

# Icónicas del poder

## Conflictos en torno a las imágenes simbólicas

*Diego Lizarazo Arias\**

La cuestión del sentido de la imagen involucra tanto la discusión en torno a su naturaleza semiótica, como a su interpretación hermenéutica. Esta polémica es abordada aquí como la diferenciación entre la perspectiva immanente y arquitectónica del sentido icónico, y la visión exmanente o pragmática de su interpretación. Este trabajo ilustra esta diferencia señalando no sólo las cuestiones semánticas, sino también las implicaciones éticas y políticas. Las teorías de la imagen se corresponden, de alguna manera, con los conflictos sociales y culturales por el sentido icónico. Porque la imagen no es un territorio neutro para la sociedad, más bien conforma un horizonte de disputas y diferencias en las que se compromete el sentido histórico.

*The power iconics.* The question on the sense of image involves both the discussion about its semiotic nature and its hermeneutic interpretation. The approach to this debate is based on the difference between the immanent and structural perspective of iconic sense, and the pragmatic and transcendent vision of its interpretation. This paper explains this question pointing out the semantic, political and ethic implications of the matter. Assuming that in a social context, images are not neutral but imply different and clashing interpretations, which provide their historic sense, theories of image have a certain connection with the social and cultural struggle around the legitimacy of iconic sense.

### Dos visiones del simbolismo en la imagen

UNA DE LAS MUCHAS VÍCTIMAS del conflicto colombiano fue una mujer indígena retratada o videografiada, como cientos de ellas, momentos después de su agonía (1998). Las manos que destazaron su cuerpo y lo regaron por la selva se disolvieron en una maraña indescifrable: ¿paramilitares?, ¿guerrilla?, ¿narco-

\* Profesor-investigador. Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco.

tráfico?, ¿ejército?, ¿criminales?; sus huellas se pulverizaron como la identidad indígena, la enfática vivencia de los valores comunitarios, o la batalla monumental por la defensa de la selva. Subió la espuma telemática unos instantes y luego cayó, vacía, hasta deshacerse en el olvido. Posteriormente sus hermanas indígenas enfrentaron el trauma de ver sus fotos en la portada de un semanario de nota roja, y el tercer acto vino meses después, cuando un publicista con aspiraciones de Benetton latinoamericano pasó la imagen por la criba del *photo shop* produciendo una masa visual que fue publicada por una revista local que se presume posmoderna. La *insignificancia* mediática, como diría Castoriadis (2000), desintegró la historia cultural y humana con ella conectada. La gramática televisiva y la sintaxis fotográfica recortaron el aspecto más dramático de la escena, lo descolocaron como un cuajo, una cáscara de acontecer, y lo empaquetaron en la narración noticiosa, desarticulando y borrando su continuidad, sus raíces, su arqueología social y humana.

Alguna vez Barthes refirió el vigor polisémico de las imágenes simbólicas (1992) de tal manera que su opuesto no parecía ser la imagen funcional<sup>1</sup> (definida por su monosemia operativa), sino lo que llamó *la imagen traumática*, aquella imagen-herida que desencaja la percepción y el intelecto, al producir un trastocamiento radical de la experiencia (la mujer indígena que de repente descubre el cuerpo mutilado de su hermana en el pasquín mediático). La ausencia de sentido como resultado del espasmo que produce la visión paralizante del cuerpo desarticulado, la vaciedad de signo, el significante crudo, devastador, el tajo de real como diría Lacan. Pero probablemente el calambre perceptual no tiene ese carácter universal que Barthes le reclama. El colapso mental que las *Twin Towers* provocaron al precipitarse no fue el resultado de la naturaleza inefable de la imagen televisiva, sino la consecuencia de una infinita urdimbre de representaciones y valores con ellas vinculados. Lo que en un sistema de percepción constituye un duelo, un profundo desgarramiento que inmoviliza, en otro es sólo un material para la publicidad o incluso un motivo de festejo e hilaridad. Barthes se equivoca, no es la ausencia de sentido lo que produce el *shock de los signos*, es más bien la fractura en la plétora, la escisión en la densidad simbólica lo que hace colapsar las convenciones

<sup>1</sup> En una perspectiva inspirada en Moles (1981), la cuestión sería más elemental en tanto la imagen simbólica se configuraría como la densidad de sentido que se opone a la imagen monosemántica, operativa y funcional.

(la continuidad textual, el mundo mental, el mapa virtual de la cultura que ubicaba el centro neoyorkino como una realidad inamovible).<sup>2</sup> La parálisis de la significación, si la hay, proviene del devastamiento de un mundo conocido de sentidos, del quiebre inusitado de lo cercano, de la evidencia mutilada de aquello que abrazamos como continuidad.

Dos maneras de abordar la imagen simbólica se instancian aquí: aquella mirada que la dota de propiedades inmanentes, resultado de la materialización de estructuras y sistemas códicos formalmente configurados. Ruta indicada por el primer Barthes, donde la imagen simbólica se instituye por una polisemia de sentidos, por un juego de densidades capaz incluso de contener sus contrarios: es tanto una revelación como un desconocimiento, tan pronto se muestra semánticamente saturada, se revela también oscura y enigmática. La imagen de la mujer asesinada no alcanzaría el estatuto simbólico, como tampoco la visión alucinante del World Trade Center en desplome, porque en ellas el sentido se encuentra colapsado, atascado por la perplejidad. En una segunda mirada la energía simbólica de las imágenes no se encuentra en su inmanencia, sino que es más bien exógena, se inflama desde un afuera que estructura el adentro, que tensa y traza el grano del sentido. La imagen de la mujer indígena no sería *per se* traumática, pero tampoco sería autónomamente simbólica. En los ojos del publicista desembocan un sistema de registros que formalizan los impactos y leen los colores y las referencias como tácticas indiciales para el mercado, en el otro registro (el de las hermanas indígenas) es la singularidad y la identidad humana lo que produce no sólo el reconocimiento denotativo, sino especialmente la encarnación del terror y de la indignación. El ícono estaría entonces abierto a la dispoliación social de los sentidos. Digamos que la primera mirada asume el simbolismo en la imagen como una estructura de doble densidad, un iconizante capaz de convocar un campo de significaciones que se entraman en una esfera flotante de sentidos, llamémosle perspectiva *semiótica inmanente* de las imágenes. Para la segunda mirada la imagen simbólica es una estructura en la que actúan múltiples interpretaciones, y donde dicha configuración es el efecto retro-

<sup>2</sup> Curiosamente la profusión de imágenes apocalípticas del cine norteamericano alimentaba con vigor su certidumbre: la persistente destrucción fictiva de la urbe parecía asegurar, imaginariamente, su indestructibilidad. Asistimos a la paradoja del mito que regresa por sus fueros, asedia y punza fatalmente lo real. No es aventurado pensar que el mito auto-apocalíptico (el mito suicida) enmascara (condensa) una culpa cultural inconfesable.

activo de la pluralidad interpretativa, llamémosle *semiótica exmanente o interpretativa* de las imágenes.

### **Iconicas esenciales: imágenes para morir**

No recordaba con claridad lo sucedido y no podía tampoco comprender el siniestro significado de que se acusaba a su existencia. Entre el pánico y la confusión atisbaba una multitud que lo escrutaba intentando reconocer en su rostro las marcas de lo extraño y lo monstruoso. Esa mañana de 1512 Pietro Boscoli fue ajusticiado por participar en una conspiración contra los Médicis. En el pavor de la caminata obligada hacia su fin, una presencia resultaba ligeramente familiar y extrañamente sustentadora: el grupo de devotos que cargaba la *tavoletta* ante su rostro. Por su reverso el trozo de madera tenía pintadas algunas imágenes de la pasión de Cristo y por su anverso, frente a Boscoli, una ilustración del martirio que le esperaba. Fijaba sus ojos en la imagen para borrar la visión infausta del público que presenciaria el horror de su destino; concentraba su mirada en la última figuración de su existencia, quizás buscando un alivio y una esperanza metafísica. Un testigo presencial relataba que “ascendía por la escalera [sin] apartar los ojos de la *tavoletta*” mientras lanzaba exclamaciones piadosas y conmovedoras. Boscoli moriría consumando, para el público, una señal de los poderes sobrenaturales del iconismo. Entre los siglos XIV y XVII fueron creadas en Italia diversas cofradías que se proponían llevar consuelo a los condenados. Su recurso sagrado para afrontar el límite absoluto que impone la sentencia de la muerte eran esas pequeñas imágenes a las que llamaban *tavolettas*, y que usaban para otorgar entereza y sosiego al sentenciado: “Tan pronto como el *afflito* llegue al lugar de ejecución —describe la *Istruzioni* de la Compañía Florentina de Santa María— el hermano consolador le permitirá mas no lo exhortará a decir algo edificante... y a la señal del verdugo, el hermano se colocará al otro lado de la escalera. Y mientras por seguridad se sujeta siempre a la escalera con una mano, con la otra sostendrá la *tavoletta* ante el rostro del *afflito* mientras crea que éste no ha soltado su último aliento”.<sup>3</sup> ¿De qué manera podría una imagen sostener

<sup>3</sup> Traducción inglesa de S. Y. Edgerton (1985:182). Basada en la *Istruzione universale per la compagnia de'Neri in occasione di condonno in morte*, 2.1. 138, fols. 173 v-174 (Florencia, Biblioteca Nazionale).

el desasosiego de una mirada en los umbrales de la muerte?, ¿qué condiciones permitían que la iconografía se constituyera en el principio para otorgar entereza terminal a quien ya lo había perdido todo?, en realidad no sabemos con certeza si dichas imágenes lograban estos efectos sorprendentes, ignoramos si a ellas podemos asignar los dotes que los relatos y las referencias les conferían. Sin embargo la institución de la cofradía y la imaginación popular en que se articulaba, depositaban una fe en el poder icónico para tender un puente al moribundo y consolar en la mayor desesperanza. La imagen se pensaba como un camino al infinito, una entrada aureática ante la salida absoluta. Más allá de sí misma sus bordes se abrían en una profundidad celestial que abrigaba al espíritu acongojado del agonizante. La imagen ha rebasado así la apreciación fría de la mirada ordinaria y entreteje un espesor semántico que no puede pasar inadvertido. La imaginación popular que urde la fortaleza simbólica de las tavoletas no parece muy lejana de la figuración que de ella hace otra estructuración cultural, aunque notablemente remota a la del mundo de Boscoli. Si hemos sido capaces de figurar imágenes que nos resignen a la muerte, también hemos construido representaciones para destruir cuerpos, abrir enemigos, convocar la sangre. Hemos inventado imágenes para matar. En Colombia el fenómeno del sicariato reveló extrañas prácticas culturales vinculadas con el fervor de las imágenes. El sicario urbano porta un escapulario de la María Auxiliadora o la Virgen de Las Mercedes que habrá venerado en el rito de encomienda para su “trabajo” y que besará antes de realizar la tarea asignada. Ritual análogo al de algunos paramilitares que en la cueva de la selva, se marcan los brazos y la espalda con cruces y vírgenes, convencidos de que sus efluvios montarán al lomo el poder para afrontar los enemigos y matarlos antes de que puedan advertirlos. La veneración alcanza tal magnitud que las zonas más atroces de la guerra se plagan de mitos sobre el poder y la invulnerabilidad de algunos de los más enigmáticos “rezados”. Sujetos sobrehumanos que uncidos por las imágenes sagradas construyen una coraza metafísica contra las balas. La densidad de la imagen de la muerte llega a veces al extremo más alto del desquiciamiento cuando nada parece impedir que se dibuje, más allá de la piel icónica que convencionalmente le asignamos, y se pose en otra carne, la piel humana en estado de agonía. Algunos paramilitares, semiólogos siniestros, acostumbran a trazar sus emblemas sobre el cuerpo de sus víctimas, signos desquiciados, cortes diversos: el chaleco, la

gabardina, la corbata.<sup>4</sup> No sólo se imprimen los signos sobre el cuerpo fallecido, sino que a veces, según el estado catártico y el estatuto de la víctima, la inscripción se talla durante los estertores. Ya no estamos aquí ante la imagen que rubrica el ejercicio de la muerte, sino ante imágenes-de-muerte o, más exactamente, ante *imágenes-muerte*: signos, escrituras atroces que desgajan el cuerpo del vencido para que porte nuestro índice, nuestra fatal iconografía de poder. Trazar una virgen sobre un cuerpo agónico en la densidad de la selva amazónica, o adorarla sobre el piso del metro de la Ciudad de México resulta incomprensible desde una semiótica que pretenda explicarla como arquitectura inmanente. Reclamará más bien una irreductible apelación al juego de sentidos y a las dinámicas de fuerza que se trenzan entre las culturas que allí juegan, convocará una imaginación social que urde por abajo del iconizante un mundo de energías y una densidad de sinergias que comprometen la experiencia holística del mundo: desde la política hasta el deslocamiento de la estética. ¿De qué sirve aquí la fe epistémica en la arbitrariedad del vínculo iconizante-iconizado?, ¿a qué ayudará la develación de las costuras convencionales, de las leyes —pensaría Peirce— que gobiernan las codificaciones visuales, cuando quizás lo más interesante que está en juego se halla en las orillas, en el peritexto que surca y vivifica las representaciones?

### **Semiótica exmanente: hermenosis de las imágenes**

En sus extremos, el horizonte de una exmanencia semiótica de la imagen figura una tensión entre esencialismo y escepticismo nihilista, una confrontación entre la fe en el valor espiritual, estético o esencial del sentido de las imágenes simbólicas, y la desconfianza que señala su simulación de profundidad sobre el vacío. Si de un lado están Jung o Mircea Eliade (1979) cuando indican la verdad esencial y arquetipal que insufla el iconizante, del otro lado Freud (1900) o Nietzsche desenmascaran la tergiversación y la falacia de un ícono que encubre y engaña. Las cosas no son del todo otras, ahora, cuando por ejemplo Gadamer (1977) resalta la sedimentación que habremos de escuchar en nuestros íconos, la tradición de un lenguaje anterior a nuestra

<sup>4</sup> Sólo por indicar esta suerte de semántica del mal, digamos que “la corbata” es un corte consistente en hacer una incisión en el cuello de la víctima y después separar el músculo de la lengua, para sacarlo por dicho lugar de tal forma que simule una corbata.

vista que nos revela su verdad en las imágenes, y Baudrillard (1978) denuncia la inanidad del astro que circunda por el firmamento, y ante el cual (no sé si con pena o con una risa sarcástica) sólo queda el destello de su desaparición: “No hay antepasados, no hay patrimonio, no hay herederos”.

Pero lo que resulta más revelador de este enfrentamiento entre interpretaciones perspicaces y devotas, no es la resolución de la verdad inclinada a uno u otro lado, lo que viene al caso es más bien el trazo social e histórico que las restituye. Mientras que la inclinación metafísica tiende a asumir que en la plenitud de espíritu se halla la inextinguible interpretación de los significados de la imagen (trátese de la expectativa del mojigato ante su santo, o la febril creencia del guerrero en medio de la selva), el pensamiento postmoderno tiende a señalar que la fruición y el albedrío absoluto de la significación provienen de su vacío, por eso cree que ante la imagen no hay nada que interpretar, se trata sólo de una superficie donde ponemos nuestras propias inscripciones. Lo que una semiótica exmanente hará ante estos caminos es más bien reconstruir su orografía y aspirar a comprender las conexiones históricas que la articulan. Un movimiento cultural, un impulso social ha instituido las diversas percepciones. ¿Cuál es la lógica social que dibuja, soporta y promueve sus extremos?, ¿qué trazos institucionales, qué fuerzas de sentido requieren y propician imágenes saturadas, pletóricas de esencias y justificaciones, o imágenes vacías, soportadas sólo sobre la epidermis?, ¿qué transacciones culturales propician que una imagen pueda suponerse capaz de consolar en la agonía o empoderar para un mejor ejercicio del asesinato?, ¿cómo se distribuyen las lecturas de los íconos en los espacios sociales y cómo se marcan sus preponderancias? La cuestión apunta entonces a la forma en que las culturas, los grupos y los pueblos, construyen sus imágenes y definen sus rutas interpretativas, la cuestión parece deshacer el empeño ontologista bien sea por la obsesión en el resarcimiento de las substancias, o por la frenética de su desarticulación a toda costa. Pero no basta con el señalamiento de esta pluralidad aparentemente libre de caminos, porque ella se produce en un campo de tensiones, en un espacio de tachaduras violentas, de áspera fricción entre los signos. Hay una lucha de sentidos que las traza y proyectos implícitos que las tensan, porque el asunto no se agota en el paralelismo de significaciones que puede motivar un mismo ícono, como si se tratara de hermenéuticas atómicas. Para la semiótica exmanente las imágenes

convocan un choque de visiones y una operación política del sentido, en que unas se imponen neutralizando la cadencia de las otras. Pero si una lógica social produce, sostiene e interpreta sus imágenes, también las icónicas contribuyen a la articulación de las formas del mundo. El conflicto icónico es el rostro de la contienda por inventar la realidad, en el diseño de sus imágenes un pueblo instituye su experiencia y su concepción del mundo. Conflictos decisivos por la articulación de nuestra experiencia cultural, que marcan la tesitura del poder de las imágenes y la forma social de las imágenes del poder.

La imagen de la indígena descuartizada precipitó lecturas diversas, en complejos tejidos de signos y representaciones, en horizontes distintos, donde su sentido evidenció fracturas abismales. No estamos ante el punto de llegada, sino sólo en el lugar donde el problema de la interpretación y la semiosis de los textos tiene su comienzo. Entre la mirada cibernética del esteta posthumano que convierte la fotografía de la mutilada en una estructura para el anuncio publicitario, y la visualización agónica y sanguínea, comprometida y lacerada de su hermana indígena, no hay una pluralidad calma de lecturas o un reposado horizonte en el que conviven democráticamente las miradas. El mundo social asistió como espectador a una u otra, o quizás a las dos representaciones, y decidió asumirlas como en un teatro. Aparte de la reacción indígena, nadie más pareció preguntarse ni cuestionar su emergencia, las cosas ocurrieron, como siempre, en la galería icónica del presente que mezcla la banalidad y la muerte en el mismo mural virtual. La ficcionalización que la publicidad hizo de la herida real, ha sido en últimas asumida por el mundo que públicamente las atisba. Al observar todas las imágenes como parte del mismo espectáculo, hemos optado por reducir el universo icónico al extremo diegetizante: la imagen traumática se *des-realiza*, al subsumirla en el mundo de la ficción. Toda la potencia del sentido histórico resulta entonces catalizada, en la medida que la historia humana se vuelve pura diégesis actancial por la transmutación mediática. Entre el paramilitar que dibuja sobre el cuerpo agónico el emblema que lo representa, y la experiencia de la víctima que recibe la inscripción de la muerte sobre sí, hemos de señalar algo más que la restitución de la diversidad de lenguajes. La semántica purista resultará no sólo reductiva, sino incluso abusiva y ciega. Se trata de un territorio turbio, de un espeso y trémulo *conflicto de interpretaciones*, una tensión del sentido que expresa la irreductible tesitura política de las lógicas

productivas, distributivas y receptoras de la imagen, porque no sólo compromete a quienes las diseñan, sino también a quienes las consumimos. Nos comprometen no sólo por nuestra selección al observarlas, sino también porque con ellas realizamos o no un esfuerzo de descifrarlas (una ética de la lectura), porque ante ellas erigimos una actitud frente al mundo, y porque comprendemos que nos movilizan políticamente (las imágenes son sólo ficción y podemos seguir en el teatro de las simulaciones, o las imágenes algo revelan y podemos asumir un itinerario de cuestionamientos y movilizaciones). Zona de contiendas que no puede reducirse a la simplista premisa de la equivalencia *a priori*, porque si moralmente algo nos inclina hacia la restitución de la dignidad violada, el tejido de fuerzas, el poder comunicativo arrastra las cosas al predominio de la lógica del *rating* y el mercado. La interpretación del texto convoca un problema semiótico, una discusión política y, sin duda, una cuestión ética. El *paramilitar* convierte el asesinato en un *performance* plástico, en una práctica pictórica sobre un cuerpo vivo. ¿Cómo abordaremos su *performance*?: si para el esteta posthumano se trata de una práctica artística, para cierta mirada social su atroz interpretación ha de llevarnos a la interrogación por la relación de poderes que lo sustentan, por la dinámica histórica que permite su ejercicio, y por el estatuto de eso que otros llamarían estética. Entonces, desde la observación de los ámbitos más extremos, resulta que toda práctica de interpretación icónica involucra una doble dimensión política: porque todo acto de asignación de sentidos se define en oposición a otros y porque no hay acto de interpretación al margen de las tensiones de fuerza que lo constituyen. La interpretación de la imagen como acción política y la acción política como interpretación icónica.

### Imágenes para imaginar

La vaciedad icónica es la plétora de lo que llegará, su densidad es el esfuerzo cultural y la voluntad de lo que en ella insuflaremos. A veces sintetizamos nuestros relatos y nuestras cosmogonías en su superficie, inscribimos nuestros delirios y deseos en sus figuraciones, marcamos el tiempo y el porvenir en sus relatos. Algunas imágenes (entiéndase, algunas relaciones con las imágenes) nos asfixian, impiden que respiremos; pero otras, seguramente, nos vivifican.

El actor Pedro Montoya experimentó su fin artístico una tarde de 1979 cuando representó la escena final del mejor papel de su vida. En medio del nerviosismo del equipo de producción, la maquillista advirtió que su actor no requería demasiado trabajo: tenía fiebre, tosía, temblaba como lo hizo Bolívar en esa tarde aciaga. Pasaje terminal del personaje, clausura de la representación por el actor. Sus compañeros decían tiempo atrás que Montoya se había creído el personaje y él mismo señalaba su profunda entrega al decir que “no fingí, sino fungí” como Bolívar. Era tal el trabajo del artista que en las últimas escenas su director tenía problemas no sólo con él sino con sus compañeros, para convencerlos de que la grabación había concluido. La imagen de Bolívar se le metió en el cuerpo y alguna vez le dijo al director que su fantasma no quería abandonarlo, y es por eso que se negaba a desprenderse las charreteras, la espada y el vestuario. Incluso afirman que durante la remodelación de la Quinta de Bolívar en Bogotá, se aparecía caracterizado para inspeccionar las obras y despedir empleados. Cuando concluyó la historia se guardó en su casa, acabó su matrimonio y se convirtió en un terrible anacoreta. El actor Hugo Pérez afirma medio en broma, pero también en serio, que “Pedrito” estuvo a punto de cobrar regalías por la liberación de América.

Alguien daría aquí un diagnóstico de esquizofrenia, o vería sin duda una patología mental más o menos clasificable. Pero el asunto de este Bolívar mediático rebasó con mucho su inscripción individual. La serie televisiva alcanzó tal éxito que la fama de Montoya trascendió doce países y por orden del gobierno fue casi obligatorio verla en las escuelas colombianas. En las caravanas a los puntos de filmación lo recibían como a un héroe, pero pronto algunos de los involucrados advirtieron un trastocamiento esencial en las recepciones. No era claro que en los pueblos se sostuviera la distancia entre el actor y el personaje; al parecer preferían tratarlo como si fuese el auténtico Bolívar. El actor Armando Gutiérrez recuerda que a su encuentro salían los alcaldes, los curas y otros líderes a rendirle honores, y terminaban soportando las observaciones y reprimendas que el general les hacía por su conducta. Se le veía como la reencarnación del insurgente, algo así como una voluntad pública de olvidar a Montoya y restituir el arquetipo. Esta esplendorosa lúdica social llegó a su punto más alto cuando, al igual que ocurría efectivamente con el libertador, en las locaciones, señoras y adolescentes se ofrecían a pasar

con él la noche, y las fuerzas militares se desquiciaban un poco para poder ver de cerca al “general”. La gente comenzaba a pedirle solución a sus problemas y el actor, al comienzo reticente, terminó por girar órdenes a alcaldes y funcionarios públicos. ¿Ha sido tomada la sociedad por una imagen?, se trata más bien de una restitución pública de los íconos, un juego apasionado de sentidos y proyectos entre un actor transfigurado y un pueblo dispuesto a sostenerlo. Con algunas imágenes no sólo desbordamos nuestro cuerpo, sino que logramos convocarlas como alfombra molecular para constituirnos. La figuración trémula y fulgurante de Bolívar, desplegó entonces pequeñas utopías que pudieron llevarnos más allá de lo que somos. La mirada exmanente de la semiótica habrá de atender así no sólo las marcas del mundo sobre el tejido icónico, sino también las formas en que la sociedad, a través de la fulgurancia de las representaciones, es capaz de encarnar en ellas sus propias aspiraciones y los itinerarios que esperan recorrer. Seductor uso de las imágenes donde armamos un mundo cultural sobre el vacío, como camino para rebasarnos.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1992), *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- Baudrillard, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona.
- Castoriadis, C. (2000), “El ascenso de la insignificancia”, en *Ciudadanos sin brújula*, Ediciones Coyoacán, México.
- Edgerton, S.Y. (1985), *Pictures and punishment: art and criminal prosecution during the florentine renaissance*, Ithaca.
- Eliade, M. (1979), *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid.
- Freud, S. (1900), *The Interpretation of Dreams*, Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (SE), 4-5, Londres.
- Gadamer, H.G. (1977), *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca.
- Moles, A. (1981), *L'image. Communication fonctionnelle*, Casternam, París.