

Problemas en torno a l'imaginaire

KOSS, María Natacha / Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA) – natachakoss@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: l'imaginaire – pensamiento teatral – filosofía del teatro

> Resumen

La Filosofía del teatro como parte de la teatrología, se registra en numerosos escritos de la primera mitad del siglo XX, como los de Raúl H. Castagnino (*Teoría del Teatro*, 1956) o Henri Gouhier (*L'Essence du théâtre*, 1943). No obstante, la hegemonía teórica de la Semiología desplazará el interés del acontecimiento fundante del teatro hacia su capacidad comunicacional. Ya en la década del '60, diversos intelectuales de diferentes ciencias sociales comenzaron a cuestionar lo que denominaron la “la ilusión semiológica”, que no es ni más ni menos que la pretensión de dicha disciplina de postularse como propedéutica, de agotar al símbolo en sus descripciones y análisis estando, a fin de cuentas, obsesionada por una explicación utilitaria, pese a la promoción del arte como “obra abierta”. Por ese motivo consideramos relevante plantear, siguiendo la propuesta de Gilbert Durand en su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), una Filosofía del Imaginario que parta de una concepción simbólica y antropológica de la imaginación, es decir, de una teoría que postula el semantismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido. Y Mijail Bajtín había notado que “También la actividad estética resulta impotente para asimilar la caducidad del ser y su carácter de acontecer abierto, y su producto, en este sentido, no es el ser en su devenir real, sino que se integra a éste, con su propio ser, mediante el acto histórico de la intuición estética eficaz” (1998; 7). Tal vez debamos pensar que la negación del acontecimiento como condición de posibilidad del teatro, no sea otra cosa que la impotencia de asimilar la caducidad del ser.

> Presentación

Los modos de subjetivación concebidos para el teatro desde la perspectiva del acontecimiento, muestran su carácter relacional, el poder de afectar y ser afectado que genera las condiciones de su constitución. Así, abordar la cuestión de la subjetividad en su aspecto productivo, en tanto modos de subjetivación abiertos a los acontecimientos, nos conduce a considerar la cuestión en términos de una perspectiva lógica-ontológica en conexión con la ética y la política.

Retomando a Gilles Deleuze debemos recordar que el concepto de devenir cobra relevancia, se distingue de la historia, del tiempo de los hechos; en él, el antes y el después se dan a la vez, abriéndose así una temporalidad en resonancia con lo que pasa y no cesa de pasar. Por lo tanto podemos afirmar que los acontecimientos pertenecen al devenir, lo expresan, son composiciones temporales de múltiples dimensiones en permanente actualización y efectuación. Los acontecimientos se encarnan en situaciones, pero siempre hay algo del acontecimiento abierto a las mutaciones, a nuevas actualizaciones. “Puede que nada cambie o parezca cambiar en la historia, pero todo cambia en el acontecimiento, y nosotros cambiamos en el acontecimiento.” (Deleuze-Guattari, 1993)

Al focalizar al teatro en el concepto de acontecimiento, nos damos cuenta de que se trata de un pensamiento complejo (Dubatti, 2010). El concepto de acontecimiento, por un lado, impulsa el abandono de una ontología y una lógica que sostiene la regencia del ser/ente, de la atribución y de las categorías que son la condición de posibilidad para la creencia en las cosas, en los objetos. Por otro lado, afirma una ontología del devenir inmanentista y una lógica de las relaciones y las multiplicidades. Y esto sucede porque el pensamiento del acontecimiento señala un desplazamiento de la preeminencia de la lógica aristotélica por el aporte de los estoicos (que consiste en sostener que el mundo está constituido por acontecimientos) planteando una modalidad lógica diferente, una lógica del sentido.

Se abre una perspectiva lógica-ontológica donde el concepto de acontecimiento contribuye a pensar la noción de individuación singularizante. La mutua apropiación de la subjetividad y el acontecimiento abre una dimensión de singularización que deja de lado el tradicional principio de individuación en beneficio de una singularización intensiva que se despliega gracias a acontecimientos/procesos propios de la subjetivación. Es gracias a esto que la Filosofía del Teatro puede pensar en el concepto de canon de la multiplicidad (Dubatti, 2010), que de otra manera parecería un enunciado oximorónico.

En base a todo lo expuesto, podríamos afirmar entonces que si para que algo signifique primero debe ser, y que el teatro es en tanto acontece, existe entonces una dimensión pre-semiótica que lo constituye: “el ente aún no posee ni expresa sentido, ni expresa ni comunica: sencillamente es” (Dubatti, 2008; 90).

Es así que asumir que el teatro es acontecimiento nos obliga a considerarlo como algo más que un sistema de signos, pues hay muchas cosas que están en él que no se manifiestan como tales. Tomemos el ejemplo más pedestre: un actor arriba del escenario se transforma en signo, pero el operador de luces que está a cargo de la consola no. Sin embargo, los dos forman parte del acontecimiento teatral y son partes fundamentales de él.

¿Y si pensamos en los ensayos? Mauricio Kartun nos recuerda que el ensayo teatral “no es otra cosa que un espacio para equivocarse en camino al acierto. Cuando vemos a un pintor sobre la tela, observamos que cada pincelada, lejos de respetar los límites de las anteriores, las invade, las cubre, las modifica, de manera tal que podríamos llegar a pensar un cuadro como una suma de errores corregidos” (2005; 45) ¿A

dónde van todos esos “errores corregidos”? ¿Simplemente desaparecen? Por el contrario, en el teatro al igual que en la pintura, los errores permanecen en el fondo, allí donde la percepción sónica no llega. O más bien, retomando a Dubatti, conforman ese enorme espesor de cuerpo pre-semiótico.

Lo que una Filosofía del Imaginario nos permite considerar es, justamente, el origen del cuerpo pre-semiótico, su multiplicidad y su persistencia en el acontecimiento teatral, sin negar su carácter simbólico. Kartun afirma que el teatro está construido a partir de metáforas (no de signos) y que las metáforas son, artísticamente hablando, semillas de mito. Observemos para ello que en el lenguaje, si la elección del signo es insignificante porque este último es arbitrario, nunca ocurre lo mismo en el dominio de la imaginación, donde la imagen –por degradada que se la pueda concebir– en sí misma es portadora de un sentido que no debe ser buscado fuera de la significación imaginaria. Esta es justamente la potencia fundamental de los símbolos: ligarse, más allá de las contradicciones naturales, a los elementos inconciliables, los tabicamientos sociales y las segregaciones de los períodos de la historia. Pero rechazar para el imaginario el primer principio saussuriano de la arbitrariedad del signo acarrea el rechazo del segundo principio, que es el de la “linealidad del significante”. Así, la definición de la imagen como símbolo encuentra sus bases en las teorías de Pradines, Jung, Piaget, Bachelard y Durand entre otros.

› ***La imaginación / l'imaginaire***

La imaginación, según el pensamiento contemporáneo, es resultado de un conflicto entre las pulsiones y su represión social, mientras que, por el contrario, la mayor parte de las veces aparece en su propio impulso como resultante de un acuerdo entre los deseos y los objetos del ambiente social y natural. Retomando a Durand nosotros afirmamos que

Muy lejos de ser un producto de la represión (...) la imaginación, por el contrario, es origen de una liberación. Las imágenes no valen por las raíces libidinosas que ocultan, sino por las flores poéticas y míticas que revelan. Como muy bien lo dice Bachelard, “para el psicoanalista, la imagen poética siempre fue un contexto. Al interpretar la imagen, la traduce en un lenguaje diferente del logos poético. Nunca mejor que entonces, con mayor razón, puede decirse: traduttore, traditore”.

El pasaje de la vida mental del niño al “adultocentrismo” implica entonces un encogimiento, una represión progresiva del sentido de las metáforas. Y el teatro pertenece, en realidad, al terreno lo in-fante, etimológicamente de aquello que aún no ha encontrado su habla, aunque no por ello carece de lenguaje. Es por este motivo que la explicación lineal del tipo deducción lógica o relato introspectivo no basta ya para el estudio de las motivaciones simbólicas. La asimilación subjetiva representa un papel importante en el encadenamiento de los símbolos y sus motivaciones. Gastón Bachelard alcanza una regla

fundamental de la motivación simbólica donde todo elemento es bivalente. En *El aire y los sueños*, vislumbra la revolución copernicana que consistirá en abandonar las intimaciones objetivas, que inician la trayectoria simbólica, para no ocuparse sino del movimiento de esa misma trayectoria.

El vicio fundamental de la teatrología consiste en creer que la explicación da cuenta por completo de un fenómeno que por naturaleza escapa a las normas de la semiología. Es así como para estudiar in concreto el teatro y su simbolismo imaginario resulta necesario internarse resueltamente en la senda de la antropología, dando a esta palabra su pleno sentido actual; vale decir: conjunto de las ciencias que estudian la especie del homo sapiens.

Eli Rozik sostiene, en este mismo sentido, que un método científico para el estudio de la creatividad humana, requiere inevitablemente adentrarse en el área de la significación no verbal, lugar donde radica el misterio de la metáfora. Esta nueva teoría ubica a la metáfora en la ruta de las imágenes -en tanto capacidad innata del cerebro humano- por lo que es necesario retornar a un nivel de indagación arcaica ya que, como él mismo afirma, “en el principio fue el símbolo, una imagen mental difusa”. La omnipresencia fenoménica de la comunicación no verbal y su manifestación en la metáfora, implica reconocer las limitaciones de una disciplina semiótica para una visión omniabarcante del problema metafórico, a la vez que una necesidad de abordar una hermenéutica de las imágenes que permita considerar desde otros puntos de vista el estudio de la metáfora en el arte.

Es así como, en términos de Jean-Jacques Wunenburger (2005: 32-33), la Filosofía del imaginario pretende privilegiar el estudio de las imágenes, las que han sido descuidadas o relegadas a un segundo plano frente a la palabra escrita. Al respecto y siguiendo a nuestro autor, debemos hacer una distinción entre tres categorías que, sin bien son disímiles, suelen imbricarse las unas en las otras:

- 1) La *imagería* como el conjunto de imágenes mentales y materiales que se presentan como reproducción de lo real, por lo que el conocimiento de ellas queda en manos de la semiología.
- 2) El *imaginario* como el conjunto de imágenes que se presentan como sustitución de un real ausente, desaparecido o inexistente, habilitando el despliegue de lo irreal, que requiere para su estudio de las ciencias de lo fantasmal, del sueño y de las ficciones.
- 3) Lo *imaginal* como el conjunto de imágenes autónomas, que nos ponen en presencia de formas sin equivalentes o modelos de experiencia, por lo que su estudio requiere disciplinas vinculadas a la iconología simbólica.

En cualquier caso, esta taxonomía rehabilita a la imagen de su estado marginal, rehabilitándola como instancia mediadora entre lo sensible y lo intelectual. En el caso del teatro participa de esta dicotomía ya que, en su acontecer, es mayoritariamente imagen (vestuario, iluminación, escenografía, cuerpo de los actores, etc.) y sólo una pequeña porción es texto. Y este problema se intensifica si consideramos que la palabra escrita tiene sólo unos 6 o 7000 años, frente a las imágenes que existen desde que existe el

hombre. Hoy nos hallamos ante la civilización de las imágenes pero, sin embargo, estamos imposibilitados de darles un carácter simbólico; la doctrina del imaginario orienta sus esfuerzos a recuperar esta olvidada función.

En consecuencia, convenimos con Hugo Bauzá en llamar Filosofía del imaginario al estudio de un conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, sobre la base de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que revelan una función simbólica en cuanto a un enlace de sentidos propios y figurados.

De Prometeo a ¿Hermes, Orfeo, Dioniso?

En términos de Gilbert Durand (2003), el fin del siglo XX estuvo marcado por el cuestionamiento a una cultura prometeica de la racionalidad, caracterizada durante largo tiempo por una suerte de voluntarismo progresista. Este modelo está siendo reemplazado por el paradigma de Hermes que da lugar a una racionalidad lábil, por lo que nos vemos obligados a distinguir, en consecuencia, dos modelos: por un lado, una racionalidad muy ligada a estructuras lógicas-formales con una confianza en las virtudes de la demostración y de la verificación experimental que ha servido de referencia a las filosofías de los siglos XVII al XIX (la semiología entre ellas); por el otro, una racionalidad lábil que integra muchas clases de representaciones y de acontecimientos no-rationales y subjetivos (intuiciones, afectos, imágenes), y que valoriza la argumentación, la retórica, la dialéctica. Al respecto, Wunenburger afirma que “querer asegurar el pasaje de la era prometeica a la posmodernidad, situada bajo el signo de Dioniso, de Hermes o de Orfeo, no podría limitarse a asegurar simplemente el retorno del rechazado, sino que presupone una reorganización de los polos de orden y de desorden de toda la cultura” (2005: 313). Por eso resulta indispensable volver a orientar la imagen visual y la metáfora hacia sus potencialidades originarias, para dialogar de manera nueva con el conjunto de sistemas de pensamiento del mundo. Porque la imaginación produce sus obras con fines estéticos o lúdicos, pero participa también de fines cognitivos (ayuda a pensar) y de fines pragmáticos (motiva y orienta nuestras acciones individuales o colectivas).

Para comprender este cambio de paradigma debemos tener en cuenta que, en el mundo occidental, la tradición hermenéutica de raíz cristiana ha identificado tradicionalmente la interpretación con la búsqueda de un kerygma, un "sentido latente a la espera de ser interpretado" (Bordwell, 1995: 285). A menudo el estudio de la imagen se ha comprometido con esa expectativa de revelación. La crítica artística ha ido configurando una serie de constelaciones de sentido que hoy posibilitan una aproximación organizada a las obras artísticas más diversas, desde las mitopoéticas de Spenser, Milton, T. S. Eliot o los griegos clásicos hasta la imagería metaliteraria de Jorge Luis Borges o metateatral de William Shakespeare.

El desarrollo de la reproducción de la imagen por una parte y de las tecnologías que permiten transmitirla, por otra, ha provocado lo que Gilbert Durand denomina un "efecto perverso". Es decir, mientras la

pedagogía positivista que sustenta la epistemología de las ciencias humanísticas conserva un principio de iconoclastia, las imágenes visuales o "visibles" impregnan cada una de las actividades humanas. Y el teatro es, antes que nada, imagen. Ya sea la del telón cerrado, la de la plaza pública, la de una luz atravesando el escenario, el teatro es imagen antes de ser palabra. Por lo tanto los estudios teatrales deben ampliarse de modo tal de integrar el conjunto de imágenes mentales y visibles mediante las cuales el individuo se relaciona con el entorno.

Esa es justamente la labor que Durand ha acometido a lo largo de sus numerosas investigaciones, diseñando un atlas antropológico de la imaginación humana, basado en los estudios de Gastón Bachelard. Sin embargo, por causas diversas, la civilización occidental ha propiciado una desvalorización de la imagen. Una de esas causas es que la imagen se abre a la descripción o a la contemplación, pero no admite ser reducida a un sistema silogístico. Su ambigüedad no encuentra lugar en la lógica binaria heredada de Aristóteles y de la escolástica medieval. La doctrina de santo Tomás de Aquino sostiene que la razón argumentativa es el único modo de acceder o legitimar el acceso a la verdad. Su herencia se expande en el siglo XVII a través de Descartes y de un método único para desvelar la verdad en las ciencias. Ése es el paradigma que los estudios humanísticos recogen y que excluye, de modo inevitable, lo imaginario y la aproximación poética.

En el pensamiento de Kant, esa misma barrera infranqueable separa el mundo del fenómeno, aprehensible mediante los sentidos y el entendimiento, y el del nómeno, que conduce a las antinomias de la razón. Frente a esta inhibición de la imagen, se suceden a partir de Platón una serie de ciclos resistentes de lo imaginario en el pensamiento occidental. La fraternidad de monjes creada por san Francisco de Asís (1226), por ejemplo, desarrollan una nueva sensibilidad devota que se nutre de las imágenes de la naturaleza, promueve representaciones teatrales de los Misterios y difunde Biblias ilustradas (*biblia pauperum*). Si bien esta apertura a la veneración de un número de imágenes cada vez mayor propicia un retorno de las deidades antropomórficas, el culto de los santos y las imágenes es respondido con dureza por la Reforma de Lutero y sus sucesores, partidarios de un teísmo más restrictivo. Al igual que en el caso del judaísmo y del Islam, la ausencia de íconos en el protestantismo desplaza la pluralidad del imaginario hacia la poesía y la música. Esta última se nutre de figuraciones que tienen su máximo exponente, según Durand, en la obra de Johann Sebastian Bach. A través del Concilio de Trento, la Contrarreforma de la Iglesia romana canaliza su resistencia iconódula a través del exceso del Barroco. Con él, la imagen se pluraliza hasta la paradoja: cómo alcanzar la representación de la espiritualidad mediante una saturación de la figuración carnal.

Pero poco a poco, la escisión entre la representación simbólica religiosa, la intelectual y la artística se hace mayor. Por una parte, eso emancipa al arte y permite que el Simbolismo de Moreau o Maeterlinck

convierta la pintura y el teatro en visión del imaginario. Por otra, excluye a la imagen de las atribuciones del razonamiento y de la episteme de las ciencias, tanto naturales como humanísticas.

Hacia una definición del imaginario

Gracias a Durand, el territorio de lo imaginario aparece, por primera vez, diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada comunidad. Se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y el ser humano en general organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia caducidad, la muerte que le impone un tiempo cronológico o devorador. Las estructuras conforme a las cuales las imágenes se organizan son las que ofrecen las narraciones míticas.

Durand parte de los estudios de Jung y de Lévi-Strauss, e investiga el imaginario con el cual diversas culturas dan cuenta de la angustia provocada por el tiempo en el ser humano.

En este punto no podemos si no retomar los ejemplos y problemas planteados en nuestro apartado “Tiempo y muerte”. Durand sostiene que el ser humano es capaz de minimizar los temores invocados por Cronos, el tiempo devorador, a través de una constelación de representaciones eufemizantes. Éstas aparecen agrupadas en torno a tres regímenes: el Régimen diurno y el Régimen nocturno, dividido a su vez en místico y sintético-diseminatorio.

La certeza de que son las estructuras las que nacen de la capacidad figurativa del homo symbolicus y no al revés permite, tanto en el caso de Durand como en el de Lévi-Strauss, constatar que la expresión del mito no puede ser reducida a estructuras lingüísticas. Tampoco admite la traducción. Sólo el relato, la ficción, la imagen y, sobre todo, la experiencia —experientia—, dan cuenta de la naturaleza del mito y lo imaginario. La conocida sentencia de Wittgenstein, "de lo que no se puede hablar, hay que callar", se hace viva en los confines de esa traducción.

La imagen no puede ser reducida a una estructura lingüística, a una serie de filiaciones históricas o a un encadenamiento de significados. A lo largo de su obra y mucho antes que Jacques Derrida o Paul de Man, Jorge Luis Borges ha planteado el problema de la representación, la reducción del sentido y el logocentrismo.

En el poema La luna se interroga cómo aprehender una imagen singular de la luna al margen del encadenamiento de representaciones que proporciona el bagaje cultural:

Más que las lunas de las noches puedo
recordar las del verso: la hechizada
Dragon Moon que da horror a la balada
y la luna sangrienta de Quevedo.
(...)

Cuando, en Ginebra o Zürich, la fortuna
quiso que yo también fuera poeta,
me impuse, como todos, la secreta
obligación de definir la luna.
Con una suerte de estudiosa pena
agotaba modestas variaciones,
bajo el vivo temor de que Lugones
ya hubiera usado el ámbar o la arena.
(...)
Y, mientras yo sondeaba aquella mina
de las lunas de la mitología,
ahí estaba, a la vuelta de la esquina,
la luna celestial de cada día.
(...)
Ya no me atrevo a macular su pura
aparición con una imagen vana;
la veo indescifrable y cotidiana
y más allá de mi literatura.

Como en la obra de Bachelard, sólo la imagen puede explicar la imagen y confesar la imposibilidad de una aprehensión total.

Esta necesidad de la imagen como instrumento de análisis está ausente de la tradición dominante de estudio de las imágenes, así como de buena parte de la semiótica de los años sesenta y setenta. Por el contrario, aparece en la confluencia del universo figurativo de las nuevas sociologías y las "nuevas críticas".

› **Corolario: el teatro y las ciencias**

La cuenca semántica que organiza las ciencias naturales en el siglo XX se caracteriza por la paradoja, la incertidumbre y la discontinuidad. Einstein relativizó el modelo de espacio-tiempo euclidiano que constituía la mayor certidumbre del universo newtoniano. El principio de incertidumbre de Heisenberg y Bohr¹, o la paradoja del gato de Schrödinger² son, quizá, la expresión más diáfana sobre la que se

¹ Heisenberg afirma que “la observación juega un papel decisivo en el evento y hace variar la realidad de éste, dependiendo de si lo atestigüamos o no (...) Parece como si hubiéramos introducido un elemento de subjetividad en la teoría, como si quisiéramos decir: lo que sucede depende de nuestro modo de observarlo y de qué tan rápido lo hacemos”. Y Bohr agrega: “Lo contrario de una afirmación verdadera es una afirmación falsa. Pero lo contrario de una verdad profunda, puede ser una profunda verdad”. (citado en Fernández Granados, 2007: 9)

² “El físico austríaco pensó en un gato encerrado en una caja que tiene un único átomo radioactivo (...) la función del dispositivo es tener la certeza de que el gato muera cuando se emita radioactividad (...) El significado físico de la cantidad que el átomo conserva es la probabilidad de que éste no se haya desprendido de su radioactividad *en el*

levanta la física contemporánea, en la cual los electrones se comportan de un modo u otro según sean observados o no. Conjuntamente con otras teorías de las ciencias duras, se propone la configuración teórica de un universo en el cual las cosas, por primera vez, pueden ser, no ser o ambas cosas a la vez. Es por eso que, sobre todo la física, ha decidido emplear constelaciones de imágenes para expresar nociones del universo que, también por primera vez, son imposibles de "imaginar" con los modos de pensar que poseemos. La nueva física, en definitiva, no sólo exige sino que ya ofrece nuevos modelos de comprensión que emplean la imagen y su principio de incertidumbre como forma de pensar. No obstante, como nos recuerda Wunenburger, “no basta rehabilitar el poder de las imágenes denunciando el poder exorbitante de la racionalidad. La imagen no renace forzosamente a medida que retrocede la razón. Porque la función emancipadora y creadora de la imaginación no se extiende de golpe” (2005: 313).

El estudio del arte en general y del teatro en particular, se resiste a abandonar el imaginario de nuestro razonamiento occidental. Sigue, pues, pensando el objeto a través de opuestos irreconciliables, de silogismos y de un mecanicismo que presupone que el tiempo es una coordenada absoluta, continua y homogénea. Creemos que el análisis de las imágenes necesita partir de poéticas no logocéntricas. Éstas pueden ofrecer el marco para explicar objetos que, tradicionalmente, se han resistido a otras formas de pensar o han sido fuente de tópicos. Lo real, pues, aparece velado ante sistemas de aproximación simbólica que quedan detrás de la experiencia cotidiana. Pero la imagen es una matriz semántica, imposible de reducir a una gramática binaria edificada sobre la distinción entre significado y significante; es máscara y espejo.

momento de realizar la medición, o, lo que es lo mismo, en el momento de abrir la caja para comprobar si el gato todavía maúlla. Hasta que se realiza la medición, sin embargo, la probabilidad de que el gato esté vivo o muerto es la misma. Es evidente que la idea es absurda, en particular para quienes hayan visto a un gato muerto. El propósito de Schrödinger era mostrar lo paradójico de la situación”. (Laughlin, 2007: 74-75)

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (1976) *La formación del espíritu científico*. México: Siglo XXI.
- Bachelard, Gaston (1986) *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1998) *Hacia una filosofía del acto ético: de los borradores y otros escritos*. Barcelona: Anthropos.
- Bartís, Ricardo (2003) *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Bordwell, David (1995) *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1960) *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Calvino, Ítalo (1990) *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Capra, Fritjof (1998) *La trama de la vida: una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, Gilles (1995) *Conversaciones. Pre-Textos*: Valencia.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1993) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Dubatti, Jorge (2008) *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, Jorge (2010) *Filosofía del teatro II*. Buenos Aires: Atuel.
- Duch, Lluís (1998) *Mito, interpretación y cultura: aproximación a la logomítica*. Barcelona: Paidós.
- Durand, Gilbert (1963) "L'Occident iconoclaste: contribution à l'histoire du symbolisme", *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, 2. Bélgica: Havré-le-Mons.
- Durand, Gilbert (2000) *Lo Imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce. prólogo de Jean-Jacques Wunenburger.
- Durand, Gilbert (2000), *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Durand, Gilbert (2003), *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.
- Durand, Gilbert (2006) *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Fernández Granados, Jorge (2007) *Principio de incertidumbre*. San Luis de Potosí: Ed. Era / Universidad de las Américas.
- García Bérrio, Antonio (1989) *Teoría de la literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra.
- Kartun, Mauricio (2005) *Escritos, 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.
- Laughlin, Robert (2007) *Un universo diferente: la reinención de la física en la Edad de la Emergencia*. Buenos Aires: Katz.
- Lévi-Strauss, Claude (1984) *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévi-Strauss, Claude (1968) *Lo crudo y lo cocido*. México D. F.: FCE.
- Lévi-Strauss, Claude (1989) *Mito y significado*. México D. F.: Alianza Editorial.

Mora Zamora, Arabela (2005) *Obstáculos epistemológicos que afectan el proceso de construcción de conceptos del área de ciencias en niños de edad escolar*. Ponencia presentada en el VII Congreso Nacional de Ciencias "Exploraciones fuera y dentro del aula para educadores de estudios sociales, ciencias, tecnología, química, biología y física y estudiantes de educación", organizado por la Fundación CIENTEC, 26 y 27 de agosto, Santo Domingo de Heredia, Costa Rica.

Ortiz-Osés, Andrés (1986) *La nueva filosofía hermenéutica. Hacia una razón axiológica postmoderna*. Barcelona: Anthropos.

Wunnenburger, Jean-Jacques (1997) *Philosophie des images*. París: PUF.

Wunnenburger, Jean-Jacques (2005) *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.