

La imagen postpandémica: una revisión del símbolo hasta nuestros días



Post pandemic picture: a symbol review until nowadays

HERRAIZ LLAVADOR, ANDRÉS

 ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR

andres.herraiz@uv.es

Universitat de València, España

Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia

ISSN-e: 2665-6728

Periodicidad: Semestral

vol. 4, núm. 1, 2022

designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 29 Septiembre 2021

Aprobación: 23 Marzo 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5543086002/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v4i1.529>

© Fundación Universitaria San Mateo, Bogotá, Facultad de Ingenierías y Afines.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Resumen: El presente estudio se centra en el impacto que la pandemia del covid-19 ha tenido sobre la imagen en tanto que fenómeno cultural. Asimismo, desde una perspectiva culturalista atiende al uso y función de las imágenes surgidas a raíz de dicha epidemia. El objetivo principal es llevar a cabo una revisión del concepto de símbolo realizando un análisis diacrónico de sus acepciones y significados hasta la actualidad. Para ello, han sido escrutadas las principales referencias bibliográficas que abordan el tema desde una perspectiva idealista. A través del análisis iconográfico-iconológico de la imagen de portada del domingo 10 de mayo de 2020 del periódico *El Mundo*, esta investigación estudia, a modo de estudio de caso, el uso por parte de los organismos de poder de una serie de tropos visuales cuya función es mover las emociones del espectador.

Palabras clave: visualidad contemporánea, covid-19, imagen postpandémica, símbolo, pathosformel.

Abstract: This study focuses on the impact that the covid-19 pandemic has had on image as a cultural phenomenon. From a culturalist perspective it attends to the use and function of the images that emerged because of the covid-19 outbreak. The main objective is to conduct a review of the concept of symbol, executing a diachronic analysis of its meanings and significances up to the present. To achieve this goal, the main bibliographical references that approach the subject from an idealistic perspective have been scrutinized. Through the iconographic-iconological analysis of the cover image of Sunday May 10th, 2020, of the newspaper *El Mundo*, this research studies, as a case study, the use by power agencies of a series of visual tropes whose function is to move the emotions of the viewer.

Keywords: contemporary visuality, covid-19, post pandemic picture, symbol, pathosformel.

INTRODUCCIÓN: TIEMPOS DE SÍMBOLOS

La pandemia del covid-19 ha evidenciado la relación que el individuo guarda con los artefactos visuales. Imbuido en un mundo atestado de imágenes que lo interpelan y exhortan, se ve atrapado por el magnetismo de ciertos iconos con los que se identifica. El año 2020, caracterizado por el estatismo pandémico, favoreció

el surgimiento y la diáspora de incontables memes, parodias y bulos cuya carga vírica se difundió, de manera bidireccional, desde los núcleos intrafamiliares hasta los grandes medios.

Este estudio, dividido en dos grandes bloques, recoge las principales aportaciones que los académicos de los últimos dos siglos han realizado en torno al concepto símbolo. En el segundo apartado analiza, a modo de estudio de caso, la portada del domingo 10 de mayo de 2020 del periódico español *El Mundo*, en tanto que testimonio visual de un proceso de resurgimiento de la tradición católica en España. Partiendo del apriorismo de que forma y significado son dos componentes indisolubles dentro de las manifestaciones icónicas; esta investigación se centra en demostrar cómo la crisis humanitaria del covid-19 ha favorecido el resurgimiento de símbolos aletargados que, resignificados y actualizados, han regresado como blasones heráldicos del proceso de identificación del individuo.

Este estudio, inscrito bajo el marco comprensivo del giro icónico, pone de relieve la intencionalidad y propósito de las imágenes, así como la relación que el individuo guarda con estas a través de la experiencia. Siguiendo lo definido por autores como A. Warburg (1866-1929), E. Cassirer (1874-1945), E. Panofsky (1892-1968), C. G. Jung (1875-1961), J. Jaques (1967) o S. Hustvedt (1982), esta investigación ahonda en la capacidad de ciertas manifestaciones icónicas de impactar sobre las emociones y opiniones del ser humano. El fin último es trascender los límites de las imágenes para determinar los agentes sociales responsables de sus programas ideológicos, aproximándonos con ello al significado otorgado por quienes las elaboran y consumen.

Como seres sociales empleamos y reconocemos símbolos que, de manera natural, activan y evocan elementos ausentes pero aprehensibles desde nuestra consciencia colectiva. La concepción del símbolo, así como su definición, está supeditada a una serie de factores como la religión o el contexto histórico en el que se inscribe, es decir, a los factores culturales en el que el símbolo surge y se consume. Por todo ello, partimos de la imposibilidad de hallar una definición única y cerrada de este complejo concepto al que podemos acceder desde distintas disciplinas, posiciones metodológicas e ideológicas. Esta aproximación al símbolo postpandémico recoge las principales aportaciones que los enfoques idealistas han llevado a cabo en torno al término, evidenciando con ello la necesidad de acometer un análisis diacrónico de su uso y acepciones.

Etimológicamente el término símbolo deriva del griego *σύμβολον*, concepto que se asocia con las ideas de contrato, contraseña o insignia y que, inicialmente, remitía a un objeto escindido en dos mitades. En su raíz etimológica reside la esencia del concepto que, como bien definieron J. Chevalier y A. Gheerbrant (2000), es a la vez escisión y unión. Producto de esta concepción nace la confusión entre el símbolo y sus “sinónimos” contemporáneos, según una óptica no-idealista o realista en términos generales: alegoría, signo, metáfora, etc. Si bien el diccionario de la Real Academia Española entiende por símbolo todo aquel elemento u objeto material que, por convención o asociación, se considera representativo de una entidad o de una idea. Dicha definición no dista de la que este mismo diccionario concibe como alegoría.[2]

Siguiendo la línea de lo definido por R. García Mahiques (1954), la disquisición realizada por Gilbert Durand (1921-2012) es quizás la más idónea para encauzar esta aproximación al símbolo postpandémico. Durand, desde la arquetipología, señala que el símbolo pertenece a la categoría del signo, pero así como los signos, en general suelen ser recursos para economizar, permitiendo una verificación exacta del significado (Durand, 2016). En cambio, el símbolo evoca algo que no puede ser percibido sensiblemente ni puede ser aprehendido mediante otro procedimiento de pensamiento (García, 2009).

A partir de esta definición resulta más sencillo discernir entre la alegoría y el símbolo. La primera, un recurso verbo-visual propio de la retórica que economiza, a la par que sintetiza, un contenido. En cambio, el segundo facilita la aproximación del individuo a valores absolutos. Si bien la frontera entre ambos conceptos puede resultar algo difusa, R. García Mahiques resuelve con eficacia esta dicotomía al atender a la competencia o funcionalidad de ambos elementos:

La retórica es la ciencia reglamentada de la elocuencia, es decir del discurso verbal y, también, visual o verbo-visual, cultural, en definitiva. Para tal fin, la retórica introduce el ornatus, donde se concentran los principales valores poéticos del discurso,

consistiendo en su embellecimiento, lo que implica tropos y figuras, que incluyen la metáfora y la alegoría. En este sentido, la función comunicativa, propia de la retórica, es algo distinto de la función cognitiva, objeto de la simbología. (García, 2021, p. 12)

Con todo ello, y como advierte el catedrático, los símbolos arcaicos con frecuencia adquieren forma de metáfora o alegoría no suponiendo este hecho que todo aquel tropo icónico que sintetice una idea sea un símbolo o se fundamente en uno. El símbolo ha sido concebido de diversas formas a lo largo de la historia de la humanidad, hecho que reflejan los estudios de Aby Warburg o Carl Gustav Jung, que, junto con otros académicos aquí abordados, atestiguan la maleabilidad del concepto.

Uno de los primeros vestigios del empleo del símbolo lo hallamos en la designación de los *nomos* provincias de época predinástica.[3] El *nomos de Horus Behedet* (Sede de Horus), hoy actual Edfu, es un claro ejemplo del proceso de simbolización que en el Antiguo Egipto unía a la divinidad con aquello a lo que se vinculaba geográficamente a través de una serie de atributos, propios de la deidad, combinados con edificaciones o elementos relativos al lugar de culto.

El símbolo ha articulado la relación del individuo con el mundo mágico a lo largo del tiempo, independientemente del contexto geográfico o cultural. Elementos como la neolítica *labrys*[4] cretense, que desde 1970 ha sobrevivido resignificada como blasón del movimiento lesbo-feminista, o la ceiba maya atestiguan la vigencia de ciertos símbolos primordiales en el mundo contemporáneo. La lápida del sarcófago de *K'inich Janaab' Pakal I* (figura 1) es sin duda paradigmática ya que sintetiza la muerte y ascensión desde el *Xibalbá* y posterior reencarnación en el árbol de la ceiba de uno de los *ajaw* más importantes del área mesoamericana[5]. De este modo, el complejo diagrama conceptual de la losa funeraria puede ser también entendido en tanto que símbolo de la cosmovisión político-religiosa de la civilización maya.



FIGURA 1

Dibujo realizado por Linda Schele de la losa superior del sarcófago de *K'inich Janaab' Pakal I* (ca. s. VII d.C)

Merle Greene Robertson (1983).

Si bien la presencia del símbolo es una constante en la historia de la humanidad, será en la Antigua Grecia donde a partir de la tradición platónica y su concepción del mundo percibido a través de los sentidos surge el germen de la actual visión idealista del término. Las ideas socráticas recogidas en el *Phedon* de Platón en torno al mito de la caverna son un claro ejemplo de la relación entre el individuo y el símbolo.[6] De este modo, los seres que ocupan el plano inteligible y portan las formas que se proyectan sobre los muros de la caverna

tienen la capacidad de aprehender directamente la verdad, mientras que los habitantes del plano sensible solo pueden acceder a este conocimiento a través del símbolo.

El cristianismo primitivo se nutrió de estas mismas ideas y a través del empleo de las formas simbólicas aproximó al fiel al plano espiritual. Un claro ejemplo de este proceso de sincretismo religioso lo hallamos en los textos de San Pablo donde la realidad sensible es entendida como la visión especular del plano inteligible: “Ahora vemos como en un espejo, de forma borrosa; pero entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré tal como soy conocido” (I Cor 13:12).[7]

No obstante, y a diferencia del mito platónico, el cristianismo se fundamenta en el deseo del plano divino de manifestarse en el mundo terreno. Producto de esta comunicación entre planos nacen los misterios y símbolos cristianos que, como la encarnación, la redención o la salvación se manifiestan icónicamente de diversas formas. Un ejemplo sin duda paradigmático es el del pelícano que pica su pecho para con ello alimentar a sus polluelos con su propia sangre en tanto que símbolo de la caridad de Jesucristo. A través de esta encriptada configuración icónica podemos aproximarnos a las lecturas del símbolo en clave realista e idealista. De este modo, una lectura realista del pelícano alimentando a sus crías puede ser leída en tanto que emblema, metáfora o signo de la obra redentora de Cristo. Al mismo tiempo, desde una perspectiva idealista, esta imagen no sería tan solo una alegoría sino un símbolo del misterio de la redención cristiana.[8]

DEFINICIÓN Y DEFINICIONES DE SÍMBOLO: DE ABY WARBURG A SIRI HUSTVEDT

Dado que ahondar en la idea que del símbolo tenía el historiador del arte alemán Aby Warburg (2011) podría derivar en la consecución de otro texto independiente, este estudio plantea una aproximación a la idea de símbolo mnemónico de A. Warburg en relación con los objetivos planteados en esta investigación. El historiador del arte alemán, al igual que posteriormente haría Jung, advirtió de manera temprana el impacto que el pensamiento científico supuso para el pensamiento mítico. Sobre esta base elaboró y profundizó en el concepto de símbolo mnemónico y su continua reactivación en la cultura artística a lo largo de diferentes momentos de la historia. Su planteamiento de una memoria social común a todo ser humano pudo ser el germen que más tarde desarrollaron tanto C. G. Jung como el círculo de Eranos.

No obstante, a diferencia de estos últimos, A. Warburg ubicaba la idea de símbolo mnemónico dentro del plano de la conciencia del individuo en tanto que generador de símbolos. Junto al símbolo mnemónico, A. Warburg introdujo otro concepto clave para entender las configuraciones icónicas postpandémicas, el *pathosformel* o fórmula pathos. Bajo este concepto podemos enmarcar aquellos tropos visuales, vehículo de emociones y significados, que se reproducen en las configuraciones icónicas y cuya vigencia se puede rastrear hasta nuestros días. El historiador alemán centró gran parte de su vida en el estudio de la supervivencia de este tipo de fórmulas en el arte renacentista consiguiendo con ello demostrar la existencia de una serie de imágenes supervivientes que, recientemente, han sido revisadas por Didi-Huberman (1953), como veremos más adelante. Con todo ello, la concepción de A. Warburg del símbolo como un elemento dinámico evidencia la imposibilidad de aproximarnos a este desde los límites del diccionario simbólico o desde el juego interpretativo.

Autores como E. Cassirer o E. Panofsky, desde una perspectiva idealista, se aproximaron a la noción concibiéndolo como la conceptualización de la experiencia humana. De este modo, la denominación panofskiana de símbolo en tanto que síntoma cultural evidencia el carácter transversal del concepto, presente en las diversas manifestaciones culturales del ser humano (arte, lenguaje, mito o religión, etc.). Panofsky (1998) elaboró esta definición partiendo de lo establecido por Cassirer quien, a su vez, articuló su definición a partir de la idea kantiana según la cual el conocimiento es una conceptualización de la experiencia. De este modo, la aproximación iconológica al concepto evidencia la actualización constante de los símbolos a lo largo de la historia, así como la necesidad de aproximarnos a ellos desde la interdisciplinariedad.

La aparición de las teorías y planteamientos psicoanalistas en relación con el mundo onírico y su expresión a través de imágenes supuso grandes cambios en la concepción del símbolo, tal y como señala R. García Mahiques (2009): “la consideración del arte como un proceso de simbolización es, quizás, el legado más rico del análisis freudiano” (p. 204). La concepción del símbolo y, más concretamente, del onírico en los textos de C.G. Jung no se encuentra muy alejada de la raíz platónica y cristiana del término. El concepto de símbolo onírico es entendido como un vehículo entre los planos de la conciencia humana y su función es la de facilitar el acceso del individuo a una conciencia superior y desconocida sobre la cual todavía no ha reflexionado de manera crítica. El psiquiatra suizo abordó en profundidad la relación del símbolo con la realidad del individuo moderno fagocitado por el racionalismo imperante y alejado del mundo mágico. Jung inicia su análisis de las manifestaciones simbólicas a partir de la distinción entre el símbolo y el signo, no muy alejada de la reflexión realizada previamente en este mismo estudio.

De este modo, el signo siempre quedaría en un plano menor a la idea o concepto que representa o alegoriza mientras que el símbolo trasciende de su significado inmediato (Jung, 2013[1964]). Si bien al realizar esta primera distinción terminológica Jung imbuye de conciencia al signo y relega al símbolo al ámbito del inconsciente; el mismo autor plantea la escisión del concepto en dos categorías que implican la interacción humana con el sistema simbólico. Con ello define la existencia de una serie de símbolos culturales que se manifiestan a través de imágenes colectivas capaces de provocar una profunda emoción sobre el individuo. Estas imágenes, generadas de manera consciente, cumplen su función cuando son imbuidas de emoción y con ello de numinosidad. Esta acepción se adhiere con eficacia a ciertas fórmulas contemporáneas que buscan mover las emociones del espectador remitiendo a su conciencia colectiva, como posteriormente advertiremos en el estudio de caso.

Si bien la idea del inconsciente colectivo, concretada por Jung y redefinida en varias ocasiones por el mismo autor, se encuentra algo alejada de los planteamientos metodológicos de la historia del arte, supone un buen punto de partida sobre el que asentar las bases de un análisis del patrimonio simbólico de la humanidad. De este modo, la concepción junguiana del inconsciente colectivo como un lugar donde convergen los símbolos oníricos de las sociedades, a modo de patrimonio psicológico, permite al estudioso de las imágenes aproximarse desde una perspectiva histórica a los símbolos naturales. No obstante, y como ya advirtió J. Bialostocki (1921-1988), el arquetipo junguiano no es el concepto idóneo para ahondar en el porqué de la pervivencia de ciertas imágenes a lo largo del tiempo y del espacio.

Recogiendo las aportaciones de A. Warburg en torno al símbolo y el estudio de la continuidad y variación de ciertas concreciones icónicas, J. Bialostocki (1973) confrontó el concepto de arquetipo junguiano con la definición de un nuevo concepto: el tema de encuadre.[9] El concepto de tema de encuadre definido por Bialostocki parte de la observación y constatación de la existencia de una fuerte inercia que, en cierto tipo de imágenes, asegura su perdurabilidad a lo largo del tiempo. El autor plantea este concepto con el ulterior fin de acentuar la transferencia de función y lo que podríamos denominar situación espiritual del tema, inherente a la creación de tipos iconográficos nuevos a partir de esquemas compositivos previos.

No obstante, en esta asimilación de modelos previos no solo se transfieren valores formales, sino que también se filtran aspectos pertenecientes a la función y al significado del tema. Un claro ejemplo de esta transferencia es el tema de encuadre presente en el tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac. Si analizamos, a modo de ejemplo, el lienzo homónimo realizado por Jerónimo Jacinto de Espinosa para la parroquia de San Andrés de Valencia (ca. 1640) (figura 2), advertimos la pervivencia de una serie de cualidades significantes en el esquema compositivo de la obra.

De este modo, las cualidades fácticas, que en la antigüedad se vinculaban al gobernante, como vemos en la *Paleta de Narmer* (ca. 3050-2890 a. C.), y posteriormente al héroe, como advertimos en las amazonomáquias clásicas, son recogidas por el arte cristiano que contempla en la figura de Abrahán un héroe de la fe. Este fenómeno cobra fuerza durante el Barroco atestiguando así la pervivencia de significados a lo largo de la historia y a través de las culturas tal y como es definido por A. Herraiz (2019). Con todo ello, la imagen

arquetípica de Jung y el tema de encuadre introducido por Bialostocki son vías divergentes de aproximación al símbolo que a su vez advierten de la prolífica posible colaboración entre las disciplinas psicológicas e iconográfico-iconológicas.



FIGURA 2

El sacrificio de Isaac

Jerónimo Jacinto de Espinosa (ca. 1640 Valencia).

Didi-Huberman en su obra *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2009) recoge las aportaciones que numerosos autores como R. Vischer (1847-1933), J. von Schlosser (1866-1938) o E. Wind (1900-1971) realizaron en torno al símbolo y la supervivencia de las imágenes. A través de los postulados de estos teóricos atiende a los factores que condicionan dicha continuidad de las formas simbólicas. Así el olvido, el recuerdo provocado, el hallazgo fortuito o el cambio de sentido son operaciones psíquicas para tener en cuenta a la hora de aproximarnos a la supervivencia de ciertas imágenes.

Como advierte Didi-Huberman, el concepto de *pathosformel* warburgiano implica la aceptación de la unión de dos opuestos, por un lado, la concreción y certeza de las formas naturales y, por otro, la arbitrariedad de los fenómenos culturales. El autor halla la clave para comprender el origen de la fórmula pathos en las lecturas que A. Warburg realizó de los textos de Charles Darwin (1809-1882). Así afirma la obligada confrontación energética del individuo con el mundo a través de improntas expresivas ajenas a su conciencia, pero vivas en su memoria colectiva (Didi-Huberman, 2009). En este sentido, el símbolo forma parte, junto con el estilo y el gesto, de los ámbitos que, en tanto que vectores, permiten al estudioso de las imágenes conectar lugares y tiempos heterogéneos.

La concepción del símbolo como un factor clave de la construcción de comunidades ha sido recientemente reforzada por Jessica Jaques (1967) quien concluye que “la ruta del símbolo no finaliza en el tótem, ni en la obra, ni en la palabra, ni en el texto, sino en el ‘nosotros’, en los sujetos que los reciben activamente, los recrean y, así, construyen comunidad” (2004, p. 68).

Finalmente, los ensayos recogidos por Siri Hustvedt (1982) en su obra *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres* (2016) advierten de la validez de estos planteamientos y, a su vez, son testigos de la vigencia de la confusión entre signo y símbolo, explicada anteriormente. La autora, en el primero de sus ensayos, aborda la dualidad del concepto entendiéndolo en tanto que representación tangible de algo intangible que cobra vida cuando el individuo mira o lee. Hustvedt en su apuesta por conectar el ámbito de las ciencias puras

y la humanidad da un paso más allá e integra al símbolo dentro de la estructura celular y, por tanto, biológica del ser humano:

Se convierten en nosotros, en parte de nuestra estructura celular, en parte de nuestro cuerpo y de nuestro cerebro. Siguen viviendo en la memoria y, a veces, a través de las extrañas circunvoluciones que llamamos imaginación, se convierten en otras obras de arte. (p. 50)

Con ello, recoge los planteamientos de autores como A. Warburg o C. G. Jung y profundiza en la función social de las formas simbólicas. A través de ejemplos relativos a la liturgia hebrea, Hustvedt ubica el símbolo en un espacio alternativo y, a la vez privilegiado, dotándolo de la capacidad de distanciar, proteger, engañar y seducir al individuo.

Esta aproximación al símbolo como concepto a lo largo del tiempo pone de relieve la capacidad del término de atraer ideas divergentes que convergen en la esencia comunicativa del mismo. Siendo conscientes de la imposibilidad de acoger en una única investigación todas las aportaciones realizadas en torno a este tema, este estudio se fundamenta en dichas acepciones con el fin de elaborar una revisión del concepto tras la pandemia del covid-19. A modo de síntesis, convenimos en que el símbolo se circunscribe al ámbito del pensamiento y, más concretamente, al imaginario colectivo de las civilizaciones que lo emplean, siendo su concreción icónica o lingüística un vehículo para dichas ideas.

EL SÍMBOLO EN TIEMPOS DE PANDEMIA: UN ESTUDIO DE CASO DE LA IMAGEN SUPERVIVIENTE

Como hemos advertido en el apartado anterior el símbolo ha sido objeto de interés para los estudiosos y académicos de los últimos dos siglos y, todavía hoy, su reflexión y definición sigue siendo objeto de debate. A principios del siglo pasado A. Warburg y C. G. Jung advirtieron un distanciamiento del individuo occidental del mundo mágico y ritual provocado por la ilustración y la erosión de los valores científicos sobre el mito. Un siglo después y, tras la crisis humanitaria que ha supuesto la pandemia de covid-19, conviene plantearse si hemos comenzado un proceso regresivo hacia la tradición y los valores mágicos.

Como se ha observado a lo largo de la historia, las epidemias y conflictos armados han supuesto grandes cambios en las mentalidades de las sociedades y sus manifestaciones culturales. Hallamos un paradigma de este fenómeno en el auge de la representación y culto a las imágenes marianas tras las diversas epidemias que asolaron Europa en la baja Edad Media. La imagen ha sido un terreno de disputa a través del cual las sociedades occidentales han articulado sus sistemas de poder y creencia.

La imagen, en tanto que producto cultural y como recipiente de significados, ha sido y es el vehículo por excelencia para transmitir ideas y credos de manera rápida y eficaz. Esta función es recogida en la actualidad por los memes, cuyo proceso de creación parte de la recogida del material gráfico aportado por los *mass media*. Si bien su finalidad es satírica, su rápida difusión los convierte en un medio idóneo para la transmisión rápida de contenido verbo-visual. Por ello, en esta sociedad líquida en la cual todo fluye hacia una dirección incierta, las imágenes han devenido en un excelente conductor para aquellas ideas que alteran las emociones y activan el inconsciente del individuo.

Subsumido por la tolvenera visual generada en la última década, el individuo posmoderno consume las imágenes atendiendo principalmente a su formato y función, ya que su ingente reproducción consigue alejarlo de las preocupaciones por su contenido. Este fenómeno viene definido por lo advertido por Z. Bauman (1925-2017) en su obra *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre* (2007). La narrativa del sociólogo polaco, en tanto que producto de la contemporaneidad más absoluta, fluctúa entre el ayer y el hoy para terminar por convertirse en un texto premonitorio, traído desde el pasado más próximo para advertir al lector de las consecuencias de la voragine en la que viene inmerso desde hace ya algunas décadas.

Si bien el consumo rápido de los datos y de la información no es una consecuencia directa de la pandemia, la modernidad líquida definida por Bauman ha podido ser un factor clave en el resurgimiento y diáspora

de ciertas imágenes. El cuestionamiento de los datos presentados por los medios, en ocasiones de manera opaca, ha favorecido el paulatino abandono de las fuentes institucionales y científicas, reforzando con ello el consumo selectivo de la información por parte del individuo. Como consecuencia de este proceso han surgido redes de información paralelas que refuerzan los símbolos comunitarios y atienden a las vivencias colectivas ajenas de las realidades mediáticas.

Este proceso de confusión y desorientación ciudadana frente a la crisis socioeconómica generada por el covid-19 en España ha propiciado el regreso de los valores patrios, la identidad nacional y la tradición icónica católica. Imágenes como la portada del periódico *El Mundo* del domingo 10 de mayo de 2020 (figura 3) atestiguan la vigencia de ciertos planteamientos asociados al uso y significado de la imagen. La fotografía realizada por Carlos García Pozo a Isabel Díaz Ayuso, presidenta de la comunidad de Madrid, con las manos cruzadas en el pecho, más que hablarnos de la imagen política nos permite ahondar en la política de la imagen que, en los últimos años, ha configurado el modo en el cual accedemos a ciertos símbolos. Este reportaje ha sido objeto de numerosas parodias y recreaciones que, más allá del meme, han terminado por resignificar y ocultar, en cierta medida, su función.

Con el fin de aproximarnos al significado inherente a este esquema compositivo, hemos de remontarnos a los planteamientos de F. Saxl (1890-1948) y comprender que las imágenes poseen una fuerza gravitacional capaz de atraer a ciertas formas concretas vinculadas con significados específicos que no siempre son representados de manera idéntica. Este es el caso de la fotografía de Isabel Díaz Ayuso cuyo fin, transmitir el duelo por el pequeño y gran empresario, se encuentra íntimamente relacionado con la gestualidad de la *Mater Dolorosa*. La vinculación de ambas facilita que, a través del gesto, la imagen pueda ser leída sin necesidad de texto, proyectando hacia el espectador un sentimiento de patetismo que lo imbuje de manera inconsciente, permitiéndole conectar ambas ideas (Saxl, 1998).



FIGURA 3

Detalle de la portada del periódico *El Mundo* del 10 de mayo de 2020

Fotografía de Carlos García Pozo (2020).

El retrato forma parte de una serie de fotografías en las que la presidenta de la comunidad de Madrid, ataviada con un austero vestido negro, posa con la mirada fija en un espacio neutro invadido por la oscuridad y en el cual la luz adquiere un sentido simbólico propio de la pintura barroca. Concretamente, la fotografía elegida para la portada del periódico en la que Isabel Díaz Ayuso cruza las manos sobre su pecho es testigo de todos los procesos de simbolización y pervivencia abordados con anterioridad en este mismo estudio. En primer lugar, las cualidades expresivas de la modelo advierten la vigencia de la fórmula *pathos* de la Virgen Dolorosa en cuya gestualidad habitan los códigos de dolor, duelo y tristeza por la muerte de un hijo.

De este modo, la expresión facial de la presidenta activa las neuronas espejo del espectador cuya función es la de transmitir un mensaje procedente del mundo externo al cerebro a través de procesos empáticos, tal y como definió el neurólogo soviético Giacomo Rizzolatti (2006).[10] En segundo lugar, el esquema compositivo, elegido deliberadamente por su carga significativa, nos permite afirmar la existencia de un tema de encuadre que asocia la imagen de la presidenta con la de la madre de Dios. De este modo el fotógrafo, conocedor de la continuidad y variación del tipo iconográfico de la *Mater Dolorosa*, recurre a esquemas compositivos previos en los que la virgen ha sido dispuesta con las manos cruzadas sobre el pecho, como advertimos en el díptico devocional flamenco del Groeningemuseum de Bélgica (ca. 1475-1499) (figura 4) o en el lienzo realizado por Antón Rafael Mengs (ca. 1765-1769) de la Colección Ibercaja. Esta gestualidad va acompañada de un uso simbólico de la luz que remite a aspectos de carácter sobrenatural o misterioso heredados de configuraciones icónicas más próximas al artista, como *La Dolorosa* de Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1660-1670) hoy en el Museo del Prado (figura 5).

En tercer lugar, esta imagen, imbuida de emoción, se adhiere con precisión a la definición de símbolo cultural realizada por C. G. Jung, en tanto que producto deliberado de la consciencia humana cuyo fin es mutar el espectro emotivo de quien lo contempla. En este sentido, la imagen de Isabel Díaz Ayuso como Dolorosa interpela directamente al público objetivo familiarizado con la tradición icónica de la Virgen de Dolores y su culto.[11] Con ello el metalenguaje fotográfico consigue crear un vínculo empático entre la representada y el creyente a través del gesto de *La Dolorosa* que, cruzando sus manos sobre el pecho, acepta con dolor el destino de su hijo. En este caso, el sacrificio del hijo es sustituido por la muerte del pequeño comercio tal y como se advierte en la frase extraída de la entrevista a la presidenta de la Comunidad de Madrid que acompañan a la imagen de portada: “Hay que dar el primer paso, cada semana un negocio cierra” (El Mundo, 2020). Con todo ello, y como advertía Didi-Huberman, el estudio del gesto y el estilo se suman al símbolo como ejes vertebradores de este análisis que posiciona a la imagen como nexo entre tiempos y espacios heterogéneos.



FIGURA 4
Detalle de la Mater Dolorosa del díptico devocional flamenco
El Greco (ca. 1475-1499, Bélgica, Groeningemuseum).



FIGURA 5
La Dolorosa
Bartolomé Esteban Murillo, (ca. 1660-1670, Madrid, Museo del Prado).

CONCLUSIONES

A modo de síntesis, esta investigación advierte de la vigencia del concepto símbolo en la actualidad y de su uso por parte de los organismos de poder como medio para mover las emociones del espectador y, con ello, condicionar la opinión pública. A través de los ejemplos propuestos, se ha puesto de relieve la importancia y vigencia de ciertos símbolos en la cultura contemporánea. El recorrido bibliográfico realizado en torno a la idea de símbolo hasta nuestros días advierte de la actual concepción del término que, como el monstruo de Frankenstein, está conformado por diversas definiciones y acepciones que lo posicionan como nexo entre el plano consciente e inconsciente del individuo.

La pandemia de covid-19 junto con el declive de las disciplinas humanísticas ha acelerado la paulatina desaparición de los recursos para analizar de manera crítica las producciones visuales contemporáneas, una

peligrosa deriva en la cual la imagen no es ni inocente ni gratuita. La historia del arte y el estudio de la cultura visual contemporánea se torna fundamental para la comprensión de un mundo principalmente icónico, así como para la conformación del espíritu crítico del individuo. La crisis humanitaria y socioeconómica ha dejado poco espacio a la reflexión en torno a la continuidad y variación de las imágenes.

La inmediatez de nuestra era ha favorecido el resurgimiento de símbolos aletargados que hoy vuelven resignificados y actualizados como blasones heráldicos del proceso de identificación del individuo. En este sentido, y quedando por explorar muchas de las sendas que los signos y símbolos abren en la realidad postpandémica, este estudio pone de manifiesto la necesidad de analizar de manera crítica las imágenes y sus políticas.

REFERENCIAS

- Bialostocki, J. (1973). Los ‘temas de encuadre’ y las imágenes arquetipo. En *Estilo e Iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*. (pp. 111-124). Barral Editores.
- Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Tusquets Publisher.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (2000). *Diccionario de los símbolos*. Herder.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada Editores.
- Durand, G. (2016). *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction à une archétypologie générale*. Dunod.
- El Mundo. (2020, 9 de mayo). *Portada de EL MUNDO del domingo 10 de mayo de 2020*. <https://www.elmundo.es/television/medios/2020/05/09/5eb723ec21efa0181e8b459d.html>
- García, R. (2009). *Iconografía e Iconología: Cuestiones de método* (vol. 2). Ediciones Encuentro.
- García, R. (2021). *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. Los Demonios II Bestiario, Música endiablada y Exorcismo* (vol. 6). Ediciones Encuentro.
- Herraiz, A. (2019). Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo El sacrificio de Isaac de Espinosa. En M. Fernández et al. (eds.), *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano* (pp. 101-116). Enredars y Andavira.
- Hustvedt, S. (2016). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Seix Barral.
- Jaques, J. (2004). Ernst Cassirer y la urdimbre de la memoria simbólica. *Revista de filosofía*, (33), 59-73.
- Jung, C. G. (2013[1964]). Acercamiento al inconsciente. En *El hombre y sus símbolos* (pp. 18-103). Paidós.
- Robertson, M. (1983), *The Sculpture of Palenque, vol 1: Temple of Inscriptions*, Princeton, Princeton University Press.
- Panofsky, E. (1998). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Cátedra.
- Rizzolatti, G. y Sinigaglia, C. (2006). *Las neuronas espejo: los mecanismos de la empatía emocional*. Paidós.
- Saxl, F. (1989). *La vida de las imágenes*. Alianza Editorial.
- Schlosser, J. von. (1994). *La literatura artística: Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Cátedra.
- Vischer, F. T. (1922). Das Symbol. En R. Vischer (ed.), *Kritische Gänge, IV*. (pp. 420-456). Múnich: Meyer & Jessen.
- Warburg A. (2011). *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Severus.
- Wind, E. (1983). *The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*. Claredon press.

NOTAS

[1]Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana” financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas Atracció de talent.

[2] La Real Academia Española de la Lengua define alegoría en tanto que “ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente”.

[3] Entre el año 5500 a.C. y el 3200 a.C. aproximadamente se tienen conocimiento de que las sociedades que habitaban la cuenca del Río Nilo llevaron a cabo subdivisiones territoriales conocidas como nomos. Cada uno de estos territorios era regido por un nomarca y, usualmente, recibía su nomenclatura a través de la asociación con la divinidad a la que se veneraba en el territorio. Los vestigios gráficos que han llegado a nuestros días evidencian la relación del nombre del nomo con los elementos culturales, políticos y geográficos del territorio. Este tipo de división territorial perduró hasta el periodo Ptolemaico y principios de la época de dominación Romana.

[4] El término proviene del griego *λάβρος*, y remite a un tipo de hacha de doble filo de origen neolítico y de gran relevancia para la cultura y religiosidad greco-romana. En el disco de Festos se encuentra una de las primeras representaciones de esta arma ritual asociada en sus orígenes a las divinidades telúricas femeninas. Su presencia en las manifestaciones icónicas cretenses es constante y esta asociada a los sacrificios rituales y a las sacerdotisas tal y como se observa en el Sarcófago de Hagia Triada (ca. 1400-1380 a.C.).

[5] En la losa se reúnen de manera conceptual diversas referencias a la cosmovisión maya como por ejemplo la subdivisión del mundo en tres (3) planos: el cielo estratificado en trece (13) planos concretados a partir de la divinidad Itzamnaaj K'inich Ajaw, el intermedio o terreno reconocible por la presencia del árbol y la serpiente bicéfala y el inframundo o Xibalbá identificado a través del Sak B'aak Naah Chapaat que presenta sus fauces descarnadas.

[6] En la fábula descrita por Platón en el séptimo libro de La República se narra un supuesto teórico en el que se sintetizan los principales ejes de la filosofía platónica: la teoría de las ideas, del conocimiento y su visión del estado ideal. Recordemos que el mito describe la situación de unos prisioneros que, desde su niñez, habitan en una caverna donde tan solo pueden ver las sombras proyectadas de unos objetos que, tras un muro, son dispuestos por otros individuos. A través de esta imagen mental Platón concreta el conocido como *símil de la línea* en el que se dividen el conocimiento sensorial (conjeturas y creencias) y el racional (pensamiento e inteligencia).

[7] “*Videmus enim nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam, sicut et cognitus sum*”.

[8] La continuidad y variación del pelícano picando su pecho puede rastrearse hasta el cine soviético de principios del siglo XX, tal y como se advierte en la masacre filmada en las escaleras de Odessa para la película *El Acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein.

[9] El historiador del arte polaco advirtió la relación de los planteamientos de C. G. Jung con lo ya establecido por Cassirer quien concebía al individuo como *animal symbolicum*. No obstante, la inaccesibilidad cognoscitiva del arquetipo junguiano, así como su condición dinámica y cambiante, le restó valor práctico al concepto en su aplicación a la historia del arte.

[10] La activación de las neuronas espejo acontece cuando un individuo realiza una acción o interpreta una determinada emoción. La neurología actual las considera un componente esencial para el aprendizaje y las interacciones empáticas con nuestros semejantes. Su papel en la acción interpretativa del mundo las convierte en un elemento clave de la toma de decisiones del individuo y en un objeto de interés para los estudios visuales.

[11] La festividad de los Dolores de María también conocida como Transfixión se celebra en España el viernes anterior al Domingo de Ramos. Esta liturgia llega a la Península a finales del siglo XIV a raíz de la Devotio Moderna y como consecuencia de una nueva religiosidad de carácter ascético e individual.