



El mito y el cine en su relación con la narratividad.

Acerca del presupuesto de la narratividad cinematográfica. Parte III

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

“(...) los hindúes no tienen historia (...). Ciertamente los hindúes tienen listas y recuentos de sus reyes pero también aquí es evidente la mayor arbitrariedad (...) y aun en el caso de que estas listas fueran correctas no podrían constituir ninguna historia.”

Hegel

En la primera parte de este trabajo tomamos como ejemplo de la posición narratológica al teórico del cine Christian Metz. Ahí mostramos que la concepción de Metz acerca de la “mente signtagmática” parte del presupuesto de la existencia de una forma natural de la existencia humana, la cual consistiría en la articulación secuencial de dicha experiencia en “eventos” y en “declaraciones”. En la segunda parte de este trabajo recurrimos a los teóricos mediáticos Vilém Flusser, Marshall McLuhan, Walter Ong y Eric Havelock para cuestionar la noción de que la experiencia humana se estructura siempre de manera secuencial. Contrariamente al presupuesto de Metz, presupuesto compartido por la totalidad de la teoría narratológica, el amplio uso de las imágenes en las sociedades arcaicas, así como el lenguaje rítmico tópico – protopoético – como única forma de la verbalización en dichas sociedades, apuntan en el sentido de una organización repetitiva, circular, de la experiencia, es decir, una forma de experiencia muy diferente a la que la narratología supone inocentemente como forma transhistórica de la experiencia humana. En esta, la última parte de nuestro trabajo, examinaremos el paso del lenguaje arcaico, rítmico tópico, al lenguaje prosaico generado por el uso de la tecnología alfabética. La relación entre ambos tipos de lenguaje nos llevará a la diferencia fundamental entre el mito arcaico y toda narrativa, mostrando, al mismo tiempo la inocencia del presupuesto sobre el que se basa la teoría de la narrativa cinematográfica. Por supuesto, esta conclusión es válida para la posición narratológica en general y no únicamente para la cinematográfica.

2.4 La conciencia configuracional y el alfabeto como potencia fragmentadora

Con la comunidad arcaica en tanto comunidad rítmica y mnemotécnicamente entrenada, 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)¹ o “predicaciones sucesivas” (FL 26). Se trata de que las fórmulas lingüísticas y los ritmos sonoros o motrices que las acompañan, como único medio de comunicación verbal, implican en las sociedades orales una conciencia orientada al “reconocimiento de patrones” (GV 38) o configuraciones, lo cual significa que los patrones tienen que

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

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.

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),² 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

² Cuando en un cita el autor del texto citado utiliza cursivas a nosotros no nos queda más que el expediente de subrayar lo que nosotros queremos enfatizar, como en el caso de esta cita.

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 compartimentos (...). 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 tecnología 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 aún, la transposición de la palabra del medio oral al medio visual implicaría, precisamente, la pérdida 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” (GI 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 tópicos. 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 estables. 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 fónico 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 tópicos 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) –, abriendo la puerta a la experiencia secuencial así como a las secuencias de oraciones que los narratólogos suponen sin más como naturales. 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 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 análogo general del “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.*³ 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 artística 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

³ De hecho la narratología estructuralista se remite, en última instancia, al examen fonológico iniciado por de Saussure y continuado por la escuela de Praga.

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.⁴ 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’⁵ [se encuentra] en la tecnología omnipresente del alfabeto (...)” (UM 85) y proponiendo además que “[i]ncluso 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 señalada 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* –.⁶ 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.

⁴ 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.

⁵ 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 complementariedades, 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)

⁶ 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)

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).⁷ 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* para el pensamiento *analítico* en general – incluida la “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 autosubsistentes, de la misma manera se puede pensar en individuos estandarizados – *polites* – 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

⁷ 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.

transposición de la sociedad de los modos audiotáctiles 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*,⁸ 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.⁹ 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 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*.

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

Al nivel más superficial vemos que el supuesto de la naturaleza protolingüística 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 mediante 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.

⁸ 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. Zacula y LL. Rodríguez, *Los griegos homéricos y el problema de la conciencia*, en A Parte Rei, revista electrónica de filosofía, número 44, enero de 2006.

⁹ 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 oralidad y organización política lo encontramos en el fracaso o las dificultades prácticamente insalvables que se han encontrado 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.

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 tópicos rítmicas. El tópicos 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 tópicos rítmicas,¹⁰ 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 capta narrativas sino fórmulas tópicos rítmicas. En las sociedades arcaicas hay mitos pero no narrativas,¹¹ 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.¹²

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.

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 acriticamente.

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. Por eso 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

¹⁰ 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).

¹¹ 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.

¹² Las recomposiciones estructurales examinadas por Leví-Strauss y por Vladimir Propp son permutaciones de las estructuras *no lineales* constituidas por las *fórmulas tópicos rítmicas*, por eso no son narrativas aunque a nuestros ojos aparezcan como tales.

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.¹³ 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.

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,¹⁴ así como la importancia creciente del llamado *videoclip* entre las nuevas

¹³ 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 mateáticos y astronómicos entre los hindúes.

¹⁴ Sobre esto véase de Carrillo Canán, A. y Zindel M., *Hollywood digital y la poética del entretenimiento*, de próxima aparición.

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

- 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.