simultánea. La mente concibe una imagen estándar, general, que se ve como materializada en cada caso concreto. Sólo así, ya se decía líneas arriba en el argumento biológico, la percepción puede ser útil, al instruir sobre clases de cosas. Si no, los organismos no podrían obtener provecho de la experiencia.

De este modo, el pensamiento visual defiende la indivisible unidad entre la percepción y el pensamiento. La percepción se centra en la captación de generalidades. Mediante el suministro de imágenes de *clases* de cualidades, *clases* de objetos y *clases* de acontecimientos, la percepción visual ya opera en el elevado nivel de la formación de conceptos. El pensamiento manipula estos conceptos en la percepción directa, en la interacción de la percepción directa y la

experiencia almacenada, así como en la solución de problemas en todos los ámbitos (Arnheim, 1986).

La cognición corporizada

Un tercer argumento a favor de la integración de percepción visual y pensamiento proviene de las tendencias actuales en psicología cognitiva, las cuales, de acuerdo con Pozo (2001, 2006), apuntan hacia una naturaleza corporizada o encarnada de las representaciones, es decir, la forma en que el cuerpo interactúa con el mundo condiciona en gran medida, si no determina, los contenidos esenciales de nuestras representaciones.

Desde la postura de la cognición corporizada se asume que esa naturaleza encarnada de las representaciones “proviene de la acción y la percepción, de la forma en que nuestros sistemas corporales restringen la representación del mundo” (Pozo, 2006, pág. 95). Pero el propio Pozo aclara,

No se trata de aceptar que la mente está en el cuerpo y de que, por tanto, se ve influida o “marcada” por él, ya que esto sería una concepción trivial de la “cognición encarnada” con la que difícilmente nadie estaría en desacuerdo. Se trata, más allá de eso, de aceptar que *es el cuerpo el que está en la mente* y que, por tanto, nuestra mente tiene una estructura encarnada o corporal. Pero dado que el cuerpo es un producto de la selección natural —un conjunto de sistemas fenotípicos que responden a demandas específicas del medio— no es arbitrario con respecto al mundo, sino que es más bien la respuesta evolutiva a una *pregunta* hecha por el ambiente.

En su famoso libro que constituye un argumento contra *El error de Descartes*, esto es, la separación entre el cuerpo y la mente, Damasio (2001) apunta en este mismo sentido. Él ofrece un argumento basado en el desarrollo evolutivo.

Si lo primero para lo que se desarrolló evolutivamente el cerebro es para asegurar la supervivencia del cuerpo propiamente dicho, entonces, cuando

aparecieron cerebros capaces de pensar, empezaron pensando en el cuerpo. Y sugiero que, para asegurar la supervivencia del cuerpo de la manera más efectiva posible, la naturaleza dio con una solución muy efectiva: *representar el mundo externo en términos de las modificaciones que causa en el cuerpo propiamente dicho*, es decir, representar el ambiente mediante la modificación de las representaciones primordiales del cuerpo propiamente dicho siempre que tiene lugar una interacción entre el organismo y el ambiente (pág. 265).

En esta misma línea del enfoque corporizado, Glenberg (en Pozo, 2001) propone un modelo de memoria que intenta dar cuenta de nuestras representaciones en términos de su contenido corporal, de la información que el cuerpo obtiene sobre los cambios en el mundo. Es relevante la mención de este modelo porque asume que “la memoria se desarrolló al servicio de la percepción y la acción en un entorno tridimensional, y que la memoria está encarnada (embodied) para facilitar la interacción con el entorno” (citado en Pozo, 2001, pág. 117).

Es claro entonces que la integración entre la experiencia visual y el pensamiento que defiende Arnheim es un precedente significativo para el modelo de la cognición corporizada. Efectivamente, así como Arnheim sostiene que el pensamiento visual *manipula objetos y fuerzas concebidos perceptualmente*, ahora, desde la cognición corporizada se diría que empleamos categorías corporales para representarnos el mundo, categorías que contienen en gran medida información sobre la apariencia perceptual de los objetos y las acciones que realizamos sobre ellos.

Después de esta puntualización desde tres tipos de argumentos sobre la integración entre percepción visual y pensamiento, ahora procedo a exponer 5 conceptos del pensamiento visual desde los cuales analizo los atributos representacionales de los análogos visuales, a saber:

1. El pensamiento opera en el dominio de las imágenes.
2. La abstracción perceptual.
3. La cognición de campo.

4. Los conceptos perceptuales y representacionales.
5. La dinámica y expresión perceptuales.

2.2 El pensamiento productivo opera en el dominio de las imágenes

Para empezar, Arnheim nos aclara a qué se refiere con pensamiento. No entendido como las operaciones cognitivas que son puramente mecánicas, por más que sean extremadamente útiles,

...sino como la capacidad que permite estructurar o reestructurar situaciones, agrupar esenciales, ver aspectos particulares en su contexto más amplio, descubrir relaciones entre áreas distantes y por lo tanto, ver las cosas de maneras nuevas, es pensamiento visual (Arnheim, 2000b, pág. 163).

En pocas palabras, el pensamiento productivo es pensamiento visual, la reestructuración de situaciones se da en el dominio de las imágenes. Esta perspectiva, al partir de la postura de que la percepción y el pensamiento operan en íntima interacción, se opone al enfoque tradicional que considera al pensamiento como un proceso cognitivo superior que se realiza más allá, por encima del caudal de imágenes aportado por la percepción. Más allá quiere decir en la “esfera superior” del lenguaje proposicional. Lo que de paso implica reducir la percepción a un mero registro de información (Arnheim, 1989a)¹⁴.

Arnheim (1989a, 2000c) y Eisner (1998) ven una limitación en considerar al lenguaje proposicional como el único medio en el que tienen lugar el pensamiento. Si bien, es el medio cognitivo más completo, es casi enteramente referencial pues recibe su significado de una convención, y ese significado deriva del mundo al que hace referencia, el mundo de la experiencia perceptual, el mundo de las imágenes.

¹⁴ El propio Damasio (2001) se opone a esta escisión que minimiza la participación de la percepción y sí apuesta por “hacer que la mente surja de un organismo y no de un cerebro separado del cuerpo” (pág. 264).

¿Pero cómo deben ser las imágenes que emplea el pensamiento productivo? Ya puntalicé líneas arriba que la percepción, según Arnheim (1986), es la captación activa de rasgos estructurales. Ahora, la contrapartida interna del percepto, es decir la imagen mental, necesita cumplir con ciertas propiedades para que le permitan al pensamiento, al auténticamente productivo, el manejo activo de conceptos al más alto nivel de abstracción. En principio, las imágenes mentales no pueden ser una réplica completa, colorida y fiel de alguna escena visible, pues esto les impediría ser particulares a la vez que genéricas, lo que hace hallar lo general en lo particular (Arnheim, 1986).

Pero Arnheim (1986) nos recuerda que no siempre los psicólogos consideraron que las imágenes del pensamiento tenían que ser abstractas. Durante las primeras investigaciones experimentales, según relata el propio Arnheim, hubo severas limitaciones porque la idea que se tenía de las imágenes mentales era que debían ser una réplica completa y fiel de los objetos o escenas. Además, se pensaba que las imágenes podían intervenir en el pensamiento sólo si ello se manifestaba en la consciencia. Por estas dos razones era natural que los participantes de las investigaciones de la primera década del siglo XX declararan a sus pensamientos «sin imágenes» porque lo que experimentaban no correspondía a su concepción de lo que es una imagen. Pero parece que la Historia del Arte le prestó un servicio a la investigación psicológica sobre las imágenes mentales con la aparición del Impresionismo. Sólo con los impresionistas comenzó la teoría estética a aceptar que la imagen pictórica es antes un producto de la mente que un depósito del objeto físico. De modo semejante, con la psicología de la experiencia visual, pocas décadas más tarde, se produce un rompimiento fundamental semejante con la tradición. Los psicólogos dejaron de considerar a las imágenes realistas como las únicas que operaban en el pensamiento y empezaron a reconocer la presencia de configuraciones altamente *abstractas* en el espacio mental. Así, las imágenes se ajustan a uno de los rasgos más importantes del pensamiento y la conducta humana: la tendencia a no especificar y diferenciar más de lo que la situación exija, es decir, buscamos que las

imágenes sean tan abstractas como las circunstancias lo permitan (Arnheim, 1980c).

En la historia de la psicología, continúa Arnheim (1986), fue Edward Titchener quien con algunos escritos empezó a criticar la teoría del «pensamiento sin imágenes». En 1909 escribió:

En sus operaciones corrientes, mi mente se muestra como una galería de cuadros bastante completa, no de cuadros acabados, sino de apuntes *impresionistas*. Cuando leo o escucho que alguien ha hecho algo con modestia, gravedad, orgullo, humildad o cortesía, percibo una *sugerencia visual* de la modestia, la gravedad, el orgullo, la humildad o la cortesía. La heroína Augusta me produce un *destello* de una figura alta en la que sólo es visible con claridad una mano que sostiene una falda de color acerado; el humilde pretendiente me produce el destello de una figura inclinada cuya única parte visible con claridad es la espalda arqueada, aunque a veces veo manos unidas en ademán de ruego ante un rostro ausente... (citado en Arnheim, 1986, pág. 118-9). (Cursivas mías).

Estos antecedentes de la historia de la psicología, le dan pie a Arnheim (1986) para delinear algunos atributos de la naturaleza abstracta de las imágenes mentales.

- Son incompletas, no como cuestión de fragmentación o captación insuficiente, sino como característica positiva que distingue la captación mental de un objeto de la naturaleza física del objeto mismo. Con lo que se evita la suposición de que la representación que se hace en la mente de una cosa es idéntica a todas o algunas de las propiedades objetivas de la cosa. Esta característica es de inapreciable valor para el pensamiento abstracto, pues ofrece la posibilidad de reducir visualmente un tema a un esqueleto de rasgos dinámicos esenciales, ninguno de los cuales constituye una parte tangible del objeto real.

- No deben limitarse a considerar fieles registros de fragmentos dado que las imágenes mentales son el producto de una mente que discierne selectivamente.
- Deben reducir visualmente un tema a un esqueleto de rasgos dinámicos esenciales, ninguno de los cuales constituye una parte tangible del objeto real. Su concentración sobre algunos rasgos esenciales es un medio para clarificar un concepto.
- Deben incorporar con gran precisión las configuraciones de fuerzas desencadenadas por ellas, aunque sean de contornos, superficies y colores vagos.

Así que de acuerdo con la postura del pensamiento visual, más que el lenguaje proposicional, son las imágenes perceptuales y mentales el medio privilegiado que le permiten al pensamiento productivo representar las propiedades de la situación por explorar. Las propiedades estructurales inherentes a las imágenes son altamente abstractas y son aplicables a patrones no sólo físicos, sino también biológicos, sociales, psicológicos o filosóficos, patrones que pueden verse como *configuraciones de fuerzas* (Arnheim, 1989a).

Un ejemplo en el que las imágenes participan no sólo como representación mental, sino ya como *instrumento cultural de representación*, es pertinente para mostrar su riqueza al reflexionar, en este caso, sobre conceptos psicológicos (adaptado de Arnheim, 1989a). Supóngase que en un curso de psicología, al tratar el tema de cómo se generan los motivos, se plantea el problema de si hay compatibilidad entre los que, por un lado, son producto de la elección y autonomía de la persona y, por otro lado, los que la sociedad hace vigentes e impone en los individuos (figura 10).

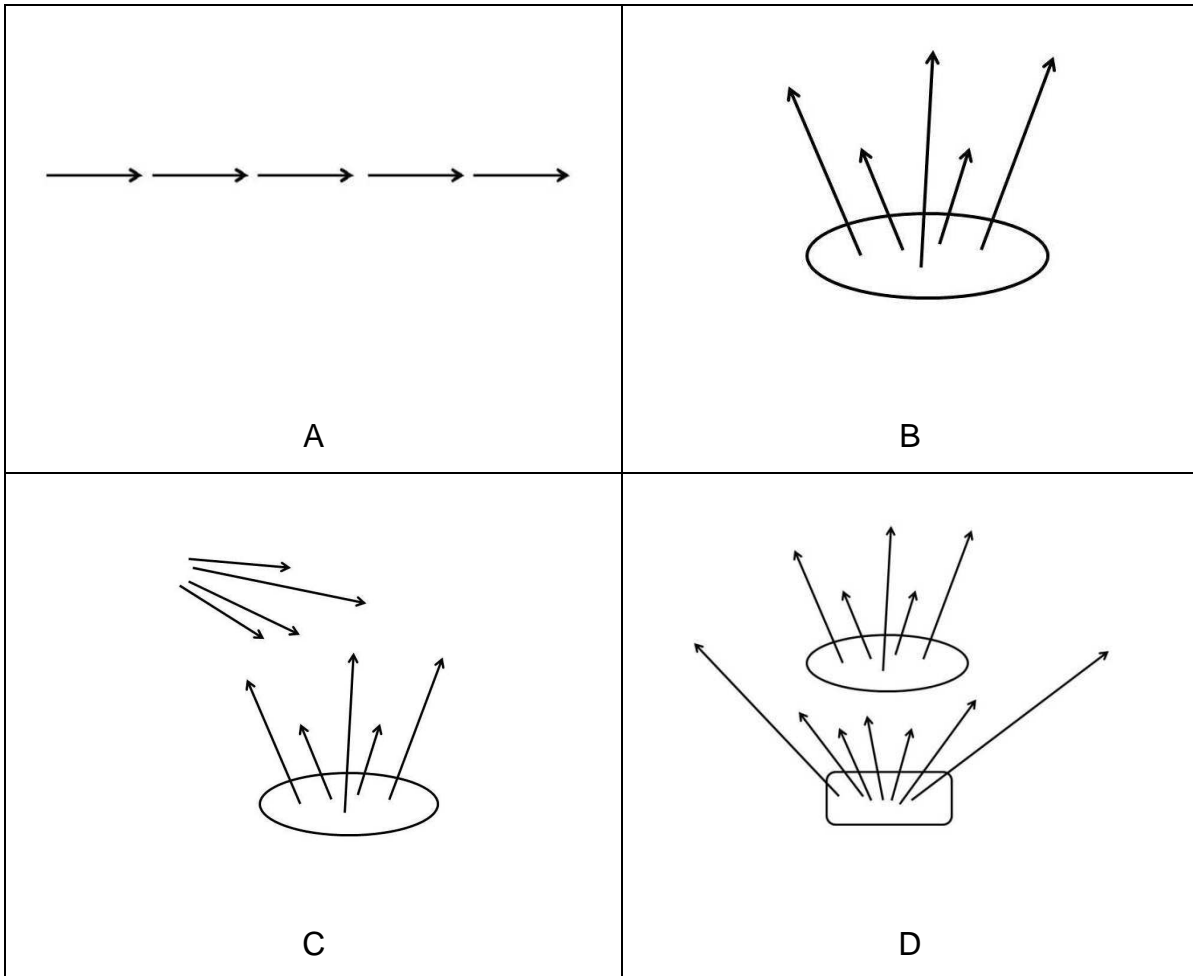


Figura 10.

En lugar de buscar información en psicoanalistas del Yo como Hartmann o Erikson, o en filósofos como Nietzsche o Foucault, se puede pensar mediante imágenes. ¿Cómo representar los motivos que impone la sociedad? Las flechas de estos motivos pueden tomar formas de flechas alineadas en una secuencia que muestra la conformación determinista de un motivo (A). En esta fila de flechas no hay libertad alguna para elegir. Después, la pregunta es, ¿qué es la libertad en la construcción de los motivos? Veo un haz de flechas que surgen de una base (B). Cada flecha es libre dentro de los límites de la base y puede dirigirse hacia y hasta donde pueda. Pero esta imagen de la libertad en la elección de motivos no está completa porque requiere un contexto que presente opciones. Sólo de esta forma

la elección puede aplicarse. Por ello la siguiente imagen agrega un sistema externo que presenta sus propias fuerzas (C), algunas de ellas frustran las flechas surgidas del sistema de motivos de la persona que busca autonomía. La pregunta consiguiente es, ¿los dos sistemas son incompatibles en principio? Hay que continuar con el pensamiento basado en imágenes, en donde se puede reestructurar la constelación dilemática al reacomodar los dos sistemas en una relación mutua. La alternativa es un modelo en donde el sistema de flechas de la persona queda intacto al armonizar con las del sistema exterior (D). Tal vez las fuerzas del sistema exterior no perjudican ni se oponen la libertad en las motivaciones de la persona, sino que unas y otras son complementarias.

Este ejemplo es de especial interés porque nos muestra que, al reflexionar sobre un tema psicológico, las relaciones espaciales ofrecen las analogías mediante las cuales es posible *visualizar relaciones teóricas*¹⁵. Otro ejemplo de este atributo, nos recuerda Arnheim (1989a), es un diagrama con el que Freud (1981, pág. 1345) ilustró sus teorías (figura 11). En este diagrama Freud presenta la relación entre dos series de conceptos. Por una lado, el inconsciente, preconsciente y consciente, y, por otro, el ello, yo y superyó. Su dibujo muestra las relaciones psicológicas como relaciones espaciales desde los cuales el lector infiere los lugares y direcciones de las fuerzas. Pero no era un simple recurso didáctico para facilitar la comprensión de unos procesos sobre los que, después, él pensaba en un medio diferente. Más bien, los representó en el medio en el que él mismo pensaba. Cito partes de su texto (1981) para reconstruir su reflexión a través de su esquema.

Como veis, el superyó se *sumerge* en el ello; como heredero del complejo de Edipo, tiene *íntimas relaciones* con el ello; está más *alejado* que el yo del sistema de las percepciones. El ello no trata con el mundo exterior más que *a través* del yo (...) el *espacio* que ocupa el ello inconsciente debería ser incomparablemente

¹⁵ Es oportuno recordar que teoría significa, etimológicamente, mirada desapegada, contemplación, tiene relación con “ver”, “mirar”. Proviene de *theoros* (espectador). *Theorein* era frecuentemente utilizado en el contexto de *observar* una escena teatral (consultada en la referencia 64).

mayor que el del yo o el de lo preconsciente (...) A la peculiar condición de lo psíquico no corresponden *contornos lineales*, como en el dibujo, o en la pintura de los primitivos, sino *esfumaciones análogas* a las de la pintura moderna (pág. 3145).

He resaltado en cursivas los términos que se refieren a relaciones espaciales para mostrar cómo Freud los empleó para hacer inferencias acerca de relaciones psicológicas. Es decir, *las relaciones espaciales ofrecen analogías mediante las cuales pensar sobre relaciones teóricas*. De modo que, por ejemplo, en el dibujo de Freud, una dimensión principal es la distancia de cualquier punto con respecto a la consciencia (pcpt-cs). En consecuencia, recurre a la dimensión de profundidad y elabora un dibujo vertical más que horizontal. En su texto, Freud también le pide al lector que haga un ajuste mental al dibujo e imagine que el dominio de lo inconsciente es mucho más amplio, pero su análogo es más topológico que métrico, por lo que tal ajuste no es relevante. Así que, insisto, relaciones espaciales generales como contigüidad, secuencia, conexión, separación, superposición, así como el lenguaje de la línea, continua, difusa, son el medio en el que Freud reflexionó sobre relaciones psicológicas.

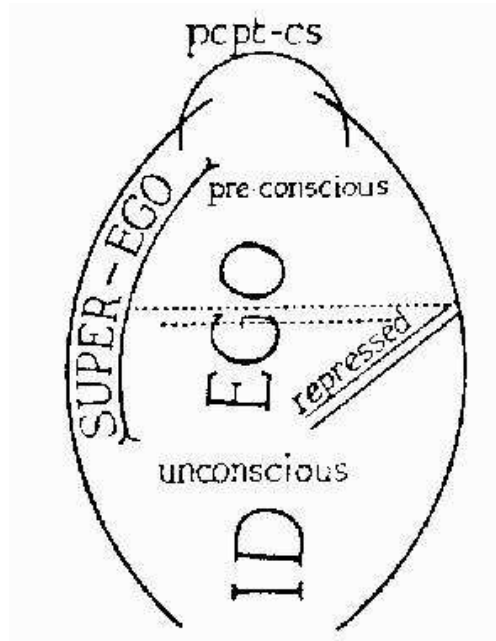


Figura 11.

Estos dos ejemplos permiten apreciar un *atributo representacional* especialmente valioso con que cuenta el empleo de imágenes plásticas como instrumento cultural de representación, a saber, *tienen la ventaja decisiva de ofrecer equivalentes estructurales de todas las características de los objetos, los acontecimientos y las relaciones*, no sólo las del mundo físico, sino también del psicológico y, como veremos en el caso de los silogismos, incluso del filosófico. Así lo establece Arnheim

La variedad de formas visuales disponibles es tanta como la de los posibles signos del lenguaje, pero se pueden organizar de acuerdo con configuraciones fácilmente definibles. Su principal virtud es la de representar las formas en el espacio bidimensional, mientras que la secuencia del lenguaje verbal es unidimensional. Este espacio bidimensional no sólo procura buenos modelos mentales de patrones físicos, sino que *representa además de manera isomórfica las dimensiones necesarias para el razonamiento teórico* (1986, pág. 244-5). (Cursivas mías).

De modo que, la idea por la que pugna este primer concepto del pensamiento visual es: *dar prioridad a las imágenes como dominio en el que tiene lugar la comprensión*. La estrategia de dibujar análogos visuales, en congruencia con esta postura, pretende conducir al terreno de las imágenes plásticas la reflexión, en específico, sobre una dimensión psicológica como lo es el Yo.

2.3 Abstracción perceptual

Arnheim (2000d) afirma que el vínculo entre pensamiento y percepción visual radica en la abstracción. Pero al ser tan importante para vincular estos dos procesos conviene aclarar en qué sentido él habla de abstracción, más específicamente, de abstracción perceptual. Arnheim (1989a) utiliza los experimentos de conservación aportados por Piaget para ilustrar teóricamente la naturaleza de la abstracción. Ya recordamos que en estos experimentos, se muestran a un niño dos vasos iguales llenos de la misma cantidad de líquido. El contenido de uno de ellos se vierte en un tercer vaso más alto y más estrecho, en

el que el líquido llega a un nivel más alto. Un niño, hasta cierta edad, afirmará que hay más líquido en el vaso más alto, aun cuando haya observado el trasvase. Un niño un poco mayor se dará cuenta de que la cantidad de agua sigue siendo la misma. Arnheim (1989a) pregunta, ¿de qué manera se puede entender el cambio que ha tenido lugar en el desarrollo mental del niño?

Hay dos planteamientos básicos que son cruciales para entender el pensamiento visual y con ello el papel de la abstracción perceptual (Arnheim, 1989a). El primer enfoque, el más conocido, sostiene que cuando el niño deja de confundirse con las diferentes formas de los vasos, se libera de la apariencia de las cosas para llegar al dominio de la razón pura. De modo que debe aprender a desconfiar de lo que ve, a guardar distancia de la evidencia perceptual y a resolver el problema en un ámbito no perceptual, “de manera abstracta”, “intelectualmente”. En otras palabras, la madurez intelectual requiere un alejamiento de la percepción. De acuerdo con un segundo planteamiento, propio del *pensamiento visual*, cuando el niño atiende la altura, por ejemplo, del líquido, es un primer paso justificado hacia la solución del problema. Para la solución completa, el niño no abandona el terreno de las imágenes mentales, sino que pasa a ver la situación de una manera más compleja. En lugar de considerar exclusivamente una dimensión espacial, ya sea la altura o la anchura, pasa a manejar la interacción entre las dos dimensiones al mismo tiempo, es decir, la altura y la anchura. El desarrollo mental, por tanto, se obtiene no por dejar atrás las imágenes perceptuales y mentales (no hay otro dominio adónde ir), sino, por el contrario, por profundizar más en ellas (Arnheim 1989a). La dificultad de manejar más de una dimensión al mismo tiempo, nos recuerda Arnheim (2000d), la enfrentan todas las personas, de cualquier edad, en su propio nivel¹⁶.

¹⁶ Este segundo planteamiento sobre cómo la abstracción perceptual participa en los experimentos de conservación es útil también para un señalamiento adicional en relación con el principio del apartado anterior, en donde expuse que la resolución de los problemas tiene lugar en el dominio de las imágenes. Efectivamente, si bien el lenguaje proposicional es una valiosa ayuda para gran parte del pensamiento humano, no es el dominio en el que tiene lugar por parte del niño la reestructuración de una situación como la del experimento de conservación.

En consecuencia, abstraer no significa dejar de lado la experiencia sensorial y avanzar hacia una tierra de pensamiento “puro”.

Significa descubrir los elementos sensoriales cruciales dentro de la situación problemática o por comparación con otras situaciones. Significa en primer lugar enriquecer el estado de las cosas mediante la incorporación de elementos antes ignorados, y luego simplificarlos a través de la restricción de la observación a las pocas características que importan (Arnheim, 2000d:222).

Esta oposición entre explicar la abstracción en función de procesos que tienen lugar en su mayor parte en el nivel perceptual y la abstracción entendida como distanciamiento de la experiencia perceptual también se ha llevado al ámbito de la representación gráfica. En efecto, en este ámbito se le conoce como teoría intelectualista a la que sostiene que se dibuja a partir de conceptos intelectuales, lo que es distinto a hacerlo a partir de imágenes mentales (Arnheim, 1979).

Como instrumento de representación, los análogos visuales ponen en juego la abstracción perceptual pues requieren que la persona reduzca visualmente un tema a un esqueleto de rasgos dinámicos esenciales pertinentes y los traduzca a una forma visual.

Esta abstracción de los rasgos estructurales acerca de un tema que se traducen a un isomorfismo visual, implica identificar o descubrir los rasgos cruciales del tema por representar; enriquecer el tema mediante la incorporación de elementos ignorados en primera instancia, y simplificar estos elementos a los pocos rasgos que importan. La interacción de estas instancias da lugar al análogo visual.

Un atractivo ejemplo proveniente del ámbito de la lógica puede ser útil (figura 12). Son los diagramas silogísticos aportados por el matemático Leonard Euler hacia 1761 (Arnheim, 2000d). El silogismo de modo Barbara dice así: si todos los hombres son mortales, y si Sócrates es un hombre, entonces Sócrates es mortal. En sus diagramas Euler extrae los rasgos cruciales de los silogismos y mediante

la inclusión espacial logra traducir el tema a una forma visual. No dibujó a Sócrates ni la inmortalidad; usó imágenes geométricas en un alto nivel de abstracción perceptual para mostrar los rasgos que importan, las relaciones de tamaños.

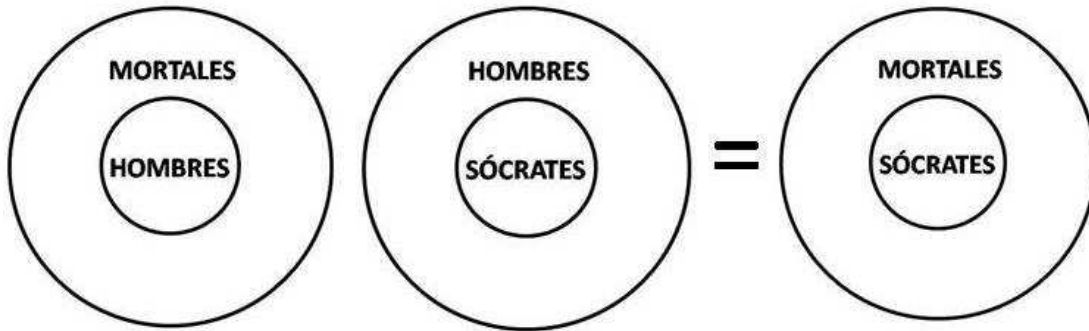


Figura 12.

Las prácticas educativas predominantes conciben la formación cognitiva como la liberación de la mente de sus recursos sensoriales, así como se suelen interpretar los experimentos de conservación. Pero la educación no debiera dejar de lado el mundo de las imágenes, pues, de acuerdo con el pensamiento visual, la abstracción nunca lo hace. En este sentido, los análogos visuales constituyen una opción para propiciar la abstracción sin abandonar el terreno de las imágenes.

2.4 Cognición de campo

Desde la perspectiva del pensamiento visual, Arnheim (1986) distingue dos clases de cognición: la intuitiva, también llamada cognición de campo y la intelectual. Arnheim (1989b) explica la cognición intuitiva o de campo como “la capacidad de aprehender directamente el efecto de una interacción que tiene lugar en una situación gestáltica” (pág. 28). A su vez, una situación gestáltica o de campo, de ahí el término de cognición de campo, significa que “el lugar y la función de cada componente está determinado por la estructura en conjunto” (pág. 30). Por ejemplo, el color que uno percibe en una determinada forma de una obra de arte depende de los colores de las formas vecinas.

Arnheim (1989b), en un esfuerzo por contextualizar la cognición de campo dentro de la historia de la psicología, establece una equivalencia con el concepto de intuición. Dentro de la historia de la psicología filosófica, según el propio Arnheim (1989b), a la intuición se le ha considerado uno de los dos grandes procedimientos cognitivos; el otro es el intelecto o razonamiento. La intuición ha estado presente desde mucho tiempo atrás. Platón, Descartes, Spinoza, Kant, Bergson, Husserl, Jung, Jerome Bruner, la han estudiado, definido o evaluado (Deikman, 1986). En tiempos más recientes, en la década de los 70's del siglo pasado, cuando el tema de la especialización hemisférica se hizo popular, la intuición se asignaba al funcionamiento del hemisferio derecho (Ornstein, 1979).

La experiencia nos familiariza más con el intelecto porque al consistir en cadenas de inferencias lógicas (Arnheim, 1989b) son frecuentemente conscientes. En consecuencia, las destrezas del intelecto se considera que se pueden enseñar y, en comparación, la intuición es menos comprensible¹⁷. Los educadores interesados en formar capacidades cognitivas en los estudiantes descuidan la intuición. La mayoría de esos educadores consideran, por un lado, que las capacidades cognitivas deben desarrollarse en el terreno del lenguaje verbal y matemático (el intelecto), y, por otro lado, que la intuición, es decir, el aspecto de campo de la percepción, es una capacidad difícil de entender, y por lo tanto de fomentar, por lo que se le deja a "otras asignaturas", tal vez a las que tienen que ver con el arte.

Por este carácter inasible de la intuición, así como por la tradición histórica que la acompaña, Arnheim considera una necesidad rescatarla de su aura de "inspiración poética" (1989b, pág. 30) y asignarla a un fenómeno psicológico concreto con un nombre precisado. De ahí, que este autor proponga entenderla como cognición de campo.

¹⁷ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, la intuición es la "Facultad de comprender las cosas inmediatamente, sin necesidad de razonamiento". Etimológicamente, proviene del latín *intueri*, que significa mirar a, mirar hacia o contemplar (Deikman, 1986).

La cognición de campo, proceso atribuido a la percepción por la psicología gestalt (Arnheim, 1992), entonces, tiene lugar en un campo perceptual de fuerzas que interactúan libremente. El propio Arnheim (1986) ofrece como ejemplo la forma en que una persona aprehende una obra pictórica. Al examinar el área encerrada en el marco, el observador percibe los varios componentes de la obra, las formas, los colores y las relaciones entre ellos. Estos componentes ejercen su efecto perceptual los unos sobre los otros de manera que el observador recibe la imagen total como el resultado de la interacción entre los componentes. Esta interacción de fuerzas perceptuales constituye un proceso de campo complejo. En el resultado final, el percepto de la pintura¹⁸, el lugar y función de cada componente está determinado por su lugar y función en el conjunto.

En el campo perceptual, los mecanismos que determinan el tamaño, la forma, el color, etc., de los objetos visuales constituyen procesos de campo en los que la interacción es máxima. Esta alta interacción determina que el campo no sea homogéneo sino que esté conformado por unidades que pueden conectarse de modos muy diversos en función del contexto, lo cual implica que se modifica el papel y el carácter de cada unidad cada vez que cambia el contexto (Arnheim, 1989b).

Sin embargo, la cognición de campo por sí sola resulta incompleta para el cabal funcionamiento de la mente humana. Es capaz de proporcionar la estructura general de una situación y determinar, gracias a una máxima interacción en el campo perceptual, el lugar y la función de cada componente dentro del conjunto. Pero si la reconstrucción de este conjunto se presenta en contextos muy diferentes, se expone a parecer diferente en cada uno de esos contextos, por lo que sus componentes y propiedades no se podrían reconocer y aplicar al cambiar de contexto (1989b). En consecuencia, sobre ese campo perceptual se impone la

¹⁸ Arnheim (1989) nos recuerda que la cognición de campo, al formar una imagen perceptual no se limita a procesar la información recibida del exterior, también selecciona lo importante y por ello reestructura la imagen al servicio de las necesidades del perceptor. Así que tanto la información del exterior como fuerzas cognitivas y motivacionales se funden en una imagen perceptual unificada mediante la cognición de campo.

necesidad de identificar elementos relevantes, de aislarlos del contexto y darles la estabilidad que les permitirá persistir a través de los múltiples cambios de escenario. Estas unidades conceptuales solidificadas, estabilizadas, normalizadas son el dominio de la cognición intelectual, la cual, se ve asistida por el lenguaje proposicional (Arnheim, 1986, 1989b).

Así, pues, Arnheim (1989b) insiste en la complementación permanente entre estas dos tendencias básicas de la cognición: la de campo y la intelectual. La primera ve toda situación dada como un conjunto unificado de fuerzas en interacción dentro de un campo continuo. La segunda constituye entidades estables cuyas propiedades puedan ser reconocidas y aplicadas a través del tiempo. Una se ocupa de totalidades (gestalt) que operan simultáneamente. La otra manipula conexiones entre unidades normalizadas, por lo tanto, opera secuencialmente relaciones lineales.

Para complementar las diferencias entre la cognición de campo y la intelectual, Arnheim (1989b) recurre a la figura 13, lo que además, ilustra dos cualidades más de la cognición de campo: la sinopsis y la jerarquía estructural. La primera tiene que ver con la capacidad de presentar simultáneamente las relaciones entre entidades de un conjunto; la segunda, con la localización de cualquier elemento en particular dentro de un conjunto.

Si en la figura 13 se quisiera identificar dónde está ubicado cualquier elemento dentro de este conjunto, cada modalidad cognitiva procedería de forma diferente. La cognición de campo aprehende la totalidad de la estructura simultáneamente y ve cada componente dentro de la interacción total por lo que incluso con una rápida mirada se aprecia la jerarquía de la hilera de cuadrados. La cognición intelectual procede determinando relaciones lineales entre elementos concretos, los agrega e integra todas las conexiones en una red general para, finalmente, extraer una conclusión. Sin ayuda, el intelecto tendría que proceder eslabón por eslabón para definir la altura de cada elemento con respecto a la de sus vecinos. De la suma de estas conexiones lineales, este procedimiento cognitivo podría

derivar la estructura global. Pero la capacidad de ver la jerarquía del conjunto la aporta la cognición de campo (Arnheim, 1989b).

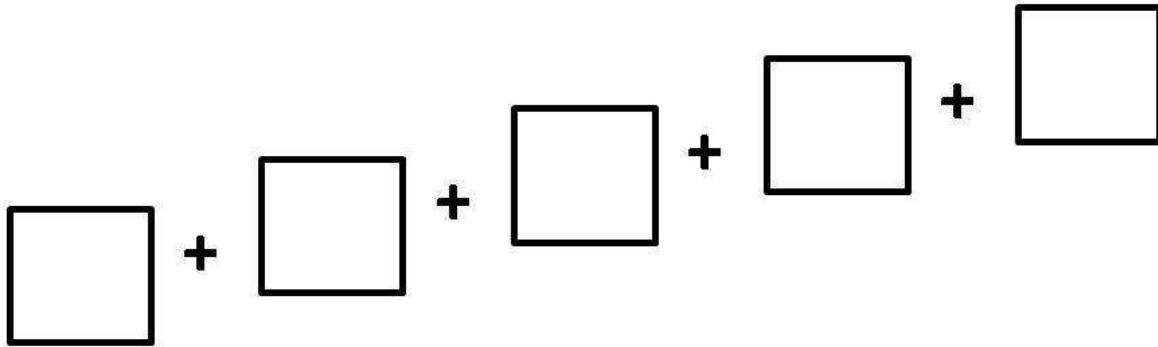


Figura 13.

Hay una congruencia a resaltar entre los análogos visuales y el enriquecimiento mutuo de las dos modalidades del funcionamiento cognitivo. Los análogos visuales, fundamentados como instrumentos de reflexión desde la cognición de campo, son imágenes plásticas creadas para pensar sobre los constructos más teóricos, es una especie de continuum la que hay desde las imágenes plásticas hasta el pensamiento más teórico, igual que el continuum del funcionamiento cognitivo en su modalidad de campo e intelectual.

De modo que, este tercer concepto del pensamiento visual, entonces, permite enfocar otros atributos representacionales más de los análogos visuales en relación con el Yo. Casi todos los temas que buscamos estudiar son campos o procesos gestálticos. Esto es válido por lo que se refiere a la biología, a la psicología, a la fisiología, las artes, las ciencias sociales. La búsqueda por significar el Yo no es la excepción. Los análogos visuales, a su vez, son un medio de poner en juego la cognición de campo. En efecto, como instrumento cultural de representación ofrecen varias condiciones de campo al usuario, en específico, al buscar significar el Yo. Algunas de ellas:

- Las formas trazadas en el dibujo son un espacio para organizar, de acuerdo con la estructura de conjunto, el lugar y función de las distinciones hechas acerca del Yo.
- La simultaneidad de los signos gráficos en el análogo visual facilita el análisis tanto de la interacción entre los rasgos estructurales reconocidos en el Yo, como de la jerarquía estructural de estos mismos rasgos.
- La continuidad del campo constituido por el dibujo posibilita significar la interacción de los componentes reconocidos del Yo.
- El dibujo análogo como un todo promueve la generación de un tema rector que guíe la reflexión sobre el Yo.
- El dibujo análogo permite que al volver a él se modifiquen las conexiones previamente establecidas entre sus componentes para generar otras nuevas, en consecuencia, al volver al análogo para interpretarlo y reinterpretarlo también se generan nuevos significados en la reflexión sobre el Yo.
- El análogo visual como instrumento de representación es capaz de plasmar una configuración de fuerzas en interacción.
- Como imagen plástica, un análogo visual ofrece la mayor inmediatez a la aprehensión intuitiva, la misma difícilmente se puede lograr sólo con el lenguaje proposicional en forma de, por ejemplo, una lista de rasgos del Yo.
- Un análogo visual representa una configuración de fuerzas acerca del Yo, fuerzas cuya interacción está determinada por el conjunto de la estructura visual.

Así pues, el análogo visual y el Yo son campos donde el lugar y la función de sus componentes están determinados por la interacción entre éstos y por la estructura de conjunto; ambos presentan un continuum; ambos son procesos de campo; ambos se merecen.

2.5 Conceptos perceptuales y conceptos representacionales

En este apartado doy cuenta de los conceptos representacionales. Sin embargo, para abordarlos apropiadamente, es necesario partir de una idea estrechamente relacionada: los conceptos perceptuales.

2.5.1 Conceptos perceptuales

La psicología de la Gestalt, nos recuerda Arnheim (1980b), descubrió que, de entre las posibles maneras de agrupar un material estimular dado, se tiende a escoger la estructura más estable y que los rasgos estructurales globales de una configuración son los más atractivos y los primeros en ser percibidos. Por lo tanto, la percepción comienza con la selección o distinción de los rasgos estructurales sobresalientes. Sin embargo, del mero agrupamiento o selección del material estimulador contenido en la figura de una cabeza no se podría derivar la percepción de «redondez», es decir, esa redondez no forma parte del estímulo. Además algunos experimentos de Koffka (en Arnheim, 1980b) demostraron que si se debilita la influencia de la configuración estimular (por ejemplo, por lo breve de la contemplación, lo débil de la iluminación, la distancia espacial o temporal), se perciben figuras que difieren de las realmente exhibidas; y por medio de formas regulares, con frecuencia simétricas, que no están contenidas en el modelo, se producen esquemas que representan la estructura del modelo simplificada. Es como si la atenuación de la configuración estimular intensificara la tendencia de la visión en este caso a producir espontáneamente formas sencillas y regulares.

Según Arnheim (1979, 1980b), esta tendencia está en la base de los procesos perceptuales en general, por lo cual sostiene que “la percepción consiste en la aplicación al material estimular de «categorías perceptuales», tales como redondez, la «rojez», la pequeñez, la simetría, la verticalidad, etcétera, que son evocadas por la estructura de la configuración dada” (1980b, pág. 39). Si una cabeza humana es la configuración estimuladora, sólo participa en el proceso perceptual en el sentido de *activar* en la mente un esquema específico de estas categorías perceptuales de las que habla Arnheim, la redondez, por ejemplo.

Para dar cuenta de este atributo de la percepción, Arnheim (1979) ofrece una analogía entre este esquema de categorías perceptuales y la explicación científica. Según esta comparación, el esquema específico de categorías perceptuales «vale por» la estimulación, así como en una explicación científica, una red de conceptos «vale por» un fenómeno observado. Y agrega, así como los conceptos científicos no son el fenómeno en sí mismo, tampoco los esquemas de categorías perceptuales contienen el material estimulador en sí mismo (pág. 61).

Esta activación de esquemas específicos de categorías perceptuales que la mente superpone al material estimular, Arnheim (1980b, pág. 39) la ilustra adicionalmente del siguiente modo.

Quando una persona contempla un rostro humano, su percepción no registra pasivamente, al primer contacto, los contornos, tamaños, matices de color, más bien, más bien se forja un esquema de categorías generales como la delgadez del conjunto, la rectitud de la cejas, la prominencia de la nariz, el color café de los ojos. No se da una recepción pasiva del material en sí, sino una adecuación de las categorías perceptuales a la estructura sugerida por el material estimular. La cantidad, tipo y sutilidad de estas categorías evocadas será diferente si se percibe un simple cuadrado que un paisaje tropical costero, pero siempre serán estas categorías perceptuales las que permiten comprender perceptualmente.

Inscritas dentro de una tradición kantiana por Arnheim (1980b), él mismo considera a estas categorías perceptuales como “conceptos perceptuales” porque son generales y abstractas ya que no se limitan a un objeto, sino que pueden descubrirse en cualquiera que se ajuste a ellas y a todos ellos pueden aplicarse. Así que, una vez más, la percepción, lejos de ser simplemente proveedora de información a la espera de que ésta sea interpretada por la experiencia, más bien se constituye en un acto constructivo, más allá del mero agrupamiento o selección de componentes. Este rasgo constructivo de la percepción está en congruencia con la idea que defiende el pensamiento visual, la de que hay una homología entre

lo que ocurre en el nivel psicológico de la comprensión y estos actos constructivos de la percepción: en ambos se emplean categorías para operar sobre configuraciones externas.

Los conceptos perceptuales tienen una utilidad primaria para la mente que explora y conoce el mundo. Percibir, dice Arnheim (1979, pág. 61) “consiste en la formación de «conceptos perceptuales»”. Pero a la mente también le son necesarios tipos discretos, que preserven y den estabilidad al repertorio de conceptos perceptuales. Los conceptos intelectuales cubren este propósito. Son estos conceptos a los que se aspira en el campo de las ciencias. Naturalmente que, con el transcurrir del tiempo, estos conceptos pueden ajustarse para mantenerse actualizados con respecto al ritmo del cambiante conocimiento, pero en cada etapa del discurso se mantienen estables porque sólo de esa forma se pueden manejar con fiabilidad (Arnheim, 1993). Por lo tanto, por ejemplo, se tiene que distinguir entre el concepto perceptual «peso», que hace referencia a la experiencia kinestésica de la pesadez, y el concepto intelectual «peso», definido como la fuerza con que la Tierra atrae a un objeto (Arnheim, 1980b).

Tanto los perceptuales como los intelectuales, según Arnheim (1989b), cumplen con la condición de ser conceptos, pues son cualidades generales aplicables a casos específicos. No obstante, hay una distinción adicional. Los conceptos intelectuales son de gran valor para el pensamiento humano “pero su adquisición tiene un precio. Carecen de la preciosa conjunción de apariencia individual y generalización que hay en la naturaleza de los conceptos perceptuales. Estos últimos poseen una apertura absolutamente deseable, una acceso directo al enriquecimiento y la modificación” (Arnheim, 1993, pág. 50). No hay dos flores que sean iguales, ni en la naturaleza ni en las pinturas o dibujos, mientras que la palabra *flor* permanece inalterada.

2.5.2 Conceptos representacionales

En líneas anteriores, siguiendo a Arnheim, he dado cuenta de que la percepción consiste en crear esquemas de categorías perceptuales que respondan a la

configuración estimular. Del mismo modo, una representación pictórica no es una copia de una configuración estimular. Más bien, la representación pictórica consiste, primero, en «ver» dentro de la configuración estimular un esquema que refleje su estructura y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema. Y esto puede llevarse a cabo de un sinnúmero de modos distintos (Arnheim, 1980b).

Para aclarar estas dos instancias, la de activar un concepto perceptual y luego crear su equivalente pictórico, son pertinentes dos ejemplos. Primero, si una persona quiere representar en un dibujo una cabeza humana, debe activar a partir de la cabeza humana, un concepto perceptual que refleje su estructura, en este caso la «redondez» y después ha de inventar aquella forma que encarne satisfactoriamente este concepto perceptual de «redondez». De tal forma que si esta persona representa la cabeza con un círculo, éste no le es dado por el objeto, es decir, la cabeza, sino que es una verdadera invención, un auténtico logro al que sólo se llega después de una experimentación (Arnheim, 1979). El segundo ejemplo proviene de la historia del arte y cito las palabras del propio Arnheim (1980b, pág. 42).

Las líneas sinuosas con que Van Gogh representaba los cipreses no venían dadas en la configuración estimular, ni el esquema perceptual elaborado por el artista como respuesta al estímulo se componía de trazos ondulantes. Estos trazos eran el equivalente pictórico de su concepto perceptual, su materialización como forma tangible, una traducción al medio pictórico más que una reproducción”.

Por lo tanto, la representación pictórica presupone algo más que la formación de un concepto perceptual. Se debe encontrar la manera de traducir el concepto perceptual a una forma tangible. Por ello, Arnheim (1979) introduce lo que denomina «*conceptos representacionales*», es decir, la idea de traducir los conceptos perceptuales a esquemas derivados de la gama de formas posibles propias de un medio determinado. Regresando al ejemplo, la redondez es el concepto perceptual activado por la estructura de una configuración estimular, la

cabeza; la idea de materializar esa redondez como forma tangible mediante una línea circular es el *concepto representacional* necesario para llevar al papel el círculo.

Los conceptos representacionales dependen del medio desde el que se explora una realidad.

El círculo para representar una cabeza, por ejemplo, se deriva de un medio gráfico cuyos principales recursos son líneas unidimensionales. Si esa cabeza se tuviera que representar con un pincel, con bloques cúbicos, con arcilla o tejiendo, se daría lugar a una representación diferente. Pero cualquiera que sea el medio, “siempre habrá semejanza estructural entre la representación y el concepto perceptual. A esta semejanza estructural de configuraciones en medios diferentes es a la que la teoría de la Gestalt se refiere con el conocido término de *isomorfismo* (Arnheim, 1980b, pág. 42).

Los conceptos perceptuales y los representacionales fundamentan en buena medida los atributos que ofrecen los análogos visuales como instrumento cultural de representación empleado para significar el Yo. Con respecto a los conceptos perceptuales, son convocados por los análogos visuales, por lo que cuando una persona crea un dibujo análogo de los constructos con que suele referirse a su propio Yo, es probable que tales constructos se vuelvan flexibles, modificables, con apertura al enriquecimiento, a la significación y resignificación personal. Comparativamente, es más difícil acceder a estas aportaciones de los conceptos perceptuales si sólo se empleasen los conceptos intelectuales vehiculados por el lenguaje proposicional.

En relación con la idea de conceptos representacionales, éstos ofrecen una herramienta para dar cuenta del proceso que sigue una persona al elaborar un análogo visual. En primera instancia, la traducción de los conceptos perceptuales a formas visuales propias del dibujo precede al trazo del análogo visual, continúa al guiar el trazo durante la ejecución y luego se verá retroalimentada por lo que

progresivamente aparece en el papel. Por otro lado, la elaboración de un análogo visual no se limita a organizar una imagen visual en sí misma, sino que trata de relacionar la organización de esa imagen con ideas acerca de fuerzas, mecanismos o procesos que operan en el fenómeno estudiado, el Yo en este caso. En pocas palabras, el análogo visual trata de interpretar la experiencia del Yo a través de la creación de formas visuales¹⁹.

2.6 Dinámica y expresión perceptuales

Arnheim (1979, 1980e) fundamenta el concepto de expresión perceptual en el de dinámica de la forma visual. En primer término doy cuenta de la dinámica perceptual, desde el cual abordo, a continuación, el de expresión perceptual.

2.6.1 Dinámica perceptual

La psicología Gestalt sostiene que, al igual que todas las demás funciones cognitivas, la percepción cuenta con un juego recíproco de tendencias acrecentadoras y reductoras de tensión. Por un lado, entonces, se encuentra la tendencia de la mente a buscar y prever el cambio, el desafío, el desarrollo; es una tendencia constructiva que contribuye al tema estructural de un esquema estimulador. Al mismo tiempo, se da la tendencia a la simplicidad que crea la organización más armoniosa, estable y unificada que el tema puede adoptar en cada momento para la constelación de fuerzas dada, con lo que se asegura el mejor funcionamiento posible (Arnheim, 1979, 1980d).

Este juego recíproco de fuerzas simplificadoras y constructivas consiste en que cuando algún esquema estimular es captado por la visión, ésta intenta dar al esquema la forma más simple posible, de acuerdo con el carácter del propio esquema. Al mismo tiempo, este esquema estimular trata de mantenerse frente a las fuerzas reductoras para constituir un tema estructural, un esquema de fuerzas.

¹⁹ De acuerdo con lo revisado en el capítulo 1 sobre la redescrición representacional (Pozo, 2001, 2006), el convocar conceptos representacionales para reflexionar sobre constructos habitualmente concebidos en términos de lenguaje proposicional es una forma de efectuar una redescrición representacional, con el correspondiente enriquecimiento en la explicitación y función epistémica de las representaciones.

Este proceso altamente dinámico, en el que está en juego una interacción de fuerzas, Arnheim lo describe así.

Ni el acto de visión más elemental sería posible si la mente estuviera regida por la tendencia a la simplicidad: el resultado sería un campo homogéneo, en el que cada nuevo dato que entrase se disolviera como un cristal de sal en el agua. En lugar de eso, al dirigirse la visión hacia un objeto, la proyección óptica de éste se impone al campo visual como una constricción, un tema estructural. Si este esquema estimulador ofrece algún margen de modificación, las fuerzas inherentes al campo visual lo organizan, o incluso lo alteran, para conferirle la mayor simplicidad posible. Aquí tenemos una interacción de tendencias acrecentadoras y reductoras de tensión. El resultado de este proceso es el objeto visual tal como lo vemos (1979, pág. 417).

De acuerdo con Arnheim (1989c), esta cualidad dinámica es el componente fundamental y primario de toda percepción, lo que hace *percibir los objetos como si fuesen poseídos por fuerzas, por tendencias, por tensiones dirigidas*. Estas cualidades dinámicas que son primarias e inherentes a todo lo que los ojos perciben, Arnheim (1979) las ejemplifica de varias maneras. Un triángulo equilátero, antes de percibirlo como una combinación de tres líneas rectas de igual longitud que forman ángulos de sesenta grados, se percibe el agresivo apuntar hacia fuera del triángulo. En un rojo y anaranjado sobre un lienzo, más que longitudes de onda de ciertas milimicras, se percibe el choque disonante de los matices. Y en el caso de un movimiento, su embestida es primariamente percibida, en contraste con su velocidad y dirección. Debido a estas propiedades dinámicas tan fundamentales, Arnheim afirma que “la percepción visual consiste en la experiencia de fuerzas visuales” (1979, pág. 417).

Sin embargo, aunque la dinámica de la experiencia perceptual es el componente fundamental de las imágenes visuales, está muy suprimida en el uso diario de la visión para la obtención de información. Pero con todo y esta supresión, se debe

destacar que la tensión dirigida no sólo es una propiedad tan genuina de los objetos visuales como el tamaño, la forma y el color, sino que, además, frecuentemente *crea un impacto más inmediato que la propia forma*. Un árbol o una torre son percibidos como si estuvieran alzándose; un objeto en forma de cuña, como un hacha, se percibe como si avanzase en la dirección del filo cortante (Arnheim, 1989c).

Arnheim (1979) aclara que la misma dinámica doble se refleja en toda obra de diseño visual. Hay un tema estructural, constituido por una configuración de fuerzas percibidas. A este tema se le da la forma más simple que sea compatible con el carácter del enunciado visual. Según el mensaje y estilo de la obra, la tensión puede ser baja y el orden simple; o puede ser alta y el orden complejo. A partir de este concepto, Arnheim se refiere a una obra de diseño visual como un “patrón de fuerzas dirigidas hechas visibles a los ojos” (Arnheim, 1993, pág. 45). Los análogos visuales, en consecuencia, en tanto que instrumento cultural de representación, también pueden ser considerados como un patrón visual de tensiones dirigidas elaborado para significar la experiencia del propio Yo.

El medio más elemental y eficaz de obtener una tensión dirigida en una representación pictórica es la orientación oblicua. La oblicuidad respecto a una armazón básica de horizontal y vertical se percibe espontáneamente como un esfuerzo dinámico de alejamiento o proximidad. Para el dibujante principiante es un recurso principal para distinguir la acción del reposo. Por ejemplo, las aspas de un molino (figura 14) se perciben como quietas si están dibujadas en posición vertical – horizontal (a). Muestran un poco más de dinámica si son un par de diagonales simétricamente orientadas (b). Pero el efecto es más fuerte cuando su posición es desequilibrada y asimétrica (c) (Arnheim, 1979).

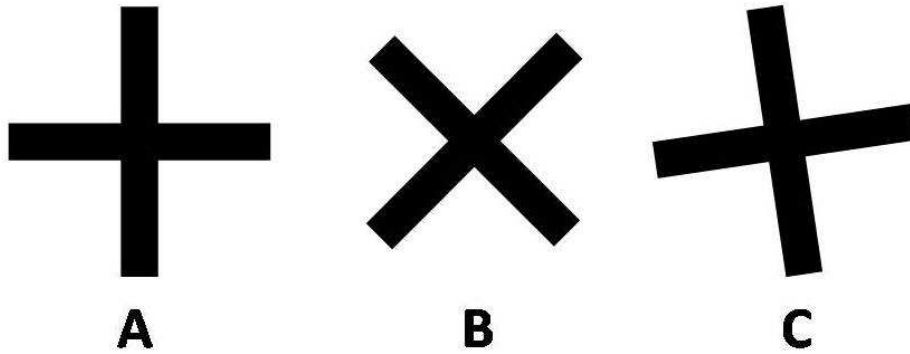


Figura 14.

Por lo tanto, “toda tensión procede de una deformación” (Arnheim, 1979, pág. 433). En un dibujo infantil de un rostro, las líneas que representan las cejas pueden estar inclinadas con el ceño hacia abajo para indicar enojo, o con el ceño hacia arriba para representar sorpresa; o la línea de la boca puede estar pandeada hacia abajo para mostrar una sonrisa o, en caso contrario, hacia arriba para mostrar desagrado. Pero siempre hay una desviación de un estado de menor tensión en dirección hacia un aumento de ésta. Aunque Arnheim aclara que “el efecto sólo es posible cuando la base de partida sigue estando presente de manera implícita” (Arnheim, 1979, pág. 433).

Arnheim (1979) añade que no sólo la forma de los objetos, sino también es dinámica la forma de los intervalos que los separan. El espacio vacío que separa entre sí las partes de una obra pictórica está tensionado por los propios objetos y, a su vez, los tensiona. Esta dinámica depende no sólo del tamaño, forma y proporción de los intervalos mismos, sino también de los de los objetos vecinos. Por ejemplo, una página impresa tiene un efecto diferente para la vista si está escrita a espacio sencillo o doble espacio, si cuenta con un espacio adicional para dividir párrafos o si sólo se dividen mediante sangría. Estos efectos están dados por los intervalos que separan las líneas. De igual forma, la dinámica que generan los intervalos de las formas abstractas de un análogo visual da lugar a diferentes significados. Por ejemplo, para representar el proceso de formación de patrones

en cualquier ámbito, algunos estudiantes de preparatoria optan por elaborar un análogo visual integrado de forma continua por un sector izquierdo, una zona de transición al centro y un sector derecho. El sector izquierdo contiene puntos trazados al azar para representar el desorden; la zona de transición muestra cómo los puntos en desorden empiezan a adquirir alguna regularidad en forma en la disposición de los puntos; y el sector derecho está integrado por columnas y filas de puntos bien alineadas para representar el orden. Este desorden de puntos en el sector izquierdo que adquiere plena regularidad en el sector derecho sin pérdida de continuidad es una muestra de cómo se puede emplear la dinámica de los intervalos que separan objetos o partes para representar en un análogo visual la evolución de un proceso hacia el orden. Asimismo se hace evidente que este diseño visual con su transición de la irregularidad hacia la regularidad en la disposición de los puntos es resultado de la interacción entre la tendencia constructiva de un tema estructural y la tendencia a reducirlo a su forma más simple.

De modo que, la dinámica visual es un atributo representacional distintivo de los análogos visuales, quiero enfatizarlo pues no hay otro instrumento de representación visual que mediante este atributo busque la reflexión sobre contenidos teóricos. La dinámica visual hace especialmente idóneos a los análogos visuales para significar relaciones teóricas porque ofrece una infinidad de equivalentes estructurales de todas las características de los objetos, los acontecimientos y las relaciones. Este atributo representacional de los análogos visuales se enriquece aún más gracias a la expresión perceptual.

2.6.2 Expresión perceptual

Cuando Arnheim (1979, 1980e) habla de expresión no la limita a la presencia de una mente que se expresa, como cuando, la cara y los gestos de un ser humano expresan lo que sucede en su interior, al igual que en el comportamiento de los animales. En este sentido, las peñas, las cascadas y los nubarrones se supone que son portadores de expresión sólo en sentido figurativo, por mera analogía con

el comportamiento humano. Limitar la expresión a los seres vivos a la vez que es restringido también es demasiado amplio porque va más allá de las cualidades perceptuales, como cuando se hacen inferencias intelectuales sobre la mentalidad de una persona a partir de cómo reacciona a los acontecimientos, por ejemplo inferir si una persona es generosa o tacaña a partir de cómo se gasta el dinero.

Aunado a este sentido alejado de lo perceptual, Arnheim (1980e) detecta, al rastrear los estudios sobre la expresión, que los psicólogos se han restringido a un material creado artificialmente, gestos faciales estereotipados realizados por actores, dibujos, etcétera. Así, “la expresión queda aislada de su contexto” (Arnheim, 1980e, pág. 187).

A diferencia de esta postura alejada de lo perceptual y para la cual la expresión de los objetos y sucesos que percibimos está aportada por nosotros subjetivamente, Arnheim sostiene que la expresión es omnipresente en todos los objetos percibidos.

La expresión se encuentra en la percepción de toda actividad u objeto, humano o no humano, animado o inanimado, útil o inútil, artificial o natural, pertenezca a las bellas artes o a las artes aplicadas. Puede que la expresión se vea debilitada y perturbada por unos esquemas desorganizados, pero nunca estará ausente. Todo cambio de forma, por ejemplo, ocasiona el cambio de expresión correspondiente (Arnheim, 1980f, pág. 189).

Arnheim (1979, 1980e) fundamenta la expresión perceptual en el concepto examinado en el apartado anterior: la dinámica de la forma visual. Por lo que no sólo considera a las cualidades expresivas de la percepción como un aspecto inseparable de toda experiencia visual, sino que además son prioritarias sobre el registro de formas, pues crean un impacto más inmediato que la propia forma. El propio Arnheim (1979, 1980e) aporta ejemplos desde lo cotidiano. Es más probable recordar el semblante de una persona como algo alerta, tenso y concentrado que como algo de forma triangular con cejas inclinadas, labios rectos,

etcétera. Cuando uno percibe un fuego, en lugar de un conjunto de matices y formas en movimiento, se experimenta el gracioso juego de lenguas agresivas, su pugna flexible y el color animado. Hay experimentos en los que se pone de manifiesto que a los sujetos les es difícil e incómodo captar el esquema formal de un objeto; caen constantemente en la descripción de sus características expresivas, que dan de forma natural y con soltura. En el teatro, mucho antes de darnos cuenta de que el color de una escena ha cambiado, podemos notar que el carácter de dicha escena se ha modificado. Un turista en una playa, no trata de determinar la forma, el color de las olas, sino la suavidad o agresividad del oleaje que invita o no a adentrarse en el mar.

Así que lo que se percibe más directamente no son las cualidades «geométrico-técnicas» de tamaño, forma o movimiento, cualidades exaltadas por una educación científicista y objetivista que privilegia lo que se puede medir y contar (Arnheim, 1979). Más bien, las cualidades expresivas de los objetos y sucesos constituyen el contenido primario de la percepción (Arnheim, 1980e). Esta prioridad de la expresión tiene un fundamento biológico.

La percepción, en su contexto biológico, ha evolucionado para que el organismo obtenga información sobre la intensidad, lugar, dirección, de las fuerzas que actúan en su entorno y que son importantes por ser hostiles, amistosas o de otra clase, y ante las que hay que reaccionar. Estas fuerzas se manifiestan más directamente mediante la expresión (Arnheim, 1980e, pág. 65).

La expresión perceptual entendida como “los modos de comportamiento orgánico e inorgánico evidenciados en el aspecto dinámico de los objetos o sucesos perceptuales” (Arnheim, 1979, pág. 450), muestra el vínculo existente con la dinámica visual. En efecto, la expresión perceptual, al tener como instrumento a la dinámica de la forma visual, caracteriza a los objetos y sucesos como poseedores en sí mismos de alguna forma particular de comportamiento (Arnheim, 2001). “Las propiedades expresivas son adverbiales, no adjetivas. Se aplican al comportamiento de las cosas, no a las cosas mismas” (Arnheim, 1980f, pág. 195).

Al afirmar que la expresión se revela gracias a la dinámica perceptual y que ésta es poco menos que independiente del medio en el que se materializa por ser inherente a los objetos y situaciones perceptuales, Arnheim (1989c) nos recuerda que recurre a un concepto proveniente de la Gestalt: el isomorfismo. El isomorfismo se refiere a que procesos o configuraciones que tienen lugar en medios diferentes pueden ser semejantes en cuanto a organización estructural (Arnheim, 1980e). Así, una danza y la pieza musical que la acompaña pueden ser experimentadas como si tuvieran una estructura parecida. Hay un isomorfismo entre las formas visuales en movimiento de los bailarines y la secuencia de sonidos del acompañamiento musical. Según la Gestalt, esta semejanza estructural es perceptualmente tan preeminente que se experimenta de forma directa y espontánea (1989c).

En el caso particular de las representaciones pictóricas, el isomorfismo propio de la dinámica y expresión perceptuales conduce a tres ventajas, a saber, simbolizar la dinámica de la mente, la cualidad metafórica y la resonancia que inducen en el observador (Arnheim, 1993). Cada una de estas cualidades, a su vez, es relevante para destacar atributos representacionales de los análogos visuales.

Simbolización de la dinámica de los procesos psicológicos

La dinámica y expresión perceptuales, al ser isomórficas, tienen cualidades genéricas. Vemos la rojez, la redondez, la pequeñez, la lejanía, la rapidez, la rectitud, la flexibilidad, materializadas en ejemplos particulares, lo que permite *simbolizar* una idea abstracta a través de una imagen particular. No son cualidades percibidas como atributos visuales particulares de un objeto concreto, sino como propiedades de naturaleza muy general. “Comunican no una experiencia particular y única, sino un *tipo* de experiencia” (Arnheim, 1979, pág. 450). Gracias a esta naturaleza genérica a que da lugar el isomorfismo de la dinámica y expresión perceptuales, una representación pictórica puede “retratar la

naturaleza y el comportamiento de la mente humana, y de forma muy poderosa” (Arnheim, 1979, pág. 450).

“El simbolismo sensorial revela lo general y lo particular y con ello eleva lo último a un nivel de relevante importancia”, dice Arnheim (2001, pág. 164). Y lo ejemplifica. La luz que entra por las ventanas al levantar las persianas por la mañana se puede simbolizar como un don de vida que expone el mundo ante nosotros y nosotros ante el mundo. El subir una escalera se puede simbolizar como un matiz de conquista y logro al superar la gravedad. Una persona que riega sus plantas puede simbolizar el afecto sentido en este acto como un dar agua al sediento con su halo de nobleza espontánea (Arnheim, 1979, 2001). En estos casos, los significados simbólicos se expresan en el suceso concreto, se puede sentir lo universal y abstracto en lo particular. Por lo tanto, en su propio nivel, los análogos visuales son una opción para que los atributos genéricos de la dinámica y la expresión perceptuales vinculen una representación visual con un correspondiente carácter mental o filosófico.

De este modo, los análogos visuales permiten reflexionar sobre una configuración de fuerzas del ámbito psicológico gracias a las cualidades genéricas de la dinámica y expresión perceptuales. En el caso particular del Yo, este constructo del ámbito psicológico puede tener un equivalente en cuanto a su organización estructural en otro medio, el de la representación visual. En otras palabras, el Yo, visto como una dinámica de fuerzas del ámbito psicológico puede tener un isomorfismo en la dinámica de fuerzas que un dibujo análogo hace visible.

Entonces, una ventaja particular de los análogos visuales como instrumento cultural de representación es la de poner en juego el isomorfismo propio de la dinámica y expresión perceptuales, cuyas cualidades genéricas hacen posible reflexionar, a través de imágenes concretas, sobre contenidos abstractos como el Yo. En otras palabras, al modular las formas visuales para modular la dinámica y la expresión perceptuales, también se modula la experiencia y se hace más

intensa. De acuerdo con Eisner (2002d), en esta modulación de las formas para modular la experiencia es en lo que consisten los “modos estético de conocer”.

Cualidad metafórica

El isomorfismo en el que se basan la dinámica y la expresión perceptuales tiene una segunda ventaja. Puesto que hay una semejanza estructural en la forma en que actúan las fuerzas, la actuación dinámica en una esfera se puede emplear para simbolizar lo que se da en otra (Arnheim, 1993). La tendencia de trasladar propiedades dinámicas de una esfera hacia otra mediante una metáfora se da desde muy temprana edad tanto. Pensamos y hablamos mediante metáforas porque la concreción de algunos acontecimientos sirve para representar la dinámica de otros procesos que no son tan directamente visibles (Arnheim, 1993). El uso de la metáforas “procede *de*, y se apoya *en*, la manera universal y espontánea de abordar el mundo de la experiencia” (1979, pág. 459).

Cuando Freud, por ejemplo, comparó la vida psíquica con un dibujo compuesto por varias partes (ver la figura 11), utilizó una metáfora, un análogo visual, para hacer más perceptible la estructura psíquica. Así lo hizo porque la estructura psíquica no era susceptible de visualizarse. Pero para lograrlo, Freud debió elevar el nivel de abstracción de su análogo visual hasta un punto en el que la estructura psíquica y el instrumento visual, pasaran a ser susceptibles de verse relacionados. De hecho, la concreción visual de las metáforas deriva de un equivalente estructural establecido en un nivel superior de abstracción entre imágenes provenientes de ámbitos diferentes (Arnheim, 2000e).

Este referente visual para una metáfora es importante porque, según Arnheim (2001), “las metáforas genuinas son las que derivan de formas y acciones que pueden tener su expresión en el mundo físico”. Se aprecia cuando hablamos de “el *espacio* que ocupa el *ello*”, de que “el *superyó* se *sumerge* en el *ello*”, de que “el *superyó* está más *alejado* que el *yo* del sistema de las percepciones”, o de que “a lo psíquico no le corresponden *contornos lineales*”, en estas expresiones

entendemos cualidades no físicas por su analogía con propiedades del mundo perceptual. Un análogo visual del Yo es un enunciado metafórico que logra significar y comunicar, a través de la percepción visual, cualidades de un alto nivel de abstracción.

Entonces, en aquellos dominios que, al no tenerlos bien estructurados, buscamos significarlos, comprenderlos, reflexionarlos, los análogos visuales son un instrumento idóneo para crear metáforas pictóricas. Cuando en particular se trata de significar el Yo, una alternativa conveniente es metaforizarlo a través de un análogo visual. Y en general, ante el intento de comprender un tema, mejor pintarlo.

Resonancia

Una tercera ventaja del isomorfismo radica en que la dinámica que transmite una imagen es una vía de resonancia en los procesos psicológicos del observador. Las tensiones, la ascensión o la inclinación de una forma observada reverberan de forma isomórfica en el mundo psicológico de la persona, de modo que ésta reconstruye en su interior las acciones que está viendo realizarse en el exterior (Arnheim, 1993).

Así que ver una imagen implica recibir algo más que la información que ella transmite, implica que hay una reverberación en nuestro interior de las fuerzas que experimentamos en los objetos que vemos. Toda percepción es acompañada de una resonancia inmediata de las fuerzas observadas en los objetos, “pero es en particular decisiva en la experiencia estética, que se basa en la expresión” (Arnheim, 2001, pág. 168). La resonancia que induce la cualidad dinámica de las experiencias perceptuales tiene una inmediatez que la distingue de la información puramente intelectual o proposicional. Una vez más, la diferencia radica en que las fuerzas que se experimentan en los objetos observados reverberan de forma directa en el ámbito psicológico del observador.

La resonancia provee otro atributo representacional distintivo a los análogos visuales elaborados para significar el Yo. Estos análogos contienen cualidades dinámicas tales como gradientes de iluminación o sombreado, efectos estroboscópicos²⁰ basados en variaciones de tamaño, variaciones en el tipo de líneas (sinuosas, quebradas, continuas, discontinuas), ubicación de las formas en el espacio pictórico, etc., plasmadas para simbolizar una interacción de fuerzas en el Yo. Cuando el autor de un análogo visual vuelve a observar su análogo para reflexionar una vez más sobre su propio Yo, en una especie de diálogo, efectúa una reconstrucción, una reverberación en su interior de esas fuerzas simbolizadas en el análogo visual. De esta forma, la reflexión sobre el Yo a través del análogo visual, al participar la inmediatez propia de la resonancia abre alternativas adicionales de significación.

Si bien estos cinco conceptos derivados del pensamiento visual están interrelacionados estrechamente y en conjunto confieren a los análogos visuales sus cualidades representacionales distintivas, no obstante, los dos últimos, los conceptos perceptuales y representacionales y la dinámica y expresión perceptuales, son los que hacen de los análogos visuales un instrumento cultural de representación especialmente idóneo para propiciar que las personas puedan reconstruir, por un lado, representaciones implícitas en explícitas, y por otro, pasar de las descripciones delgadas hacia las descripciones densas en la reflexión sobre el Yo, tal y como se delinearon en el capítulo 1.

Así que, por un lado, en relación con lo planteado en el apartado 1.1.2, los análogos visuales son idóneos para la función epistémica de los instrumentos culturales de representación porque promueven la perspectiva de la propia persona, es decir, que asuma una postura epistémica ante el propio Yo en la que se propicie el recordar, relacionar, seleccionar, separar, integrar, diferenciar.

²⁰ Este efecto dinámico se produce por medio de una serie de objetos que son esencialmente iguales en cuanto a aspecto o función dentro de un campo total, pero difieren en algún rasgo perceptual, por ejemplo en su ubicación, tamaño o forma.

Asimismo, hay una relación de los análogos visuales con las descripciones densas. Las personas al reflexionar sobre su Yo frecuentemente buscan comprender sus acciones o estados psicológicos personales a través de descripciones aportadas por otros (padres, profesores, amigos u otros expertos) con el consiguiente empobrecimiento de la propia experiencia. Los análogos visuales, con fundamento en los atributos representacionales aportados principalmente por los conceptos perceptuales y representacionales y por la dinámica y expresión perceptuales, son una opción viable para que las personas enriquezcan su reflexión con descripciones densas, las que sí se derivan de la experiencia personal, las que tienen una mayor correspondencia con la complejidad de la vida de la persona, las que parten del significado que ella misma confiere a sus acciones y estados psicológicos personales. Los análogos visuales dan lugar a descripciones interpretativas, lo que es congruente con las descripciones densas.

Consideraciones finales del capítulo

El pensamiento visual sostiene que las capacidades comúnmente reconocidas al pensamiento operan en la percepción; y, al mismo tiempo, todo pensamiento requiere una base sensorial. De esta tesis he seleccionado 5 conceptos, que están estrechamente interrelacionados, para analizar los atributos particulares de los análogos visuales como instrumento cultural de representación, a saber:

1. El pensamiento opera en el dominio de las imágenes.
2. La abstracción perceptual.
3. La cognición de campo.
4. Los conceptos perceptuales y representacionales.
5. La dinámica y expresión perceptuales.

El pensamiento opera en el dominio de las imágenes. En congruencia con esta idea, los análogos visuales emplean imágenes plásticas que, al poder para ser tan abstractas como el caso lo exija, propician la reflexión sobre objetos, acontecimientos y relaciones. Estas imágenes plásticas implican relaciones

espaciales generales como contigüidad, secuencia, conexión, separación, superposición, así como el lenguaje de la línea, que puede ser continua, difusa, quebrada, curva. Estas cualidades ofrecen analogías mediante las cuales pensar sobre relaciones teóricas. Así, los análogos visuales son un instrumento para llevar la reflexión, sobre el Yo en este caso, al terreno de las imágenes plásticas, en donde es interminable la variedad de formas a las cuales recurrir.

La abstracción perceptual. Este concepto del pensamiento visual propone que la abstracción nunca abandona el terreno de la percepción, sino que la captación de los rasgos estructurales esenciales de un tema y su reconocimiento mediante una representación simplificada la efectúa en el terreno de las imágenes perceptuales y mentales. Los análogos visuales son un medio para facilitar la abstracción perceptual pues requieren que la persona simplifique visualmente un tema a un esqueleto de rasgos estructurales pertinentes y los traduzca a una forma visual. En consecuencia, los análogos visuales hacen manejable información compleja al simplificar a elementos espaciales análogos los rasgos estructurales del tema que la persona desea comprender.

La cognición de campo. Este modo de cognición se refiere a la capacidad de aprehender directamente el efecto de una interacción que tiene lugar en una situación de campo o gestáltica. En una situación gestáltica el lugar y la función de cada componente están determinados por la estructura en conjunto. Vistos desde este concepto, los análogos visuales son un instrumento para hacer participar las ventajas de la cognición de campo. Algunas son las siguientes. El espacio del análogo visual facilita la organización, de acuerdo con la estructura de conjunto, de las distinciones hechas en torno al tema por reflexionar. La simultaneidad de los patrones y relaciones expuestos en el análogo visual propicia el posterior análisis de la interacción de los rasgos estructurales del tema, con la consiguiente posibilidad de reinterpretar el mismo tema. Como un todo, el análogo visual promueve la generación de un eje rector que guíe la reflexión sobre el tema. Finalmente, un análogo visual es un proceso de campo empleado para reflexionar

sobre procesos de campo, como lo es el Yo. En este sentido, hay congruencia entre el instrumento y el tema.

Conceptos perceptuales y representacionales. Los conceptos perceptuales se refieren al esquema específico de categorías perceptuales que la mente activa para significar una configuración estimular. A diferencia de los conceptos intelectuales, los perceptuales reúnen apariencia individual y generalización y están abiertos al enriquecimiento y la modificación. Cuando se trata de crear una representación pictórica, la persona debe traducir estos conceptos perceptuales a conceptos representacionales, es decir, a un esquema derivado de las posibilidades que ofrece el medio determinado, en este caso las formas bidimensionales del dibujo análogo. Un ejemplo de concepto representacional es el círculo que se traza para representar una cabeza, o una línea tipo vector para representar un motivo. Ni el círculo, ni la línea se encuentran en la cabeza o en los motivos, respectivamente, sino que ambos trazos son creación de la persona.

Los análogos visuales, gracias a que hacen participar los conceptos perceptuales y representacionales, son un instrumento especialmente idóneo para inducir enriquecimiento y modificación en los constructos desde los cuales una persona reflexiona sobre un tema. Es el caso de un adolescente quien en su análogo representa “la rigidez de su carácter” mediante un rectángulo vertical. En un dibujo posterior, traza una figura casi rectangular, también vertical, pero ya no es una sola línea recta la que emplea para cada lado del rectángulo, ahora los lados están formados por una serie de líneas que se desplazan hacia la derecha para representar el deseo del adolescente de ser más flexible. La rigidez y la flexibilidad dejan de ser sólo conceptos intelectuales y se convierten en conceptos representacionales, abiertos a la reflexión. Estos conceptos representacionales le dan a los análogos visuales una cualidad distintiva sobre otras formas de representación gráfica como los diagramas, esquemas, mapas conceptuales y mentales.

Dinámica y expresión perceptuales. Todas las percepciones son eminentemente dinámicas, es decir, los objetos son percibidos como si fuesen poseídos por fuerzas dirigidas. Estas cualidades dinámicas son el componente fundamental de toda percepción, más fundamental que la forma, tamaño, color, etc. La dinámica perceptual es el fundamento e instrumento de la expresión perceptual, la cual, caracteriza a los objetos y sucesos como poseedores en sí mismos de alguna forma particular de comportamiento, de un carácter propio. Al igual que las cualidades dinámicas, la expresión perceptual es inherente a los objetos percibidos, es prioritaria sobre las cualidades geométrico-técnicas. Las cualidades expresivas de los objetos percibidos son estructurales, es decir, se materializan en medios diferentes de forma isomórfica. Este isomorfismo permite que una imagen pictórica, dentro de su particularidad, pueda simbolizar una idea abstracta.

La dinámica y expresión perceptuales, junto con los conceptos perceptuales y representacionales, confieren a los análogos visuales cualidades representacionales exclusivas. En efecto, elaborar un análogo visual requiere que las personas empleen la dinámica y la expresión perceptuales que las lleva a modular las formas visuales. Esta modulación de las formas visuales es un medio para modular las experiencias, lo que constituye un acceso a un modo estético de conocer o de reflexionar.

De modo que, pensar a través de un análogo visual es enriquecer el pensamiento al llevarlo al dominio de las imágenes abstractas, las que al plasmarse en el espacio bidimensional gracias a los conceptos representacionales, forman una gestalt, con lo que el pensamiento se rige entonces por procesos de campo. Esta gestalt al ser modulada en su dinámica y expresión, también se modula la experiencia a que da lugar. Todo lo cual, insisto, es un modo de conocer estético.

Gracias a estas cualidades representacionales, los análogos visuales son un instrumento idóneo para que las personas, por un lado, de acuerdo con la función epistémica, generen nuevas formas de redescubrir, recordar, relacionar,

diferenciar, integrar su Yo, y, por otro, enriquezcan la reflexión sobre su Yo con descripciones densas.

CAPÍTULO 3

DOS ENFOQUES DEL YO: EL MODERNISTA Y EL NARRATIVO-SOCIAL

En este capítulo, en primera instancia justifico la elección del Yo como objeto de reflexión mediante los análogos visuales; a continuación examino los dos grandes enfoques que en la actualidad sostienen las diferentes concepciones del Yo, a saber, el enfoque modernista y el posmoderno; finalmente, expongo un modelo del Yo basado en el enfoque modernista y otro que se desprende del enfoque posmoderno.

* * *

En el presente estudio, la elección del Yo como objeto de reflexión por medio de los análogos visuales está basada en la relevancia de este concepto tanto para la psicología, en sus ámbitos académico y profesional, como para la vida de las instituciones en las que cotidianamente nos desenvolvemos. Para la psicología, el Yo es un tema del que, a lo largo de la historia de esta disciplina, sus principales autores se han ocupado. William James, Freud, Jung, Sullivan, Horney, Rogers, etcétera. Para Jerome Bruner, el concepto del Yo es “tan fundamental, clásico e intratable como el que más” (1991, pág. 101). En el terreno de la práctica clínica, Harold Goolishian y Harlene Anderson, dos autores que constituyen un referente dentro de la psicoterapia posmoderna, se pronuncian en el mismo sentido que lo hace Bruner cuando dicen del Yo “que ha sido un concepto central durante tantos años de la psicología y de la psicoterapia” (1994, pág. 293).

Más allá de la psicología y de la práctica psicoterapéutica, el Yo también es omnipresente en las relaciones y las instituciones. Gergen (1992) nos llama la atención sobre la trascendencia que tiene en una relación de pareja el vocabulario del Yo. En efecto, si una persona habla de “estar enamorada”, esta expresión tendrá un resultado diferente en la relación a si habla de “sentirse entusiasmada o

atraída”. Del mismo modo, en el ámbito de los tribunales, si no se hablase de las “intenciones” de las personas, los procedimientos jurídicos no tendrían sentido porque de tales intenciones depende la culpa o la inocencia. Y en el campo de la educación, los maestros hablan de la “motivación”, “interés”, “aptitudes”, “objetivos”, de los estudiantes y sin estas descripciones los maestros no podrían dar la atención particular que cada estudiante requiere. Incluso, la misión que cada institución educativa se plantea alcanzar con sus estudiantes está basada en términos alusivos al Yo. Lo mismo puede decirse de otras varias instituciones como las de gobiernos o las religiosas. Así pues, Gergen sintetiza esta omnipresencia: “Sin el lenguaje del Yo —de nuestros caracteres, estados y procesos— la vida social sería virtualmente irreconocible” (1992, pág. 25).

La importancia del Yo en la psicología y en la vida institucional, entonces, se observa en la amplísima gama de teorías sobre este concepto. En este espacio no voy a hacer una innecesaria revisión de todas ellas. En su lugar doy {Debido a que las instrucciones que se ofrecen para iniciar un análogo visual se desprenden Más relevante para la representación del Yo mediante los análogos visuales es dar} cuenta de las dos grandes posturas que subyacen a las teorías del Yo, a saber: la postura modernista y la posmoderna, ahora identificada con el construccionismo social o postestructuralismo. Debido a que las instrucciones que se ofrecen a los usuarios para elaborar un análogo visual se desprenden de la postura general que alguien sostiene sobre el Yo, es más relevante abordar éstas que las teorías particulares.

3.1 La postura modernista del Yo

En el apartado 1.3 señalé que, de acuerdo con Foucault (1968), una episteme es el conjunto de condiciones que dan lugar a unas figuras epistemológicas, unas ciencias, unos sistemas formalizados, así como el modo en que se opera la cientificidad de estos sistemas, figuras o ciencias. La episteme establece las condiciones de lo cognoscible en cada época de la historia del pensamiento. La episteme que prevalece en la actualidad, iniciada en el siglo XIX de acuerdo con el

propio Foucault, trata de definir a los objetos por su organización, sus leyes, su estructura internas. De acuerdo con esta episteme, entonces, “es necesario dirigirse hacia ese punto en que se organizan las formas visibles de los objetos, hacia ese punto siempre inaccesible que se hunde, fuera de nuestra mirada, hacia el corazón mismo de las cosas que las mantiene organizadas, hacia la génesis que no cesa de producirlas” (Foucault, 1968, pág. 235). A esta tradición filosófica que prevalece hasta la actualidad suele llamársele modernista (Anderson, 1999; Gergen, 1992). Y, como lo expongo más adelante, el Yo, no ha escapado a esta tradición.

A esta tradición modernista también suele llamársele estructuralista porque, como lo identificó Foucault, sostiene que todo se puede comprender al descubrir las estructuras o leyes que gobiernan los fenómenos. El supuesto básico, entonces, es que hay estructuras fundamentales, permanentes que gobiernan desde los fenómenos del universo hasta las conductas de partículas diminutas. Con el fin de obtener conocimiento universalmente válido y aplicable de estas estructuras se desarrollaron métodos de investigación científica objetiva. Esta aproximación estructuralista condujo a logros de gran trascendencia en las ciencias físicas, químicas y biológicas, así como a la invención de tecnologías que han transformado el mundo en muchos sentidos (Thomas, 2002).

Estos logros en las ciencias físicas generaron “el gran argumento del modernismo” (Gergen, 1992, pág. 54), que considera a la cultura occidental en un movimiento permanente de ascenso hacia el perfeccionamiento, la conquista y los logros materiales, con la ciencia como epopeya y guía rectora. El optimismo de este discurso totalizante y abarcador, al que Lyotard (1993) llama metarrelato, en consecuencia, también ejerció influencia en las ciencias sociales, por lo que los estudiosos de varias disciplinas como la antropología, lingüística, sociología, psicología, empezaron a buscar la las “estructuras” internas subyacentes de personas, familias, sociedades, culturas, lenguaje, etcétera (Thomas, 2002).

De modo que la promesa de alcanzar la verdad mediante el método científico fue “contagiosa”, como la califica Gergen (1992, pág. 57), y la psicología también empleó este método para buscar la “esencia”, la estructura interna, el Yo en este caso. Uno de los principales efectos que la perspectiva estructuralista y su método objetivista tuvieron en la psicología fue que para comprender a las personas se asumió que se las puede estudiar de la misma forma en que se estudian los objetos, lo que implicó, por un lado, que pareciera posible estudiar a las personas objetiva e imparcialmente, y por otro, ver a las personas como entidades separadas, discretas, al margen de la relación con los otros (Thomas, 2002).

Contagiada, entonces, por el estructuralismo, la psicología asumió al Yo como una esencia, un núcleo fundamental inherente a la condición humana. El yo, de esta manera, preexiste a la necesidad de estudiarlo y para conocer su naturaleza sólo hay que examinarlo, así como identificarlo, describirlo, medirlo, cuantificarlo (Goolishian y Anderson, 1994). Para importantes tradiciones psicológicas, como la escuela psicodinámica y la humanística, la persona que está a cargo del Yo es dueña de sus acciones y capacidades, es autónoma, autodeterminada, internamente dirigida, objetiva, congruente consigo misma a lo largo del tiempo (Gergen, 1992). En cualquier caso, cada persona constituye un suceso independiente en el universo, un sistema motivacional y cognitivo singular, único, delimitado e integrado, es un Yo encapsulado, como lo denominan Goolishian y Anderson (1994, pág. 294).

A esta postura estructuralista sobre la naturaleza del Yo ha estado estrechamente asociada su indagación mediante una metodología objetivista. Una parte importante de esta metodología ha sido el movimiento a favor de los tests de la personalidad. Hacer posible la medición del Yo y de muchas de sus características básicas permitiría explicar las formas de conducta y predecir el futuro individual y social. Estas pruebas se basan en el supuesto de que las personas son, en lo fundamental, estables a lo largo del tiempo. De este modo, hay pruebas para medir liderazgo, autoconcepto, creatividad, autoestima, nivel de estrés,

complejidad cognitiva y un largo etcétera (Gergen, 1992). A este mismo respecto, Bruner (1991) observa que en el paradigma objetivista el método se convierte en el referente que define el fenómeno que se estudia. Y así como «la inteligencia es lo que miden las pruebas de inteligencia», lo mismo sucedió con el Yo: es lo que se mide con las pruebas de autoconcepto, autoestima, etcétera. Según el propio Bruner (1991), así prosperó una industria psicométrica construida en torno a un conjunto de conceptos del Yo estrechamente definidos, cada uno de los cuales tiene su propia prueba.

De modo que las ideas estructuralistas llevaron a muchos psicólogos a creer que si querían saber “la verdad” acerca de una persona tenían que examinar el Yo o alguno de sus conceptos asociados a través de una metodología objetivista. Asimismo, estas ideas llevaron a otros tantos psicólogos a sostener que la conducta de las personas estaba determinada por la influencia de estas estructura fundamental que es el Yo.

De acuerdo con el contexto que he delineado para los análogos visuales como instrumento cultural de representación, al emplearlos para significar el Yo, los análogos no pueden remitirse a responder a una postura estructuralista del Yo. Se encuentra muy extendida esta postura estructuralista que es pertinente delimitar su disonancia con los análogos visuales como medio de reflexión. En contraste, están más en consonancia con un enfoque del Yo como el que proviene de una postura proveniente del construccionismo social: la postura narrativo-social.

La postura estructuralista del Yo está muy extendida y los análogos visuales pueden aplicarse en correspondencia con esta postura, lo que daría lugar a que una persona reflexione a través de ellos sobre la existencia de rasgos o constructos internos, esencialistas, autorreferentes. Sin embargo, de acuerdo con el contexto que he delineado basado en los instrumentos culturales de representación, los análogos visuales no debieran remitirse sólo a esta postura y

sí enriquecer su aplicación al Yo con un enfoque más interpretativo, como el que sostiene la postura narrativo-social.

3.2 La postura narrativo-social del Yo

El construccionismo social²¹ es el marco en el que se inscribe el enfoque narrativo-social del Yo. El construccionismo critica la preeminencia de la tradición individualista del Yo en la cultura occidental, con su consiguiente creencia en la autonomía de la persona, en su actuación a partir de directrices internas, de razonamientos, de emociones, de motivaciones, etcétera. En cambio, invita hacia una comprensión relacional del conocimiento y de la acción humana. Más que una teoría unificada, se considera un diálogo en el que participan autores provenientes desde muy diferentes horizontes (Gergen, 2006). Sólo por mencionar algunos, hay psicólogos que trabajan desde la teoría de Vigotsky sobre cómo los procesos atribuidos al Yo son precedidos por la interacción en contextos culturales particulares (Shotter, 1996, 2001). Antropólogos que estudian particularidades del Yo de determinados pueblos (Geertz, 1996). Terapeutas que se interesan por colaborar con sus pacientes mediante ideas no estructuralistas de la identidad (Morgan, 2002). Autores que exploran las implicaciones de la psicología cultural y la narrativa en el Yo y en la educación (Bruner, 1997). En estos ejemplos el interés se centra en el significado como resultado de la interacción y de los instrumentos culturales que ésta pone en juego; el interés es por lo que pasa en el “entre”, no por lo que pasa en el interior de las personas. No obstante, este relacionismo, como lo llama Gergen (2006), que defiende el construccionismo no intenta eliminar las ideas y las prácticas existentes, sino más bien invita a considerar los límites y las implicaciones políticas, así como a extender el diálogo y a enriquecer las prácticas al inscribirlas en una perspectiva relacional (Gergen, 2006).

²¹ Según el propio Gergen (2006), algunos lo designan como «giro cultural», «giro interpretativo», posmodernismo, postfundamentalismo, postempirismo o postestructuralismo, por citar algunos. No obstante, la designación más extendida para este movimiento de la psicología, que más que una teoría es un “conjunto de conversaciones”, es la de *construccionismo social*.

Este es entonces el contexto en el que se han generado tanto la analogía narrativa, como la postura relacional del Yo. En primer término, doy cuenta del proceso de estructuración de una narración para significar el Yo. Enseguida, abordo el carácter relacional de esta estructuración de la narración.

La narración como marco para significar las experiencias

De acuerdo con White (1994, 2002a), los seres humanos son seres que interpretan activamente sus experiencias a medida que viven sus vidas. Pero se necesita un marco que brinde un contexto para la experiencia y posibilite la atribución de significados. Las narraciones o los relatos o las historias constituyen este marco primario que facilita la interpretación, la actividad de dar significado a las experiencias.

En su esfuerzo por dar sentido a las experiencias, las personas enfrentan la tarea de organizar los acontecimientos en secuencias temporales, a fin de obtener una narración coherente de sí mismas y de sus relaciones. Lograr la narración de sus experiencias da a las personas un sentido de continuidad y significado, y se apoyan en ella para organizar las experiencias posteriores, esto es, para interpretarlas. Esta interpretación de las experiencias que vive una persona está influida por el pasado pero también moldeada por el futuro (White y Epston, 1993).

La estructuración de una narración requiere, entonces, que ciertos acontecimientos se enlacen en una secuencia a través del tiempo de acuerdo con una trama que les dé significado a tales acontecimientos (Morgan, 2000). La creación de esta narración implica la utilización de un proceso de selección por el que se dejan de lado, de entre el conjunto de acontecimientos que se viven, aquellos que no encajan en la trama dominante que uno desarrolla acerca de sí mismo (White y Epston, 1993).

A esta selección de acontecimientos la persona les atribuirá un significado, el cual depende de cuáles enlaza en una secuencia y cómo los enlaza. De esta forma, las

personas al generar múltiples narraciones acerca sus habilidades, esfuerzos, acciones, deseos, logros, fallas, etc., generan narraciones acerca de su propio Yo (Morgan, 2000).

Las palabras de Polkinghorne son frecuentemente citadas cuando habla de cómo es que a través de las narraciones las personas configuran su Yo:

Logramos nuestra identidad personal y el concepto de nosotros mismos mediante el uso de la configuración narrativa, y damos unidad a nuestra existencia entendiéndola como la expresión de una historia singular que se despliega y desarrolla. Estamos en medio de nuestras historias y no podemos estar seguros de cómo van a terminar; tenemos que revisar constantemente el argumento a medida que se añaden nuevos acontecimientos a nuestras vidas. El Yo, por consiguiente, no es una cosa estática o una sustancia, sino una configuración de acontecimientos personales en una unidad histórica, que incluye no sólo lo que uno ha sido sino también previsiones de lo que uno va a ser (citado en Bruner, 1991, pág. 114).

Un ejemplo (adaptado de Morgan, 2000) del papel de la narración en el Yo es el siguiente. Un joven ha generado la historia acerca de sí mismo como un “buen estudiante”. Esto significa que ha enlazado ciertos acontecimientos sucedidos en relación con su educación. Al enlazarlos de acuerdo con una secuencia particular, él interpreta los acontecimientos como una demostración de que es un buen estudiante. Para contar la historia, selecciona acontecimientos como la asistencia regular a las clases, la preparación para los exámenes, la realización de tareas, participación en clase, organizar los materiales, pedir aclaraciones ante las dudas que surgen. Para formar esta historia, el joven selecciona ciertos sucesos importantes que encajan con la trama particular de ser un buen estudiante. Así, los sucesos seleccionados se privilegian sobre otros.

A medida que este joven selecciona cada vez más acontecimientos, la historia se vuelve más densa, de acuerdo con el término ya revisado en el apartado 1.1.3. A

medida que la historia es más densa, el joven recuerda más fácilmente otros acontecimientos de su buen papel como estudiante y los añade a la historia. A lo largo de este proceso, la historia se vuelve más dominante en su vida y le es cada vez más fácil encontrar ejemplos de acontecimientos que encajan con el significado que él ha construido. En cambio, otros eventos que no se ajustan a la trama de ser un buen estudiante se omiten. Por ejemplo, la ocasión en la que no preparó un examen o cuando no asistió a clases por presenciar un juego de fútbol, son acontecimientos que no selecciona o los consideraría sucesos insignificantes.

La figura 15 (Morgan, 2000) representa la idea de la narración como eventos enlazados en una secuencia a través del tiempo para formar una trama. Las "X" marcan los acontecimientos que ha vivido el joven en su vida como estudiante. Los acontecimientos que se ajustan a la historia de buen estudiante desplazan a los que están fuera de la trama, por ejemplo, cuando no preparó un examen. Los acontecimientos privilegiados se unen a otros hasta formar la historia de un buen estudiante. La línea en el diagrama muestra el enlace entre los acontecimientos que forman la historia o trama dominante. Los que están fuera de ésta, el joven los pasa por alto o no son significativos.

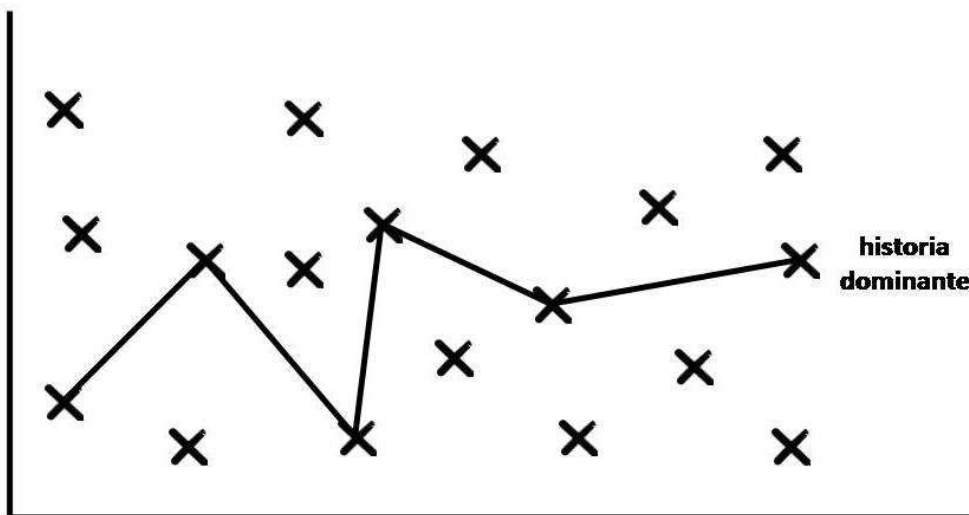


Figura 15.

En este ejemplo la selección que realiza el joven de ciertos acontecimientos para construir la historia de buen estudiante no se produce, de acuerdo con el construccionismo, desde alguna estructura cognitiva personal, sino que está precedida siempre por su relación con otras personas. Desde esta metáfora narrativa, entonces, el Yo es un concepto creado, una narrativa construida mediante recursos discursivos en el diálogo y en la relación (Anderson, 1999). Este aspecto relacional de las narraciones nos conduce al complemento de esta postura narrativa: su naturaleza social.

La naturaleza sociocultural de la metáfora narrativa

Este aspecto social de la metáfora narrativa la distingue de otras aproximaciones que también recurren a la narrativa pero desde un marco modernista. En estas aproximaciones modernistas la narrativa es una forma más de estructura interna que guía los actos del sujeto. Así como hay esquemas o estructuras cognitivas, o modelos cognitivos, o guiones internos, la narraciones serían una modalidad más de representación interna de la realidad y como tales, pueden ser más verdaderas o más falsas para representar lo que “realmente sucede” (Gergen, 2006). En este mismo sentido, Michael White (2002a), fundador de la terapia narrativa, aclara que la postura narrativa-social no debe confundirse con una forma de representacionismo, en la que la narrativa se considera un espejo de la vida, un mapa del territorio de la vida, o cómo se debe vivir la vida.

Gergen (1996) es uno de los principales autores en esta dimensión social de las narraciones del Yo, a las que él llama autonarraciones. Este autor examina las autonarraciones como recursos conversacionales, como instrumentos discursivos empleados en las relaciones de tal modo que sostienen, intensifican o impiden diversas formas de acción. Este papel de las narraciones como recursos culturales parece ir en un sentido vigotskyano. Para ilustrar el papel de las narraciones en el intercambio social, Gergen (1996) las compara con los estilos de pintura que hacen las veces de medios de coordinación mutua para las comunidades de artistas o las reglas de un deporte que permiten coordinar la acción de los

participantes. Los propósitos sociales que cumplen las narraciones como recursos culturales son la autodeterminación, la autojustificación, la autocrítica y la solidificación social.

Las narraciones, incluidas las del Yo, están incrustadas en la acción social, hacen que los acontecimientos sean socialmente visibles, se vuelvan significativos y establecen expectativas para los acontecimientos futuros. Pero hay “preestructuras de convenciones narrativas” (Gergen, 1996, pág. 236) que gobiernan la inteligibilidad de las experiencias vividas. Si la narración no consigue aproximarse a las formas convencionales, no es posible significar la experiencia. De esta forma, los acontecimientos que viven las personas se van cargando de sentido narrativo: adquieren la realidad de «un principio», de «un punto grave», de un «clímax», de «un final», y así sucesivamente (Gergen, 1996).

El Yo, entonces, no es producto de una mente individual, sino un recurso dialógico, discursivo, conversacional, resultado, a su vez, de un legado histórico. Contar con un Yo inteligible, esto es, un ser reconocible con un pasado y un futuro, “exige tener acceso a un préstamo de la reserva cultural” (Gergen, 1996, pág. 255). Dado pues que el Yo descansa inevitablemente en el intercambio social, las acciones de los demás se convierten en parte integrante de la inteligibilidad narrativa. Por lo tanto, las construcciones del Yo requieren de la participación de los demás. En otras palabras, la validez narrativa del Yo depende de la postura de los demás. El adolescente que le dice a su madre que ha sido una “mala madre” afectará la narración de ésta como “buena madre”. El hombre cuya esposa le comunica que ya no lo ama, verá destruida su narración de estabilidad. Cuando las partes en una relación retiran su apoyo o su participación, el resultado será una grave afectación en las narraciones del Yo. De ahí, que las autonarraciones nunca sean individuales, sino que están sostenidas por una gama de relaciones situadas en contextos culturales e históricos (Gergen, 1996).

Otra implicación de que el Yo se construya a través del diálogo y de procesos de interacción social es que se encuentra en constante cambio. En lugar de ser una entidad estática o una sustancia, el Yo es una configuración de sucesos personales en una narración que incluye no solamente lo que uno ha sido sino también anticipaciones de lo que uno será (Anderson, 1999, pág. 292). Esto significa que la autonarración no es sólo un derivado de encuentros pasados, reunidos dentro de las relaciones ahora en curso, sino que establece las bases para establecer la interacción del Yo dentro de la comunidad, da pauta para un “futuro relacional” (Gergen, 1996, pág. 256). Si una persona construye su pasado como un relato de éxitos, da la pauta para un futuro de logros continuados. Si alguien sostiene que siempre ha sido una persona honesta, sugiere que se puede confiar en ella. Las autonarraciones, entonces, son construcciones que están abiertas a la modificación continua a medida que la interacción progresa. No son hechos completos, sino entidades en proceso de construcción.

Debido a que el Yo narrativo-social se realiza en el diálogo, en la conversación, en la relación, una narrativa nunca representa una única voz, sino que contamos con tantos Yoes y Yoes potenciales como relaciones y conversaciones en las que participamos (Anderson, 1999). El Yo, al ser relativo a un diálogo, a una conversación y a las propias intenciones, se puede describir de múltiples formas. El Yo narrador cuenta con muchas perspectivas, con muchas voces. De ahí que esta misma autora, Anderson, hable, siguiendo a Gergen, de un Yo de “autoría múltiple”, de “agencia relacional”. Esta postura de autoría múltiple ha recibido críticas en torno a que el individuo y su responsabilidad se pierden. La propia Anderson (1999) replica que el individuo y la responsabilidad ocupan una posición de primordial importancia en el construccionismo. La diferencia está en cómo se conciben uno y otra. Puesto que somos seres relacionales, nos vemos obligados a ser más responsables, no menos. Pero la responsabilidad es compartida.

En este mismo sentido de la autoría relacional, el enfoque narrativo-social del Yo hace énfasis en el origen sociocultural de las construcciones narrativas pero con

ello no pretende aprobar un determinismo cultural. En lugar de ver a las personas sólo como seres que sólo actúan narraciones vigentes, más bien las ve como seres que construyen habilidades narrativas a través de la interacción con otros. El propio Gergen (1996) lo aclara al señalar que el construccionismo social “se preocupa por el compromiso personal en la autonarración, pero sustituye el acento puesto en el Yo autodeterminante por la relación” (pág. 234).

Consideraciones finales de este apartado

Reflexionar sobre el Yo a través de los análogos visuales es emplear un instrumento cultural de representación con atributos distintivos que lo hacen especialmente pertinente para esta reflexión. Pero también se requiere de un referente que dé cuenta de una postura sobre el Yo. En este apartado he examinado dos amplias posturas sobre el Yo: la modernista (o estructuralista) y la narrativo-social. Conviene reiterar que los autores construccionistas que han dado lugar a la postura narrativo-social no pretenden descartar la propuesta estructuralista. Más bien buscan enriquecerla al abrirla al enfoque relacional.

Tampoco es la intención de los autores construccionistas minimizar la constante búsqueda de la autocomprensión, de la descripción de constructos autorreferentes. De ahí que los análogos visuales incluso se pueden emplear en una primera etapa este sentido, a saber, como instrumento para describir constructos autorreferentes. En este sentido, Cherryholmes (1999) propone que los significados estructuralistas ofrecen un lugar por donde empezar para luego reflexionarlos, ampliarlos, criticarlos, deconstruirlos. “El estructuralismo debería tener la primera, pero ciertamente no la última palabra al enfocar el significado de palabras, manifestaciones, discursos y textos” (Cherryholmes, 1999, pág. 90). Parece razonable empezar con lo más comprensible y aceptado, antes de pasar a la complejidad, la interpretación, la contradicción, la ambigüedad.

CAPÍTULO 4

CASOS DE ANÁLOGOS VISUALES PARA SIGNIFICAR EL YO

En este último capítulo expongo algunos análogos visuales acerca del Yo elaborados por estudiantes de sexto año de preparatoria. Ellos mismos escribieron un texto explicativo que también agrego.

Para introducir a los estudiantes a este tipo de dibujo, siguiendo a Edwards (1986), en primera instancia dibujaron análogos visuales para representar ocho estados de ánimo, actitudes, rasgos, cualidades: enojo, alegría, tranquilidad, depresión, energía humana, feminidad, enfermedad y otro que ellos eligieron (soledad, celos, ansiedad, orgullo, esperanza, amor, miedo, etc.). Después de este ejercicio previo, les solicité que dibujaran un análogo visual sobre su Yo o su autoconcepto y que escribieran un texto explicativo.

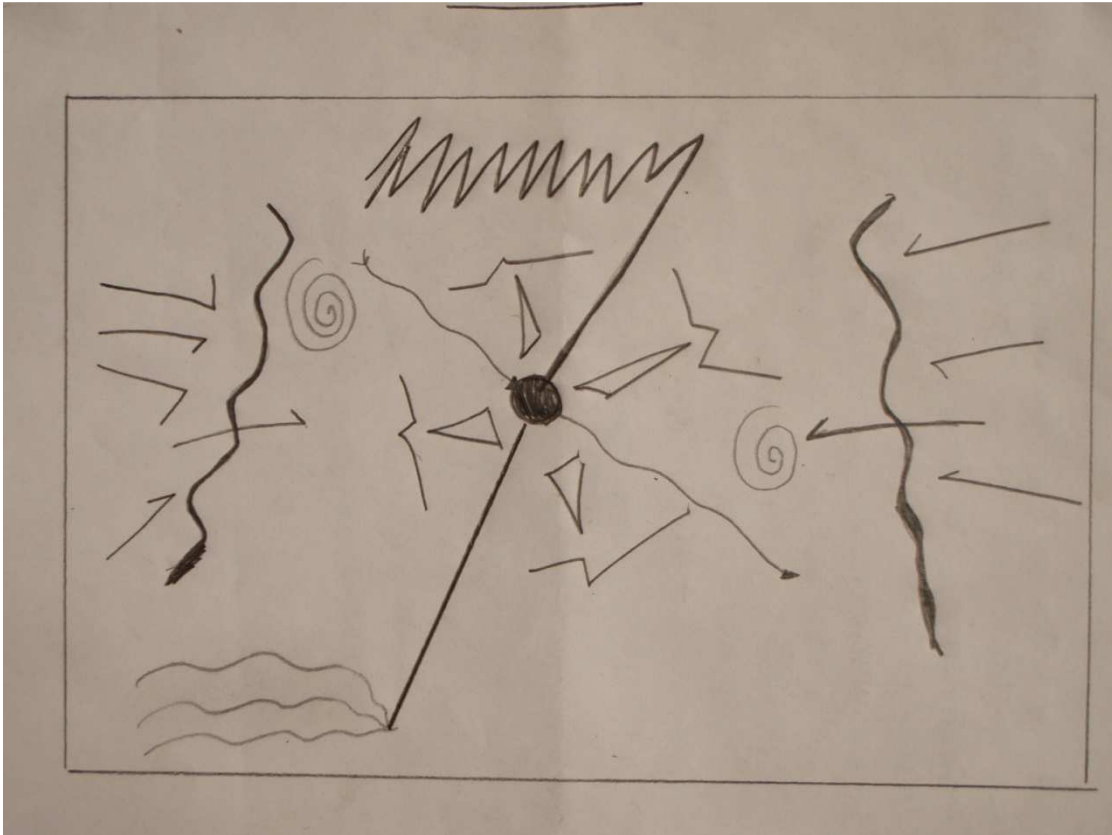
Conviene reiterar, de acuerdo con lo examinado en el capítulo 3, que estos análogos visuales no son vistos como un “reflejo” del Yo, de una realidad interna de los estudiantes. Los análogos visuales no son un instrumento para acceder al significado “verdadero”, a la representación “correcta”. Más bien, desde un enfoque interpretativo, la verdad no puede ser revelada. Ya que toda comprensión es interpretativa, por lo tanto, no se puede alcanzar una comprensión verdadera. El significado se construye a través de la interacción, en este caso con un instrumento, y es contextual (Gergen, 2006). Tampoco hay, entonces, un significado “verdadero”, porque la búsqueda de significado constantemente da forma y reforma, crea y recrea algo nuevo para el intérprete, algo diferente (Anderson, 1999).

Después de cada análogo visual presentado en este capítulo agrego un análisis desde los cinco conceptos derivados del pensamiento visual expuestos en el capítulo 2.

Este análisis sigue la siguiente secuencia. En primer término, identifico en el texto con el que los estudiantes explican su dibujo los conceptos referentes al Yo. Al final de la oración en la que se encuentran, los anoto subrayados entre corchetes. A continuación, hago una lista con los recursos de la dinámica y la expresión perceptuales que los estudiantes emplearon para simbolizar esos conceptos referentes al Yo.

Después de esta lista, procedo a escribir un comentario del análogo visual en tres partes. La primera es en relación con las formas elaboradas por el estudiante y la composición a que dan lugar. La segunda parte es acerca de las características del Yo que quedan plasmadas en el análogo visual. Y la tercera trata de establecer una relación entre los recursos representacionales puestos en juego en cada análogo visual y las posibles descripciones densas a que dan lugar tales recursos.

Aurora



En el centro estoy yo en un tono oscuro porque me cuesta mucho trabajo abrirme con los demás [me cuesta abrirme con los demás]. Por mí atraviesan 2 líneas. En una, la más tenue, represento que me gusta que si la gente que me rodea da mucho por mí, yo trataré de dar lo mismo por ella, por eso entra y sale de mí [reciprocidad].

La otra línea, la más marcada, empieza primero por unas líneas tenues y onduladas que hice para representar que soy muy tranquila [tranquila], luego cuando se pone más marcada es porque me irrito con mucha facilidad [irritación] y al final, en la parte superior, las líneas en zigzag marcadas es que soy muy rencorosa y me es difícil de cambiar [rencorosa].

Del centro salen también cuatro triángulos que como que pican a las líneas que se supone eran rectas, y representan que a veces soy muy molesta ya que hago que la gente se enoje con facilidad [molestar a los demás]. A los lados hay 2 líneas onduladas muy marcadas que son como una especie de barreras que no dejan pasar a otras líneas, representando que soy muy selectiva [selectiva] en cuanto a mis amigos por lo que sólo atraviesan esa "barrera" unos cuantos. Las espirales de los lados dicen que soy alegre, dentro de mi círculo de amigos [alegre].

Análisis de los recursos de la dinámica y expresión perceptuales empleados con fines representacionales

1. *Centralidad del círculo sombreado.* Este concepto representacional significa dificultad para abrirse con los demás.
2. *Contraste.*
 - 2.1. Entre las líneas prolongadas que atraviesan el círculo central. La línea más tenue representa reciprocidad. La más marcada significa irritación con facilidad.
 - 2.2. Entre las líneas en los extremos de la línea más marcada que atraviesa el círculo central. La línea en zigzag representa rencor. Las tres líneas tenues y onduladas simbolizan tranquilidad.
3. *Agudeza de triángulos.* Esta agudeza que incide en líneas que eran rectas es una cualidad expresiva que significa molestar y hacer enojar a los demás.
4. *Barreras permeables.* Dos líneas onduladas que se encuentran a los lados las emplea como barreras para no dejar pasar a otras líneas, pero sí a algunas. A través de este atributo, Aurora representa selectividad.
5. *Ubicación de espirales.* Las dos líneas en forma de espiral representan alegría, pero además están ubicadas entre las barreras y el centro para simbolizar el círculo de amigos.

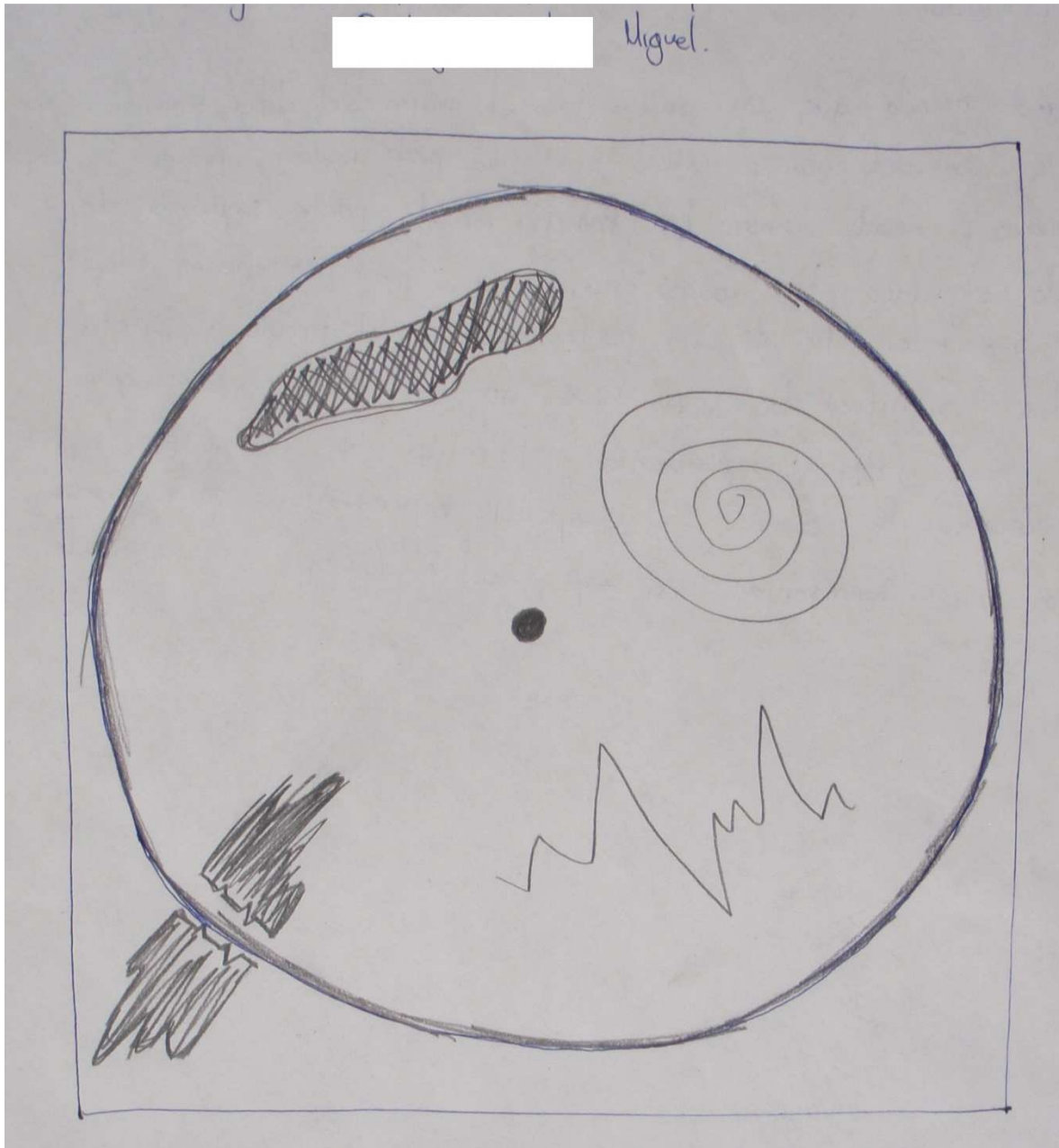
Comentario

Aurora construye su composición a partir de un círculo sombreado en el centro. De este modo elabora su análogo en torno a la idea de un Yo con un centro fundamental. Desde este centro traza contrastes basados en las cualidades de la línea. Emplea líneas más marcadas y más tenues, líneas onduladas muy marcadas, líneas onduladas y tenues, líneas en espiral. También emplea un círculo sombreado y triángulos con un vértice agudo.

La reflexión que Aurora efectúa sobre su propio Yo a través de la expresión perceptual de su análogo visual muestra un Yo con un centro fundamental en cuyo entorno inmediato se despliega una dinámica de emociones e interacciones

sociales. A los lados de este entorno inmediato, se agrega la presencia de barreras firmes que cumplen con funciones de límites permeables, selectivos que protegen al Yo. Este es un Yo concebido a partir de una estructura central, interna pero en el que hay lugar para representar la dinámica de algunas relaciones interpersonales.

Este análogo visual, de rasgos estéticos que hacen recordar obras de Kandinsky, muestra que la descripción de Aurora de su propio Yo es una descripción densa, muy cercana a su propia experiencia, en otras palabras, el análogo visual ha propiciado que el discurso personal de Aurora quede plasmado en su reflexión.

Miguel

El círculo grande que casi abarca todo el marco del dibujo significa que yo pienso que puedo abarcar muchas cosas que puedo resolver, creo que soy capaz de muchas y variadas cosas [capacidad amplia y diversa].

La mancha en la parte superior del círculo significa las cosas erróneas [errores] que me pertenecen, la pieza que está rota y una parte afuera del círculo y la otra

dentro significa las cosas que no soy muy capaz, que me hace falta complementar. [Capacidades por complementar].

El punto del centro, representa mi concentración [concentración], aunque el espiral representa una confusión [confusión] y las líneas quebradas representan una inestabilidad en mis capacidades. [Inestabilidad en las capacidades].

Análisis de los recursos de la dinámica y expresión perceptuales empleados

1. *Extensión.* Empleo de la extensión del círculo con respecto al marco delineado para el análogo visual para representar capacidad amplia y diversa.
2. *Forma sombreada.* Una forma irregular sombreada con rayas que se entrecruzan para significar errores personales.
3. *División de una forma sombreada.* Empleada para representar capacidades por complementar.
4. *Centralidad.* Un círculo sombreado en el centro de la composición para simbolizar concentración.
5. *Líneas quebradas.* Una línea quebrada con crestas y valles a irregular altura simbolizan inestabilidad.

Comentario

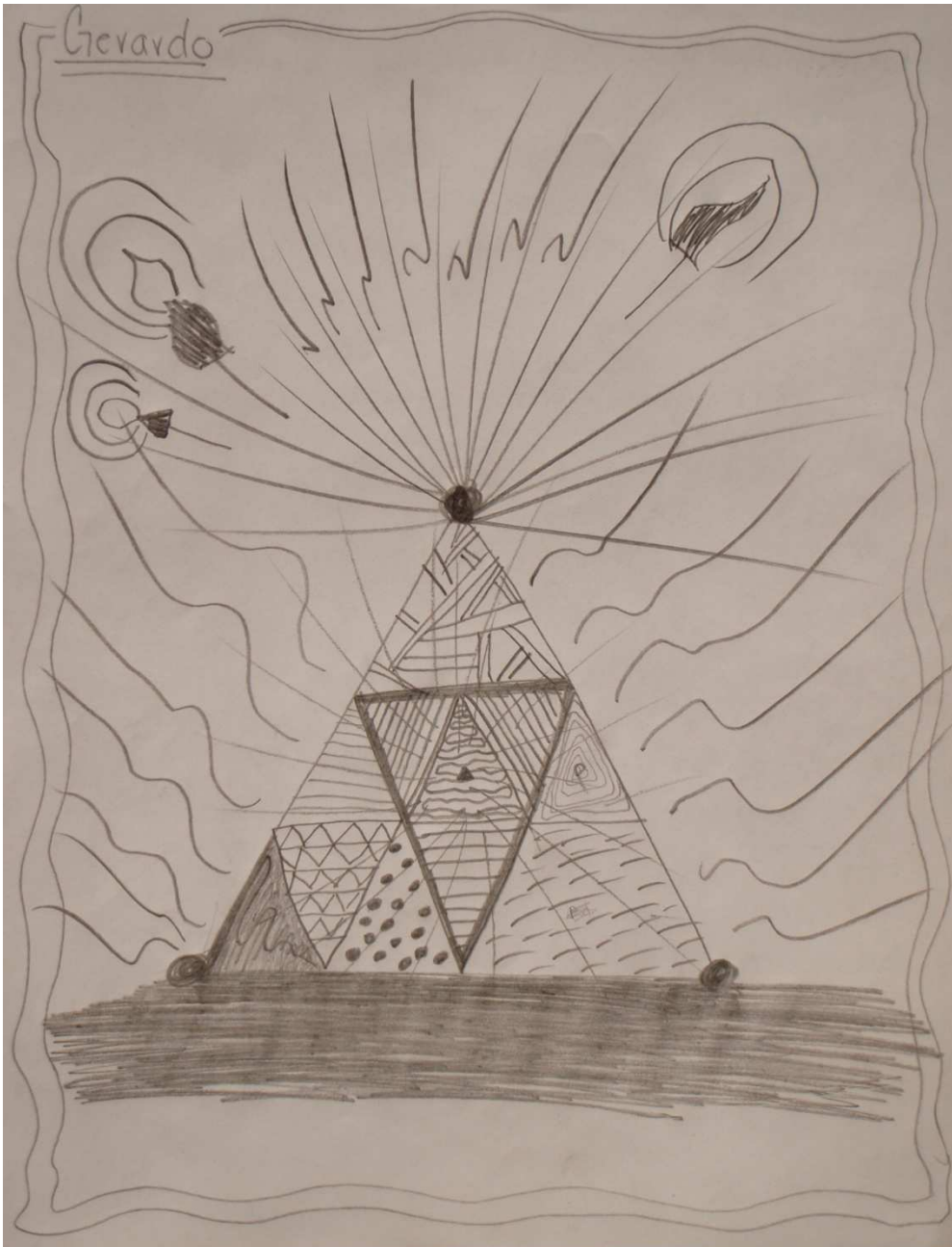
La composición de Miguel parte de la extensión que ocupa el círculo con respecto al marco delineado. Esta extensión simboliza su capacidad amplia y diversa. En el interior de este amplio círculo se hacen presentes otras formas cuya dinámica y expresión simbolizan características de las propias capacidades que el autor busca complementar, mejorar. Pero en centro del círculo se encuentra otro círculo sombreado, el cual resalta porque, a pesar de que es más pequeño que las formas vecinas, está ubicado en el centro y con cierta distancia de las otras formas. La reflexión de Miguel muestra que sus capacidades, fundamentadas en su concentración, son más amplias que sus confusiones, errores e inestabilidades.

Miguel reflexiona sobre un Yo centrado en su capacidad amplia y diversa, así como en su concentración. No es un Yo unificado, homogéneo, sino que

comprende características diversas entre sí, algunas por complementar con el transcurrir del tiempo.

El círculo sombreado del centro y el círculo más amplio son *concéntricos* para representar la *concentración*, es decir, la *concentración* ha adquirido un sentido personal, es más probable que se constituya en una descripción densa pues ahora cuenta con un referente visual. Gracias a su representación visual, la *concentración*, como cualidad del Yo, puede dejar de ser una descripción delgada por parte de Miguel.

Gerardo



Lo explicaré de inferior a superior.

La mancha negra de la base se refiere a mi seguridad, es irregular porque está siempre pero es diferente en cada circunstancia [seguridad flexible].

Los círculos en los extremos del triángulo son mi familia, mis amigos y mi estudio que son los que me dan fortaleza para nunca deformarme [fortaleza para conservarse en progreso].

Los triángulos más pequeños son todo lo que puedo ser, arrogante, muy amable, puedo parecer confuso y prepotente, buen amigo, solidario [variedad de rasgos del Yo] y en el triángulo remarcado de en medio con el vértice hacia abajo es lo que realmente soy, lo que realmente pienso por sobre todas las cosas [lo que realmente soy y pienso]. Realmente creo que es muy difícil llegar a esa parte dentro de mí pero llegando ahí demuestro lo que soy. De este triángulo central salen líneas que son mis pensamientos, poco a poco salen y me expreso [pensamientos y expresiones].

Elegí un triángulo como estructura principal porque es muy estable y fuerte [estabilidad y fortaleza].

En cada vértice del triángulo hay un círculo. Los círculos en los extremos son, uno mi familia [familia] y el otro mis amigos [amigos]. El de arriba, del que irradian líneas, es mi razonamiento [razonamiento]. Las líneas que irradian son mis convicciones [convicciones].

Las líneas que salen a los lados son mis sentimientos que por nada escondo pues vienen de mis pensamientos [sentimientos].

Al terminar las líneas que irradian del punto superior hay tres óvalos incompletos, uno dentro de otro, representan decisiones muy apresuradas, grotescas, bruscas y groseras pero creo que son pocas [decisiones apresuradas]. Tiendo a enojarme muy rápido y a reaccionar de una forma muy violenta. Las otras líneas, las que inician con un zigzag son reacciones también pero no son ni bruscas ni violentas como las anteriores. Son reacciones más pensadas [reacciones pensadas].

Análisis de los recursos de la dinámica y expresión perceptuales empleados

1. *Base sombreada con rayas.* Una base amplia que va de extremo a extremo del análogo sombreada con líneas horizontales para representar seguridad flexible porque cambia en función de las circunstancias.
2. *Centralidad de un triángulo.* Un triángulo sobre la base anterior elegido para simbolizar fortaleza.
3. *Triángulos concéntricos.* Un triángulo concéntrico dentro del triángulo anterior para representar una distinción de niveles en el propio Yo: un nivel más nuclear y otro más superficial. El nivel más nuclear se refiere a lo quién es y lo que

piensa realmente. El nivel más periférico se refiere a los rasgos que aparenta ante los demás (confuso, prepotente, solidario).

4. *Texturas diferentes en triángulos.* Los pequeños triángulos al interior del triángulo mayor cuentan con texturas diferentes entre sí (diferentes tipos de líneas, puntos, sombreado) para significar diferentes caracteres personales.
5. *Líneas en irradiación.* Líneas que parten de un centro y se despliegan divergentes entre sí para representar pensamientos, expresiones, razonamientos y convicciones.
6. *Círculos en vértices de triángulo.* Estos tres círculos sombreados representan ámbitos sociales, familia y amigos, y procesos psicológicos, el razonamiento.
7. *Contraste entre flechas que apuntan a óvalos de dos o tres capas y líneas en irradiación que inician con un zigzag.* Contraste empleado para distinguir entre, por un lado, reacciones apresuradas, bruscas y groseras, y por otro, reacciones más pensadas. La intensidad de la línea distingue reacciones de diferente intensidad.

Comentario

La composición de Gerardo parte de una base sobre la que se apoyan dos triángulos concéntricos, el mayor con un vértice apuntando hacia arriba y el menor con vértice apuntando hacia abajo. Este triángulo menor está remarcado para simbolizar lo que realmente es y piensa Gerardo, en contraste con la variedad de impresiones que los demás tienen de él, representada por el triángulo mayor y por aquellos de los que está compuesto. La estabilidad del triángulo apoyada en una amplia base sombreada son cualidades de la dinámica perceptual de relevancia empleadas por Gerardo. Asimismo la gama de diferentes líneas que irradian tanto del triángulo nuclear, como del mayor, dan pauta para representar pensamientos, convicciones, sentimientos, reacciones y decisiones expresados. La idea de expresión, en su sentido etimológico de «presionar hacia afuera», queda plasmada por Gerardo mediante estos recursos de la dinámica y expresión perceptuales. De este modo, la seguridad flexible de una base sombreada y la

estabilidad dada por la forma del triángulo son la parte central desde la que surge la expresión de múltiples atributos.

La reflexión de Gerardo sobre su Yo hace recordar la distinción de Lakatos entre el núcleo firme y el cinturón protector de un programa de investigación. En efecto, podría llamar “lakatosiana” esta reflexión de Gerardo sobre su propio Yo con la presencia de un triángulo nuclear y otro triángulo protector. Una reflexión elaborada a partir de los recursos representacionales que pone en juego el análogo visual.

A través de estos dos triángulos concéntricos de los que se desprenden líneas que simbolizan la expresión, Gerardo elabora una narración visual de cómo está formado su Yo y de cómo se genera una amplia variedad de pensamientos, sentimientos, convicciones y reacciones. Tanto su Yo como la expresión de rasgos de éste son ahora descripciones densas, descripciones con sentido personal que han quedado representadas visualmente para una posterior reflexión.

Germán

La hilera de cuadrados, rombos y triángulos, y la otra hilera de círculos representan mi trayectoria que llega hasta mi meta que es terminar una carrera [trayectoria académica]. Las dos hileras se unen en el triángulo de la parte inferior que está lleno de círculos. Este triángulo con círculos representa que aunque me pasen cosas, siempre sé que puedo salir adelante con la ayuda de personas que

me rodean [confianza en salir adelante]. Los círculos que están dentro del triángulo son las personas que siempre estarán para apoyarme ante algo que me pase o se me dificulte [personas que me apoyan].

Las dos grandes partes sombreadas son porque a veces soy un poco serio, un poco estricto, tal vez preocupado por las cosas [estricto y preocupado por las cosas]. Y lo blanco de esas partes es porque soy alegre [alegre] a diferencia de lo histérico que a veces me pongo que es lo oscuro de las dos manchas [histérico].

El medio círculo que va rotando es el tiempo que va pasando [transcurrir del tiempo].

Las líneas que atraviesan el dibujo son los instantes alegres de mi vida [instantes alegres de la vida]. Hay una línea que está más marcada, con más curva, representa un momento de cambio para mí en la prepa. Representa un momento importante [un cambio importante en la prepa].

Análisis de los recursos de la dinámica y expresión perceptuales empleados

1. *Agrupamiento de formas con efectos estroboscópicos.* Dos secuencias de formas, una de cuadrados, rombos y triángulos y otra de círculos, para representar la trayectoria académica, tanto la transcurrida como la prospectiva.
2. *Un triángulo con círculos.* Una estructura triangular rellena de círculos para simbolizar confianza en salir adelante, en el éxito.
3. *Los círculos al interior del triángulo.* Este cúmulo de círculos representa personas que lo apoyan ante algo que se le dificulte.
4. *Dos áreas sombreadas intermitentemente.* La intermitencia del sombreado deja zonas blancas en estas dos áreas. Este contraste entre lo sombreado y lo blanco es para simbolizar la preocupación, lo estricto y, por otro lado, la alegría.
5. *Líneas curvas con efecto estroboscópico.* Una secuencia de líneas curvas en diferente posición para mostrar el transcurrir del tiempo.
6. *Líneas verticales prolongadas.* Líneas verticales que atraviesan el dibujo para representar instantes alegres de la vida.
7. *Sentido de las trayectorias.* La trayectoria del transcurrir del tiempo es horizontal, la trayectoria académica se compone de dos diagonales que se encuentran en el tercio inferior del dibujo, en donde se inicia el triángulo que contiene sus apoyos sociales.

8. *Contraste de una línea más marcada y más curva.* Una línea más marcada y más curva contrasta con las líneas del punto anterior para significar un cambio importante en la preparatoria.

Comentario

La composición de Germán sobre su Yo cuenta con cuatro tipos de secuencias relevantes. Dos de ellas, la conformada por cuadrados, rombos y triángulos, y la integrada por círculos, forman secuencias estroboscópicas que simbolizan la trayectoria académica. Una tercera secuencia, también estroboscópica, es la formada por líneas curvas que simbolizan el transcurrir del tiempo. Y una cuarta secuencia es la constituida por las líneas verticales que representan instantes alegres en su vida. En esta serie de líneas la secuencia experimenta una modificación por una línea que difiere al estar más marcada y con una mayor curvatura. Este contraste simboliza un cambio importante. Germán, entonces, en el espacio de su análogo visual elabora un contexto para su trayectoria académica. En este contexto están presentes el reconocimiento de estados emocionales, alegría y preocupación, que dan soporte a una de las líneas estroboscópicas, la dimensión temporal en la que se despliega la trayectoria, la confianza en salir adelante con el apoyo de otras personas, los momentos alegres que surcan el fondo del dibujo y un cambio que resalta por su importancia.

En contraste con la reflexión de otros estudiantes que enfocan aspectos transversales del Yo, la de Germán atiende más a sus aspectos longitudinales. Y de las posibles trayectorias que integran su Yo, abstrae la del ámbito académico. Pero, además, él relaciona esta trayectoria académica del Yo con la dimensión temporal, es decir, el Yo adquiere una dimensión narrativa en la que hay un inicio, después ciertas vicisitudes aportadas por estados de ánimo, alegría y preocupación, a continuación el encuentro de la secuencia estroboscópica iniciada del lado izquierdo con la iniciada en el lado derecho y un clímax en el que participan las personas que lo apoyan para cuando algo se le dificulte.

A través de secuencias estroboscópicas en el análogo visual, Germán atiende los aspectos longitudinales en la reflexión sobre su Yo. Estas secuencias estroboscópicas son una representación visual de una narrativa del Yo, la narrativa académica. Y gracias a esta narrativa plasmada visualmente, es más probable que el proyecto académico se convierta en una descripción densa, en un proyecto cargado de sentido personal. Por ejemplo, los “momentos” alegres de su vida dejan de ser sólo un lapso circunscrito y pasan a adquirir un matiz longitudinal, continuo y de muy larga duración. Así que en el ámbito de los recursos de la expresión perceptual, pensar en momentos que pueden durar tanto como toda la carrera profesional, no son una contradicción o un oxímoron, sino una descripción densa, una expresión plena de sentido personal.

Consideraciones finales del capítulo

En estos casos de análogos visuales se pueden apreciar las cualidades representacionales a las que pueden recurrir las personas para reflexionar sobre algún ámbito, el Yo en este caso. Contraste entre líneas tenues y otras más marcadas o entre líneas sinuosas y otras en zigzag para representar estados emocionales. Un triángulo isósceles de gran agudeza para simbolizar una tendencia a molestar a los demás. La cercanía o distancia entre sí de las formas para indicar lo más nuclear o lo más periférico, o el círculo de amigos cercanos. Un círculo sombreado concéntrico con respecto a otro círculo mucho más amplio para enunciar concentración. Una figura sombreada escindida en su centro para caracterizar capacidades por complementar. Un triángulo dominante en el espacio pictórico para encarnar estabilidad y fortaleza. Dos triángulos concéntricos, el del interior con el vértice hacia abajo, para mostrar la diferencia entre lo que se aparenta ante los demás y lo que se es realmente. Figuras geométricas rellenas con trazos que dan lugar a texturas diferentes para significar rasgos de personalidad. Un punto del que parten líneas en irradiación para referirse a la expresión de convicciones, conductas, emociones. La intensidad en el trazo de una línea para plasmar la intensidad de una reacción. Agrupamiento de formas con efectos estroboscópicos para simbolizar la trayectoria académica, el transcurrir del tiempo, o momentos de alegría. Formas redondeadas y de líneas suaves para representar personas en las que se confía. Claroscuros para indicar alegría y preocupación. Secuencias de líneas con una de ellas que contrasta por su curvatura para concretar un cambio importante en la trayectoria escolar. Son sólo una muestra de las formas que estudiantes de preparatoria sin formación plástica especial son capaces de crear para simbolizar aspectos relacionados con su Yo.

En estos casos de análogos visuales, se puede apreciar el control, la regulación voluntaria, la realización consciente en la elaboración de estas obras. En efecto, hay una realización controlada al determinar la distancia de las formas que habitan el espacio compartido en el análogo visual. Se aprecia en la leve separación que

representa lo que forma un agrupamiento, como el que da lugar a las secuencias estroboscópicas para representar trayectorias académicas. Se ve en la marcada distancia de formas que indican a las personas que no pueden acceder al centro del Yo. Hay cercanía para indicar secuencias causales, como las líneas en irradiación que muestran la expresión que se genera en el centro de un Yo. La similitud de formas indica conexión o secuencia. Las diferencias de tamaño crean jerarquías. En todos los casos, hay un manejo cuidado y controlado de las formas y de su ubicación en el espacio compartido.

En pocas palabras, estos casos muestran que elaborar un análogo visual del Yo es crear controladamente imágenes abstractas en las que conceptos representacionales junto con cualidades de la dinámica y la expresión perceptuales se hacen interactuar en un campo perceptual, es emplear recursos expresivos para significar un ámbito de reflexión.

CONCLUSIONES

Acerca del contexto de esta investigación

Desde su propuesta de considerar a la relación como el centro de todo y con un enfoque crítico-interpretativo, el construccionismo social invita a que teorías, enfoques y discursos provenientes de diferentes campos entren en una interacción que enriquezca nuestras prácticas y puntos vista. En el presente trabajo atiendo a esta invitación y por ello he traído a cuenta algunas ideas que se constituyan en un medio heurístico para abordar el empleo de los análogos visuales como medio de significación del Yo. De este modo, encuentro en los instrumentos simbólicos Vigotsky, un autor ahora considerado construccionista (Shotter, 2001), una fértil idea para reflexionar sobre los análogos visuales como un instrumento simbólico. Pero los he considerado no sólo un medio para que los procesos de significación acerca del Yo se transformen hacia un nivel superior, más explícito y poseedor de actitudes epistémicas, sino también como una herramienta para que las descripciones delgadas acerca del propio Yo puedan transformarse en descripciones densas. En otras palabras, en este espacio han interactuado por un lado, la psicología vigotskyana y por otro, la antropología interpretativa de Geertz para efectos de ampliar la perspectiva en torno a la aplicación de los análogos visuales.

Asimismo, para este contexto en el que se inscribe la presente investigación, es relevante la obra postestructuralista de Foucault debido a que la dimensión crítica que aporta ha sido una influencia destacada en la perspectiva que asumo en torno a los referentes conceptuales aquí reunidos. En consecuencia, la invitación de Foucault a que las afirmaciones acerca de la verdad y la objetividad dejen paso a un interés por los resultados, por lo efectos en la vida de las personas permea este trabajo y como lo escribí al inicio, estoy a favor de ser solidario con la posibilidad de que para entender el papel de los instrumentos culturales de representación visual surja otra hipótesis mejor en cuanto a que sea estimuladora del diálogo.

Acerca de las aportaciones y características distintivas

El modelo que he conformado a partir del pensamiento visual permite dar cuenta de los atributos representacionales de los análogos visuales, tales atributos son distintivos pues no los comparte con ningún otro instrumento simbólico.

El modelo abstraído del enfoque del pensamiento visual de Rudolf Arnheim consta de cinco principios: 1) El pensamiento opera en el dominio de las imágenes, 2) la abstracción perceptual, 3) la cognición de campo, 4) los conceptos perceptuales y representacionales, así como 5) la dinámica y expresión perceptuales.

Los análogos visuales encuentran la formalización de su potencial representacional en estos cinco conceptos interrelacionados. En efecto, cuando la persona lleva su reflexión al dominio de las imágenes plásticas construidas en el espacio bidimensional, le es más propicio manipular y comprender relaciones que se presentan de forma simultánea. Cuando el estudioso elabora las formas abstractas del análogo visual simplifica a rasgos estructurales la información compleja que busca significar, lo que le implica decidir qué aspectos de esa información son más pertinentes. Cuando alguien decide ubicar en una parte del espacio bidimensional una forma en lugar de en otra encuentra acceso a la aprehensión de los efectos de interacción entre las propias formas. Cuando el individuo traduce una idea compleja a una forma abstracta que la represente al mismo tiempo logra construir un significado al que no se accede a través de otros medios no plásticos. Y cuando la persona juega con los recursos de la dinámica y la expresión perceptuales en las formas abstractas accede a un lenguaje plástico de cualidades estéticas con inagotables oportunidades para significar información compleja.

Pero es de resaltar que la dinámica y la expresión perceptuales son los recursos representacionales que dan lugar al atributo distintivo de los análogos visuales: la modulación de las formas. Esta modulación de la forma es especialmente

importante porque al emplearse como instrumento de reflexión también se está efectuando una modulación de la experiencia en este caso sobre el Yo. Y en esto consiste una forma estética de conocer: en modular las formas como un medio para modular la experiencia. En pocas palabras, los análogos visuales constituyen una forma estética de conocer porque se basan en la modulación de las formas para generar sentido personal. Esta es una cualidad particular de los análogos visuales.

Los análogos visuales cuentan con cualidades que los constituyen en un instrumento cultural de representación capaz de convertir descripciones delgadas en descripciones densas.

A partir de los fundamentos derivados del pensamiento visual, los análogos visuales se constituyen en una modalidad de instrumentos simbólicos. Como tales, los análogos visuales son una vía para convertir representaciones implícitas en representaciones explícitas. Pero de la presente investigación destaco el papel de los análogos visuales en la transformación de descripciones delgadas en descripciones densas. Este papel de los análogos visuales se aprecia en los casos aportados por los estudiantes ya expuestos en el capítulo 4. En efecto, en tales casos, las descripciones surgidas a través de los análogos visuales son más ricas y complejas que los breves esquemas explicativos basados en términos paradigmáticos, según la expresión de Jerome Bruner. Las descripciones de los análogos visuales se pueden acomodar y dotar de significado a la vivencia de la persona, en este caso acerca de su propio Yo. En contraste, las descripciones delgadas propias de los términos paradigmáticos tienden a ignorar los diferentes acontecimientos que sí tienen lugar en los análogos. Por lo tanto, los análogos visuales ofrecen un medio para que la reflexión sobre el propio Yo pueda ser interpretativa y tome sentido personal.

Acerca de las implicaciones teóricas

No obstante que en este trabajo no privilegio la idea de representación en un sentido cognitivo, sí hay implicaciones desde la idea de pensamiento visual para la discusión en torno al formato proposicional o icónico de las representaciones. Juan Ignacio Pozo emplea una metáfora futbolística de su país para referirse a esta discusión. Si el formato proposicional de las representaciones fuese el Real Madrid y el icónico fuese el Barcelona, durante mucho tiempo el Barcelona sólo aspiraba a empatar con el Real Madrid, es decir, los autores que propugnaban por la representación icónica sólo aspiraban a que a ésta se le diera un lugar dentro del funcionamiento cognitivo. Pero había una desventaja adicional, el árbitro no podía ser neutral pues el autor en turno opta de inicio por uno u otro formato. La postura que asumo en esta investigación se aleja de una pugna académica neodarwinista, en donde el reconocimiento de una postura va en detrimento, en alguna medida, de la otra postura. En su lugar, y más en congruencia con la invitación constructorista al diálogo y al enriquecimiento mutuo, busco atender al medio visual como instrumento simbólico que reivindicar ante la preponderancia que habitualmente se le da al lenguaje proposicional al considerar el dominio en el cual tiene lugar el pensamiento. Gergen nos recomienda no objetivar los lenguajes en los cuales creemos, no sea que acabemos rechazando los que no se les asemejan. Abordar el dominio de la expresión visual es una forma de enriquecer las prevalecientes perspectivas proposicionales acerca de la representación.

Acerca de las posibles aplicaciones

Una de las prácticas más definitorias de las terapias de corte postestructuralista es la conversación externalizadora, la que se distingue de las conversaciones internalizadoras de las terapias modernistas. Las conversaciones internalizadoras localizan los problemas en alguna instancia interior de las personas, buscan qué es “deficiente” o está “mal” en ellas; las personas buscan la opinión de otros para explicarse su conducta o problemas; las descripciones tienden a totalizar a la persona y a su identidad; llevan a categorizar a las personas en términos de qué tan diferentes son de la “norma”, conducen a descripciones delgadas; el lenguaje

usado es el “Yo soy...”. En contraste, las conversaciones externalizadoras hablan del problema como algo exterior a la persona, lo que crea un espacio para la discusión acerca de la relación de la persona con el problema; localizan los problemas en un contexto que es externo a la persona y a su identidad; invitan a las personas a discernir sobre sus propios significados acerca de los eventos; alientan descripciones múltiples de la identidad; conducen a descripciones ricas, densas de la vida de las personas; el lenguaje usado es “Esto es...”. Los análogos visuales, en relación con las terapias postestructuralistas, constituyen una herramienta viable para que las personas enriquezcan sus conversaciones externalizadoras y con ello las descripciones densas en escenarios terapéuticos.

Asimismo, en escenarios educativos en donde la atención a los estudiantes es más personalizada, como la tutoría o la asesoría psicopedagógica, los análogos visuales también encuentran un espacio idóneo para contribuir a que los estudiantes generen conversaciones externalizadoras acerca de las dificultades que enfrentan con las consecuentes descripciones densas acerca de sí mismos.

Acerca de las indagaciones futuras

A través de la dinámica y la expresión perceptuales que ponen en juego los análogos visuales, las personas modulan las formas como un medio para modular la experiencia. Esto es lo que se suele considerarse como acceder al conocimiento a través de la actividad estética. De modo que, los análogos visuales, al ofrecer una vía práctica para hacer participar procesos de índole estético, dan la pauta para investigaciones adicionales acerca de los beneficios y limitaciones de recurrir a actividades estéticas como un instrumento para construir conocimiento.

Asimismo, otras pautas de investigación que abren los análogos visuales a partir de los atributos representacionales que aquí se examinan están relacionadas con el contraste entre las descripciones del Yo que se elaboran sólo a través de recursos verbales y las descripciones obtenidas a través de análogos visuales.

Finalmente

En síntesis, he elaborado un modelo basado en el pensamiento visual para examinar los atributos representacionales de los análogos visuales. La intención de estudiar sus atributos representacionales ha sido contextualizar a los análogos visuales como un instrumento simbólico susceptible no sólo de transformar representaciones implícitas en explícitas sino de transformar descripciones delgadas en descripciones densas. La cognición de campo, los conceptos representacionales y la dinámica y expresión perceptuales marcan los rasgos representacionales tan distintivos de los análogos visuales, a saber, que al modular la forma visual se puede modular la significación del tema por reflexionar, el Yo en este caso.

REFERENCIAS

1. Allen, P. (2010). *Arteterapia*. Madrid: Gaia. (Edición original en inglés en 1995).
2. Anderson, H. (1999). *Conversación, lenguaje y posibilidades*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1997).
3. Arias, D. y Vargas, C. (2003). *La creación artística como terapia*. Barcelona: RBA.
4. Arnheim, R. (1979). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1974).
5. Arnheim, R. (1980). *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
6. Arnheim, R. (1980a). El mito del cordero que bala. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
7. Arnheim, R. (1980b). La abstracción perceptual y el arte. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
8. Arnheim, R. (1980c). El lenguaje abstracto y la metáfora. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
9. Arnheim, R. (1980d). Arte y entropía. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
10. Arnheim, R. (1980e). La teoría gestaltista de la expresión. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
11. Arnheim, R. (1980f). De la función a la expresión. En *Hacia una psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1966).
12. Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1989).
13. Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1969).
14. Arnheim, R. (1989). *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1986).
15. Arnheim, R. (1989a). En defensa del pensamiento visual. En *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1986).

16. Arnheim, R. (1989b). La mente de doble filo: la intuición y el intelecto. En *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1986).
17. Arnheim, R. (1989c). La dinámica perceptiva en la expresión musical. En *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid. Alianza. (Edición original en inglés en 1986).
18. Arnheim, R. (1992). ¿Qué es la psicología de la gestalt? En *Ensayos para rescatar el arte*. Madrid: Cátedra. (Edición original en inglés en 1992).
19. Arnheim, R. (1993). *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1989).
20. Arnheim, R. (2000). *El quiebre y la estructura*. Barcelona: Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
21. Arnheim, R. (2000a). Aprendiendo a través de la observación y la reflexión. En *El quiebre y la estructura*. Barcelona: Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
22. Arnheim, R. (2000b). Cómo vi el arte de los niños. En *El quiebre y la estructura*. Barcelona: Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
23. Arnheim, R. (2000c). Dos fuentes de la cognición. En *El quiebre y la estructura*. Barcelona: Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
24. Arnheim, R. (2000d). Limonada y mente perceptiva. En *El quiebre y la estructura*. Barcelona: Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
25. Arnheim, R. (2000e). La conciencia, isla de imágenes. En *El quiebre y la estructura*. Barcelona. Andrés Bello. (Edición original en inglés en 1996).
26. Bárcena, F. y Mèlich, J.-C. (2000). *La educación como acontecimiento ético*. Barcelona: Paidós.
27. Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. (Edición original en ruso en 1979).
28. Bruner, J. (1988). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa. (Edición original en inglés en 1986).
29. Bruner, J. (1991). *Actos de significado*. Madrid: Alianza. (Edición original en inglés en 1990).

30. Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Madrid: Aprendizaje Visor. (Edición original en inglés en 1996).
31. Cole, M. (1999). *Psicología cultural*. Madrid: Morata. (Edición original en inglés en 1996).
32. Cherryholmes, C. (1999). *Poder y crítica. Investigaciones postestructurales en educación*. Barcelona: Pomares-Corredor. (Edición original en inglés en 1988).
33. Damasio, A. (2001). *El error de Descartes*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo. (Edición original en inglés en 1994).
34. Daniels, H. (2003). *Vygotsky y la pedagogía*. México: Paidós. (Edición original en inglés en 2001).
35. Deikman, A. (1986). *El yo observador*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición original en inglés en 1982).
36. Edwards, B. (1986). *Drawing on the artist within*. New York: Simon & Schuster.
37. Egan, K. (1996). *Fantasía e imaginación: su poder en la enseñanza*. Madrid: Morata. (Edición original en inglés en 1988).
38. Egan, K. (1999). *La imaginación en la enseñanza y el aprendizaje*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1992)
39. Egan, K. (2000). *Mentes educadas*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1997).
40. Eisner, E. (1998). *Cognición y curriculum. Una visión nueva*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1994).
41. Eisner, E. (2002). *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1998).
42. Eisner, E. (2002a). La educación de la visión. En *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1998).
43. Eisner, E. (2002b). Cognición y representación. En *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1998).

44. Eisner, E. (2002c). La celebración del pensamiento. En *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1998).
45. Eisner, E. (2002d). Modos estéticos de conocer. En *La escuela que necesitamos. Ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1998).
46. Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 2002).
47. Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. (Edición original en francés en 1966).
48. Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta. (Edición original en francés en 1980).
49. Freud, S. (1981). Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis. En *Obras completas*. Tomo III. Madrid: Biblioteca Nueva. (Edición original en alemán en 1932, aunque fechada en 1933).
50. Gardner, H. (1994). *Estructuras de la mente. La teoría de las inteligencias múltiples*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición original en inglés en 1984).
51. Gardner, H. (2000). *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1999).
52. Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el siglo XXI*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1999).
53. Geertz, C. (1994). *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1983).
54. Geertz, C. (1996). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa. (Edición original en inglés en 1973).
55. Gergen, K. (1992). *El yo saturado*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1991).
56. Gergen, K. (1996). *Realidades y relaciones*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1994).

57. Gergen, K. (2006). *Construir la realidad*. Barcelona: Paidós. (Edición original en francés en 2005).
58. Gómez, S. (2009). La ilustración científica y el engaño de los sentidos. En M. Casanueva y B. Bolaños (coords.) *El giro pictórico*. Barcelona: Anthropos.
59. Goolishian, H. y Anderson, H. (1994) Narrativa y self. Algunos dilemas posmodernos de la psicoterapia. En D. F. Schnitman (comp.). *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós.
60. Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte*. Tomo I. Madrid: Ediciones de bolsillo. (Edición original en inglés en 1951).
61. <http://www.lascaux.culture.fr/index.php> Recuperado el 29 de diciembre de 2010.
62. http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_esquematico Recuperado el 29 de diciembre de 2010.
63. http://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Fludd Recuperado el 29 de diciembre de 2010.
64. <http://es.wikipedia.org/wiki/Teoria> Recuperado el 14 de diciembre de 2010.
65. Jové, J. (2001). *Iniciación al arte. Propuesta de un modelo didáctico centrado en los procesos de producción*. Madrid: Antonio Machado.
66. Jové, J. (2002). *Arte, psicología y educación. Fundamentación vygotskyana de la educación artística*. Madrid: Antonio Machado.
67. Klein, J.-P. (2006). *Arteterapia. Una introducción*. Barcelona: Octaedro.
68. Kozulin, A. (2000). *Instrumentos psicológicos*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1998).
69. Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica. (Edición original en inglés en 1970).
70. Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra. (Edición original en inglés en 1980).
71. Lyotard, J.-F. (1993). *La condición posmoderna*. Barcelona: Planeta-Agostini. (Edición original en francés en 1979).
72. López, A. (coord.). (2005). *El modelo en la ciencia y la cultura*. México: Siglo XXI.

73. Martí, E. (2000). «Esto no es un dibujo». Las primeras distinciones sobre sistemas notacionales. En J. I. Pozo y C. Monereo (coord.). *El aprendizaje estratégico*. Madrid: Aula XXI.
74. Martí, E. (2003). *Representar el mundo externamente*. Madrid: Antonio Machado Libros.
75. Martínez, S. (2009). Elementos para una epistemología de los diagramas. En M. Casanueva y B. Bolaños (coords.). *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona: Anthropos.
76. Morgan, A. (2000). *What is narrative therapy?* Adelaide: Dulwich Center Publications.
77. Morgan, A. (2002). Discerning between structuralist and non-structuralist categories of identity: a training exercise. *The international Journal of Narrative Therapy and Community Work*, No. 4, 52-55.
78. Ornstein, R. (1979). *Psicología de la conciencia*. México: Manual Moderno. (Edición original en inglés en 1972).
79. Paín, S. (2008). *En sentido figurado. Fundamentos teóricos de la arteterapia*. Buenos Aires: Paidós.
80. Paín, S. y Jarreau, G. (1995). *Una psicoterapia por el arte*. Buenos Aires: Nueva visión. (Edición original en francés en 1994).
81. Platón (1973). La República o de lo justo. En *Diálogos*. México: Porrúa.
82. Postigo, Y. y Pozo, J. I. (2000). Hacia una nueva alfabetización: el aprendizaje de la información gráfica. En J. I. Pozo y C. Monereo (coord.). *El aprendizaje estratégico*. Madrid: Aula XXI.
83. Pozo, J. I. (2001). *Humana mente. El mundo la conciencia y la carne*. Madrid: Morata.
84. Pozo, J. I. (2006). *Adquisición de conocimiento*. Madrid: Morata.
85. Pozo, J. I. (2007). Ni cambio, ni conceptual: la reconstrucción del conocimiento científico como un cambio representacional. En J. I. Pozo y F. Flores (coords.). *Cambio conceptual y representacional en el aprendizaje y la enseñanza de la ciencia*. Madrid: Antonio Machado Libros.

86. Rorty, R. (1996). *Objetividad, relativismo y verdad*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1991).
87. Rorty, R. (1995). *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Madrid: Cátedra. (Edición original en inglés en 1979).
88. Serrano, J. (1996). La psicología cultural como psicología crítico-interpretativa. En A. J. Gordo y J. L. Linaza (comps.). *Psicologías, discursos y poder*. Madrid: Aprendizaje Visor.
89. Shotter, J. (1996). El lenguaje y la construcción del sí mismo. En M. Pakman (comp.). *Construcciones de la experiencia humana*. Vol. I. Barcelona: Gedisa. (Conferencia original en inglés en 1993).
90. Shotter, J. (2001). *Realidades conversacionales*. Buenos Aires: Amorrortu. (Edición original en inglés en 1993).
91. Thomas, L. (2002). Poststructuralism and therapy – what’s it all about? *The international Journal of Narrative Therapy and Community Work*, No. 2, 85-89.
92. Turner, V. (1981). Social dramas and stories about them. En W. Mitchell (ed.). *On narrative*. Chicago: The University of Chicago Press.
93. Vigotsky, L. (1991). El método instrumental en psicología. En *Obras escogidas*. Tomo I. Madrid: Aprendizaje Visor. (Edición original en ruso en 1930).
94. Vigotsky, L. (1995). Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores. En *Obras escogidas*. Tomo III. Madrid: Aprendizaje Visor. (Edición original en ruso en 1931).
95. Vigotsky, L. (2007). *Pensamiento y habla*. Buenos Aires: Colihue. (Edición original en ruso en 1934).
96. Vigotsky, L. y Luria, A. (1994). *Tool and symbol in child development*. <http://www.marxists.org/archive/vygotsky/works/1934/tool-symbol.htm>. Recuperado el 8 de diciembre de 2010.
97. Wertsch, J. (1995). *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1985).
98. White, M. (1994). Deconstrucción y terapia. En *Guías para una terapia familiar sistémica*. Barcelona: Gedisa. (Edición original en inglés en 1989).

99. White, M. (200a). *Reescribir la vida. Entrevistas y ensayos*. Barcelona: Gedisa. (Edición original en inglés en 1995).
100. White, M. (2002b). *El enfoque narrativo en la experiencia de los terapeutas*. Barcelona: Gedisa. (Edición original en inglés en 1997).
101. White, M. y Epston, D. (1993). *Medios narrativos para fines terapéuticos*. Barcelona: Paidós. (Edición original en inglés en 1980).