Nuevo Itinerario Revista Digital de Filosofía ISSN 1850-3578

Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica

Alberto J. L. Carrillo Canán (BUAP / México)*

"(…) los hindúes no tienen historia (…). *Ciertamente los hindúes tienen listas y recuentos de sus reyes pero también aquí es evidente la mayor arbitrariedad* (…) *y aún en el caso de que estas listan fueran correctas no podrían constituir ninguna historia*." Hegel

Consabidamente Christian Metz es uno de los teóricos más destacados entre quienes investigan el fenómeno del cine narrativo. Metz, sin embargo, plantea con toda la claridad deseable que el desarrollo del cine hacia la narratividad como tendencia dominante en dicho medio, no es algo necesario, ni siquiera era algo previsible en los inicios del cine. En cualquier caso, Metz hace su tarea principal el teorizar en qué consiste la narratividad del cine, cuáles son sus medios y sus formas, llegando a proponer lo que se conoce como la "gran sintagmática" de Metz (1966),[1] la cual resumiría los grandes elementos de la narrativa cinematográfica. En este trabajo queremos cuestionar presupuestos básicos en la teoría de Metz. Ciertamente, Metz forma parte de toda una pléyade de teóricos de la narratividad en general y en particular de la cinematográfica, por lo que se podría haber escogido a otro autor, sin embargo, la importancia y a la autoridad de Metz permiten hacerlo centro de la crítica a la teoría de la narratividad cinematográfica. Refiriéndose al proyecto teórico que impulsó la concepción narrativista del cine, Metz llega a hablar de una "mente" y una "mentalidad sintagmática". Nosotros creemos que de manera alternativa sería posible hablar de una *mentalidad narratológica*, la cual, apoyándonos en Marshall McLuhan y en Eric A. Havelock, entre otros teóricos mediáticos, no parece ser más que una manifestación particular, exacerbada, de lo que podríamos llamar el *estado alfabético de la mente*. Partiendo del examen y crítica de la teoría narratológica de Metz, el objetivo de este trabajo se ubica en el campo de la filosofía de la tecnología y la filosofía de la mente y consiste en mostrar que los supuestos de la teoría de Metz acerca de la narratividad cinematográfica son acríticos por partir de los prejuicios del hombre alfabetizado respecto de la estructura de la experiencia: el hombre alfabetizado (McLuhan) toma la forma de su experiencia para proyectarla sobre toda experiencia posible llegando, en último término, a las teorías narratológicas de los medios, en particular del medio fílmico, como hace Metz. Tal sería la tesis crítica de este breve trabajo. Una consecuencia de esta tesis sería la de ayudar a cuestionar la concepción e interrogar la realidad dominante del cine como medio narrativo.

1. Los presupuestos narratológicos de Metz

1.1 Dos presupuestos básicos de Metz

En un primer momento son dos los aspectos de la teoría de Metz que resultan de importancia para este trabajo. El primero de ellos es la noción de la narrativa como algo que remite a un objeto original consistente en una *secuencia de eventos*. El segundo es la noción de la narrativa como algo que implica una *transformación del objeto original en objeto narrativo*. Metz aplica sistemáticamente estos supuestos al examen del cine narrativo, pero en térmi-

* acarrillo_mx@yahoo.com

[1] Principalmente en su texto *Problemas de la denotación en el cine de ficción* (1966), en FL. Véase la lista bibliográfica y de abreviaturas al final de este trabajo.

nos generales se trata de supuestos compartidos por todo narratólogo, de ahí que la crítica de los mismos sea una crítica a la narratología en general. Empecemos por el examen del primer supuesto.

En su texto *Notas para una fenomenología de la narrativa* (1966), Metz nos dice que "[u]na narrativa es una suma de *eventos*; son estos eventos los que se ordenan en una secuencia (…)" (FL 24, c. a.).[2] En el mismo sentido nos dice que "(…) la narrativa (…) es una serie de eventos." (FL 26) Habrá que señalar que en estas dos citas hay una cierta ambigüedad, la cual, una vez conocida, no es perjudicial. En verdad, los eventos, la suma o la serie de los mismos, son algo externo a la narrativa, son algún tipo de realidad. Así, Metz se refiere al hecho aparentemente obvio de que "[l]a realidad no cuenta historias (…), un evento tiene que haber terminado en algún sentido antes de que su narración pueda empezar." (FL 23). La suma de eventos es, pues, el "objeto natural" (FL 35),[3] o como Metz lo llama en su texto *El cine: ¿un lenguaje o un sistema lingüístico?* (1964), el "objeto original" (FL 36) a partir del cual se va a construir o elaborar una narrativa. Tal "objeto natural", extra narrativo, es el que a afectos de convertirse en una "cosa contada" (FL 18), es decir, a efectos de construir una narrativa, , "(…) es considerado como un simple punto de partida. Es analizado, literal y figurativamente, y sus partes constituyentes [los eventos] son aisladas; este es momento del *análisis fragmentador* (…)" (FL 35, c. a.). Es, pues, evidente, que los eventos que constituyen la narrativa son, en cierto sentido, preexistentes a ella, pero la comprensión de su naturaleza y de la naturaleza misma de la narrativa requieren empezar con la discusión del segundo presupuesto.

Poco después de la última cita, Metz nos dice: "El gran momento, el que uno ha estado esperando y sobre el que uno ha estado pensando desde el principio, es el *momento sintagmático*. Uno reensambla un duplicado del *objeto original* (…)" (FL 36).[4] Es apenas este duplicado el que es el "objeto narrativo" (FL 19) en tanto "secuencia *más o menos* cronológica de eventos" (FL 19). Tenemos así dos objetos, el "narrativo" y el "original", el que no es más que "un simple punto de partida" (FL 35) para llegar al primero. Y aquí opera la ambigüedad a la que nos referimos arriba: los eventos cuya secuencia constituye la narrativa son preexistentes a la misma, pero, por otra parte serían resultado de la narrativa, en cierto sentido serían creados por esta apenas a partir del "momento del análisis fragmentador" (FL 35). En efecto, uno "(…) reensambla un duplicado del objeto original (…)" (Fl 36) y este es un *duplicado*, nos dice Metz a continuación, "(…) el cual es totalmente pensable porque es un *producto puro de la mente*." (FL 36) Metz está, entonces, considerando una doble creación, la de los eventos mismos en el "acto narrativo" (FL 22) de su aislamiento a partir del "objeto original" o "natural", y la del "objeto narrativo" en tanto "objeto ensamblado" (FL 36). Examinemos esto con mayor detenimiento. Veamos primero la creación narrativa de los eventos.

Inicialmente la situación es paradójica. Cada evento que constituyen el "objeto original" es ciertamente preexistente a la narrativa, sin embargo, es un "acto narrativo", el "análisis fragmentador" (FL 35) el que lo hace disponible – en cierto sentido lo crea – en tanto "verdadera unidad de la narrativa" (FL 25), ya que "(…) el evento es siempre y en todo caso la

[2] En el caso en el que las cursivas al interior de una cita sean del autor del texto citado, esto se indicará con la abreviatura c. a., en caso de que sean nuestras no se hará ninguna indicación.

[3] Para evitar confusiones señalemos aquí que se trata de una naturalidad en relación con la artificialidad del "objeto narrativo"; por ello, el "objeto natural" puede ser algo tan artificial como "el lenguaje humano o la leche en polvo" (FL 35.).

[4] Como señalamos en la introducción de este texto, Metz llega a hablar de una "mentalidad sintagmática" (FL 35) y una "mente sintagmática" (FL 38) y nos da ejemplos de esto en la proliferación de procedimientos y artilugios permutativos, como es el caso de las vías en los juegos de trenes eléctricos, caso en el que se tienen sets de elementos básicos a combinar según sus funciones – en términos narratológicos una función es un *paradigma* –: rectas, curvas, cambios, cruceros, etc. Los elementos clasificados funcionalmente se alinean en un "arreglo secuencial" (FL 33) – en términos narratológicos el *sintagma* – dando lugar a variaciones o permutaciones de una configuración dada (cfr. FL 34).

unidad básica de la narrativa." (FL 24) La paradoja se resuelve echando mano de la oposición entre "percepción" (FL 16) y "significación" (FL 17). Esta última es considerada por Metz como algo que "(…) el análisis estructural *presupone* (…)" (FL 17) y que es una especie de "etapa previa implícita o explícita" (FL 17) para el "análisis fragmentador" y que parece desempeñar un papel intermedio entre la "percepción" y la narrativa, de hecho, vendría a ser algo así como el *grado cero de la narrativa*, según quedará claro más adelante. Por lo pronto, según Metz, "(…) la *significación* (la cual es construida y discontinua) hace explícito lo que primeramente se había experimentado solamente como una percepción (la cual es continua y espontánea)." (FL 17, c. a.)[5] En la "percepción" se captaría el "(…) significado 'natural' de las cosas y los entes (el cual es *continuo*, *total* y sin significantes nítidos (…)" (FL 37), y en tanto percepción debe ser distinguida de lo que Metz llama a continuación "(…) la significación determinada." (FL 37) Según Metz, "[l]a significación tiende a hacer secciones precisas de *significados* discontinuos que corresponden a otros tantos significantes. Por definición [la significación] consiste en informar un semanticismo amorfo." (FL 37, c. a.) Obviamente, hay lo que Metz llama las "unidades (…) de la significación" (FL 73) y además la "significación" – a diferencia del "significado natural" captado en la percepción – es en sí misma un tipo de "*articulación*" (FL 99, c. a.), que logra hacer "explícito" lo que primeramente solo es "amorfo", es decir, desarticulado, "continuo".

De acuerdo con lo anterior, el "objeto original" sería o correspondería a un tal "significado 'natural'" (FL 37) propio del "semanticismo amorfo" (FL 37) que a su vez correspondería a la captación "continua y espontánea" (FL 17) propia de la "percepción". Por su parte, los eventos que constituyen el "objeto narrativo" serían el resultado de una discontinuidad generada como "significación". Es esta última la que crea "(…) secciones precisas de significados discontinuos que corresponden a otro tantos significantes." (FL 37) Tales secciones serían las que corresponderían al "análisis fragmentador", que es quien pone a disposición cada evento singular como "unidad básica de la narrativa" (FL 24). Examinemos ahora la idea de la generación de la narrativa, es decir, del "objeto narrativo" mismo en tanto "objeto ensamblado".

Lo cierto es que si ya con la noción de "análisis fragmentador" se había manifestado la herencia estructuralista de la narratología de Metz, dicha herencia se presenta plenamente con la noción del "momento sintagmático". Ahora de lo que se trata es de una "manipulación" (FL 34) de las unidades narrativas que son los eventos – cinematográficos –. Ya se tienen a disposición los eventos y lo que hay que poner en juego es un "arte permutativo" (FL 37) mediante un "nítido acto organizativo" (FL 37). Aquí, el "(…) el objeto natural es reconstruido (…)" pero "[e]l objetivo de la reconstrucción no es el de reproducir la realidad; la reconstrucción no es una reproducción, no pretende imitar el aspecto concreto del objeto original; no es ni *poiesis* [creación libre] ni una *pseudo-physis* [imitación], sino (…) un producto de la *techne*." (FL 36) La técnica en cuestión es, justamente, una manipulación, de elementos preexistentes – los eventos – para reordenarlos en una cierta secuencia. Por supuesto, no todo se reduce a la "manipulación" permutativa de las unidades narrativas. Para que se tenga una narrativa en tanto producto artístico hay otras condiciones que deben cumplirse, pero ese no es nuestro tema en este trabajo. Lo que nosotros tenemos que subrayar aquí es el supuesto definitorio de que una narrativa es o implica una *transformación* del objeto original de acuerdo con una "manipulación" de elementos aplicando un "arte permutativo".

[5] Cuando en un fragmento citado el autor mismo utiliza cursivas, a nosotros no nos queda para resaltar algo más que el expediente de subrayar. Los subrayados son, pues, siempre nuestros, utilizándose únicamente cuando en una cita el autor del texto citado hace uso él mismo de cursivas.

1.2 Tres niveles a partir de los dos presupuestos anteriores

Del examen de los dos supuestos de Metz resultaron, a fin de cuentas, tres niveles conceptuales en su teoría. El *primero* es el del "objeto original" en tanto dado en la simple "percepción", el cual es "continuo", "total", y conlleva un "semanticismo amorfo". El *segundo* está en el paso hacia el "objeto narrativo" y es la etapa intermedia de la "significación", la cual es, implícita o explícitamente, *previa* al momento del "análisis fragmentador" como acto narrativo *consciente*. En comparación con la narrativa propiamente dicha, la "significación" vendría a ser como la experiencia articulada naturalmente, en la que se reconocen eventos de acuerdo con un cierto "naturalismo" (FL 33), de acuerdo con una "representación puramente objetiva" (FL 33). En *tercer lugar*, se tendría a la narrativa propiamente dicha. A partir de ella se entiende la posición estructuralista tradicional que en tanto tal también es sostenida por Metz: el *momento artístico* que definiría a la narrativa propiamente dicha supone una *reconstrucción* del "objeto original" que no es ninguna mera reproducción de la realidad, sino, como ya se indicó, un "objeto ensamblado". Apenas con este objeto estaríamos en el nivel propiamente artístico que se buscaría en toda narrativa. El "objeto narrativo" en tanto "objeto ensamblado" es el que es la "suma" o "secuencia *más o menos cronológica* de eventos". Esquematizando estos tres niveles tendríamos lo siguiente:

1. El "objeto original" como serie de eventos implícita, como "semanticismo amorfo".
2. La "significación" como serie de eventos explícita en el *orden temporal natural*.
3. El "objeto narrativo" como serie de eventos "más o menos cronológica", construida explícitamente como narración. Este objeto es el que sería puramente mental, por ello, en cierto sentido, creación pura, ya que tiene un *orden temporal no natural*, producto de un "nítido acto organizativo" (FL 37).

Los primeros dos niveles anteriores corresponden al supuesto de la teoría narratológica de que existe un objeto original consistente en una *secuencia de eventos*. Hagamos explícto ahora que se trataría de una *secuencia temporal* de acuerdo al orden en que el objeto original sucede en la realidad. Esto corresponde a lo que en teoría narratológica en general se llama la "historia" o el "sujeto" de la narración. El tercer y último nivel corresponde al supuesto de la teoría narratológica de que la narrativa es una cierta transformación del objeto narrativo. También hagamos explícito ahora que se trata de una *transformación temporal*, básicamente – por ejemplo, en el caso del cine con un *flashback* o un *flashforward* –. Esto corresponde a lo que en teoría narratológica en general se llama el "discurso". Con estas precisiones hemos hecho referencia explícita al problema de la temporalidad. Ahora haremos explícita esta noción en los supuestos de Metz.

1.3 Los supuestos de la temporalidad y la protoverbalidad

Al principio de sus *Notas para una fenomenología de la narrativa*, Metz empieza señalando que "[u]na narrativa tiene *un principio y un final* (…)" (FL 17, c. a.), lo que complementa poco después diciendo: "[u]n principio y un final, es decir, la narrativa es una *secuencia temporal*." (FL 18, c. a.) Con esto queda claro que la noción de narrativa, en sus dos supuestos señalados al principio de este trabajo, así como en los tres niveles recién discutidos, depende por completo de la noción de *evento* en tanto *entidad temporal*, lo que, a su vez, conlleva implícita la noción de *secuencia temporal*. Ahora bien, entre la estructura del "objeto originario" o "natural", por un lado, y el "objeto narrativo", por otro, hay la diferencia de que el primero es una secuencia de eventos que sigue el orden temporal natural, mientras que en el segundo, en tanto permutación de los eventos del primero, la secuencia es "más o menos cronológica" con relación al orden temporal natural de los eventos del "objeto originario". Es decir, la permutación que conduce del "objeto natural" al "objeto narrativo" en tanto "objeto ensamblando", es, básicamente, una transformación temporal, una "(…) reconstrucción (…) que

no reproduce la realidad (…)" (FL 37) porque altera el orden temporal natural. Así, Metz nos dice que "(…) una narrativa es, ente otras cosas, un sistema de *trasformaciones temporales*." (FL 19) Es esto lo que da lugar a "(…) toda las distorsiones temporales que son un lugar común en la narrativas (…)" (FL 18) – como el mencionado *flashback* o escena retrospectiva en el caso del cine –.

Además del supuesto de la secuencialidad temporal, el último supuesto Metz – y, claro, de los narratólogos en general – que es de interés para nosotros en este trabajo, es el del carácter o *expresividad lingüística* de la secuencia de eventos o secuencia temporal. Se trata de que la secuencia de eventos se expresaría, tanto en el nivel de la "significación" como en el de la "narrativa", en una secuencia de declaraciones o de oraciones. Nuevamente en sus *Notas para una fenomenología de la narrativa* Metz nos dice que "[t]oda narrativa es un discurso [*discourse*] (lo inverso no es cierto; muchos discursos no son narrativas – el poema lírico, la película educativa, etc. –." (FL 20) Metz utiliza aquí el término "discurso" no solamente en el sentido de una forma de conciencia secuencial, sino de una conciencia la cual justamente por su carácter secuencial puede ser considerada como esencialmente lingüística. Así, Metz nos remite a la noción de discurso en "términos jakobsonianos" (FL 20), de tal manera que en tanto discurso una narrativa es "una declaración o una secuencia de declaraciones" (FL 20). La importancia de esto radica en que nos lleva a la idea de la "naturaleza lingüística" (FL 21) de lo que Metz llama la "instancia narrativa", dicha instancia sería, esencialmente, "habla [*speech*]" (FL 21) o un cierto análogo de ella.

Siguiendo el procedimiento estructuralista típico,[6] Metz toma como modelo al lenguaje y nos dice que "[e]n toda narrativa cuyo *vehículo* es el lenguaje articulado (escrito u oral), la auténtica unidad narrativa es (…) la oración, o por lo menos algún segmento de longitud similar a la oración (…)" (FL 25), un cierto "tipo mínimo de declaración completa" (FL 25). De hecho, un "(…) sintagma lingüístico mayor que la oración está compuesto de varias oraciones (…)" (FL 25). Partiendo de esto Metz pasa al examen de la imagen y nos dice que "[e]n otras narrativas [distintas de la escrita o la oral] la imagen es el *vehículo*; tal es el caso de la narrativa fílmica." (FL 26) En este caso "cada imagen" (FL 26) es el equivalente de "una declaración completa" (FL 26), y son las imágenes las que aparecerán en el sintagma o "cadena fílmica" (FL 26). Análogamente, "[u]n tercer tipo de narrativa usa gestos como *vehículo* (el ballet clásico, la pantomima, etc.). Cada gesto (…) constituye una declaración significativa (…) y, por tanto, se acerca (…) a la oración (…)" (FL 26). En este caso, la cadena o secuencia de los gestos es el sintagma o serie de sintagmas que forma la "narrativa" mímica o dancística.

Así pues, la conclusión de Metz es que "(…) más allá de la diversidad de los *vehículos semiológicos* que pueden portar la narrativa, la división esencial de la secuencia narradora en declaraciones efectivas (*predicaciones sucesivas*) (…) parece ser una característica permanente de la narratividad." (FL 26) Teniendo en mente la tradición estructuralista, el propio Metz señala que esto no es nada nuevo, pero indica que su intención es recordarnos que "(…) si la narrativa puede ser analizada estructuralmente en una serie de *predicaciones* eso se debe a que fenomenalmente es una serie de eventos." (FL 26) Se trata, según lo señalamos arriba, de que tanto el "objeto original" como el "objeto narrativo" son, esencialmente, una secuencia de eventos, aunque las "suma de eventos" del "objeto narrativo" sea una *permutación* de la serie de eventos del "objeto original". Mediando entre estas dos secuencias o, de hecho, constituyendo la primera de ellas, la del "objeto original", tenemos, según vimos, a la "significación". Lo importante aquí es el hecho de que la noción de "significación" – en sus términos más generales aquello que constituye nuestra orientación en el mundo sin ser el mundo mismo, es decir, la experiencia humana misma – aparece como una serie de "predicaciones sucesivas"

[6] En este punto Metz remite entre otros Greimas, a Lévi-Strauss y a Propp (cfr. FL 24s.)

(FL 26). Hay que hacer notar que estas predicaciones, las correspondientes a la significación, no forman un "discurso" porque siguen el orden temporal natural del "objeto original", es decir, de la "historia" o "sujeto", mientras que, de acuerdo con la definición narratológica estándar, el "discurso" propiamente dicho implica siempre la trasformación temporal de objeto original, de la "historia". Eso es así porque la narratividad siempre está alejada de la mera "literalidad" (FL 99), de la "reproducción puramente objetiva". Queda claro entonces que la "significación" como mera articulación lingüística o protolingüística del "objeto original" no es realmente una narrativa ; si se quiere, es apenas el *grado cero de la narrativa* o una protonarrativa o, de hecho, correspondería a la "historia" de la narrativa esperando apenas ser convertida en "discurso".

1.4 El supuesto de un orden cronológico natural como estructura de la experiencia

Vimos que para Metz el nivel de la "significación" correspondería a una articulación temporal natural del "objeto original" en una serie de eventos singulares – y una secuencia correspondiente de oraciones –. Tal articulación temporal, previa a toda permutación, sería en términos narratológicos la "historia" de una posible narrativa; la narrativa misma aparecería sobre la base de la historia como "discurso", el cual implicaría ya una permutación de los eventos del objeto original y, por tanto, una "transformación temporal". Ciertamente Metz nunca habla de un *orden temporal natural*, pero la idea de que tal cosa existe sin más está implícita dado que el segundo supuesto básico de Metz conlleva precisamente la noción de narrativa como transformación permutativa de la secuencia de eventos del "objeto original". Dicho "objeto original" o "natural" no puede ser otra cosa que un conjunto de eventos en el *orden cronológico natural* de acuerdo con nuestra experiencia de una sucesión temporal lineal, tal como todos la conocemos en Occidente. Pero lo cierto es que la historia humana no se reduce a Occidente – ni siquiera hoy en día –, por lo que la suposición de la "significación" como un nivel semiótico articulado linealmente en correspondencia con la cronología lineal, es injustificada. La suposición de este orden cronológico natural es fundamental para nuestro análisis crítico por lo que insistimos aquí en que toda la concepción narratológica de Metz depende de esta suposición.

En efecto, la idea misma de la narratología depende de la diferencia entre "historia" y "discurso",[7] implicando este último una permutación en el orden de las unidades de aquella. En el caso del cine esto aparece en Metz de múltiples maneras, por ejemplo, cuando Metz toma posición respecto del fanatismo de Einseinstein respecto del montaje. Metz señala críticamente que para Einsenstein en el cine "[t]odo es montaje" (FL 32), que Einseinstein se niega a "(…) conceder incluso el espacio más pequeño a un flujo continuo de creación; lo único que él es capaz de ver son piezas fragmentadas que serán reunidas mediante una manipulación ingeniosa." (FL 33) De acuerdo con Einsenstein, nos dice Metz, no es admisible "filmar un escena de manera continua" (FL 33). Así, resumiendo a Einsenstein Metz dice: "No, uno tiene que fragmentar, aislar los acercamientos, y después reensamblar todo." (FL 33). Metz rechaza este radicalismo del "arreglo secuencial" (FL 33), pero, después de todo, en su texto *Problemas de la denotación en el cine de ficción* (1966), dice que "[e]s verdad que el concepto de montaje como manipulación irresponsable, mágica y todo poderosa, es obsoleto. Sin embargo, el montaje *como la estructuración de la coherencia inteligible por medio de 'conjunciones' varias* no está 'pasado de moda' de ninguna manera, ya que el cine siempre es *discurso*." (FL 134, c. a.) Es decir, nunca es "historia" De hecho, este es un punto de partida para toda la noción narratológica acerca del cine. El mismo Metz nos dice en su texto *Algunos aspectos en*

[7] Véase solamente como ejemplo el libro de Chatman, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.*

la semiótica del cine (1966) que "[l]a manipulación fílmica transforma en *discurso* lo que habría sido una *simple transferencia visual de la realidad* [al celuloide]. Partiendo de un tipo de *significación* que es puramente análoga y continua – fotografía animada, cinemato*grafía* [en sentido literal] –, el cine formó gradualmente en el curso de su maduración diacrónica algunos elementos de una auténtica semiótica (…)" (FL 105). Obviamente, la "transferencia visual de la realidad" (FL 105) al celuloide, la mera "fotografía animada" (FL 105) o "cinematografía" (FL 105) en sentido estricto, no sería más que la "simple duplicación visual" (FL 105) de la realidad, lo cual es rechazado no solo por Einseinstein sino por Metz y por todo narratólogo, ya que dicha transferencia eliminaría la diferencia entre "historia" y "discurso" reduciendo este a aquella.

La reducción del posible "discurso" a mera "historia" acontece siempre que el cine se convierte en mero documental o registro filmográfico de algo. En tales casos, el cine viene a ser pura analogía bidimensional de un proceso tridimensional, y refiriéndose a tal tipo de analogía Metz nos dice que "[d]onde quiera que la analogía domina la significación fílmica (…) se carece de codificación específicamente cinematográfica." (FL 106). Ahí se carece de "la organización *discursiva* de grupos de imágenes" (FL 106). En tales casos el cine es la mera analogía bidimensional de su "sujeto", de su "historia". Como queda claro, el "objeto original" o "natural", consistente en el referente puro de una toma continua, puede ser meramente filmografiado o duplicado sobre el celuloide, pero entonces ya no hay "discurso", ya no hay "narrativa cinematográfica". Justamente este es el caso en el que en el cine dominaría el orden temporal natural. Resulta claro entonces que el concepto mismo de narrativa cinematográfica, o discurso fílmico, supone un *orden temporal natural como estructura básica de la experiencia*. Ya que apenas separándose de este orden tendríamos cine, porque "(…) el cine siempre es *discurso* (…)" (FL 134).

2. Crítica de los supuestos narratológicos de Metz

Según vimos –y en concordancia con los supuestos narratológicos estándar–, la narrativa puede ser portada por una diversidad de "vehículo semiológicos" (FL 26) y el "vehículo" paradigmático es el lenguaje ("escrito u oral", FL 25), pero dado el interés de Metz en el cine, él se concentra en el "vehículo" narrativo constituido por las imágenes fílmicas, de tal manera que de pasada nos pone el ejemplo de que "[u]na toma estática y aislada de una porción de desierto es una imagen (…); varias tomas sucesivas de una caravana moviéndose a través del desierto constituyen una narrativa (…)" (FL 18). El arreglo secuencial de tomas, el cual no es una mera filmación continua y, por lo tanto, implica ya ciertas transformaciones temporales, nos da ya un ejemplo muy elemental de "narrativa cinematográfica" (FL 18). Ahora bien, como podemos ver con base en el ejemplo anterior, los narratólogos parten de que una secuencia de imágenes forma una narrativa – o, en el caso más simple, una "significación" en el sentido de Metz –, pero lo cierto que la única manera de que las imágenes formen una secuencia es proyectar este modo de temporalidad – la sucesión o la secuencia – en la estructura de la experiencia. Pero esto es posible solamente porque se sabe, como dice Vilém Flusser en su ensayo *Criterios, crisis, crítica* (1984), "contar" (W 42), el "(…) acto de separar cosas de su contexto para arreglarlas en filas (…)" (W 42) o secuencias, capacidad que no se puede presuponer como una habilidad transhistórica y transcultural del hombre, propia de cualquier cultura, sino que es inducida o entrenada por la escritura alfabética. En otras palabras: sin texto en sentido propio no hay secuencia. Expliquémonos.

En contra de los supuestos narratológicos que implican la existencia incuestionada de una mente secuencial y, por tanto, de un ordenamiento lineal de toda experiencia al hilo de una *secuencia temporal natural* – lo que corresponde en el caso de Metz al nivel de la "significación" y en el de los narratólogos en general a la "historia" –, los teóricos mediáticos, en

particular Marshall McLuhan, Eric A. Havelock, Walter J. Ong y Vilém Flusser, entre otros, parten de que no hay tal cosa como una estructura secuencial de la conciencia independiente del entorno tecnológico y, consecuentemente, del medio expresivo. Metz, dando un ejemplo de la posición narratológica estándar, nos dice que "(…) en cualquier narrativa, la instancia narrativa [es decir, la materialización de la narrativa en algún medio] toma la forma de una *secuencia de significantes* (…)" (FS 19). Esto encierra una petición de principio. ¿Cuál es la condición de posibilidad de la secuencia?, ¿quién dice, quién le asegura a Metz, que todos los significantes pueden ser ordenados secuencialmente?, ¿qué hay acerca de las imágenes y las esculturas en culturas ágrafas, más aún, cuál es la naturaleza del lenguaje puramente oral, es decir, estrictamente preliterato o prealfabético? ¿Es el habla puramente oral realmente una ordenación secuencial de la experiencia? La mayoría de los teóricos mediáticos negaría esto último – según veremos en las últimas dos secciones de este trabajo –.

2.1 La superficialidad de la imagen y la estructura temporal circular de la experiencia

Empecemos por dejar claro que las imágenes no son algo que de por sí de lugar a cadenas o secuencias de significantes, que de lugar a la idea de que es posible ordenarlas en secuencias. Para ello recurriremos a Vilém Flusser quien parte del hecho de la planaridad o superficialidad de la imagen así como del hecho de que está circunscrita por un límite o un borde – así sea este un límite en las paredes de una cueva o los límites de una bóveda en una iglesia renacentista –. Son estas dos características las que llevan a una peculiar estructura de la temporalidad y de la experiencia humana misma en el caso de las sociedades ágrafas, cuyos símbolos producidos *ex profeso* son básicamente imágenes.

En su opúsculo *Para una filosofía de la fotografía* (1983), Flusser nos dice que "[e]l significado de las imágenes yace en la superficie. Se puede captar de una sola mirada (…)" (PhF 8), caso en el que no hay ninguna temporalidad, ninguna diacronía sino una pura sincronía. Sin embargo, "[s]i se quiere profundizar en su significado, (…) se tiene que permitir que la vista vagabundee por la superficie. Este vagabundear sobre la superficie de la imagen deber ser llamado 'explorar'. Al explorar, la mirada sigue una trayectoria compleja (…)" (PhF 8). Lo importante aquí es que en una superficie, a diferencia de lo que ocurre con una línea, no hay una trayectoria única. Las dos dimensiones de las superficies implican dos grados de libertad para el movimiento, con lo que el mismo puede cambiar y regresar de las maneras más arbitrarias imaginables. Esto significa que entre dos elementos cualesquiera de una imagen se puede seguir cualquier camino que pase por múltiples otros elementos. En otras palabras, ningún elemento está unívocamente relacionado con otro cuando se va del uno al otro. Esto es manifiesto si se compara con el proceso de leer una palabra, una oración, una cláusula: en este caso se va de letra en letra, de palabra en palabra, de oración en oración, de manera irreversible. Ciertamente, la lectura pude ser repetida, pero siguiendo el mismo orden, en una construcción unívocamente aditiva del sentido o significado del texto. En el caso de los elementos de una imagen, el paso de uno a otro puede seguir cualquier trayectoria, por lo que, como se dijo, ningún elemento remite unívocamente a otro. Por ello es que Flusser nos dice que "(…) las imágenes son complejos simbólicos que no son 'denotativos' (unívocos) sino 'connotativos' (multívocos)" (PhF 8)

Pero lo importante no es solamente la *multivocidad de las relaciones* entre los elementos de estos "complejos simbólicos" (PhF 8) que son las imágenes. Otro aspecto que como se verá es central para nuestra problemática respecto de la temporalidad, de un supuesto orden temporal natural de los procesos y los eventos, es que los elementos de una imagen no solamente están en relaciones multívocas entre sí, sino que estas relaciones son reversibles. En su texto *El futuro de la escritura* (1983-84) Flusser formula la cuestión de la siguiente manera: "El ojo que descifra una imagen explora su superficie y establece relaciones reversibles entre

los elementos de la imagen. Puede ir avanzar y retroceder mientras descifra la imagen." (W 64) Y a continuación Flusser señala algo que es central para la crítica del presupuesto narratológico de una estructura secuencial de la experiencia: "Esta reversibilidad de la relaciones que prevalece dentro de la imagen, caracteriza al mundo para aquellos que usan imágenes para comprender el mundo, para aquellos que lo 'imaginan'." (W 64) Nótese el uso flusserliano de los términos "imaginar", "imaginación": se trata de un estado de la mente, de una forma de la conciencia, moldeado por el uso comunicativo de imágenes en ausencia de escritura (alfabética). Flusser continúa diciendo que "[p]ara ellos [para los que "imaginan" el mundo] *todas las cosas en el mundo* están relacionadas unas a las otras de dicha manera reversible (…)" (W 64). La tesis de Flusser es muy clara: para aquellos que se orientan en el mundo utilizando imágenes, la multivocidad y la reversibilidad de las relaciones de los "complejos simbólicos" que son las imágenes se convierten en el modelo de "todas las cosas en el mundo" (W 64). Multivocidad y reversibilidad son los modelos para la organización de la experiencia en las sociedades ágrafas, lo cual contradice directamente el supuesto de una mente secuencial, protonarrativa, como condición humana transhistórica. Por supuesto, esta tesis requiere de mayor fundamentación, especialmente requiere de la discusión de las características del lenguaje puramente oral, pero por lo pronto ahondaremos en las tesis de Flusser.

Flusser continúa el fragmento acerca de que para aquellos que "imaginan el mundo" todas las cosas están relacionadas entre sí de una manera reversible, diciendo que "(…) su mundo está estructurado por el 'eterno retorno'. Es tan verdadero decir que la noche sigue al día como que el día sigue a la noche, que el cultivar sigue al cosechar como que el cosechar sigue al cultivar, que la vida sigue a la muerte como que la muerte sigue a la vida." (W 64) En el mismo sentido, "[e]l canto del gallo invoca la salida del sol tanto como la salida del sol invoca al gallo a cantar." (W 64) Todo esto tiene su implicación temporal. De hecho, Flusser dice a continuación que "[e]n un mundo tal un tiempo circular ordena todas las cosas, 'les asigna su justo lugar', y si una cosa se sale de su lugar será reajustada por el tiempo mismo." (W 54) Se trata de la noción arcaica – que en gran medida prevalece entre las personas con restos de pensamiento mítico – de que el tiempo trae la venganza de la injusticia, de que "el que la hace la paga". Flusser cierra su exposición diciendo que "[e]n síntesis, el mundo 'imaginado' [comprendido a partir del modelo significativo o semiótico de las imágenes] es el mundo del mito, de la magia, el mundo *prehistórico*." (W 54) El mundo previo a la historia, entendiendo aquí "historia" como un tipo peculiar de experiencia, como un estado *sui generis* de la mente.

En su texto *Fotografía e historia* (1989) Flusser aborda nuevamente el problema diciendo que las imágenes "(…) producen un comportamiento mágico en sus recipientes. La conciencia es mágica porque el entorno en el que las cosas se afectan unas a otras en *relaciones recíprocas* es experimentado escénicamente [no lineal, secuencial o progresivamente]: el ojo flota a través de la superficie de la imagen y produce relaciones que puede ser *invertidas*. El comportamiento del receptor es mágico porque las imágenes no son experimentadas con funciones del entorno sino más bien el entorno como una función de las imágenes. Se da una conciencia para la cual *el tiempo circula* (…). Y se da un comportamiento que trabaja para obedecer las estructuras del tiempo (…) vistas en la imagen." (W 126s.) Obviamente se trata del comportamiento ritual propio de todas las esferas de la vida en las sociedades arcaicas. En ellas toda acción humana es un rito que se repite incesantemente. Pero no solo la acción humana, todos los eventos del mundo son considerados como esencialmente repetitivos. Es el mundo, como lo llama Flusser, del "eterno retorno".

La noción del tiempo circular y del mundo del "eterno retorno" también es tratada en el opúsculo sobre la filosofía de la fotografía, en el que Flusser nos dice que "[m]ientras el ojo vagabundea sobre la superficie de la imagen y capta un elemento tras otro, produce una relación temporal entre ellos. Puede regresar a un elemento ya visto (…)" (PhF 8). Esto presupo-

ne la limitación de la superficie de la imagen, el que la imagen es una superficie finita. En una superficie infinita, como una banda ilimitada en una dirección, no habría nada que garantizara el regreso a un elemento ya visto – ¡en el cine no hay, ciertamente, una banda ilimitada pero sí una banda irreversible! –. Es la confinación de la imagen dentro de sus límites lo que garantiza que indefectiblemente, sin importar la trayectoria que siga el ojo "vagabundo" en su "exploración" de la misma, la que hará que siempre se regrese a un elemento dado. Aclaro esto, señalemos que Flusser continua diciendo: "(…) y el 'antes' se convierte en un 'después'. El tiempo reconstruido mediante la exploración es el del eterno retorno de lo mismo." (PhF 8) Tal retorno está garantizado por la limitación superficial de la imagen. Cabe señalar aquí todavía que la experiencia del mundo como organizado circularmente en un "eterno retorno de lo mismo" también es algo propio de la estructura lingüística de la comunicación oral propia de las sociedades ágrafas, según veremos abajo detalladamente. Por lo pronto queremos volver a la noción de las imágenes como "complejos simbólicos".

Flusser continúa el fragmento recién citado diciendo que "[a]l mismo tiempo el ojo fabrica relacione entre los elementos de la imagen. Siempre puede regresar a un elemento específico de la imagen y de esta manera erigirlo en un portador del significado de la imagen." (PhF 8s.) Pero lo importante de esto es, como dice Flusser a continuación, que "[e]ntonces surgen *complejos significativos* en los cuales un elemento le confiere su significado al otro y adquiere su propio significado de este otro: el espacio explorado por el ojo es el espacio del significado recíproco." (PhF 9) Esto es fundamental para el tipo de experiencia del mundo promovido por las imágenes en tanto "complejos significativos" (PhF 9), según continua exponiendo Flusser: "Este espacio tiempo no es otra cosa que el mundo de la magia, un mundo en el cual todo se repite y en el cual todo es partícipe de un contexto cargado de significado. Un mundo tal se distingue de la linealidad histórica, en la cual nada se repite y en la que todo tiene causas y tendrá consecuencias." (PhF 9) Flusser habla, por supuesto, de causas y consecuencias en el sentido habitual de una direccionalidad definida. Para que esto quede claro, conviene citar aquí a McLuhan quien, refiriéndose a las sociedades ágrafas, preliteratas y, por tanto, prehistóricas, nos dice en su texto *La galaxia de Gutenberg* (1962) que para el hombre de dichas sociedades "(…) cada cosa afecta todo el tiempo a todas las demás." (GG 32) Se trata de una conciencia o experiencia del mundo para la que, como lo formula Flusser en su *Comunicología* (1996), "(…) cada cosa está unida de manera 'invisible' con todas las demás, de tal manera que estas relaciones penetran en la imagen." (K 122) En otras palabras para el pensamiento mágico propio de una sociedad prehistórica, no hay nada como una causa definida, cualquier cosa influye en todo momento sobre todas las otras. Por ello, el estado de ánimo que priva en dichas sociedades es el de la angustia o el terror creado por la atmósfera indefinible propia, nos dice nuevamente McLuhan "del pequeño mundo de los tambores tribales, de la interdependencia total y la coexistencia impuesta" (GG 32). Lo cierto es que la ausencia de causas y consecuencias definidas lleva al hombre a un estado emotivo especial: "El terror es el estado normal en cualquier sociedad oral porque en ella cada cosa afecta todo el tiempo a todas las demás." (GG 32) Correlativamente, nos dice Flusser en su texto sobre la filosofía de la fotografía, "[c]argada de tal *entramado significativo*, la superficie de la imagen está 'llena de dioses'. Todo en ella es bueno o malo – (…)" (PhF 56). Por ello, en su texto *La aldea global* (1986), McLuhan nos dice que "[e]l orden del tiempo de la época antigua o prehistórica era circular, no progresivo. La (…) imaginación moraba en el reino de la marea y la contramarea (…)" (GV 36), de tal manera que "(…) el que un día se repitiera él mismo a la salida del sol constituía una bendición abrumadora." (GV 369. Todo esto no es otra cosa más que la expresión de que, como lo plantea McLuhan "[p]ara el hombre genuinamente tribal no existe la causalidad, nada ocurre en línea recta." (GV 40)

Para el hombre que "imagina el mundo", no solamente el tiempo es circular, sino que cada cosa afecta permanentemente a todas las restantes. No hay nada más lejano a la experiencia lineal, *histórica* del mundo que presuponen los narratólogos, la cual estaría asociada con el orden temporal natural en las sociedades literatas, occidentales. Por supuesto, en el caso del cine, Metz y la totalidad de los narratólogos parten no de una imagen sino de secuencias de imágenes, tanto al nivel de la "significación" como al nivel del "sintagma fílmico" en tanto elemento de la narrativa correspondiente. Pero lo cierto es que el poner las imágenes en secuencias o, correlativamente, poder descubrir ya una mera secuencia temporal natural en el "objeto original" de la narrativa – dejando aquí de lado por completo la permutación temporal propia del montaje o "sintagma fílmico" –, supone una mentalidad occidental, a saber, aquella mentalidad que se ha apartado de la experiencia del "eterno retorno de lo mismo" y de la multivocidad de los "entramados" o "complejos significativos". Correlativamente, los "complejos significativos" que hay en cada imagen son lo más lejano posible de la "secuencia de declaraciones" o de oraciones supuestas por Metz como propias de la "significación". La articulación de la "significación" en tales secuencias, presupone nuevamente al hombre occidental. Esto nos lleva al problema lingüístico en los supuestos de Metz lo cual, a su vez, nos remite al carácter peculiar, específico, de la comunicación verbal en las sociedades prehistóricas o ágrafas.

2.2 La oralidad pura como estructura repetitiva de la experiencia

El punto de partida aquí es la tesis de otros teóricos mediáticos, particularmente McLuhan, Walter J. Ong y Eric A Havelock, en el sentido de que las sociedades orales utilizan un lenguaje rítmico tópico para organizar su experiencia y la transmisión de la misma. A diferencia de las imágenes, que son producidas *ex profeso* como símbolos o signos, el lenguaje natural no es, como justamente insisten en ello los narratólogos, producto de nadie en un sentido propio del término producto. Sin embargo, lo importante aquí es que en las sociedades ágrafas, las cuales son puramente orales, así como las imágenes estructuran la experiencia de manera repetitiva, circular, también el lenguaje oral tiene ese efecto. En otras palabras, en ausencia de escritura alfabética los medios de comunicación dominantes son la oralidad pura y las imágenes, ambas generando al hombre mágico que está fuera de la historia en el mundo del "eterno retorno" mítico, el hombre incapaz de pensar de manera secuencial, el hombre para el cual la secuencia cronológica que para nosotros es natural, simplemente no existe. *El hombre arcaico, prehistórico tiene una multitud de mitos pero no tiene ninguna narrativa en el sentido moderno del término*.

Para tratar esta problemática empecemos por señalar que los estudios epocales del clasicista Milman Parry y su discípulo Albert B. Lord[8] llevaron al descubrimiento de que la "oralidad primaria", es decir, la comunicación lingüística carente de escritura alfabética es, necesariamente, de carácter "poético", en otras palabras, rítmico tópica y no prosaica. Partiendo de este resultado Eric A. Havelock, Walter J. Ong y Marshall McLuhan, entre otros autores, han propuesto la interesante tesis de que el paso de la conciencia mítica a la conciencia occidental puede ser explicado por los efectos que la transición de la oralidad a la escritura *alfabética* acarrea en la organización de la percepción en particular y de la conciencia en general. Esta es la tesis que pone en cuestión los supuestos narratológicos discutidos arriba y la desarrollaremos en el resto del presente trabajo.

Para describir los efectos de la transición de una cultura de la *comunicación oral* a otra de la *comunicación alfabética* podemos echar mano de un término clave en las teorías de McLuhan, a saber, tal como aparece en su obra *Comprendiendo los medios* (1964), del térmi-

[8] Los estudios de Parry se realizaron en el periodo que va aproximadamente de 1925 a su muy prematura muerte en diciembre de 1935, en los últimos años contó con la asistencia de su Lord.

no "configuración" (UM 13) o bien del término "patrón" (UM 8). En la obra sobre la aldea global, McLuhan se refiere al hecho de "ver (…) míticamente [es decir] como una configuración (…)" (GV 9). En efecto, la idea básica para explicar las diferencias radicales entre los tipos de cultura recién mencionados es la de que las primeras, es decir, las culturas *orales*, basan su orientación en el mundo en el hecho de poner cada aspecto o elemento del mundo en una multiplicidad de relaciones con otros elementos, en decir, en ver cada elemento como parte de una configuración – de hecho, como parte de múltiples configuraciones o, en términos de Flusser, "entramados" o "complejos significativos" –, lo que implica basar la comunicación misma en el *reconocimiento* de patrones o configuraciones de la experiencia y, por lo tanto, en la *repetición* y la *conservación* de dichos patrones. Muy por el contrario, las segundas, es decir, las culturas que utilizan los *textos alfabéticos*, basan su comunicación y su orientación en el mundo no en la repetición o conservación de los patrones de la experiencia sino en el *análisis* o *fragmentación* de los mismos, lo que conlleva la singularización y la abstracción de elementos de cada patrón y, con ello, la destrucción del mismo, es decir, *su eliminación de la conciencia* en tanto tal patrón. El lenguaje oral se correspondería, pues, con la conciencia mítica, la cual se caracteriza, precisamente, por articular la experiencia mediante configuraciones, por ver o concebir cada cosa como parte de una configuración – la cual, en última instancia es un parte de la configuración mayor, a saber el cosmos de la sociedad mítica correspondiente –. Tratemos de aclarar estas ideas.

2.3 La memoria rítmica y la poesía como vehículo de la repetición

Parece ser un hecho indudable el que más allá de las gesticulaciones, la mímica y sonidos diversos, los diferentes grupos humanos propiamente dichos han utilizado algún lenguaje como principal medio de comunicación. Una dimensión especialmente importante de la comunicación la constituye la de la socialización de la experiencia, la cual se presenta como la transmisión del conocimiento. Ciertamente, ni todo el conocimiento ni toda la conciencia son verbales, pero si el vehículo básico de la comunicación es el lenguaje, entonces la articulación del conocimiento, la sedimentación *social* de la experiencia, gira alrededor de la verbalización. En tal caso, por ejemplo, los elementos sensoriales, es decir, auditivos, visuales, táctiles, olfativos y gustativos, de una situación dada pueden pasar a ser parte del conocimiento colectivo *comunicable* de un grupo humano únicamente en la medida en la que son verbalizables, es decir, codificables verbalmente, lo cual tiene límites muy claros; piénsese tan solo en la imposibilidad de traducir un sabor o un olor en tanto tales a una verbalización o piénsese en las limitaciones que hay para identificar un rostro del que solamente se tiene una descripción. En estos casos la codificación lingüística de la experiencia no va mucho más allá de la mera nominalización, es decir, de darles nombres a las cosas. La otra alternativa *cognitiva* es aquí, por supuesto, de carácter performativo, como reactualización de la situación en cuestión para introducir a otros miembros del grupo humano dado a la *experiencia directa* que interesa. Pero esta segunda posibilidad, además de ya no ser comunicación en sentido estricto sino comunicación en el sentido ampliado de *convivencia* o *participación existencial* – incluida la imitación de comportamientos – tiene otro tipo de limitaciones. Conjugando ambas posibilidades piénsese, por ejemplo, en un evento peculiar en la historia del grupo, como podría serlo una catástrofe natural. El complejo de sensaciones que corresponde a un evento de tal índole solo puede ser comunicable – transmisible – en un sentido limitado, a saber, se trataría del complejo de sensaciones o emociones que el habla sea capaz de suscitar de una manera evocativa o connotativa, mediante el recuerdo y la imaginación, ayudándose para ello de la música, la actuación y otros elementos visuales, auditivos o de cualesquiera otros, tan típicamente presentes en el carácter ritual y repetitivo de actividades humanas en las sociedades arcaicas.

En cualquier caso, si la socialización de la experiencia y la preservación del conocimiento, así como lo que, en su obra *La presencia de la palabra* (1967), W. Ong llama la "organización de la sensibilidad" (PW 8) en su conjunto están *centradas* en la articulación verbal de la experiencia, se presenta un problema capital: el de la *memorización verbal*. Qué tanto y cuál conocimiento es comunicable – en el sentido estricto, que va más allá de la mera imitación o repetición ritualizada de actividades y conductas – y, por tanto, realmente socializable, qué tanto y cuál conocimiento se ha sedimentado en una sociedad, depende de qué tanto y cuál conocimiento se puede recuperar verbalmente de la memoria de sus miembros. Es justamente en este marco que las investigaciones del clasicista Milman Parry y de su discípulo Albert B. Lord mostraron ser de una importancia realmente excepcional.[9] Brevemente podemos decir que estudiando las composiciones homéricas, Parry mostró, nos refiere Ong, en su obra *La oralidad y el estado alfabético* (1982) que Homero básicamente "(…) cosió partes prefabricadas unas con otras. [Es decir] [e]n vez de un creador, se tiene [en él a] un trabajador de línea de montaje." (OL 22) El mismo Ong intenta esbozar el impacto de tal descubrimiento para nuestra cultura literaria o alfabética. Las personas desarrolladas en una cultura literata, como la nuestra, nos dice Ong, "(…) están educadas para, en principio, no usar nunca los clichés. ¿Cómo vivir [entonces] con el hecho de que los poemas homéricos se mostraron, más y más, como construidos de clichés o de elementos muy similares a los clichés? En su conjunto, conforme se desarrolló el trabajo de Parry y de otros académicos posteriores, se hizo evidente que solamente una fracción minúscula de las palabras en la *Ilíada* y la *Odisea* no eran parte de fórmulas y [todavía más significativo] de fórmulas que son predecibles en un grado devastador." (OL 22s.) Ong continúa diciendo: "Más aún, las fórmulas estandarizadas fueron agrupadas alrededor de temas igualmente estandarizados, tales como la reunión del consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe, etc., etc. [En verdad] [a]lrededor del mundo se encuentra un repertorio de temas similares en la narración oral y en otros discursos orales." (OL 23) De hecho, en la introducción a los textos seleccionados de M. Parry, *La hechura del verso homérico* (1971) podemos leer que "Parry sostuvo que Homero (o el poeta homérico) era totalmente dependiente de la tradición y que el mismo no añadió nada o añadió muy poco al repertorio de las *fórmulas* épicas." (MH xliv) Lo cual es una ilustración de la compulsión a la repetición que impera en las sociedades ágrafas, repetición que determina el carácter circular de la experiencia, incluida su dimensión temporal.

Así pues, se trata, en lo fundamental, de que las culturas orales tienen que proceder por medio de fórmulas lingüísticas para poder memorizar – fijar – y transmitir la experiencia verbalizada, fórmulas lingüísticas que, a su vez, articulan tópicos estereotipados o, por así decirlo, fórmulas temáticas. Mientras que las fórmulas temáticas refieren a *situaciones* o *configuraciones* de elementos existenciales, las fórmulas lingüísticas mismas corresponden a un *ritmo* o *canción* en tanto patrón que puede ser más repetitivo que melódico – en el caso de la *Iliada* y la *Odisea*, se trata del hexámetro griego – el cual es, a su vez, una *configuración*, así sea sonora y no visual como el "complejo significativo" de la imagen al que se refiere Flusser. En otras palabras, en una cultura oral todo lo que se comunica como digno de ser preservado o transmitido tiene que ser estereotipado y estar articulado en fórmulas rítmicas y, más aún, con acompañamiento igualmente rítmico que incluye a todo el cuerpo, tanto psíquica como físicamente, así como, en múltiples ocasiones, a instrumentos musicales.[10] Ahora bien, tal ca-

[9] De hecho podemos aventurar el decir que junto con las consideraciones de Lessing en su obra *Laokoon* acerca de la naturaleza de la pintura y de la poesía, constituyen el antecedente directo de lo que hoy en día recibe el nombre de estudios mediáticos.

[10] En este contexto conviene señalar aquí que en su escrito tardío *Acerca de la fenomenología del ritual y del lenguaje* (1992), refiriéndose a los rituales griegos, Gadamer nos dice que en ellos "[e]l arte de la versificación y el arte musical eran (…) inseparables." (G8 425)

rácter rítmico musical de la palabra oral tiene implicaciones realmente descomunales, ya que lo que hay que preservar o transmitir no se reduce a ciertos sucesos o situaciones excepcionales, sino que incluye tales cosas como las indicaciones para el manejo de barcos,[11] los usos y costumbres en general e, incluso, las ordenes militares del momento así como todo tipo de comunicado público y muchos "privados" o, para ser más precisos, de incumbencia mucho más restringida que el todo de la comunidad.[12] Así, refiriéndose a la Ilíada, en su obra *Prefacio a Platón* (1963) Havelock nos dice que sus versos "(…) están ensamblados partiendo de patrones de comportamiento que son típicos." (PP 77) Se trata de "fragmentos y partes de la vida y el pensamiento cotidianos" (PP 77) tal como ocurren tanto en "el aparato público de gobierno" (PP 77) como en "el código privado de las relaciones íntimas entre amigos y enemigos, hombres y mujeres, dentro de la familia y entre familias" (PP 77). El problema es, precisamente, que "(…) en una cultura de la comunicación oral, (…) si es que cualquier declaración 'útil' histórica, técnica o moral ha de sobrevivir, en una forma más o menos estandarizada, esto solamente puede ocurrir en la memoria viva de los miembros que constituyen el grupo cultural (…)" (PP 91), lo que lleva al problema de la versificación, la épica y la comunicación oral rítmica en general – en otras palabras, a la organización repetitiva de la experiencia –. Por ello Havelock continúa diciéndonos que "[p]or tanto (…) la épica debe ser considerada en primera instancia no como un acto de creación sino como un acto recordatorio y de rememoración. Su musa patrona es, de hecho, *Mnemosyne*, quien simboliza no meramente a la memoria considerada como un fenómeno mental sino más bien como un *acto* total de rememoración, de recuerdo, de memorización y de memoria, el cual es alcanzado por medio del verso épico." (PP 91) En este contexto resulta ilustrativa la referencia de I. Bogst a la teórica literaria Janet Murray, quien "(…) nos recuerda que los modos orales del antiguo contar de historias épico se apoyaban extensamente en 'configurar [*patterning*] el lenguaje en unidades' para ser recordadas fácilmente. La métrica poética (el hexámetro dactílico en el caso de la poesía épica) también ayudaba al orador a reconstruir segmentos del discurso sin necesidad de recurrir a registros escritos. Similarmente, Murray señala que la morfología de los cuentos populares de Vladimir Propp ofrece una gramática estructural, *formularia*, a partir de la cual 'es posible generar historias satisfactorias substituyendo y reordenando *unidades formularias*." (UO 68)[13]

Regresando ahora de los teóricos literarios al filósofo Havelock, este señala todavía que la noción de la musa *Mnemosyne* como patrona de la creación y no de la memoria y el recuerdo, es una idea posterior a la grecia arcaica, ya que la noción de "(…) invención corresponde, propiamente, a la esfera del *lógos*, no del *mythos* (…)" (PP 91). Lo cual concuerda plenamente con el descubrimiento de Parry en el sentido de que "(…) Homero (o el poeta homérico) era totalmente dependiente de la tradición y que él mismo no añadió nada o añadió

[11] Contenidas realmente en el canto primero de la *Ilíada*. Para un examen de los pasajes correspondientes véase PP 81-84, donde al final Havelock nos dice: "Reuniendo los cuatro pasajes sobre los barcos, podemos decir que el primer libro de la Ilíada preserva un reporte formulario completo sobre le cargar, embarcar, desembarcar y descargar." (PP 84) Lo cual resulta comprensible si se toma en cuenta la importancia central de la navegación en la cultura griega en prácticamente en todas sus fases.

[12] Mircea Eliade señala que "(…) la función principal del mito consiste en revelar los modelos ejemplares para todos los ritos y todas las actividades humanas significativas. Esto válido tanto para la alimentación como para el matrimonio tanto como para el trabajo, la educación (…)" (AM 19), al tiempo que los mitos no se cuentan sino que se "recitan" (AM 22) o son objeto de cantos épicos" (AM 22).

[13] Los resultados de la investigación de Propp en su obra *La morfología del cuento popular* (1928) han sido ampliamente explotados por los narratólogos, especialmente por las corrientes más ligadas al estructuralismo. Esto se debe a que los estructuralistas ponen el acento en la "permutación" o "ensamblaje", no en la fórmula estereotipada, como hacen Parry, Lord, Ong y Havelock. El asunto importante en Propp no son permutaciones de elementos sino la *estructura constante*, es decir, formularia que incluye los tópicos estereotipados – según lo hemos venido discutiendo aquí – que son lo que él llama las "funciones" de los personajes.

muy poco al repertorio de las *fórmulas* épicas (…)" (MH xliv), que es justamente el resultado utilizado por Ong para afirmar que Homero básicamente "(…) cosió partes prefabricadas unas con otras. [Es decir] [que e]n vez de un creador, se tiene [en él a] un trabajador de línea de montaje." Como contraste, aquí resulta interesante el señalamiento de Parry en el sentido de que "[m]uchos críticos, desde los días de Ellendt y Düntzer hasta los nuestros, han querido negar la influencia soberana del hexámetro porque piensan que admitirla sería destruir el genio personal de Homero." (MH 72) Lo cierto es que en condiciones de oralidad pura hay, por así decirlo, una necesidad aguda y generalizada de la poetización. Havelock se pregunta "(…) cómo es posible que se preserve una declaración en una sociedad preliterata (…)" (PP 42), a lo que responde que "[l]a única tecnología verbal posible de la que se disponía para la preservación y la fijeza de la transmisión era la palabra rítmica astutamente organizada en patrones verbales y métricos lo suficientemente peculiares como para mantener su forma. Esta es la génesis histórica, la *fons et origo* (…) del fenómeno que nosotros todavía llamamos 'poesía'." (PP 43)

La dependencia generalizada para la comunicación del ritmo y el estereotipo o tópico, significa, entre otras muchas cosas, que, de hecho, en las culturas puramente orales tanto al nivel de la comunidad en su conjunto como al nivel de esferas más restringidas como el grupo familiar, no puede existir la diferencia – propia exclusivamente de las culturas literatas – entre prosa y poesía. La idea es que la comunicación lingüística puramente oral efectiva no es posible sino como *composición* de temas estereotipados mediante *fórmulas* lingüísticas con *ritmos* definidos y mediante la *recepción* de dichos temas así compuestos por parte audiencias rítmica y mnemotécnicamente entrenadas. Se trataría, en esencia, como lo llama McLuhan, del "mundo del habla resonante y de la memoria" (UM 315), es decir, de comunidades "musicales", "resonantes" y "participativas" (McLuhan) que articulan su experiencia como *mito* en tanto configuración temática y rítmica,[14] es decir, *repetitiva tanto en el contenido como en las formas*.

La idea de que el mundo de las culturas orales puras es rítmico poético por necesidad dado que tales culturas se ven bajo la compulsión de potenciar las capacidades de la memoria mediante la versificación de tópicos o fórmulas existenciales, es, en realidad, una idea muy simple y plausible. Sin embargo tal idea, a pesar de su simplicidad, no deja de ser, para nosotros, miembros de una cultura literata, acostumbrados a la diferencia entre prosa y poesía, radicalmente sorprendente. Havelock ilustra esto de la siguiente manera: "En Europa occidental la poesía, con sus ritmos, sus imágenes y sus modismos, ha sido alabada y practicada como un tipo especial de experiencia. Visto en relación con el trabajo cotidiano, el *marco poético de la mente* resulta esotérico y requiere de un cultivo especial. (…) Lo poético y lo prosaico se comportan como dos modos de autoexpresión mutuamente excluyentes. El uno es recreación o inspiración, el otro es operativo. Nadie se inflama en versos para reconvenir a sus hijos, ni para dictar una carta, ni para contar un chiste; menos aún para dar ordenes o emitir instrucciones. [Nuevo párrafo] Pero en la situación griega, durante la época no literaria, justamente eso es lo que usted tendría que haber hecho." (PP 134) En otras palabras, cualquier cosa que tuviera que ser comunicada con efectividad o simplemente que valiera la pena de ser comunicada y *recordada*, tenía que estar, por así decirlo, poetizada y, más aún, había que actuar o teatralizar su poetización: cantarla, danzarla, gesticularla, etc.[15] La razón de esto parece obvia.

[14] Resulta interesante recordar aquí la teoría nietzscheana acerca del público como coro expandido en la "tragedia ática". Véase Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, §§7-8, o N1 52-64.

[15] Esto da un indicio acerca del elemento de verdad subyacente en la concepción nietzscheana del teatro griego trágico y el coro dionisíaco: "En el ditirambo dionisíaco el hombre es provocado hasta la potenciación máxima de todas sus capacidades simbólicas [es decir, de *reconocimiento de configuraciones*] (…). La esencia de la naturaleza tiene ahora que ser expresada simbólicamente; se hace necesario un nuevo mundo de símbolos; de golpe la totalidad del simbolismo corporal, no sólo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto dancístico com-

Sin rima, sin verso, melodía y ritmo como estructuración verbal de situaciones estereotipadas, la memoria habría tenido muy poco alcance. Por ejemplo, ordenes militares de cierto grado de complejidad sólo podían emitirse versificadas y el mensajero, por su parte, tenía que estar entrenado en la memorización de versos; igualmente, cada uno de los soldados tenía que recordar sus ordenes como quien recuerda estrofas de un himno o los estribillos de una canción. Por supuesto, lo mismo ocurría al nivel de la educación de los infantes y los jóvenes, al nivel de la transmisión verbal de los oficios, etc.[16] Es decir, sin fórmulas más o menos "poéticas", es decir, sin un uso rítmico tópico del lenguaje, la memoria no podía ser empleada de manera eficiente. Por supuesto, el conjunto de la experiencia y de la percepción tenía que estar organizado de manera tópica y rítmica, centrado en clichés y configuraciones de todo tipo. Una situación parecida la encontramos todavía hoy en día entre los campesinos y las personas escasamente alfabetizadas, quienes organizan y comunican su experiencia mediante proverbios, refranes o cancioncillas. En este contexto resulta significativo que en su obra póstuma *Las leyes de los medios* (1988), McLuhan refiera a la idea de Vico de una sabiduría poética universal o *vocabolario mentale* (cfr. LM 223) que se expresaría, por ejemplo, en los proverbios o máximas de la sabiduría popular (cfr. LM 221s.).

Concluyendo con la idea de la relación entre el lenguaje oral y la potenciación de la memoria, tenemos que al expresarse de una manera poética, los miembros de una sociedad oral están, como lo dice Havelock, "(…) hablando en el único lenguaje conocido por la totalidad de su cultura." (PP 138) Ciertamente, "[u]n bardo sería un hombre con una memoria superior y, por ello, podría ser el príncipe y el juez. (…) La memoria inferior del pueblo se restringiría al uso de un lenguaje más simple y menos elaborado. Pero *la totalidad de la comunidad*, partiendo del bardo y del príncipe, descendiendo hasta el campesino, estaba sintonizada para la psicología de la *rememoración* (…)" (PP 140) mediante el leguaje oral rítmico tópico. En condiciones de oralidad primaria el lenguaje, en tanto conjunto de mitos, puede preservar el conocimiento comunitario, ser la "enciclopedia de la tribu", gracias a que genera una comunidad rítmica y mnemotécnicamente entrenada, como lo formula Havelock, "sintonizada para la psicología de la rememoración", vale decir, de la *repetición*, la cual organiza la experiencia de una manera, por así decirlo, circular, en términos del "eterno retorno" mítico. Para una comunidad tal nada es un proceso, todo se repite, todo circula.

2.4 La conciencia configuracional y el alfabeto como potencia fragmentadora

Con lo anterior hemos llegado al centro del problema que nos ocupa con vistas a los supuestos de la narratología, en especial del supuesto de la estructura secuencial de la experiencia, la cual se expresaría en una "secuencia de declaraciones" (FL 20) o "predicaciones sucesivas" (FL 26). Se trata de que las fórmulas lingüísticas y los ritmos sonoros o motrices que las acompañan implican en las sociedades orales una conciencia orientada al "*reconocimiento de patrones*" (GV 38) o configuraciones, lo cual significa que los patrones tienen que mantenerse como tales – y de paso explica la fuerza de la tradición en las sociedades arcaicas: su innegable inercia mental y existencial –. Como lo expresa Parry, "(…) los bardos crean nuevas *formas* basándose en el *modelo* de las que ya existen (…)" (MH 69), es decir, en una cierta tradición, y lo importante aquí es que la tradición es una forma repetitiva de organización de la experiencia que excluye por principio toda progresividad secuencial.

---

pleto que mueve todos los miembros. Entonces, súbitamente crecen desbocadas las otras fuerzas simbólicas, las de la música, en ritmo, dinámica y armonía." (N1 33s.)

[16] Recuérdense los pasajes de Eliade citados en la nota de pie de página número12, según los cuales el mito era recitado y abarcaba incluso las actividades profanas. Evidentemente, fuera del aprendizaje basado en la imitación, los miembros de la comunidad aprendían de otros mediante las versificaciones míticas.

Arriba señalamos que el lenguaje oral se organiza alrededor de ritmos y tópicos. En cuanto a los ritmos, se trata meramente de estructuras sonoras repetitivas, con una gran independencia del contenido verbal correspondiente. En realidad en esto consiste en gran medida la poesía. En el caso del mundo arcaico griego la estructura repetitiva es, justamente, el hexámetro, el cual no es otra cosa que un conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia o solo a cadencia. Pero dejando de lado a la cultura griega arcaica, lo cierto es que las sociedades orales son en general altamente musicales, vale decir, rítmicas. Ritmos y fórmulas verbales son, en los términos de McLuhan, *configuraciones* o *patrones*, los cuales se repiten indefinidamente. Por supuesto, se trata no solamente de configuraciones o patrones sonoros, sino que el reconocimiento de patrones de todo tipo y, concomitantemente, la reproducción de los mismos abarca todas las manifestaciones de la conciencia y de la sensibilidad de los pueblos orales o arcaicos, incluyendo las visuales o plásticas. La ritmicidad es un entrenamiento psicológico para el reconocimiento de patrones y para la organización de la totalidad de la experiencia en términos de dichos *patrones repetitivos*. Así, tenemos que respecto de la conciencia arcaica en general, el mito es básicamente un conjunto de relaciones que son, en tanto relaciones, constantes – una configuración repetitiva – y para el hombre mítico, como dice Flusser, "[e]sta constancia de las relaciones en el mundo, este basamento atemporal, hace del mundo un entorno protector (…)." (K 122). Por eso, para el hombre arcaico la orientación en el mundo depende de reconocer en él una y otra vez dichas relaciones, la configuración misma que es el mundo del grupo tribal o étnico.

Respecto de la sensibilidad mítica, orientada también al reconocimiento de configuraciones, es interesante referir aquí a Vivian Sobchack, quien señala en otro contexto, a saber, el de las meras condiciones de rememoración en general, la naturaleza de las "prácticas mnemotécnicas" (Gl 1.2 17), las cuales, "(…) están todas basadas en la *repetición* y el *ritmo* (…), la duplicación y la recurrencia cíclica o repetida de imágenes, objetos y sonidos; [de hecho] la estructuración en patrones de imágenes, objetos, sonidos y música (…) puede ser 'ritual' (…)" (Gl 1.2 17), que es, justamente, lo característico en las sociedades arcaicas. En dichas sociedades, todo lo que podemos considerar estético, está organizado en tales patrones de carácter ritual, lo cual implica su repetición indefinida. La sensibilidad arcaica, en sus patrones rítmicos y repetitivos, puede ser considerada como, utilizando un expresión de Sobchack, una "estética mnemotécnica" (Gl 1.2 17), la cual deviene "repetición ritualizada" (Gl 1.2 17), de hecho, una "estética ritualizada" (Gl 1.2 17) y, en términos prácticos, obsesiva, que "(…) expresa el deseo de recordar" (Gl 1.2 17). Así pues, dicha sensibilidad o "estética mnemotécnica", la cual es en gran medida oral, deviene el *medio* de la "memoria cultural" (Gl 1.2 17) en el caso de las sociedades arcaicas.

Al margen de idealizaciones románticas – incluidas la que se dan todavía en el despuntar del siglo XXI –, lo cierto es que la repetición y el reconocimiento de patrones como forma de organización de la percepción y la sensibilidad se convierte en la forma general de la conciencia en las sociedades orales o arcaicas, ágrafas, de tal manera que los patrones se reconocen y orientan la conducta en todos los ámbitos, de hecho, son aplicados sin ningún problema – podríamos decir, sin ningún escrúpulo – a lo que para el hombre occidental son ámbitos definitivamente separados. Así por ejemplo, McLuhan refiere al hecho de que "[e]n el pensamiento religioso hindú el cuerpo humano estaba relacionado ritualmente con la *imagen* cósmica y esta, a su vez, quedaba asimilada a la *forma* de la vivienda. Para las sociedades tribales y *no alfabéticas*, la morada venía a ser una *imagen* de ambos, el cuerpo y el universo." (UM 124) En este mismo contexto McLuhan señala que "[e]l hombre *alfabetizado*, una vez habiendo aceptado la *tecnología analítica de la fragmentación*, [ya] no accede ni lejanamente a los *patrones* cósmicos como lo hace el hombre tribal. Prefiere la separación y los espacios divididos en compartimientos (…). Se vuelve menos inclinado a aceptar su cuerpo como un

modelo del universo o a ver su vivienda (…) como una extensión ritual de su cuerpo." (UM 124) Particularmente interesante en esta contraposición respecto de la comprensión del cuerpo, la vivienda y el cosmos o universo, una analógica o configuracional y otra analítica, es que McLuhan atribuye, en completa concordancia con el programa señalado en su libro *La galaxia de Gutenberg*, la destrucción del ver algo "*míticamente* [es decir] como una *configuración*" (GV 9), al desarrollo del alfabeto. Por ello nos dice que "[u]na vez que los hombres adoptan la *dinámica visual* del *alfabeto fonético*, empiezan a desprenderse de la obsesión del hombre tribal por el *orden* cósmico y ritual como algo *recurrente* en los órganos físicos y su extensión social." (UM 124) Con ello volvemos al tema de la tecnología alfabética enunciado arriba, que en tanto teconlogía fragmentadora lleva a la desmitificación del hombre arcaico y, de hecho, del surgimiento de Occidente en tanto tal.

La referencia a la "dinámica visual del alfabeto fonético" (UM 124) es particularmente importante en este contexto porque de lo que se trata, según la explicación mcluhaniana del proceso de desmitificación, es de la pérdida del poder de la palabra oral. Justamente aquí resulta interesante la afirmación de McLuhan en el sentido de que "(…) el universo 'sacro' (…) está dominado por la *palabra hablada* y los *medios auditivos*. Un universo 'profano', por el otro lado, está dominado por el *sentido visual*." (UM 155) Lo que está en acción aquí es el portentoso fenómeno consistente en la visualización de la palabra gracias a la tecnología alfabética. De hecho, la "escritura fonética" (UM 84) conllevaría la "*disociación analítica* de los sentidos" (UM 84); más aun, la transposición de la palabra del medio oral al medio visual implicaría, precisamente, la perdida de la importancia del ritmo, la métrica y, con ello, de los tópicos, los cuales son articulables únicamente a través de las fórmulas rítmicas. En otras palabras, la destrucción de las configuraciones rítmicas debilita la memoria colectiva conllevando la imposibilidad de la articulación de las experiencias vitales mediante las fórmulas o patrones míticos. *La pérdida del ritmo y la melodía orales* – es decir, la pérdida de lo que usando una expresión de Sobchack podemos llamar "el hablar mnemotécnicamente" (Gl 1.2 17) – *implica eo ipso la disolución del pensamiento mítico en tanto pensamiento configuracional*. Aquí hay que añadir algunas consideraciones a estas ideas.

2.4.1 Tipos de escritura

En primer lugar McLuhan refiere al hecho de que "[h]a habido muchos tipos de escritura, pictográfica y silábica, pero solamente existe un alfabeto fonético en el que letras semánticamente carentes de significado se hacen corresponder a sonidos semánticamente carentes de significado." (UM 83) Esto es así porque la introducción del alfabeto implica la abstracción portentosa consistente en analizar o fragmentar los sonidos lingüísticos reduciéndolos a unos cuantos básicos, 30, poco más o menos, dependiendo del lenguaje. El resultado son protosonidos estandarizados, carentes cada uno de todo significado. Y aún más significativo: la mayor parte de ellos, a saber las consonantes, son sonidos meramente virtuales, es decir, *inexistentes* en el hablar real, dado que la configuración lingüística mínima es la sílaba, pero no una consonante aislada. Así existen, por ejemplo, los sonidos, *a*, *e*, *ma*, *me*, pero no hay ningún sonido *m*. El alfabeto supone, pues, el análisis o la destrucción no solo de las palabras complejas sino ya de la mera sílaba en tanto configuración fonológica real mínima, su destrucción en tanto protopalabra. Más aún, los pocos sonidos virtuales estandarizados que componen el alfabeto – los fonemas – se pueden recomponer de manera *abierta*, no predeterminada por ninguna *fórmula* lingüística, para formar nuevas palabras al margen de cualquier situación ya conocida. En contraste radical, los ideogramas, pictogramas o glifos, implican cada uno, como lo formula McLuhan, "mundos de significado" (UM 83). Son, podríamos decir, prototópicos; remiten a situaciones o estructuras de situaciones ya conocidas y repetitivas – exactamente las situaciones tópicas y las fórmulas rítmico temáticas del mito –, formando, en

este sentido, códigos *cerrados*, constreñidos, justamente, por la fórmula lingüística y por el tópico. Tales símbolos se combinan y se recombinan, pero no como suponen los narratólogos, de una manera estética occidental, sino de acuerdo con ritmos y patrones o configuraciones. Y en contraste con la sobriedad numérica de las letras, es decir, de los símbolos alfabéticos, en su carencia de sentido, los sistemas de la "escritura prealfabética" (UM 83), al referirse de manera formularia a muy variadas situaciones, requieren un gran número de símbolos. Tenemos así que lo cerrado de los códigos no alfabéticos se corresponde con la gran cantidad de símbolos con "mundos de significado" – de hecho, esas grafías, por ejemplo, las chinas o las mayas, a pesar de no ser exactamente imágenes, también son lo que Flusser llama "complejo simbólicos" –, mientras que la carencia de significado de los sonidos significados por el alfabeto fonético se corresponde con la sobriedad numérica de las letras y con la apertura del código alfabético, el cual genera palabras individuales, separadas de toda fórmula, las que, a su vez, pueden recomponerse de manera indefinida en *narrativas* en principio arbitrarias, cuya articulación sigue criterios muy distantes de la mera repetición tópico rítmica. Así, simplemente esta *apertura* de la verbalización en tanto código lingüístico basado en el alfabeto, en contraste con el código oral y con los códigos de escritura prealfabéticos, rompe de raíz con la compulsión del mito a la repetición y la permanencia de las configuraciones que articulan la experiencia arcaica – y constituyen la "estética mnemotécnica" (Sobchack) –. El "reconocimiento de patrones", es decir, el "eterno retorno" mítico, la intocabilidad o inalterabilidad del ritual, resulta, pues, desplazado como forma básica de la conciencia tratándose de la comunicación, lo que equivale a decir, como forma básica del conocimiento o experiencia socializados en general. Señalemos de pasada que el desplazamiento del mito como modelo articulador de la experiencia, es la matriz del *condicionamiento psicológico* necesario para dejar atrás el muy conocido *conservadurismo* característico de las sociedades arcaicas.

2.4.2 El alfabeto y la fragmentación de las configuraciones

En segundo lugar, la técnica alfabética, implica el entrenamiento sistemático para poder fijar la atención en las letras aisladas, lo cual no es otra cosa que el "condicionamiento psicológico" (UM 136) para lograr "[l]a *fragmentación* mediante el esfuerzo visual que tiene lugar en aquel *aislar* un momento en el tiempo, un aspecto en el espacio, que está más allá del poder del tacto o del oído o del olor o del movimiento." (UM 111) De acuerdo con McLuhan en este "condicionamiento psicológico" se encontraría el origen del "poder divisorio y fragmentador propio del hombre occidental analítico" (UM 111), poder que, por supuesto, no queda limitado al análisis o fragmentación de las configuraciones del lenguaje oral sino que se extiende a todos los ámbitos de la experiencia humana en su conjunto, por lo que "[l]a ruptura de cualquier tipo de experiencia [es decir, el análisis] en unidades uniformes (…) es el secreto del poder Occidental sobre el hombre y la naturaleza por igual." (UM 85). Tal ruptura "de cualquier tipo de experiencia" (UM 85), sería, justamente, aquello que es propiciado por la tecnología alfabética. En otras palabras, la "tecnología alfabética" destruiría la "estética mnemotécnica" es decir, la sensibilidad entrenada para el reconocimiento de patrones y la reproducción de los mismos. El el entrenamiento alfabético sería la matriz para pasar del hombre arcaico rítmico musical al hombre visual abstracto característico del Occidente.

Ahora bien en el caso de las letras y sus sonidos correspondientes, aquello que ha sido aislado, que resulta como fragmento de una totalidad, tiene que ser reorganizado en "*secuencias* conexas linealmente" (UM 85) – lo cual no es otra cosa que el "momento sintagmático" al que se refiere Metz en el caso del cine –. Una importante discusión en filosofía del lenguaje es la de sí el significado de las expresiones lingüísticas se constituye de manera composicional o no, es decir, mediante una adición de significados atómicos de uno en uno para ir formando unidades mayores, o no. Lo cierto es que al margen del significado de las palabras en

tanto tales y de las expresiones constituidas como combinaciones de palabras, la *composicionalidad* sí que es el principio de funcionamiento del alfabeto para la formación *fonética* de las palabras – justamente este es el principio de la fonología como ciencia estructuralista –. En efecto, cada letra tiene como significado un *sonido* y las letras que forman una palabra tienen como su primer y fundamental significado el *sonido* de la palabra, la manera en la que dicha palabra se *lee* o se *dice* idealmente. La *composicionalidad* del *significado fonético* de las letras del alfabeto es importante porque *ofrece, por primera vez en la historia, la técnica o procedimiento de la composicionalidad como modelo para la organización de la experiencia.* Para aquello que Metz llama "ensamblar" o "reensamblar" unidades básicas. *Antes que cualquier narrativa propiamente dicha tenemos la composición alfabética de las palabras. De hecho, podemos suponer que la composicionalidad fonética del alfabeto es el modelo básico de las permutaciones tan caras a los narratólogos.*[17] Así, recordando la "significación" de Metz, es claro que el supuesto de que el "objeto original" de la narrativa está organizado por una secuencia de eventos de acuerdo con el orden temporal que es natural en Occidente, tiene su modelo original precisamente en la composicionalidad de las letras alfabéticas. Se trata, realmente, de que en la *composicionalidad fonética* del alfabeto se reúnen elementos independientes uno por uno para formar unidades una tras otra: la palabra, la oración, la cláusula, el párrafo y el texto o el discurso completo. Esto es justamente lo que está en la base de las observaciones de McLuhan en el sentido de que "(…) el alfabeto fonético, por sí mismo, es una técnica" (UM 84) que implica no solo la "disociación analítica de los sentidos" (UM 84) sino un "condicionamiento psicológico" general para la disociación de los elementos de cualquier configuración en el esfuerzo por lograr su reorganización secuencial – ya sea esta la "natural" o meramente representativa, o bien, la artístico narrativa, como permutación de los eventos o elementos para la obtención del "objeto ensamblado" de Metz –.

El condicionamiento alfabético "(…) no tiene nada que ver con el *contenido* de las palabras alfabetizadas (…)" (UM 84), y la razón de esto la encontramos en el hecho de que el alfabeto más que una técnica semántica en sentido estricto – que concerniera al significado de las palabras – es una técnica gráfico fonética: el alfabeto, tanto al leer como al escribir, enseña a ordenar en secuencias elementos gráficos y sonoros aislados, idealmente preexistentes, independientemente del contenido de las palabras – o de textos enteros –. Justamente por eso es posible leer una palabra o series de oraciones sin saber o entender lo que significan. Aprender a usar el alfabeto significa básicamente eso: asociar sonidos carentes de todo significado con letras cuyo único significado son esos mismos sonidos.[18] En tal asociación, en el mapeo de las letras sobre sus sonidos, es en lo que realmente consiste la tecnología alfabética. Y es justamente esta tecnología la que convierte las "secuencias conexas linealmente" en "formas omnipresentes de organización psíquica y social" (UM 84), que, en particular, se expresan en la predisposición al pensamiento en secuencias causales y lógicas. McLuhan expresa esto diciendo que "(…) la causa oculta del sesgo occidental hacia la 'lógica'[19] [se encuentra] en la tecnología omnipresente del alfabeto (…)" (UM 85) y proponiendo además que "[i]ncluso

[17] De hecho la narratología estructuralista se remite, en última instancia, al examen fonológico iniciado por de Saussure y continuado por la escuela de Praga.

[18] Por eso en el mundo literato, occidental, todos hemos pasado por la experiencia, que vemos repetida en cada niño, consistente en leer palabras para después preguntar qué significan.

[19] Véase la referencia de Olson a las conclusiones de G. E. R. Lloyd acerca de los griegos y los chinos antiguos: "Ambos, encontró, se ocuparon de la ética, la filosofía natural, la medicina, la astronomía la metalurgia y la epistemología, especialmente, de la confiabilidad de la percepción y de la razón. Sin embargo Lloyd encuentra diferencias sorprendentes. Mientras que la ciencia de los chinos antiguos exploraba las correlaciones, los paralelismos y las complementaridades, los griegos parecían preocupados con la demostración, con la diferencia entre la demostración y la persuasión al tiempo que buscaban la incontrovertibilidad. Mientras que los chinos eran sofisticados en el uso y la crítica de la metáfora, los griegos consideraban que la metáfora era, en principio, *una forma indebida de expresión*." (WP 51)

nuestra idea de causa y efecto en el occidente alfabetizado ha sido la de la forma de las cosas en secuencia y sucesión (…)" (UM 86). En la ya señala obra *Las leyes de los medios*, McLuhan afirma que "[e]l alfabeto sirvió como la causa formal de la dialéctica (la lógica y la filosofía) y del espacio visual (geométrico)." (LM 15) Y esto gracias al entrenamiento ligado al uso de las letras, el cual "(…) implica la supresión (…) de todos los fondos [aquí: contextos] como garantía de uniformidad abstracta estática." (LM 15) Nótese entonces la plausibilidad del idea mcluhaniana de un hombre con un "sesgo visual" (LM 65) como opuesto al "oral auditivo" (GV 46): el hombre sesgado visualmente es aquel que tiene el entrenamiento para poder fijar una cosa singular en el conjunto del campo visual concentrándose en ella sacándola del conjunto de relaciones con todas las demás que están en dicho campo. Se trata de un entrenamiento para destruir los "complejos simbólicos" connotativos de los que habla Flusser, de un entrenamiento para eliminar las "relaciones reversibles" propias de la "imaginación" en términos flusserlianos.

La idea sería, entonces, que el desarrollo de una cultura con una *comunicación alfabética* entrena a sus miembros para la fragmentación de las configuraciones como núcleo de la percepción y de la conciencia – en el ámbito de la escritura esto se refleja en la substitución de la complejidad gráfica, la riqueza simbólica y la multitud de los *pictogramas* por la simplicidad, la carencia de significado y la sobriedad numérica de las *letras* –.[20] Ya el mero concentrar la atención en una letra singular, en su grafía, y en el sonido correspondiente, va de la mano con la capacidad para hacer abstracción total de cualquier configuración o, como lo dice Ong, "(…) el alfabeto hizo posible el análisis abstracto (…)" (PW 34). Para dar un indicio de las consecuencias portentosas de esto, piénsese que si se tiene, en palabras de McLuhan, el "condicionamiento psicológico" para aislar sonidos como elementos independientes de una composición o patrón (por ejemplo en una palabra, en una sílaba), entonces parece posible, en efecto, aislar mentalmente a los elementos de una configuración existencial o situacional dada. De esta manera, Ong refiere, por ejemplo, a los reportes de A. R. Luria, quien informa que personas de comunidades uzbekas iletradas del principio de los años 30 del siglo pasado, puestas ante el entramado operativo constituido por un tronco, un hacha, una sierra y un martillo, eran completamente incapaces de separar entre el tronco, por un lado, y las herramientas, por el otro (cfr. OL 51) – claramente, para estas personas, los objetos en cuestión constituyen algo como lo que Flusser llama un "entramado significativo" en el que, como en el caso del canto del gallo y la salida del sol, una cosa llama o invoca a las otras de manera reversible –. El mismo Ong señala que, por el contrario, en un contexto de alfabetización consolidada ya no es necesario pensar el sofá en el conjunto de la economía doméstica (un tema existencial estereotipado), sino que ahora es posible preguntar, siguiendo el método de Platón, por el sofá en tanto tal, preguntar qué hace del sofá un sofá (cfr. PW 34).[21] Esto coincide con la tesis mcluhaniana de que es apenas la tecnología alfabética, con su "condicionamiento psicológico" omniabarcante, la que genera el "poder divisorio y fragmentador propio del hombre occidental *analítico*", el cual, a su vez, posibilitaría la filosofía, por ejemplo, la pregunta propiamente filosófica por la esencia del sofá en tanto sofá, pregunta que es la condensación de "el hábito de estudiar las cosas aisladamente" (UM 179) generado por el condicionamiento psicológico fragmentador de las configuraciones existenciales propio de la tecnología alfabética. Se puede aquí hablar, sin más, de la tecnología alfabética como un *condicionamiento psicológico*

[20] Véase McLuhan: "(…) el ideograma es una *gestalt* inclusiva, no una disociación analítica de los sentidos y las funciones como lo es el alfabeto fonético." (UM 84)

[21] Habría evidencia de que este tipo de transformación cognitiva corre paralelamente al cambio sintáctico y léxico implicado en el paso de los verbos de acción, que son situacionales al verbo "ser", como verbo de la clasificación. Sobre este tema no podemos abundar aquí, pero remitimos a la obra de Havelock GJ.

para el pensamiento *analítico* en general – incluida las "significación" en el sentido de Metz discutido arriba –.

Lo radicalmente novedoso del punto de vista platónico tal como lo describe Ong resalta si se recuerda que para los antiguos la relación con el hogar y con el propio cuerpo tenía un carácter ritual en el seno de una integración en el orden cósmico, de tal manera que el hogar, con todos sus implementos, era una "imagen" del cosmos (cfr. UM 124), según vimos arriba. El análisis de tipo platónico que desprende al sofá del todo de la economía doméstica y, por tanto, del orden cósmico, muestra que Platón ha escapado de, como lo formula McLuhan, "la obsesión del hombre tribal por el orden cósmico y el ritual como algo recurrente" (UM 124) no solo en el propio cuerpo sino en los artefactos, en primer lugar en el hogar. Según vimos arriba, el propio McLuhan señala que "[el] hombre alfabetizado", en este caso Platón, "una vez habiendo aceptado la *tecnología analítica de la fragmentación*, ya no es ni lejanamente sensible a los *patrones* como lo es el hombre tribal." (UM 124) En otras palabras, la articulación alfabética de la experiencia abre la puerta, a costa del pensamiento "situacional" o configuracional, al pensamiento abstracto y analítico *en general*. Por ejemplo, de la misma manera que con el sofá, ya no hay la compulsión a pensar a un individuo únicamente en el entramado de sus relaciones comunitarias, sino que ahora se le puede pensar como individuo autosubsistente en términos ontológicos. Así como se puede pensar en sonidos autosubsistentes correspondientes a letras estandarizadas igualmente autosubsitentes, de la misma manera se puede pensar en individuos estandarizados – *polités* – autosubsistentes y a la polis no como un entramado de relaciones inseparables sino como una composición de elementos en relaciones intercambiables – de acuerdo con el método composicional tan caro a los narratólogos –. Por su parte, McLuhan nos refiere que "(…) hoy en día la alfabetización durante una sola generación es suficiente en África para liberar al individuo (…) de la red tribal (…)" (UM 84), lo cual tiene que interpretarse como el poder del alfabeto que "(…) lo ha liberado de la resonancia mágica de la palabra hablada (…)" (UM 155), es decir, "de la trampa tribal" (UM 155). En otras palabras, "la transposición de la sociedad de los modos audio táctiles a los valores visuales" (UM 147), implica "el transponer al hombre individual fuera del puño de la naturaleza y las tenazas de la tribu" (UM 155.m). En este sentido podríamos decir que a) *el fonema*, carente de todo significado, b) *el individuo en tanto tal*,[22] al margen de toda la significatividad de los lazos comunitarios, c) el texto como composición de fonemas, así como d) la comunidad en tanto composición o agregado de individuos, *son, todos, correlativos*. Señalemos que de esta manera resulta plausible que haya sido el alfabeto fonético el que generó el "condicionamiento psicológico" (McLuhan) que posibilitó la aparición de la democracia. forma social que es impensable en cualquier sociedad oral.[23] Y no se trata solamente del fonema y del individuo aislado, sino, simplemente del *poder analítico* capaz de considerar a todo ente como un ente en sí mismo, al margen de cualquier entramado significativo, poder que es la matriz

[22] En este contexto resulta significativo el reporte que Olson hace del hallazgo de Rosaldo consistente en que entre los Ilongot, un grupo filipino, "(…) actos de habla (…) tales como las promesas, que expresan una acción *personal* intencional están ausentes, lo mismo que actos de habla que representan sentimientos subyacentes tales como la gratitud y el arrepentimiento." (WP 103) En otras palabras, se carece de expresiones relativas a las intenciones del *individuo* en tanto tal. Sobre el problema de las sociedades preliteratas y el tipo de conciencia del individuo véase de A. Carrillo, M. Zacaula y LL. Rodriguéz, *Los griegos homéricos y el problema de la conciencia*, en A Parte Rei, revista electrónica de filosofía, número 44, enero de 2006.

[23] Esto pareciera corroborarse en el caso de los países árabes y sus tipos de gobierno. Dichos países son todavía altamente orales y la democracia es prácticamente inexistente en ellos, salvo el caso de Turquía, donde en los años 20 y 30 del siglo pasado Kemal Ataturk latinizó y, con ello, alfabetizó de una manera muy eficiente el lenguaje turco. El ejemplo más reciente de la relación entre oralida y organización política lo encontramos en el fracaso o las dificultades prácticamente insalvables que se han encontrando tanto en Afganistán como en Irak para pasar de una "política" de facciones tribales a una de ciudadanos individuales después de la intervención norteamericana en dichos países.

psicológica de la filosofía. Así, tanto la filosofía como la democracia surgen en la Grecia en la que previamente había surgido el alfabeto. *El alfabeto condiciona para el tipo o estado mental que llamamos Occidente*.

10. Conclusión. La percepción de la secuencialidad y el cine

Al nivel más superficial vemos que el supuesto de la naturaleza protolíngüística de los diferentes "vehículos" a los que se refiere la narrativa, no tiene sustento alguno. Por lo menos no si de lo que se trata es de considerar el carácter lingüístico de un fenómeno como una secuencia permutable de predicaciones. En realidad, la supuesta naturaleza lingüística como base de la narrativa parte de la concepción del lenguaje moldeada por lo que hemos llamado el *estado alfabético de la mente*. No es que la sociedad arcaica no organice su experiencia de al hilo de estructuras lingüísticas. De lo que se trata es que estas estructuras no tienen en lo absoluto el carácter de una "secuencia de declaraciones". Lo que ocurre es que nosotros, occidentales, *vemos* cualquier mito como "predicaciones sucesivas", pero el hombre mítico, el hombre arcaico, puramente oral, no *veía* predicaciones ni *escuchaba* ninguna secuencia de declaraciones. Lo que él hacía era *sintonizarse auditiva y psicofisiológicamente* con un ritmo, al tiempo que intelectualmente captaba tópicos que siempre estaban en las mismas relaciones fundamentales los unos con los otros. El "habla" original no es, ni lejanamente una narrativa. La teoría de medios, con su distinción estricta entre oralidad y escritura, no admite que haya algo como un "habla" en general que sería el prototipo de cualquier "vehículo" narrativo.

Apoyándonos en la noción de "fórmula" de Parry, Lord, Ong y Havelock, diremos que los sintagmas de la poesía homérica y de todo mito son, antes que sintagmas, fórmulas tópico rítmicas. El tópico y el ritmo son lo que guía la construcción de dichos sintagmas, por eso los pueblos orales nunca pueden percibir sus producciones verbales como narrativas, es decir, secuencialmente. El hablante arcaico usa elementos lingüísticos mínimos – como fonemas y palabras – pero sin percibirlos nunca como tales porque siempre están ya organizados en aquellos sintagmas que son las fórmulas tópico rítmicas, [24] que a su vez están insertas en el ritmo general de su habla. Desde el punto de vista narratológico podemos decir que el hablante arcaico usa sintagmas pero desde el punto de vista mediático debemos decir que el hablante arcaico nunca capata narrativas sino fórmulas tópico rítmicas. En las sociedades arcaicas hay mitos pero no narrativas,[25] grandes y pequeños mitos, que funcionan como configuraciones y no como secuencias, aunque una vez *transcritos* y listos para el examen "estructural" o "narratológico" aparezcan *ante nuestros ojos* como secuencias.[26]

En un nivel más básico encontramos a la tecnología alfabética de análisis del habla y, al mismo tiempo, de composición de las letras aisladas, como modelo original tanto para la descomposición del objeto natural en lo que Metz llama la "significación", así como para su reensamblamiento permutativo en la narrativa. La tecnología alfabética es, pues, la base tanto para la "historia" como para el "discurso". Por otra parte ni las imágenes arcaicas ni las contemporáneas son un mensaje verbal ni contienen ningún mensaje verbal definido. Distan mucho de ser el equivalente de una declaración, como quiere Metz; además, el tomarlas así, como declaraciones o predicaciones, supone el estado alfabético de la mente. Este estado en sí mismo es el verdadero presupuesto que hace posible el cine narrativo.

---

[24] Esto se corroboraría con el examen clásico de Parry acerca de la combinación homérica de nombre y epíteto, para lo que en este trabajo ya no tenemos espacio. Véase la obra de Parry (MH).

[25] A pesar de la interpretación estándar del trabajo de Leví-Strauss sobre el mito, así como del trabajo de Vladimir Propp sobre el cuento popular.

[26] Las recomposiciones estructurales examinadas por Leví-Strauss y por Vladimir Propp son permutaciones de las estructuras *no lineales* constituidas por las *fórmulas tópico rítmicas*, por eso no son narrativas aunque a nuestros *ojos* aparezcan como tales.

El supuesto narratológico general y fundamental de los medios particulares – lenguaje oral o escrito, cine, danza, mímica, etc. – como meros "vehículos semiológicos" (FL 26) implica una secuencialidad originaria de la experiencia la cual no es evidente que exista de por sí. Dicha secuencialidad, por ejemplo del orden temporal lineal que nos es común en Occidente, es el resultado de *un medio específico*, que es, según hemos visto, la escritura alfabética; ni siquiera la verbalidad en tanto oralidad pura conlleva la secuencialidad del significado como algo supuestamente evidente o natural. Ni el tiempo ni la verbalidad que supone la narratología son algo autoevidente de lo que se pueda partir acríticamente.

Ciertamente, hay cine narrativo, pero así como en una pintura – una imagen tal como la analiza Flusser – no hay de por sí ninguna narrativa, de la misma manera, aún el cine como secuencia de imágenes no tiene por qué estar estructurado narrativamente, es decir de una manera secuencial. Ni siquiera la mera *reproducción* fílmica de la realidad – por ejemplo en la "película educativa" (FL 20) – tiene por qué ser percibida como una secuencia; tal percepción requiere del entrenamiento alfabético que lleva a percibir ya no el mero cine sino la realidad misma de manera secuencial. Es por eso que tampoco la secuencia de declaraciones que constituyen un mito tiene por qué ser percibida – ni por sus emisores ni por sus receptores – como una secuencia de declaraciones, empezando por el hecho de que el hombre mítico no está en condiciones de percibir ni los eventos ni el tiempo de manera lineal, secuencial. Según vimos, Metz nos dice que "(…) si la narrativa puede ser analizada estructuralmente en una serie de *predicaciones* eso se debe a que fenomenalmente es una serie de eventos." (FL 26) Pero lo cierto es que de manera natural espontánea no hay tal cosa como la "serie de eventos" que Metz supone que una narrativa es "fenomenalmente". Eso es precisamente a lo que se refiere el epígrafe de Hegel que encabeza este trabajo: hay pueblos sin historia.[27] En particular, una recitación mítica, un mito en su totalidad, existe como la repetición más o menos estable de una secuencia o cadena de declaraciones, pero el hombre mítico no percibe dicha secuencia en tanto secuencia, de la misma manera que en el acontecer cotidiano no percibe ninguna secuencialidad sino el "eterno retorno de lo mismo": las sociedades arcaicas no progresan sino que se repiten así mismas – mientras no haya un evento o fuerza exógena que descarrile esa su tendencial estabilidad inmanente y aunque en ocasiones implosionen –.

En pocas palabras, las sociedades ágrafas tienen "vehículos" comunicativos, a saber, las imágenes y el habla puramente oral, que no dan las condiciones de posibilidad para el ordenamiento secuencial de los significantes que es presupuesto fundamental de la narratología. Las sociedades puramente orales *tienen multitud de mitos e imágenes pero ninguna narrativa*. Llevando esto al caso del cine, es claro que el supuesto de una "naturaleza 'logomórfica' del cine" (FL 44) no es posible más que para el hombre en el estado alfabético de la mente, pero que es posible un cine en el las nuestras esperanzas narrativas para las que el propio cine dominante nos ha educado resulten permanentemente defraudadas, un cine que salga del modelo de la narratividad y en el que, vistas las cosas desde nuestro entrenamiento alfabético, "histórico", simplemente *no ocurra nada* a pesar de que se tengan secuencias de imágenes – como lo requiere el medio en sí mismo –. Por supuesto, siempre ha habido este tipo de cine, pero el prejuicio alfabético ha impedido hasta ahora que sea un cine comercial.

---

[27] En sus *Lecciones sobre la filosofía de la historia* Hegel dice que "[e]n los escritos de los hindúes se señalan épocas y se dan grandes números, los cuales con frecuencia tienen significado astronómico pero más frecuentemente son completamente arbitrarios. Así se habla de reyes que habrían reinado setenta mil años o más. Brahma, la figura principal de la cosmogonía, habría vivido veinte millones de años. (…) En las poesías con frecuencia se habla de reyes; ciertamente fueron figuras históricas, pero desaparecen en la fábula completamente, se retiran del mundo por completo y aparecen nuevamente, después de haber pasado diez mil años solitarios." (H12 204) De ahí que Hegel diga que "*(…) los hindúes no tienen historia* (…)." (H12 205) Lo más notable de esta queja de Hegel es que la situación descrita por él, la *incapacidad cronológica* del pueblo hindú mítico, se diera junto con la existencia de grandes conocimientos matemáticos y astronómicos entre los hindúes.

Refiriéndose a que el cine "(…) tomó el camino narrativo o (…) la 'vía de la novela' (…)" (FL 44), Metz es muy claro al señalar que "[n]o había nada inevitable o particularmente natural en esto (…)" (FL 44), de hecho, el cine narrativo "(…) era solamente uno entre muchos géneros imaginables (…)" (FL 44), sin embargo "(…) domina la mayor parte de la producción cinematográfica (…)" (FL 44). En resumidas cuentas, "[l]a invasión total del cine por la ficción novelesca es un fenómeno peculiar, sorprendente, si uno considera que el cine pudo haber encontrado muchos otros usos posibles (…)" (FL 45) y, además, "(…) el que el cine se convertiría en una máquina para contar historias nunca fue considerado realmente (…)" (FL 93) en sus orígenes. Unámonos a estas consideraciones de Metz señalando que la nueva producción espectacular hollywoodense, centrada en la espectacularidad por la espectacularidad misma,[28] así como la importancia creciente del llamado *videoclip* entre las nuevas generaciones, señalan en la dirección de un debilitamiento de la dimensión narrativa del cine y la imagen móvil en general. En tales condiciones es posible reconsiderar las posibilidades de explorar una cinematografía en la que lo principal sean la imagen y su ritmo al margen de toda narrativa. Esto es justamente lo que plantea Greenaway al sostener que *el máximo error del cine es que se ha basado siempre en el texto y no en las imágenes*. En otras palabras es tiempo de reconsiderar si el cine continúa siendo una versión menor, ilustrada, de la novela, si continúa basándose en el presupuesto de la narratividad cinematográfica.

Bibliografía y abreviaturas

UO = Bogost, Ian, *Unit Operations. An Approach to Video Game Criticism*, Cambridge, MIT, 2006.

AM = Eliade, M., *Aspects du mythe* (1963), La Flèche, 2007.

PhF = Flusser, Vilém, *Für eine Philosophie der Photografie* (1985), Göttingen, European Photography, 2000.

K = Flusser, Vilém, *Kommunikologie* (1996), Fischer, Frankfurt / Main, 2000.

W = Flusser, Vilém, *Writings* (2002), University of Minnesota Press, Minnesota, 2002.

G8 = Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke*, vol. 8. Tübingen 1993.

PP = Havelock, Eric A., *Preface to Plato* (1963), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963.

G 1.2 = Glimpse, Phenonomenology and Media, revista de filosofía, Vol. 1, no. 2, La Joya, California, 1999.GJ = Havelock, Eric A., *The Greek Concept of Justice* (1978), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1978.

H12 = Hegel, G. W. F., Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, en: Werke in zwanzig Bänden, vol. 12, Frankfurt/M 1970.

UM = McLuhan, Marshall, *Understanding Media. The Extensions of Man* (1964), Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, 1998.

GG = McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy* (1962), University of Toronto Press, Toronto, 2000.

GV = McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R., *The Global Village. Transformations in World Life and Media in the 21st Century* (1986), Oxford University Press, New York, 1992.

LM = McLuhan, Marshall & McLuhan, Eric., *Laws of Media. The New Science* (1988), University of Toronto Press, Toronto 1999.

FL = Metz, Christian, Film Language. A Semiotics of Cinema (1968), The Unversity of Chicago Press, Chicago, 1991.

N1 = Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, 1980.

[28] Sobre esto véase de Carrillo Canán, A. y Zindel M., *Hollywood digital y la poética del entrenimiento*, de próxima aparición.

WP = Olson, David R., *The World on Paper. The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading* (1994), Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
PW = Ong, Walter, J. *The Presence of the Word* (1967), Yale University Press, New Haven, 1967.
OL = Ong, Walter, J., *Orality and Literacy* (1982), Routledge, London, 1988.
MH = Parry, Milman, *The Making of Homeric Verse* (1971), Oxford University Press, New York, 1987.