

Antropología del Imaginario Cultural

Ricardo Sanmartín Arce

La trayectoria profesional y el trabajo de investigación de la Profesora Petra M^a Pérez Alonso-Geta constituye un singular ejemplo de dedicación a aquello que realmente merece la pena. Su certero instinto para precisar los temas clave que se erigen como un reto actual para el estudioso de la educación, de la pedagogía y de la antropología, nos prueba, sin lugar a duda, la calidad de su entrega académica que aquí recordamos y agradecemos. Sabemos que el progreso de la ciencia depende de una labor colectiva, pero dentro de ese colectivo es de justicia reconocer el generoso esfuerzo de quienes más lo han impulsado. La continuidad de su docencia e investigación a lo largo de más de treinta años, le ha convertido en una de las principales especialistas en el área de la Antropología de la educación, pionera en el estudio empírico de la educación en valores y en el empleo de técnicas cuantitativas y cualitativas propias de las ciencias sociales y, en especial, del trabajo de campo intensivo que tipifica la Antropología Social. En su larga trayectoria cabe destacar la calidad y abundancia de sus proyectos nacionales y europeos de investigación sobre problemas morales centrales en la educación de los niños de nuestro tiempo, contemplando tanto la educación formal en el seno de centros de educación, como de educación informal, en distintas etapas del desarrollo de los niños. Los problemas y temas abordados en su investigación comprenden desde la planificación educativa y la observación en el aula de la didáctica que, de hecho, desarrollan los maestros, hasta la valoración pedagógica de los materiales educativos.

Con todo, el campo al que más ampliamente se ha dedicado es el de los valores y su transmisión según edades y según estilos de vida, teniendo como marco de su observación el estudio de la distinta estructuración familiar que caracteriza las modernas sociedades en las que vivimos (nucleares, monoparentales, reconstituidas, etc.), trabajo que ha desarrollado en España así como en otros países europeos. Su investigación no solo ha contemplado la interacción social en el interior de la familia y de los centros educativos, sino que ha seleccionado para su estudio la presencia de los valores morales en el ámbito de las nuevas tecnologías de la comunicación y su uso a distintas edades, en el ámbito de la seguridad y los accidentes infantiles, en el

deporte y en la moda infantil, en el uso de los juguetes y en el consumo, en los hábitos lectores y en la adaptación social. El servicio que dichas investigaciones ha rendido a la sociedad no se limita al ámbito estricto de la educación escolar o familiar, sino que se ha trasladado con eficacia a las empresas industriales del juguete, de la confección, a empresas editoras y de otras áreas del consumo, así como a los medios de comunicación, tanto visuales como prensa escrita. En reconocimiento a tan eficaz labor, la Profesora Pérez Alonso-Geta ha recibido premios nacionales e internacionales, académicos y de distintas fundaciones, como el Premio “Cañada Blanch”, el Premio Universidad-Sociedad, o el del Committee for the Promotion of Advanced Educational Research de la Università di Firenze.

Un segundo aspecto a destacar de su trayectoria académica lo constituye, sin duda, la labor desarrollada durante más de catorce años como Directora del Instituto de Creatividad e Innovaciones Educativas de la Universidad de Valencia, cuyo impulso en la investigación de la innovación y la creatividad ha producido una cantera de nuevos investigadores y un sin fin de informes y nuevos estudios que han contribuido a precisar las condiciones sociales y educativas para el desarrollo de la creatividad y la innovación. Al amparo de su Instituto se han celebrado anualmente congresos internacionales, nacionales, coloquios, encuentros y seminarios como puede comprobarse en su curriculum. Al frente del Instituto ha realizado una continua labor ideando veinticuatro proyectos seminales y financiados, siendo ella su investigadora principal. Estos proyectos han sido presentados en catorce Congresos, Jornadas y Coloquios que ha organizado y en seis Mesas redondas que ha presidido. Sin duda, conviene realzar el perfil de *Bildung* tanto en su enfoque como en su análisis, de todos estos proyectos, lo que les hace a la vez, además de teóricos, eminentemente pragmáticos porque predomina en ellos el sentido de educación y autoeducación, de juego, ocio y educación, diseñando mecanismos e implementación de los mismos, contribuciones importantes reconocidas en prestigiosas universidades.

Con este recuerdo de su dilatada obra quisiera subrayar cómo, en sus investigaciones sobre educación, subyace un reconocimiento al trasfondo cultural frente al que todo educador ejerce su trabajo. En su reconocimiento de la progresiva reducción de la infancia, en sus estudios sobre los juguetes o la moda infantil, en su énfasis en los valores culturales tan necesarios para la educación, siempre subyace el reconocimiento de un marco cultural implícito en el que se sustenta la labor de los educadores, padres, familiares o profesionales de la enseñanza, que es compartido por niños y jóvenes dada su inmersión en el contexto cultural de la interacción. Sin embargo, ni unos ni otros somos conscientes de lo mucho que la imaginación que

compartimos con nuestros contemporáneos configura el aspecto que adopta la realidad a nuestros ojos. Hay, obviamente, muchos condicionantes neurológicos, ecológicos, sociales, económicos y de todo tipo, cuya fuerza es poderosa. Frente a ello, al considerar el impacto del imaginario cultural en la conducta social e intelección de *lo real*, puede parecer que desde la Antropología Cultural prestamos atención a un factor de menor importancia. En realidad, la sentimos menor porque, tanto la juventud como sus educadores, vivimos sumidos en un ambiente lleno de imágenes que nos presentan los otros condicionantes como fuerzas más potentes que unas figuraciones borrosas, por más envolventes que estas sean.

Al intentar apresar el imaginario cultural, los autores, inevitablemente, se apoyan en metáforas, más o menos afortunadas, con las que pretenden ofrecer una síntesis interpretativa de la relativa compatibilidad que aprecian al detectar el modo como se trenza, formando un cierto hilo argumental, ese variado repertorio de prácticas, valores, vigencias, creencias y tendencias presentes en el horizonte del grupo y época. El imaginario colectivo es también un lugar privilegiado para estimar la figuración cambiante del sujeto en un mundo tan veloz y fluido como el actual, y su estudio, sin duda, un tema propio de la Antropología Cultural. De ahí que los distintos campos de la creación y la imaginación, el arte, las creencias, los mitos y rituales, los valores y categorías y todas sus transformaciones, constituyan un material con el que intentamos no olvidar el estudio de lo humano.

Bajo términos similares, un sinfín de autores ha desarrollado su imaginación creadora para referir, con categorías y nociones diferentes, ese ámbito colectivo que envuelve a los actores de cada grupo al quedar estos sumergidos en un hondo ambiente en virtud de su historia y pertenencia. Desde Durkheim y Mauss, hasta Charles Taylor y Byung-Chul Han, la práctica totalidad de quienes han reflexionado sobre la sociedad y la cultura ha percibido la conveniencia de contar con términos que refieran ese fondo de significados, cambiante según la época y el grupo, impreciso en su forma, difícil de precisar al intentar describirlo, huidizo al analizar su parcial y errática sistematicidad, ubicuo, pero potente y vital, presente tanto en el fundamento de la trama que da sentido a toda existencia humana, como al frente de la vanguardia con la que el ser humano sigue ideando un modo de sobrevivir con algún sentido en su lucha evolutiva sobre la Tierra. El cambio en los términos usados en la historia de las ciencias sociales para designar lo que ahora llamamos *imaginario cultural*, obedece al deseo de subrayar aquellos aspectos que encarnan mejor, frente a cada época, el problema humano de la intelección necesaria para compartir, en un determinado horizonte de solidaridad, los recursos vitales. Lo superorgánico, la

cultura, las representaciones colectivas, la visión del mundo y de la vida, el exocerebro, el *ethos* y el *eidos* y tantos otros términos, no significan exactamente lo mismo, ni cada uno de esos significados ha permanecido inmutable entre autores y momentos diferentes. Subrayar el sentido imaginario que siempre ha estado presente en la propia noción de cultura no es más que un modo de destacar lo conveniente que parece ahora atender al aspecto creador en el seno de los procesos culturales que estudia la Antropología y, a su vez, es una manera de matizar el carácter variado, impreciso y complejo de sus componentes, pues quedan mejor descritos bajo el término imagen.

La unidad “imagen”, como elemento o componente del imaginario, no es algo tan homogéneo en su naturaleza, ni de perfil tan nítido para su delimitación, como la unidad “categoría”, menos aun que un fonema, un morfema, o cualquier otro tipo de unidad básica de naturaleza tan centrada en el lenguaje. Una imagen puede estar constituida por un sinfín de elementos de naturaleza tan heterogénea como componentes visuales, lingüísticos, emocionales, ideacionales, sonoros, olfativos, discursivos, morales... La imagen, más que a un supuesto *meme*, a lo que se parece, dado su carácter simbólico-semántico, es al *símbolo*, si bien, su vitalidad y mutabilidad tan contextual –creadas como momento del proceso imaginario, aunque puedan consolidarse con el uso en la interacción– sugieren la conveniencia de matizar su diferencia con la noción usual de símbolo. Obviamente, las imágenes pueden integrar símbolos en su configuración, y, a su vez, los símbolos, imágenes. No obstante, dado el uso que de ambos términos hacen las ciencias sociales –tan variados usos– creo conveniente conservar su diferenciación. De ese modo, la autonomía de cada término nos ayuda a subrayar la interna dinamicidad de la compleja y heterogénea composición de las imágenes, frente a la mayor estabilidad y homogeneidad relativas de los símbolos. La noción de imagen subraya su origen en la creatividad de la imaginación, su más errática vitalidad, la menor conciencia del implícito consenso social en el que funda su existencia. La noción de símbolo parece insistir más en su papel representador de algo relativamente desconocido –como decía Turner tomándolo de Jung– cuya existencia predica. La imagen no es que no represente algo desconocido, sino que se gesta y se impone al sujeto asaltándole con la fuerza de la pasividad típica de los procesos creativos. Cada concepto subraya un aspecto del proceso simbólico de la imaginación creadora humana. Por eso parece mejor usar dos conceptos y no solo uno. Así ganamos riqueza cognitiva para penetrar en la densa complejidad de los procesos culturales que están en la base de la educación. Las ciencias sociales se ven regularmente en la tesitura de tener que rehacer sus conceptos básicos porque su objeto es dinámico en el tiempo y el espacio;

la humanidad sigue adaptándose a un entorno que ella misma modifica continuamente, hasta cambiar el clima, y en su historia los retos humanos que encara y el repertorio de significados compartidos que se ve en la necesidad de elaborar se tienen que modificar en congruencia.

Al dirigir la atención hacia ese fondo de significados que sostiene el imaginario, no me refiero a contenidos procedentes de la estructura heredada del cerebro, sino transmitidos en la experiencia personal de la vida colectiva; contenidos en gran medida implícitos, vividos por el sujeto inmerso en su ambiente, sentidos de un modo coral, como un complejo acorde en el que ya no es fácil distinguir sus elementos o notas constitutivas. También los valores que se encarnan en la conducta se presentan a través de símbolos e imágenes. Las imágenes que los forman son, ellas mismas, resultado histórico de la confluencia progresiva de un sinnúmero de acciones y circunstancias que han ido caracterizando el ambiente moral y cultural de cada grupo humano en una época. Cada imagen es a su vez un resultado de fuerzas en tensión, en pos de un cierto equilibrio semántico, en cuya resultante se acoge una visión de lo bueno que ayuda a dar significado a aspectos posibles de la realidad. En ese estado implícito, ambiental, aunque el imaginario gravita con gran fuerza sobre todo actor, no cierra el ámbito de lo posible y su sistematicidad queda abierta a la historia.

Aun cuando en su gestación unos actores hayan sido más creativos que otros, y no todos hayan tenido el mismo poder para difundirlas, las imágenes no son de nadie, sino que flotan en el ambiente social. La conciencia individual nutre el imaginario colectivo del que, a su vez, se alimenta. Cada actor aporta su grano de arena, pero vive inmerso en el ambiente de esa duna gigante que mueve el viento de la historia. No sólo ciertos reptiles se mimetizan estratégicamente con su ambiente. Todos los animales sociales tenemos, en dosis muy diferentes, una gran capacidad no solo imitativa, empática, sino social y comprensiva, dialogal. Nos ponemos en el lugar del otro, nuestras neuronas operan en espejo, y así captamos la alteridad estratégicamente como tantos animales en sus respectivos ambientes. El nuestro es, sin duda, un ambiente hecho de significados en la historia, de imágenes densas con hondos estratos en el tiempo compartido. Por eso, también, es tan característico del proceso metodológico de la Antropología Cultural la práctica empática de la observación participante en el trabajo de campo intensivo. En realidad, esa observación empática, desde la inmersión en la vida de los observados, transforma en una herramienta del método lo que es una potencia lograda por el animal humano en su proceso histórico de evolución.

Según Charles Taylor, “podemos concebir el imaginario social de un pueblo en cada momento como una especie de repertorio que incluye todas las prácticas que tienen sentido para este pueblo” (Taylor, 2006: 139-140). En su conjunto, constituyen un “trasfondo que da sentido a cualquier acto particular[. Se trata, por tanto, de algo] amplio y profundo. [...] Una parte importante de ese trasfondo es [...] la idea de un orden moral” (Ibid, 42), en el cual, por tanto, “habrá imágenes de un orden moral”(Ibid, 43). Ese repertorio opera como trasfondo, porque se ofrece como una síntesis interpretativa de la experiencia. De dicha experiencia induce a destacar como posible una compatibilidad relativa entre vigencias, tendencias, retos, creencias y valores presentes en el horizonte de la época. Es así como sugiere una especie de hilo argumental que pueda dar sentido y unidad histórica a la vida en cada época.

Mucho antes que Taylor, Walter Benjamin, en su peculiar *Libro de los Pasajes*, subrayó la presencia de imágenes *desiderativas* y *legitimadoras*, y en ambas consta como ingrediente lo que hoy llamamos *valores* culturales. Mientras las desiderativas mueven a la acción, las legitimadoras facilitan el control social de las acciones al velar por el mantenimiento de un aire de familia entre estas. Así, por ajustarse al canon establecido, las imágenes legitimadoras cumplen una función reproductora y generadora de orden. Las desiderativas, pueden o no coincidir con ellas, en cuyo caso promoverán la innovación, la variedad o la revolución incluso. Con todo, la originalidad de Benjamin procede, más que de esa clasificación de imágenes, del modo como fue capaz de unir la conciencia individual y la colectiva al apreciar un hilo conductor soterrado tras los cambios culturales. Benjamin conectaba campos de experiencia que, tradicionalmente y para poder ser entendidos, habían sido categorizados como separados, contrapuestos o diferentes. Romper las viejas clasificaciones y proponer una secreta coherencia –un aire de familia hasta entonces invisible– constituye una propuesta con consecuencias teóricas y metodológicas que deberíamos considerar. Al percibir ese hilo conductor entre la ingeniería del hierro, la moda, la arquitectura, el tedio, la publicidad, la política, los estuches, la novela policíaca, los despachos, la exposición universal, el cambio en el tipo de atención del *flâneur*, el aburrimiento y la creatividad, o aquella rara fusión de interior y exterior, de casa y calle, que encarnaba el pasaje, Benjamin estaba ofreciendo instrumentos importantes para que la Antropología Cognitiva fuese más allá de las clasificaciones y se acercase a la Antropología Simbólica Interpretativa. De hecho ese es el ejercicio que siempre lleva a cabo el observador de la cultura, pues trata de percibir las ocultas correspondencias entre todos los componentes del repertorio cultural que acontecen simultáneamente en distintos campos de experiencia en una misma época y grupo. La gran masa de imágenes culturales, puesta en operación por la acción social, esboza

una figuración humana pletórica de potencia semántica, pero se mantiene implícita, informada en el ambiente de la época. Esa figuración es la que capta el observador al abrir radicalmente su atención.

Al tratar de la composición del imaginario cultural, nos referimos especialmente a los valores, cambiantes en su figuración cultural, por entenderlos, precisamente, como aquellas imágenes que legitiman el repertorio de prácticas y el ámbito de situaciones al que se aplican. El carácter borroso de sus imágenes, su inexplicitación incluso en la conciencia de los actores, no les resta eficacia. Así opera, en última instancia, toda creencia. A diferencia de las *ideas* que se concientian al encarar los problemas –según nos recuerda Ortega (1993)– las *creencias* sostienen a los actores aun sin que se den cuenta de ello. Prestamos, pues, nuestra atención a esa parte del imaginario colectivo formada por las imágenes de aquellos valores en los que de hecho se cree y, de un modo especial a las imágenes de valor en el proceso cultural del arte, pues son los artistas los especialistas en esa tan peculiar lectura interpretativa del hilo conductor que reúne y hiere a los actores en el drama de la vida.

El arte ha sido el escenario al que he dedicado una parte de mi investigación de campo desde los años 80 del siglo XX, por entender que en la creación y en el goce de las obras de arte se centra un singular esfuerzo que busca desentrañar la lenta gestación de la figura humana. A la creación artística se ha dedicado, asimismo, la profesora Pérez en su Instituto de Creatividad.

La especial sensibilidad de los artistas ante el contexto de su época, les ayuda a detectar ese nuevo sol que aun en la noche les parece que alborea antes ya del amanecer. Ellos son como animales en un bosque humano, que presienten el temblor antes de que se abra el suelo, que huelen el incendio a gran distancia, antes incluso de que prenda el fuego; y nos avisan con su canto, o nos filman y retratan como seremos en ese futuro al que nos encaminamos. Decía Jung que “el arte siempre capta intuitivamente por anticipado las tendencias venideras de la conciencia general” (1932: 415). El pensar de los artistas, escribía Benjamin, “trata de captar en las velas el viento de la historia [...] Pensar es colocar las velas. Cómo se disponen es importante. Las palabras son sus velas” (2005: 475). De algún modo los artistas son profetas de este tiempo nuestro tan descreído. Pero son profetas, como entendía Ortega, contra su tiempo, críticos. Entender sus obras exige aceptar la pregunta que nos formulan, porque previamente ellos han aceptado la interpelación que les formula la vida con una intensidad acorde con su sensibilidad. De ahí que la reciban hiriéndose, y hurgan en la herida como interfaz o ventana entre la historia y el futuro

para aquilatar el cambio, para encontrar la mutación cultural adecuada que nos ayude refloatar la patera en la que migramos surcando el mar del tiempo rumbo a Ithaca. Es así como el artista atento a los retos de su tiempo cuida, como un buen pastor, la verdad que se desvela, el claro que “permite tener un horizonte desde el cual eso que se presenta toca e impresiona al hombre que asiste a su presencia” (2013: 44).

El imaginario cultural no es, pues, una construcción subjetiva del investigador, ni algo que atribuyamos a la mente inescrutable de ciertos actores sociales. La imaginación creadora, cuyo trabajo hemos observado en el quehacer de los creadores, es sentida por ellos como vía de acceso al mundo del espíritu. Esto no significa que los creadores se inventen con su imaginación una representación o una imagen a su antojo. Lo que en sus distintos procesos de creación se representa es fruto de una búsqueda que obedece a una necesidad o sed espiritual intensamente sentida, y que el sujeto no se ha inventado sino que la ha sufrido. Obviamente, esa sed puede paliarse o alimentarse con gran plasticidad, pero no es mero fruto subjetivo del querer del creador. Ese desasosiego creador, que da nacimiento a las búsquedas del arte, es intensamente sentido en la experiencia personal de los creadores precisamente por su inmersión en el ambiente de la vida colectiva que tipifica la cultura de la época, fruto, por tanto, de una –asimismo– intensa observación social, en la que detectan hondos e hirientes contrastes de valor cultural. De ese modo, la imagen, aunque irrumpa en el sujeto, es resultado de la progresiva confluencia de fuerzas colectivas en tensión y en pos de algún equilibrio semántico. El artista pasivamente se ofrece como matrona de tan complejo resultado.

En ese proceso, el sentir opera controlando la eficacia de la imagen o representación, esto es, comparando a gran velocidad si el contenido representado es tan bueno como exige y demanda aquella sed que incoó todo el proceso. Es, pues, el juego o diálogo entre la experiencia de la necesidad y el propio querer, lo que otorga la suficiencia a la representación de aquello que nació ante su atención sin que él se lo propusiese ni controlase. De ahí la frecuencia con la que los creadores describen su experiencia como un hallazgo antes que como una invención. Las imágenes que así nacen quedan a disposición de los actores y nutren el panorama compartido de significados y sentidos que integran el imaginario. Por eso intentamos atrapar y desentrañar esa vida subterránea, porque da base y alimenta como el agua y la tierra a los grandes árboles del Patrimonio, o a las plantas y flores del jardín del arte.

Como decía Sloterdijk, tras la globalización todos estamos *en el mismo barco*. En realidad, siempre hemos estado, siempre hemos tenido que encarar el reto de la

historia, el reto de tener que entendernos para sobrevivir hacia un futuro deseable. Pero el verdadero problema que encara el arte es que el barco de la historia que compartimos no tiene una forma fija, lo cambian los marineros en marcha, en combate con las olas y corrientes en mitad de la travesía. Su periplo por tantos mares ha exigido que en cada época cambie la forma humana del barco para poder volver a Ithaca. En eso ha consistido, precisamente, la evolución, en cambiar de una forma no preconcebida para poder seguir viviendo hacia un futuro desconocido. No solo no hay camino, sino que cambia la forma humana del marinero y del barco que deja estelas en la mar. Por eso nos inquieta esta sed que manifiesta nuestra vitalidad, la permanente búsqueda del sentido a Ithaca, la similitud de las estelas, la infinidad de las tormentas y la forma cambiante del marino y su barco. Héroe o antihéroe, hombre y mujer, alguien o don nadie, personal o colectivo, sin yo o fragmentado en muchos alias, de una pieza o con siete moradas, apátrida o nacionalista, la figuración humana que en cada época alborea como una estrella en el horizonte, no es nítida, siempre está inacabada y tiene algo de inhumana; carece de autor conocido al ser obra de muchas manos y, no obstante, hacia ella gravita el deseo inevitable, no elegido, que entre todos construimos, incluso con nuestro empeño en desvelarla. Hallar un sentido, remodelar el barco y evitar el naufragio en el mar de la historia, no son tareas independientes, y son compatibles con aquellos peculiares propósitos que caracterizan la figuración cultural del propio marinero.

La evolución cultural supone, pues, un cambio en la estructura de la imagen antropológica que afecta a la idea misma de persona. Cabe aquí recordar toda la obra de Han por su análisis de la transparencia, de la autoexplotación y del cansancio, o, por la pérdida del sentido del tiempo, en la que nos ofrece su versión del nuevo imaginario. Debemos también recordar las viejas y sabias lecciones de Vico y Dilthey que ya en el XVIII y XIX sugerían estudiar lo que la propia sociedad no ha contemplado todavía como expresión de su propio espíritu, esto es, lo que la propia sociedad no suele considerar cuando pretende formalizar su propia imagen. Aquello que no reconoce ni dice de sí misma resulta ser una poderosa vía de acceso a las creencias efectivas, a la parte oculta del imaginario colectivo que mantiene a flote la masa visible de la cultura y que, por su propia naturaleza, tendrá que ser objeto de observación crítica por parte del analista. Primero fueron los pasajes, el flâneur, la moda, los estuches, la gran ciudad, como masa visible, y luego la sensible observación de Benjamin, de Taylor o de Han, para reconocer tras todo ello el imaginario subyacente que Europa no supo formularse a sí misma. Ese ha sido, en realidad, el trasfondo cultural en el que los jóvenes de cada época se han educado, como si de un curriculum oculto de gran formato se tratase.

Hoy, si a la red y a la informatización sumamos la robótica y la neurociencia, los avances de la medicina, la quiebra de la carrera profesional, la escasez y precariedad del empleo, el crecimiento de la desigualdad social y económica, la fragmentación de la guerra, la velocidad y homologación formal de tantos aspectos de la vida con la globalización, o la dificultad para hallar un sentido suficiente a la experiencia, encontraremos en el arte una proliferación de obras en las que se recrean todos esos procesos. Se trata de obras que miran hacia donde apuntaba Vico y, al hacerlo, detectan una nueva imagen antropológica de nuestro tiempo. En ellas vemos la fragilidad del sujeto fragmentado en partes más livianas que la antigua unidad moral de la persona, veloz cada una de ellas para no perder un panorama ilimitado de oportunidades interactivas. Con ellas se sumerge el hombre nuevo, breve pero intensamente, en un sinfín de ambientes sociales, ignorante cada uno de cada otro. Esa fragilidad la perciben y comentan los artistas al subrayar la banalidad de tanta autoaserción en las redes, el narcisismo que desvela la inseguridad subyacente, la desconfianza que late tras la broma continua y el juego, o la multiplicada atención a los contactos sociales sin ataduras. Ese es un campo que irrumpe como reto para la Antropología de la Educación en nuestros días. Curiosamente, la era digital, con tan nítidas y abundantes imágenes presentes en tan infinitas pantallas, rehuye de un modo singular su propia imagen cultural. Tras el esplendor de la abundancia y la tecnología, nuestro tiempo oculta su propio rostro y reta a todo ciudadano, a todo observador, a todo pensador y creador a capturar su imagen. Necesitamos esbozar el rostro del nuevo imaginario –las imágenes que componen su expresión humana– porque en su gesto se formula el reto que la historia nos lanza al preguntarnos por el futuro de la juventud que pretendemos educar, por la vida, en definitiva.

Quizá forme parte de esa imagen la dificultad generalizada de percibir la dignidad del reto, y quizá esa dificultad resulta reforzada por la creciente desigualdad que rompe y segmenta de nuevo la sociedad de nuestra época. En un mundo globalizado, la homogeneidad del perímetro que lo abraza oculta pero no reúne los pedazos desiguales que lo forman. Son muchas las ocasiones en las que no llega a formularse la pregunta que late en el gesto del rostro de nuestra época. Y, sin embargo, ahí está presente e invisible, oculto como cuando todos los líderes políticos se reúnen ante las grandes crisis que nos embargan y piden públicamente que se tomen medidas. ¿Quién ha de tomar esas medidas? ¿A quién formulan sus peticiones? ¿Se las piden a sí mismos? ¿a todos nosotros? ¿Cómo es que nadie responde? ¿Se ha perdido la responsabilidad? ¿No hay voluntad o no hay conciencia de ser un sujeto? ¿No implica, acaso, esta percepción un cambio en el imaginario cultural de nuestra época, en la figuración antropológica del sujeto humano?

BIBLIOGRAFÍA

- Bartra, R. 2014: *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*. Valencia, Pre-Textos.
- Benjamin, W. 2005 (1927-1940): *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Dilthey, W. 1944 (1883): *Introducción a las ciencias del espíritu*. México, F.C.E.
- Durkheim, E. 1996 (1903): *Clasificaciones primitivas*. Barcelona, Ariel.
- Han, B-C. 2012: *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder.
- Han, B-C. 2013: *La sociedad de la transparencia*. Barcelona, Herder.
- Han, B-C. 2014: *Agonía del Eros*. Barcelona, Herder.
- Han, B-C. 2014: *En el enjambre*. Barcelona, Herder.
- Han, B-C. 2014: *Psicopolítica*. Barcelona, Herder.
- Han, B-C. 2015: *El aroma del tiempo*. Barcelona, Herder.
- Heidegger, M. 2013 (1947): *Carta sobre el Humanismo*. Madrid, Alianza.
- Jung, C.G. 1932: *Problemas espirituales del presente. El problema espiritual del hombre moderno*. Zurich.
- Ortega y Gasset, J. 1993 (1940): *Ideas y Creencias*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- Pérez Alonso-Geta, P.M. 2005: *La reducción de la infancia en la sociedad de la información*. Anales de la Fundación Joaquín Costa.
- Pérez Alonso-Geta, P.M. 2007: *El brillante aprendiz*. Barcelona, Ariel.
- Sloterdijk, P. 2000 (1993): *En el mismo barco*. Madrid, Siruela.
- Taylor, C. 2006: *Imaginarios sociales modernos*. Barcelona, Paidós.
- Turner, V. 1980 (1967): *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI.
- Vico, G. 2002 (1699-1710): *Obras. Oraciones inaugurales & La antiquísima sabiduría de los italianos*. Barcelona, Anthropos.