



La teoría mediática de la circularidad de la experiencia arcaica.

Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. Parte II

Alberto J. L. Carrillo Canán (BUAP / México)
acarrillo_mx@yahoo.com

En la primera parte de este trabajo examinamos los presupuestos del destacado narratólogo cinematográfico Christian Metz. Metz nos habla de una “mente sintagmática”, la cual ejecuta los “actos narrativos” consistentes en (a) “fragmentar” un “semanticismo amorfo” en unidades equivalentes a una secuencia de “declaraciones” para después mediante un “arte combinatorio” (b) realizar una “permutación” de dichas declaraciones para generar la narrativa en tanto transformación de la secuencia original de “declaraciones”. La secuencia original es lo que en narratología se conoce como la “historia” mientras que la narrativa como secuencia permutada resultante es conocida como el “discurso”. Con ello, la “mente sintagmática” de Metz y el concepto de narrativa en general en tanto transformación de una secuencia en otra secuencia se basan en el presupuesto implícito de que la experiencia humana se organiza, de manera necesaria, transhistórica, secuencialmente. En efecto, según dijimos en la primera parte de este trabajo, Metz supone que entre el “semanticismo amorfo” y los dos “actos narrativos” consistentes en la fragmentación y la recomposición de dicho semanticismo, existe un nivel intermedio, que él llama la “significación”, la cual correspondería a una articulación del semanticismo amorfo original en “secciones” temporales claramente definidas, a saber, los “eventos”, los cuales, una vez articulados lingüísticamente por medio de una secuencia de proposiciones son, justamente, la “significación” y equivalen a la “historia”. Esta instancia intermedia entre el “semanticismo amorfo” y la narrativa propiamente dicha – entendida esta como la permutación y recomposición de los eventos de la significación o historia – no es otra cosa que la estructura de la experiencia como el orden secuencial que nos es familiar en el mundo occidental. En esta, la segunda parte del trabajo, recurriremos la teoría de Flusser de la estructura de la mente arcaica que utiliza imágenes como medio de orientación en el mundo, así como la teoría de la oralidad (Havelock, Ong, McLuhan) para poner en cuestión el supuesto de la necesaria organización de la experiencia humana de manera secuencial y, por tanto, protonarrativa.

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).¹ 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 la superficie 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 puede ser repetida, pero siguiendo el mismo orden, en una construcción 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 que estas relaciones son reversibles. En sus 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 flusseriano 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 con otras de dicha manera reversible (...)” (W 64).² 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

¹ Para las abreviaturas véase la lista bibliográfica y de abreviaturas al final de este trabajo.

² A menos que se indique otra cosa, las cursivas al interior de una cita son nuestras.

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 canto del gallo.” (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 presupone 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. Aclarado esto, señalemos que Flusser continúa 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 relaciones 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)³ 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 filmico” 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

³ El pasaje recién citado es un tanto extraño. Según la lógica que sigue la teoría de Flusser, son las imágenes las que, por así decirlo, entrenan al hombre a considerar el mundo de manera “escénica”, es decir, como si fuera una imagen. De acuerdo con esto, no es que las relaciones del mundo penetren en la imagen, sino exactamente al revés: el tipo de relaciones que privan en la imagen es proyectado, al mundo, penetra en este. En cualquier caso, dejando de lado el importantísimo asunto del origen del tipo de relaciones – reversibles y connotativas – en la imagen y no en el mundo, resulta de todos modos que tanto la imagen como el mundo tienen en común la estructura “escénica” caracterizada por la reversibilidad de las relaciones y por las connotaciones o ambivalencias propias de los entramados significativos.

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. Lord⁴ 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 tópico 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 término “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 –

⁴ 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.

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 alguna lengua 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. 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. Piénsese también en las limitaciones que hay para identificar un rostro del que solamente se tiene una descripción. 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. Justamente en este marco las investigaciones del clasicista Milman Parry y de su discípulo Albert B. Lord mostraron ser de una importancia realmente excepcional.⁵ 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 contruidos 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 *Iliada* 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 él mismo no añadió nada o añadió muy poco al repertorio de las *fórmulas* épicas.” (MH xlv) 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*, en este caso 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.⁶ Ahora bien, tal carácter rítmico musical de la palabra oral tiene implicaciones realmente descomunales, ya que lo que hay que preservar o

⁵ 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.

⁶ 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)

transmitir no se reduce a ciertos sucesos o situaciones excepcionales, sino que incluye tales cosas como las indicaciones para el manejo de barcos,⁷ 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.⁸ Así, refiriéndose a la *Iliada*, 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)⁹

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* (...)”

⁷ Contenidas realmente en el canto primero de la *Iliada*. 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 *Iliada* 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.

⁸ 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).

⁹ 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.

(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 muy poco al repertorio de las *fórmulas* épicas (...)” (MH xlv), 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,¹⁰ 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, versificada y, más aún, había que actuar o

¹⁰ 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.

teatralizar su poetización: cantarla, danzarla, gesticularla, etc.¹¹ La razón de esto parece obvia. 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.¹² 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 *vocaboulario 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 lenguaje 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, por lo que tal comunidad arroja una gran diferencia respecto de la sociedad literata que se desarrolla a partir de la invención y desarrollo del alfabeto, sociedad que es la que lleva a la creación de las narrativas, en el sentido estricto de este término, según veremos en la tercera y final parte de este trabajo.

¹¹ Esto da un indicio acerca del elemento de verdad subyacente en la concepción nietzscheana del teatro griego trágico y el coro dionisiaco: “En el ditrambo dionisiaco 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 completo que mueve todos los miembros. Entonces, súbitamente crecen desbocadas las otras fuerzas simbólicas, las de la música, en ritmo, dinámica y armonía.” (N1 33s.)

¹² Recuérdense los pasajes de Eliade citados en la nota de pie de página número 12, 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.

Bibliografía y abreviaturas

- ES = Barthes, R., *Elements of Semiology* (1964). Hill and Wang, New York, 1977.
- 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 Fotografie* (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.
- SL = Greimas A. J., & Courtés J., *Semiotics and Language. An Analytical Dictionary* (1979). Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- G 1.2 = Glimpse, Phenomenology 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 University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- N1 = Nietzsche, F., *Sämtliche Werke*, vol. 1, Berlín, 1980.
- 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.