



**Cuerpo y discurso: cinco ensayos sobre la construcción
social del sentido**

Rocco Mangieri

Serie Bordes de papel. Mérida 2016

Índice:

1. **El cuerpo significativo: cuerpos vivos y desgarramientos**
2. **Cuerpos comunicantes, trauma y memoria en “SpeelBound” de A. Hitchcock**
3. **Parálisis y trauma en la experiencia estética: “El síndrome de Stendhal” de Darío Argentó.**
4. **Ectoplasmas y emanaciones: el performance espiritista**
5. **Internautas y pornoescópicos**

Algunos de estos ensayos han sido publicados parcial o totalmente en otros proyectos editoriales. Los ensayos uno y dos no han sido publicados. Fuentes editoriales:

“*Cuerpos comunicantes, trauma y memoria*”, en el libro “Encuentros Inter-artísticos sobre la intertextualidad”, Universidad de Morelos, México en el 2012, “*Parálisis, trauma y experiencia estética*”, en la revista Tono-digital, Universidad de Murcia y Universidad de Siena, Madrid, 2012; “*Ectoplasmas y emanaciones*” en la revista Opción, de la universidad del Zulia, 2014.

El autor agradece a Fania Castillo y a Otto Rosales, de la Fundación Bordes, su amabilidad receptividad y disposición para la publicación de este libro

Rocco Mangieri, arquitecto y semiólogo (Universidad del Zulia, Universidad de Bologna). Doctorado en Semiótica y Filología (Universidades de Murcia y Siena). Cursa el Doctorado en Ciencias Sociales (FCES-UCV). Realiza estudios de semiótica con Umberto Eco y Omar Calabrese (DAMS, Bologna). Dirige el Laboratorio de semiótica y socioantropología, Facultad de Artes, ULA

1. CUERPO SIGNIFICANTE Y MEDIATIZACIONES: cuerpos vivos y desgarramientos productivos

La única actitud realmente subversiva es la de ponerse a la escucha de los pasos perdidos, ponerse a la búsqueda de las señales casi borradas que borden los mil caminos que atraviesan los cuerpos. Porque estos caminos son conocidos y están siempre ahí...

Eliseo Verón, *Cuerpo significativo*, 1988

A comienzos del siglo XXI, la teoría productiva de Eliseo Verón revisa, reafirma o modifica dos de los ejes de búsqueda y de reflexión más recurrentes en su obra, bien sea de forma explícita o casi siempre implícita. El de las *mediatizaciones* y la del *cuerpo significativo*. Si bien a nivel de sus textos ambos ejes teóricos pudieran aparecer como separados por razones expositivas y de método, han estado siempre en una intensa conectividad.

A finales de los ochenta, se publica en español el texto *Cuerpo significativo* en el cual se inscribe el cuerpo en el marco de algunos principios de *organización perceptual de la materia sensible*, reiterando la dinámica entre *cuerpo actuante* y *cuerpo significativo* y, en sus mismas palabras, la "...relevancia de una *semiosis social* fundada en la *comprensión de las redes de vínculos intercorporales de complementaridad*." (Verón, 1988) es decir, las formas de contacto, del lazo social, de las *primeridades* y también de las marcas indexicales).

Uno de los focos que me parece relevante en el cruce de textos que propongo aquí, se refiere a lo que Verón denominaba como el *trabajo ideológico sobre los cuerpos actuantes* y los modelos de acción social, las *reglas dominantes de la inteligibilidad* de la acción y el trabajo social *sobre* los cuerpos.

En el espacio que tengo disponible trazaré apenas una cartografía de base que podría verse como un pequeño *holograma* de la mirada de Verón sobre la *corporalidad humana en relación al problema de la significación y la comunicación*. Este mapa de base es el cruce provisional de tres textos que hemos puesto a discursar entre ellos:

El primer texto es *Cuerpo significativo*, publicado por primera vez en francés en el año 1975 a partir de un coloquio sobre cuerpo y poder en París. El segundo texto es *El cuerpo de las imágenes* del año 2001 y el tercer texto no es directamente de Eliseo pero forma parte de una publicación del año de 1973 de la colección "Signos" de la editorial Tiempo Contemporáneo que él mismo coordinaba y se titula *El cuerpo productivo* de Didier Deleule y Francois Guéry.

Estaba tentado a comenzar por el eje de la inter-comprensión de la *red vinculos intercorporales de complementaridad* que atraviesa casi toda la obra de Verón, una toma de posición teórica que proviene del fuerte acercamiento con la Escuela de Palo Alto liderizada por Gregory Bateson y todo un grupo de sociólogos y antropólogos como Erwin Goffman, Margaret Mead y Paul Watklavitz. Aunque ahora pienso que otros dos referentes de la obra de Verón han sido Chomsky y Piaget, la necesidad o posibilidad de rearticular la ciencia del hombre sobre bases más duraderas y menos

fragmentadas. La insistencia de Verón sobre una *teoría amplificada del vínculo y del contacto* a partir de un esquema del cuerpo vivo como *tejido de metonimias* y un *lugar de pasaje* hacia otras materias significantes es demasiado importante y tentador para olvidarla y dejarla ir en medio de toda una notable confusión teórica actual y de una profusión narcisista e irresponsable que ha perdido el rigor de una reapropiación de una historia del cuerpo y de la producción de sentido que siempre ha pasado a través de su tejido vivo.

El título de la tesis de licenciatura de Verón fue *Cuerpo y experiencia: para una psicología social de la imagen de cuerpo* y que, continuada luego en el laboratorio de Claude Lévi-Strauss, tenía como eje de búsqueda el funcionamiento de *objetos* que sirven signos interpretantes y *operadores de pasaje* entre diversos *espacios mentales* como *conectores* de mundos posibles. En este punto Verón ya se inclina por entender el cuerpo como un *operador semiótico* de orden *indexical* más que icónico.

Cómo él mismo decía, refiriéndose a algunos objetos rituales de grupos aborígenes de Australia: "...si los *churinga* pueden ser objetos ornamentados pero también simples piedras o árboles sin ningún trabajo de inscripción es porque su función básica es *indicial* y no *icónica*" (Verón 2006, p.106).

El cuerpo como materia abierta a las *operaciones de inscripción* es entendido como una superficie de escritura *indexical*, como *soporte de marcas* que funciona al margen de la instancia de "representación" como tal. Este es el punto clave sobre el cual deberíamos trabajar seriamente: el cuerpo es *tejido vivo de significancia*, nunca representable como tal sino, *lugar de paso y de producción de sentido* que inicialmente toma la forma de metonimias y fragmentos. ¿Qué eficacia puede tener esta hipótesis para la interpretación de muchas acciones humanas, los performances cotidianos o rituales, las "cadenas de acción" o los ritos sociales, los gestos aparentemente insignificantes?. Por lo pronto, sin duda, es un excelente antídoto en contra del discurso ciego del positivismo académico que por desgracia invade casi todos los congresos, seminarios y cursos académicos de este país, con muy raras excepciones.

El cuerpo significativo es, para Verón, el *operador fundamental* que experimenta luego las *mediatizaciones*, los procesos semióticos de mediatización pero, en vez de hablar de "representaciones" del cuerpo significativo como operador de base que es mediatizado, Verón preferirá usar la noción de *espacios mentales*: "...un mundo es una configuración de *espacios mentales* con una fuerte *intereconectividad interna* y una fuerte segregación externa" (Verón 1987, p.105)

En un texto de Deleuze y Guéry (Deleuze, Guéry 1973, p.86), editado en una colección dirigida por Verón, leemos: "...para que el *cuerpo productivo* se construya, es necesario que el *cuerpo biológico* se fragmente (...) es necesario que el *acto productivo* se haya *retirado del cuerpo propio*, del *trabajo vivo*, para refugiarse en el *gesto fragmentario* cuya significación y eficacia residen en su condición de órganos de una función(...) a una *representación metonímica* de sí mismo, en el cual un *fragmento del cuerpo* se convierte en el *cuerpo entero*." Como vemos, se parte de un estado actual, casi observable si bien luego de una reflexión: el *cuerpo vivo* (el que engendra lo que Marx denominaba como el *trabajo vivo* y el *general intellect*) está cada vez más hipotecado y fragmentado en las sociedades contemporáneas, al perder o borrar la *semiosis del vínculo* y del

intercambio simbólico que opera sobre la *complementaridad*. En todo caso de una sociedad que opera sobre una proliferación del doble vínculo(doublé bind)pero sin saber o poder redireccionar la esquizofrenia y la paranoia, por ejemplo a través del arte de la obra, la alternativa de resignificar la cotidianidad en un mundo que parece ocupar todos los espacios intersticiales de producción de sentido.(Bateson 1956, 1972)

En Verón, *cuerpo y lenguaje* constituyen las dos condiciones de *producción de sentido* pero son irreducibles a la una a la otra : “ No se trata de negar la posibilidad de un discurso *sobre* el cuerpo, sino, al contrario de hacer explícitas las *condiciones* sobre las que tiene lugar ese discurso. Estas condiciones se refieren al sujeto productor del discurso atravesado por materias significantes entre las cuales *no existen reglas totales de transformación o de paso* (...).En el sentido estricto del término *no hay código para pasar del cuerpo al lenguaje o a la inversa*. Este paso solo es parcial, sesgado; las transformaciones encierran siempre *puntos ciegos*” (Verón 1988, p.42). Aquí se expresa la conexión con Gregory Bateson y la escuela de Palo Alto en relación al tema de cuerpo y al lenguaje. Por tanto el discurso sobre el cuerpo elude intencionalmente el foco “representacional”. Verón no está interesado en discursos sobre la imagen del cuerpo sino más bien en marcar la dificultad de abordar la *significancia del cuerpo* en relación a la imposibilidad de una operación de traducción completa entre las *materias significantes* consideradas.

El *cuerpo* *significante* es siempre un *cuerpo actuante* (de aquí la relación con la cita hecha mas arriba al *cuerpo productivo* y *cuerpo fragmentado* y metonímico de la producción, separado del *cuerpo vivo* y biológico).

Para Verón la semiótica del cuerpo es necesariamente una semiótica de la acción y del comportamiento en forma análoga a la Escuela de Palo Alto o incluso en referencia a los estudios de Edward Hall sobre las relaciones ineludibles entre cuerpo, cultura, lenguaje, espacio, ritmo y tiempo.

De esto, como veremos, puede decirse que en el meta-discurso de Eliseo Verón se enhebra también a una *vocación terapéutica de lo social* . No en vano, muchos de sus trabajos e investigaciones en el campo de la ciencia social han tenido que ver con la psicología socio-colectiva, los “trastornos situacionales” y la teoría de la acción social. Esto es obvio por ejemplo en su famoso libro *Conducta, estructura y comunicación*, cuya primera edición es el año 1963.

Siguiendo la imagen-metáfora de las piedras churinga la pregunta que atraviesa casi toda la obra de Eliseo Verón es la que el mismo formula en el año 1975 : “..cuáles son las leyes que estructuran en el cuerpo una *semiosis*, cuáles son las reglas que hacen del cuerpo el *punto de paso de una producción de sentido*. Estas leyes han sido confundidas durante largo tiempo con otras, completamente diferentes...” (Verón 1988, p.43).

En respuesta a este problema, siguiendo el esquema de las operaciones trans-linguísticas que Verón propone ya a finales de los sesenta, la corporalidad significativa se inscribe en la tipología III es decir, como un paquete de reglas constitutivas que puedan dar cuenta de la *no-sustitución*, la *no-discontinuidad*, la *no-arbitrariedad* y finalmente la *no-similaridad*. (Verón.1972)

En un espacio teórico y reflexivo muy cercano a la idea de Gregory Bateson sobre el cuerpo como totalidad atravesada por una multiplicidad de materias significantes (que lo *mediatizan* o lo recortan

bajo la función de un *cuerpo productivo fragmentado*) Verón a nuestro modo de ver insiste en el cuerpo como garante de la posibilidad abierta del *vínculo existencial* y de *relaciones metonímicas* que *no* ponen necesariamente en juego la similaridad o semejanza.

Para Verón, "...un cuerpo no necesita parecerse a nada para ser significativo" (Verón 1988, p.44) y su regla de contigüidad es sobre todo del orden del *index*, de la *segundidad* en relación al modelo de Peirce. Se trata finalmente de reiterarnos, a través de otras vías teóricas, el *valor del vínculo existencial y orgánico* que constituye su fundamento. El cuerpo, *nuestro cuerpo* es precisamente esa "capa metonímica de producción de sentido genéticamente anterior" y nosotros agregaríamos, a toda producción de sentido basada en un principio de analogía.

En consecuencia como él dice: "...Si el *cuerpo significativo* es ante todo un *cuerpo actuante*, un *cuerpo-proceso* y si hay un cuerpo actuante en tanto materia significativa antes que aparezca el cuerpo-objeto, esto quiere decir que el funcionamiento de esta producción de sentido *precede* a la constitución del cuerpo-de-sí-mismo, del *cuerpo propio*" (Verón 1988, p.46)

La capa metonímica que es el cuerpo (continuamente atravesada por las reglas del cuerpo productivo contemporáneo y post-industrial) se funda en un campo biológico, filo y ontogenético.

El *cuerpo significativo* es esa capa metonímica de producción de sentido que opera fundamentalmente por *desplazamiento* por un principio metonímico de producción muy cercano a lo que Gregory Bateson denominaba como relación de complementariedad. Pero la economía de los cuerpos actuantes que propone Verón va más allá en cuanto señala, entre otras cosas muy importantes, que el cuerpo significativo como capa metonímica productora de sentido "adquiere la forma de una red de vínculos inter-corporales de complementariedad" y que además "los *fragmentos* que constituyen el *tejido* de los cuerpos actuantes se remiten siempre entre sí".

Casi toda la obra de Eliseo Verón se ha tejido alrededor de esta lúcida definición del cuerpo significativo como red *de materias significantes no-lineales*(de allí la imagen visual y sobre todo táctil del tejido) donde cada fragmento de la conducta *remite a una multiplicidad de series* y una vez que el cuerpo significativo es atravesado y reglado por el *trabajo ideológico* (por las reglas dominantes que requieren los cuerpos productivos)sufre sistemáticamente lo que él mismo denominaba un *proceso sistemático de desgarramiento*. Evidentemente Verón parte de esta suerte de "objetividad" de las *condiciones de productividad* en las cuales actualmente el cuerpo parece generar sentido, pero apunta al mismo tiempo a una "vuelta atrás" al cuerpo del vínculo social, del contacto asumido en la plenitud de su significancia.

La metáfora del tejido y de *la red del cuerpo vivo* que es bloqueado y desgarrado. Verón nos propone volver sobre los "pasos perdidos", sobre un nuevo desciframiento de los signos y las señales borrosas que atraviesan aún nuestros cuerpos significantes, nuestros cuerpos vivos siempre desgarrados por las políticas del cuerpo productivo. En cierto sentido el cuerpo significativo y el cuerpo productivo sostienen una tensión discursiva permanente en la historia del cuerpo. El cuerpo productivo es una capa de sentido que se genera por sucesivos estadios de fragmentación del tejido del cuerpo vivo: espacio semiótico primario de la significancia.

Los ensayos que siguen no son una "demostración" de esta tesis pero me he dado cuenta que al reordenarlos y ponerlos de algún modo "en serie" existe la posibilidad de ser referidos a ella. Entre

otras cosas por el hecho de tratarse de *cuerpos mediatizados* por otras materias significantes, (la fotografía, el film, el ritual, la acción en cadena que debe producir un efecto de código).cuerpos que producen sentido solo cuando se *inscriben* en un discurso que pueda rearticular los fragmentos de un tejido vivo(cuya identidad es siempre problemática y difusa) en un *efecto de código* que incluso juega con la instancia de la “representación” que los dispositivos ficcionales imponen como una de sus condiciones de eficacia social. Es precisamente este juego tensivo, contradictorio y problemático entre el cuerpo vivo que no admite ninguna forma de “representación” y el cuerpo que debe producir sentido representacional en el marco de las mediatizaciones uno de los aspectos teóricos más relevantes de la propuesta de Verón (emparentada sin duda con Julia Kristeva y varios sociólogos y filósofos lacanianos como Slavos Zizek).

Los discursos (objetos de estudio o “discurso primero”) abordados en cada ensayo parecen producir un *efecto de código* o incluso, en algunos casos, el lugar vacío de sentido en el interior de un código que queda incompleto en la instancia de una gramática de reconocimiento. Pero sin duda encontramos esa *productividad de sentido* de la que habla Verón, ese trabajo del discurso (film, dispositivo, texto, performance, ritual) que dispone al cuerpo significativo como un *lugar de pasaje* y no tanto como el centro de la significación. Estos discursos sociales y artísticos logran de algún modo que un conjunto de *fragmentos del tejido vivo* produzcan sentido pero una vez que se inscriban en el flujo, en la sucesión más o menos ordenada de la ficción, del ritual, de una cadena de acciones más o menos codificada.

Por encima o por debajo de esta puesta en código ficcional algunos momentos claves del discurso artístico o ritual dejan abierta una fisura que permite darnos cuenta de un cuerpo significativo como tejido de fragmentos y que experimenta un desgarramiento fatal pero que , en algunos casos, logra restablecer una cierta condición de equilibrio y de estabilidad temporal (es a nuestro modo de ver lo que ocurre sobre todo en los dos films analizados).

En cuanto al *cuerpo emanatorio* espiritista y del performance de algunas mujeres artistas contemporáneas que trabajan sobre materias significantes que brotan fuera del cuerpo como ectoplasmas volátiles, estaríamos frente a operaciones metonímicas y metafóricas que juegan sobre la *tensión semiótica* entre un cuerpo vivo y un cuerpo que debe producir. ¿producir qué cosa? : producir un efecto de sentido a partir de una materia que no tiene una forma estable, definida y que una vez que se produce se escapa del cuerpo. Nos parece una hermosa metáfora *del arte de la obra* y no tanto de la obra *de arte*: un cambio del orden de palabras que sin duda es profundo y generaría otro modo de ver lo estético.

El intercambio simbólico que se produce a través del trabajo de la mirada en la escena pornográfica es también fragmentaria y metonímica, produciendo (en forma semejante a los otros textos aquí analizados) un espacio semiótico de captura oscilante entre el sujeto mirante y el objeto mirado.la escena porno mediatizada por las redes, trabaja intensamente (si bien casi siempre con efectos de código repetitivos) en un cuerpo productivo y fundamentalmente en una economía de signo y del rendimiento de la pulsión escópica del sujeto mirante.

Algo conocido pero poco sabido en profundidad: el cuerpo-signo podría ser solo *el efecto de código en la red discursiva de un desgarramiento y de una fragmentación* que parece ser cada vez más intensa en el marco de la cultura globalizada actual. La vuelta a una sociedad mucho más

estructurada sobre el *contacto* y el *vínculo analógico y de complementariedad* sigue siendo un horizonte cada vez más difícil pero absolutamente deseable: varios de estos ensayos hacen que flote el signo del trauma, de la captura que inmoviliza, del vacío temporal, la amnesia y el trance, la pérdida de coordenadas del cuerpo vivo, pero al mismo tiempo (debido sobre todo a las historias de los cuerpos que el lector-intérprete puede reconstruir en el trabajo de la mirada y de la escucha), lo alertan sobre la necesidad de la reconstrucción del vínculo afectivo, erótico y amoroso que permite que el tejido del cuerpo no se disperse en fragmentos incapaces ya de hacernos acceder a la capa más profunda de nuestra memoria.

Referencias bibliográficas:

Bateson, G., Jackson, D. D., Haley, J. & Weakland, J. (1956) *Toward a theory of schizophrenia*. Behavioral Science, 251-264, New York, Ballantine

Bateson, G. (1972) *Double bind*. In G. Bateson Steps to an ecology of the mind. New York: Ballantine. Pp. 271-278.

Deleuze Didier, Guéry François (1973), *El cuerpo productivo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo

Verón, Eliseo, (1972), *Estructura, conducta y comunicación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo

(1987) *La semiosis social*, Barcelona, Gedisa

(1988) “Cuerpo significativo”, en *Educación y Comunicación*, Barcelona, Paidós

(2004) *Fragmentos de un tejido*, Barcelona, Gedisa

2. CUERPOS COMUNICANTES, TRAUMA Y MEMORIA EN *SPELLBOUND* DE ALFRED HITCHCOCK

“Los puros recuerdos, llamados *desde el fondo de la memoria* se desarrollan en recuerdos-imágenes... *imaginar no es recordar(...)* la imagen pura y simple no me traslada al pasado más que si es en el pasado donde fui a buscarla, siguiendo así el progreso continuo que la condujo de la oscuridad a la luz...”

Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris, Presses-Universitaires, 1965, pp.140 y 150, s.n

Interior-noche-una reunión de bienvenida (plano general y travelling)

Una sala-comedor americana de los años cuarenta, sobria y bien distribuida. La iluminación es ligeramente contrastada y la escala de grises configura una imagen que se construye al mismo tiempo sobre el equilibrio y algunas zonas en *high-contrast*. Luego de algunos planos generales la cámara nos deja ver los rostros en primer plano de los personajes principales: ella, un rostro hermosamente dulce y a la vez fuerte (Ingrid Bergman-*Constance*), él con rostro más afilado, estructurado y con mirada de niño (Gregory Peck-*John*). A través de planos generales, planos americanos y planos medios, vemos a los comensales reunidos alrededor de una mesa y elegantemente vestidos, como en una recepción íntima, recién terminan de servirse la cena y conversan entre ellos. Ella y él se intercambian miradas, gestos amorosos y cómplices. John es el invitado especial y sobre él recaen la mayoría de los comentarios y preguntas. De pronto, sobre el tempo de la plática ella toma el turno del habla y en un gesto aparentemente no intencional y acompasado, arrastra suavemente *un tenedor sobre el mantel blanco*. Mientras esto ocurre, él fija su mirada sobre ese *gesto de arrastre y de escritura* (una *punción e incisión* escritural, diría Roland Barthes)¹ que al pasar sobre la tela va dejando la *marca* de las cuatro puntas afiladas del tenedor de plata. A partir de allí él parece entrar en otro tiempo y espacio, en un *casi delirio*, una suspensión del tiempo real y adentrarse en algo que le turba. Ella se percata sobresaltada y sin mostrarlo excesivamente en otro gesto de complicidad detiene el arrastre del tenedor... (fig.1)



Fig.1. Constance *surca el mantel* con el *tenedor* de plata. Una traza metonímica removerá la capa mnémica profunda que hará flotar el trauma vivo del cuerpo.

¹ Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002, p.126.

Irreversibilidad y transcodificación como puntos de partida

El film *Spellbound* de Alfred Hitchcock es una traducción intersemiótica de la novela “*The house of Dr. Edward*” de Francis Beeding² (seudónimo de Hilary A. Saunders y John Palmer) de 1927.

Hitchcock, interesado casi siempre en la literatura vinculada al campo y el espacio teórico de psicoanálisis, aborda este texto y lo transforma en un discurso bien engranado y apasionante a la vez. Su estreno se produjo en el año de 1947.

En este caso, como en todos aquellos films anclados en la literatura escrita, el film resulta de una particular relectura y reorganización de la trama y la fabula vinculada (como casi todas las de este autor) a los recorridos y travesías de la mente humana con-fundida entre lo real, lo imaginario y lo simbólico.

Utilizo el término *traducción intersemiótica* ligado a la *transcodificación*³ para no entrar en el terreno tan ambiguo y equívoco de considerar la traducción de lo literario a lo fílmico como un proceso de *reversibilidad semiótica* es decir, el creer firmemente y darle legitimidad al postulado de prioridad del texto de partida sobre lo traducido. Una polémica interesante pero bizantina al fin de cuentas pues se muerde la cola como la hermosa y enigmática serpiente del mítico *ouroboros* medieval.(Fig.2)



Fig.2 Poster de film (1947)

² Francis Beeding, *The house of Dr. Edwards*, Hodder & Stoughton, London, 1927.

³ Roman Jakobson, “Sobre la traducción” en *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp.56-64.

El film es una organización textual *autónoma* en relación a los procesos internos de transducción y que, como toda obra y especialmente en el caso de este film de autor, es un ejemplo excelente de *irreversibilidad semiótica*: al cambiar la *materia* y la *substancia* del contenido que produce la *transcodificación* y el nacimiento de un texto que, si bien sostiene referencias filológicas e históricas con un texto de partida, se vuelve autónomo como objeto semiótico y debe ser leído y valorado en relación *a sus propios mecanismos y artificios de producción de sentido*. En otros términos el cuerpo significativo produce sentido al ser investido por otras materias significantes diversas a las de su constitución semiótica primera.

El plot

La novela de Saunders y Palmer es un *thriller* psicológico cuya trama se refiere a la historia de un psiquiatra que llega a un asilo como nuevo director, suscitando progresivamente en la comunidad la sospecha de una supuesta usurpación de identidad. John no recuerda su verdadero nombre y parece también confundido al asumir esa otra identidad que, aparentemente, usurpa. Se genera una mutua atracción entre él y la Dra. Constance Sedwick, la primera en descubrir que efectivamente no es el verdadero director enviado a ese instituto. Constance se convertirá, a lo largo de toda la trama fílmica, en su aliada y compañera en la búsqueda de la resolución del enigma capaz de restaurar la memoria de John (el verdadero nombre del falso-Edwards) y poder al mismo tiempo comprender qué ha ocurrido en el pasado de su amado. Ante una serie de actos, eventos ambiguos y respuestas equívocas John es acusado de criminal por la comunidad local de médicos. Se le inculpa del asesinato del verdadero Dr. Edwards. Constance decide huir junto a John y poder así ayudarlo a aclarar todo el asunto. A través de la conversación ella tratará de que John pueda reconstruir los acontecimientos del pasado. Al esquiar a gran velocidad por una gran pendiente nevada junto a Clarence y casi al borde de un precipicio, John accede repentinamente a los datos de memoria borrados y progresivamente podrá reconstruir su propio relato y tratar de demostrar, con la ayuda de Constance, que es inocente del crimen que se inculpa.

Film-sueño-trauma: algunos focos de análisis

Casi todo el film está *tramado-trabado* con la textualidad del sueño y de la pesadilla, hasta el delirio. La novela se articula sobre este aspecto pero el film lo enfatiza. Esto no es exclusivo de Hitchcock y el cine está repleto de lo onírico, a partir de las *fantasmagorías* y *juegos kinésicos* de sus primeros años hasta hoy. Se ha insistido muchas veces en el hecho de que los films y ensayos

surrealistas han sido probablemente los más importantes en este sentido, sin dejar de lado toda la filmografía producida a través de la historia del cine silente y sobre todo en los films de autor a partir de los años veinte y treinta en adelante. Hay una abundante conjunto de films donde la isotopía figurativa y temática del *ensueño*, de la *pesadilla*, de lo *fantasmático*, de lo *hipnótico*, es el hilo principal que va conduciendo las tramas y el accionar de los personajes en ese *espacio-tiempo* del cine. Este es uno de los puntos o zonas que más nos interesa en el trabajo de transcodificación, además de otros aspectos como : (i) el tema de la borrosidad de la *identidad* del sujeto, (ii) los *juegos retóricos* del film para tratar el *sueño* y el *trance* y la pérdida de coordenadas espacio-temporales del sujeto,⁴ (iii) la exploración de lo que Freud llamaba el *trabajo-del-sueño* recodificado como *trabajo-del-film*,⁵ (iv) la posibilidad de releer el film como enlace dinámico entre *trama* y *trauma*, y sobre todo (v) el tema de las *diversas capas de tiempo que se acumulan en la imagen fílmica* siguiendo las propuestas de lectura trazadas por Gilles Deleuze.⁶

El erotismo del analista y del narrador fílmico

El lector “analista” es sobre todo un lector *implicado* y *apasionado*. Elige y selecciona no tanto desde una perspectiva fría y distanciada sino más bien *eufórica* y *curiosa* por segmentos, encuadres o detalles que en cierto modo lo asaltan, invaden su campo de percepción y le formulan un enigma. En este sentido debe haber un *erotismo de la lectura* que a menudo se entrelaza con el *erotismo de la cámara* y con la *mirada* electiva e interrogativa de los *personajes*. En este sentido, y pienso que esto es muy importante, el *lector-narratorio* de este film (o de tantos otros) se coloca en un *lugar simétrico* en relación a todos los sujetos del film de ficción que se formulan la misma *pregunta* durante toda la trama: se trata de responder a un *enigma* del cual depende la vida, la reconstrucción de la identidad del sujeto y la comprensión (en lo posible) de la historia.

Aunque pienso que la *simetría erótica* está ligeramente *desplazada* en relación a ambos sujetos (el sujeto de la enunciación fílmica y el sujeto espectral) y que, como en casi todos los *thrillers* y films de suspenso, eso se debe a que la distribución de las marcas y huellas del saber están casi siempre a favor del sujeto de la enunciación interno al film aunque algunas veces parezca que ambos, *enunciatorio* y *enunciador* estemos en “las mismas condiciones de acceso enciclopédico”.⁷

⁴ Christian Metz, *El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp.91-121.

⁵ Thierry Kuntzel, “El trabajo del film”, Video Forum, num. 7, Agosto, Caracas, 1980, pp.22-30

⁶ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1984.

⁷ Umberto Eco, *Trattato di semiótica generale*, Bompiani, Milano, 1975, pp.143-147 ; *Semiótica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, pp.109-113

En este sentido, nadie como Hitchcock, construye, organiza, conduce, *prepara y dispone* cuidadosamente de los signos, marcas y huellas en el plano enunciativo de *personajes-tiempo-espacios*, haciéndole a veces creer al espectador que es el que por sí mismo descubre los enigmas.

Un tenedor de plata sobre el blanco mantel

Uno de los significados de la palabra *spellbound* es “embelesado”, “estar o quedarse embelesado”, atraído y como congelado ante una imagen o un artificio de la percepción que no logramos conectar o vincular plenamente con el campo del sentido. Diremos que en cierta forma *atrapado* en la imagen en una *situación de captura*, en un sentido muy similar al que deriva por ejemplo de la aplicación de la teoría de la *catástrofe de captura* de René Thom a la percepción de la imagen.⁸

Eso es lo que parece ocurrir en esta secuencia clave del film, descrita parcialmente al comienzo de este ensayo. John (el “falso” Dr Edwards) queda atrapado, embelesado, absorbido sin saber porqué, cuando Constance en un gesto a la vez sensual y elegante, arrastra-escribe sobre la *hoja-mantel blanca y prístina* con el tenedor de plata, cuatro líneas, cuatro *surcos* de una especie de *pentagrama* vacío, continuo y sin interrupciones, del cual hay que adivinar las notas internas.

Se ha hecho notar, en los films de Hitchcock, el uso de las *superficies y materias blancas*, relucientes y limpias, a veces reflejantes y metálicas, a veces opacas y semi-translúcidas, precisamente en las escenas clave del relato: fondo de escritura fílmica apenas marcada y hundida por un signo que permanece central y enigmático como la boca oscura y profunda del desagüe de la bañera en “Psicosis” o como en este caso, la blanquísima superficie del mantel o la enorme explanada de nieve a partir de la cual el personaje recobra buena parte de la memoria. En otros films de este autor aparecen superficies o extensiones blancas para marcar icónicamente las situaciones y estados mentales de los personajes (“Marnie”, “Vértigo”)

Pero quiero recurrir también a la idea de *escritura* en Barthes y Freud⁹ de la cual esta secuencia constituye un bello ejemplo: en Barthes la escritura está unida al cuerpo en todas sus dimensiones generadoras de sentido.¹⁰ En esta secuencia, un instrumento que sirve para pinchar y atravesar un alimento es usado como un estilete-pincel para escribir sobre la tela: precisamente una

⁸ Rocco Mangieri *¿Quién caza a quién?: las cacerías de Rubens*, Madrid, Biblioteca Nueva (Eutopías), 2006, pp.159-169

⁹ Freud Sigmud, *Notes sur le blocnotes magique*, PUF, Paris, 1966.

¹⁰ Barthes Roland, *Variaciones sobre la escritura*, Paidós, Barcelona, 2002

inscripción material, corporal, una inscripción no completamente perdurable pero que es suficiente para producir un *transfert* icónico, metafórico (pues apunta hacia lo que Freud denominó como una *operación de substitución* y de orden más metafórico que substitutivo) todavía incomprensible para el *sujeto del trauma* y que por esto mismo, lo coloca en estado de *ausencia* y de *ensueño parcial*, en ese estado de embelesamiento y *captura icónica* que describimos antes. Quizás para Peirce¹¹ sería un ejemplo contundente de una *primeridad* casi total(firstness) que apenas asoma la posibilidad de reconocimiento y del index. Esta acción de inscripción y su resultado gráfico es a la vez un *hipo-ícono* y un *index*. Es un *index* que no genera todavía para John la *conexión apropiada de reconocimiento* y se queda por ahora en la semiosis que activa la sola dinámica de su producción: al igual que si alguien trazara sobre nuestra espalda una palabra de un idioma desconocido, olvidado o “borrado” de nuestra *memoria de superficie* de nuestro cuerpo vivo y cotidiano. Evidentemente sabríamos que se trata de *algo que una mano está trazando sobre nuestra espalda* pero no accedemos aún a su sentido.

La *acción grafo-corporal* de Constance convierte el mantel de la mesa en la metáfora de la *pizarra mágica* cuya imagen empleaba Freud para ejemplificar el mecanismo y proceso de configuración de la memoria: en forma semejante a la pizarra mágica, la cual es capaz de registrar en la superficie los signos de los acontecimientos vividos y luego *volver a reinscribir sobre ella* sin borrar completamente los anteriores. La operación de escritura-arrastre del tenedor de plata , activa el aparato psíquico de John a la manera de una pizarra mágica, al recibir en su aparente blancura y pureza superficial ,un *surco* continuo que abre una *fisura enigmática* en el cuerpo de la memoria del sujeto. Constance, *ara y hiende* suavemente en el cuerpo de John, y a través de *una silenciosa comunicación erótica*, remueve y activa la *blanca amnesia*, *abriendo* literalmente, allí mismo en una mesa donde él es el convidado, el *relato de recuperación del sujeto* hacia el cual se siente atraída. Desconoce aún el trauma hacia el cual se dirige pero ya ,con ese gesto , adquiere la consciencia de haber sido la provocadora de ese dispositivo y por tanto asume , y basta verlo a través de la expresión de su rostro y su actitud, el rol de compañera solidaria en este *viaje temerario* hacia el interior de la mente. Interesantísimo este rol de la mujer como activadora y compañera en el viaje a través del trauma del hombre. El nombre dado al personaje de la nórdica y *apolínea* Ingrid Bergman lo dice casi todo: Constance (la constancia).

Sueño, film, trauma

¹¹ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Nueva Vision, Buenos Aires,1974.

La siguiente secuencia que recorremos es la del *sueño* del John. Un macro-segmento que me impresionó y cautivó la primera vez que lo vi y que me movió a tomar este film como objeto de reflexión. Hay muchos otros encuadres y secuencias bellas y memorables. También haré mención a ellas. Todas (casi todas) entretejidas con esta isotopía central del *sueño-pesadilla-embelesamiento* del sujeto del trauma. Pero también del lado de Constance, al asumir la tarea y el rol de acompañante y curadora del John, se producen varias secuencias y planos muy importantes en los cuales se manifiesta buena parte de lo que los psicoanalistas y psiquiatras denominan *fenómenos de transferencia*. Hay momentos donde ella asume el rol de “vidente” en cuanto co-participe de algunos procesos psíquicos de visualización interna y de puesta a prueba del dispositivo de memoria. Está dispuesta a todo, incluso y si pudiera a introducirse en el mismo laberinto del otro. (Fig.3)



Fig.3 El *ensueño-trance* de Constance. Transferencia e hilos comunicantes entre los cuerpos actuantes de los amantes.

El sueño de John, generado a través de una sesión de análisis, es casi un *compendio intertextual* de citas cultas, científicas y estéticas y auto-referenciales al cine mismo del autor, articuladas todas a través de un estilo, una forma de hacer uso de la cámara, el montaje y las relaciones temporales entre la imagen y el audio (en este caso la ideación de una excelente musicalización de Leo Reisman).La escenografía y dirección de arte de esta macro-unidad fílmica fue encomendada a Salvador Dalí.(Fig.4)

Durante la sesión John construye un *escenario surreal*. Está *de perfil* frente a la cámara y el espectador, una típica pose vinculada, en la pintura y la fotografía, al relato, a la historia del sujeto y al plano del enunciado.¹² Pero se trata de un sujeto cuya *fisura* ya abierta no le permite articular una

¹² Omar Calabrese, *La sintassi della vertigine*, Bompiani (Versus29), Milano, 1981.

cronología causal de eventos y ordenarlos en el plano consciente. El sueño, por el contrario, le muestra (a él y a nosotros) el camino de la interpretación pero en forma indirecta o velada a través de *dispositivos de sustitución y de desplazamiento*: metáforas y metonimias entrelazadas, encabalgadas o fundidas. Esa es la forma discursiva del sueño según el psicoanálisis y del cine también. Antes o al mismo tiempo que Freud, la imagen fílmica nos lo repetía incesantemente. Una forma necesariamente “enmascarada” que no permite el acceso directo a la “verdad” del trauma sino solo y en principio a través de substitutos, signos que reemplazan y velan el acceso directo al objeto de saber bajo formas retóricas diversas, pero dominadas por la *metáfora* y la *metonimia*.



Fig.4 , *Spellbound*, A.Hitchcock. El en-sueño trance de Jhon durante la sesión del analista. La escenografía, efectos y puesta en escena de esta secuencia fue diseñada por Salvador Dalí.

Del espacio del analista el film nos traslada al *espacio interno* y mental del personaje pasando por una multitud casi monstruosa de ojos embelesados y aterrados (Fig.5). Es un movimiento casi incesante de viaje hacia adentro y hacia una *profundidad desconocida* donde van apareciendo, como en un teatro surreal de maravillas, personas, objetos, acciones y espacios ya dispuestos en una *coreografía* preparada para ser descubierta. Esto es relevante: en los sueños inducidos o producidos en estados de vigilia y ensueño, el sujeto parece penetrar en *mundos ya constituidos* en los cuales el toma el rol de visitante y a menudo con muy poco o ningún *control* sobre lo que allí acontece o puede acontecer. Por tanto se encuentra generalmente como un visitante a la vez *maravillado y atemorizado* ante un *despliegue coreográfico de figuras, espacios y tiempos* de los cuales apenas puede armar el *puzzle* que le permita gradualmente, a través de otros

dispositivos *externos al sueño* mismo, comprender las claves y códigos de lectura. En esta travesía onírica, el film inserta varias veces y en diversas modalidades visuales la imagen de un ojo con rasgos más femeninos que masculinos (solo o en conjuntos bizarros, al estilo de Dalí)



Fig.5 El ojo-espejo convexo y el ojo opaco de tela cortado por la enorme tijera...

Un gran ojo cortado por una enorme tijera es una cita a la secuencia del “Perro Andaluz” de Buñuel. La acción de *tachar-fisurar el ojo* re-coloca al sujeto en la condición de *tener que mirar de nuevo, en profundidad*. En ese sentido el *corte del ojo* significa traspasar y cortar el velo superficial para abrir el camino su propia liberación.¹³ (Fig.5)

La imagen-tiempo

Una situación puramente óptica y sonora ni se prolonga en acción ni es inducida por un acción. Permite captar *algo intolerable, insoportable...* se trata de algo *excesivamente poderoso* o *excesivamente injusto*, pero a veces *excesivamente bello...* Gilles Deleuze s.n

La secuencia del sueño permite continuar y ahondar en uno de los focos que me había a propuesto, además de hacer algunos itinerarios comparativos entre el film como discurso y la configuración del sujeto del trauma en el psicoanálisis. Me refiero al tema de la *imagen-tiempo* tal como es abordada por Gilles Delleuze.¹⁴ Creo que este film es un buen ejemplo para dialogar, a partir de su misma construcción discursiva, con algunas nociones y modelos propuestos por Deleuze en este bello libro. En primer lugar, la *imagen-sueño* y la *imagen-recuerdo* y su relación con el *dispositivo óptico-sonoro* y el *sensorio-motriz*, una relación que también había planteado

¹³ Jenaro Talens, *El ojo tachado*, Cátedra, Madrid, 1986, pp.79-80.

¹⁴ Gilles Deleuze, *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987, p.80

Freud en los procesos de la cura del sujeto si bien no directamente vinculados a la imagen fílmica. Deleuze hace notar, con varios ejemplos entresacados del cine, que los films ponen en juego ora uno, ora otro o ambos dispositivos a la vez. Cuando una secuencia fílmica se organiza fundamentalmente sobre un dispositivo *óptico-sonoro*:

“...la imagen no retiene más que aquello que nos interesa o aquello que se prolonga la acción de un personaje...estas imágenes *asocian a la cosa muchas otras cosas que se le parecen en el mismo plano*, en tanto que todas *suscitan* movimientos semejantes...”¹⁵

El sueño de John es también un ejemplo de este dispositivo pues el sujeto del sueño-alucinatorio accede a una expansión cada vez más profunda y compleja de la memoria. El sujeto del deseo queda embelesado (*spellbound*) en esta travesía simbólica que lo arrastra en “pendiente” y *en abismo* hacia un *signo final que su memoria*, al cual precisamente para proteger su integridad, el cuerpo-mente no le permite acceder fácilmente. Es lo que le sucede al personaje de este film durante y al “final” del sueño: ningún sueño tiene final, es el “corte” introducido en algún momento por el sujeto del deseo quien “decide” y muchas veces a su pesar. El sueño-recuerdo es convocado, disparado por una percepción contundente (como el tenedor que surca el mantel...) y se va desplegando a través de signos flotantes y *déjà vus*.

“Asi en *Spellbound* de Hitchcock, el verdadero sueño no aparece en la secuencia de cartón piedra de Dalí sino que se distribuye en elementos distantes... es una serie de imágenes que forma un gran circuito y donde cada una es como la virtualidad de la otra que la actualiza, hasta que todas juntas se suman a la sensación oculta que nunca cesó de ser actual en el inconsciente del personaje: la imagen del tobogán...”¹⁶

Deleuze hace un cruce de tres tipos de imágenes con el modelo de Charles Sanders Peirce: la primeridad o *fistness* se engancha con la imagen-afección o íconos puros (los hipo-íconos, pura posibilidad de ser signos como tales); la segundidad con la *imagen-acción*, por tanto con el index; la terceridad con la *imagen-relación* y el símbolo.¹⁷

¹⁵ *Ibidem.* p.69

¹⁶ *Ibidem.* p. 84

¹⁷ Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica...ob. Cit, pp.45-49*

De vuelta al dispositivo de escritura: *film-block mágico-memoria*

En la escena de plática con John, Constance articula la *palabra* con el *gesto escritural* del tenedor sobre el mantel (Fig.1) Una metáfora consistente que enlaza figuras semejantes: el acto de la *escritura* casi invisible pero físicamente realizada, la *superficie blanca* y casi inmaculada que funciona como soporte del *gesto*, la continuidad del acto, el *surco* a la manera del *arado* y de la *grafía* que altera la superficie, *abre-remueve* y pone en contacto la superficie con la profundidad. Bellísima metáfora de metáforas pues condensa *de un solo golpe* enigmático al principio de la diégesis, el eje isotópico del film pero que a la vez la traza clave del *sujeto del trauma* y ¿por qué no? también del film *como escritura* y red polimorfa e inestable de signos en la cual se intrigan, se sumergen y emergen los personajes.

En las cartas a su amigo Fliess en 1895, Freud explica y describe, con esa especial acuciosidad visual por el detalle figurativo, lo que se denominará como la metáfora del *block mágico*, una imagen gráfica y lúdica a la vez que le sirve para tratar de explicar el funcionamiento de la memoria humana o lo que él denomina el *aparato de la memoria*. Este *Knotenpunkte* (así denominado por Freud) articula el lenguaje (la palabra) con la imagen sonora, la imagen del lectura y de escritura, lo visual y lo táctil, la imagen acústica. El *Knotenpunkte* puede ser comparado a lo que conocemos como pizarra mágica (Fig.6) aunque va más allá de esta imagen. También otros aparatos como la *linterna mágica* y el *dispositivo fílmico-cinematográfico*.



Fig.6. La *pizarra mágica* soporta y des-oculta muchas escrituras en el tiempo. El gesto es leído como *escritura-surco* que se superpone y conserva no completamente sino por traza y huellas acumuladas por capas.

Freud siempre insistió en la idea de una *localización global e integrada* de las áreas de lenguaje a través de la metáfora de un *aparato de lenguaje* (*Sprachapparat*). Para él la región cortical del

lenguaje es “...un área *continua* del córtex, en cuyo interior se efectúan con *una complejidad que desafía toda comprensión*, las asociaciones sobre las cuales reposan las funciones del lenguaje”.¹⁸

El *Knotenpunkte* es graficado como una *red* de relaciones en el cual la palabra, el signo sonoro-vocal parece asumir en principio un rol más central (Fig.7).

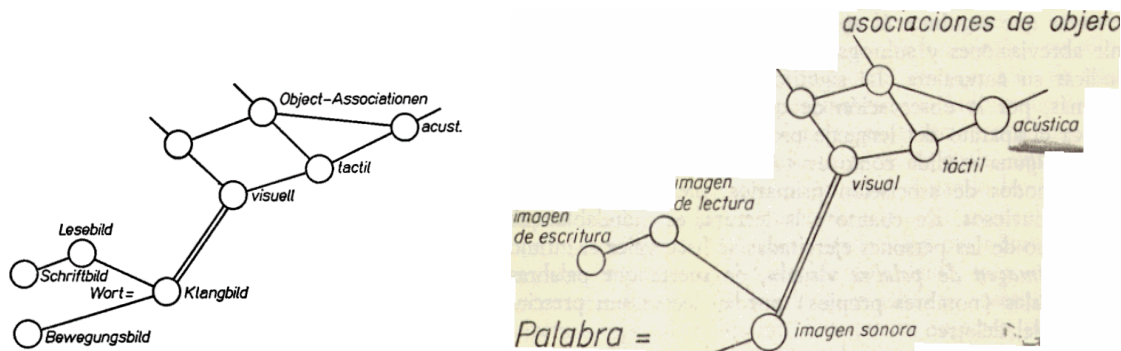


Fig.7 El diagrama en red que enlaza *palabra-escritura-imagen-objeto* en el modelo de Freud.

Mientras el campo de representaciones de la *palabra* es cerrado, el de las representaciones de *objeto* es abierto. La representación de la palabra no está relacionada al objeto desde todos los puntos sino solo a partir de la *imagen sonora*. Es toda una *semiosis* interna de *interpretantes* emotivos, dinámicos y lógico-simbólicos.

La *visión escópica* del objeto y la palabra se encuentran muy anudadas y esta relación, la que para Freud asegura el *fantasma*, definido como la articulación entre la *imagen visual* y la *palabra escuchada* vocalmente.

En los *flujos y movimientos energéticos de contacto* y reverberación de estos *nodos* se produce el sentido, *se anuda, se propaga, se concentra* por un instante y luego se disuelve y se pierde, hasta que el *trabajo del film* se engancha plenamente con el *trabajo del sueño* del sujeto para reconectar la *superficie* con el *fondo* y poder resolver el *enigma* del trauma.

La *memoria* registra continuamente y sigue *siempre disponible* para este *trabajo de escritura* del sujeto es decir, es un dispositivo con una capacidad ilimitada para recibir signos distintos, conservarlos y convertirlos en *huellas mnémicas*.

¹⁸ Sigmud Freud, *Las afasias*, PUFF, París, 1983, 22-40

Podríamos recorrer el film en varios sentidos y encontraríamos el juego de estos tres niveles semióticos entretejidos: *objetos físicos* (tenedor, tobogán, mantel, explanada de nieve, revólver...), *imágenes sonoras* (voces, diálogos, segmentos musicales y rítmicos), *imágenes de escritura*(la grafía-surco del tenedor, las rayas del pijama, la huella del esquí en la nieve...), *imágenes de lectura*(letreros, textos y cartas...),objetos visuales y táctiles (los ojos del sueño de Dalí, los fondos escenográficos...).

El signo clave, lo que Freud denomina el *cambio de escritura* (el *Umschrift*), es el tenedor (*interpretante dinámico*) que raya el mantel, un signo enigmático que inicia el acoplamiento *objeto-imagen sonora-imagen de escritura*. Es un signo que a través de la condensación activa una *huella mnémica*. Como *memoria* y *consciencia* se excluyen, el *arado del tenedor sobre la tela* es el signo que reconecta ambas. Lo que ocurre es que el sujeto del trauma y del film *no puede-sabe* acceder de inmediato a su sentido sino a través del *trabajo del film* y el *trabajo del sueño* con el cual se anuda.

Sin duda, debemos reanudar la convergencia de mirada semiótica con el psicoanálisis(Peirce-Freud-Deleuze).La imagen lo pide desde su misma red significante.

2. PARALISIS, TRAUMA Y CRISIS EN LA EXPERIENCIA ESTÉTICA: *EL SINDROME DE STENDHAL*

1. ¿Quién mira a quien? : el cuerpo atrapado en la red escópica

Ella apenas se distingue , apretujada cívicamente entre más de un centenar de turistas, visitantes, estudiantes y estudiosos , convocados casi ritualmente en cada verano saben que ya las puertas de la galería de los Uffizi van a abrirse. No puede ocultar, al igual que algunos más del grupo, una cierta ansiedad y nerviosismo. Es como si supiera que ella forma parte de una especie de ritual que se repite periódicamente ante las puertas de uno de los más famosos museos de arte de Europa.

Mira a ambos lados mientras es literalmente llevada hacia delante por el empuje cordial y lento de la masa de devotos visitantes de las artes universales. Luego de un breve pero intenso cortejo la masa es disgregada en grupos separados que, a través de un corredor, se dirigen a las diversas salas. Ahora ella se encuentra en el vano de una de ellas y como si atravesara por primera vez un umbral sagrado se interna quedando como cautivada a pocos pasos por la maravilla de los cuadros allí expuestos. Le cuesta mucho apartar la mirada y seguir el ritmo normal y pausado de los demás.

Atraviesa por un grupo de turistas (¿americanos o alemanes?) que aparentemente interesados escuchan la explicación de un guía. De pronto ya no puede dejar de ser atrapada por la cabeza de medusa de Caravaggio que la observa fijamente...sus ojos del horror y espanto la interpelan y por un momento pareciera que ya no podrá salir de ese inesperado encuentro. Con un gesto que entremezcla ansiedad y decisión ella sigue la travesía, como una exploradora incauta que sabiendo que puede encontrarse con algo temerario se sostiene todavía en una entereza corporal ajustándose a las costumbres típicas de un visitante de museo. Pero a breves pasos, al levantar su mirada hacia lo alto es de nuevo atrapada, ahora parece que definitivamente, por un pequeño pero enigmático cuadro. No tiene ni siquiera el tiempo para acercarse y ver el título, alguna referencia del autor o de la época. Por otra parte está claro que esto ya no es lo que le interesa o seduce sino el hecho de estar atrapada y congelada en una relación escópica que no puede definir y nombrar pero que sin embargo pareciera ser algo semejante a la escena de un destino, un escenario ya prefigurado de antemano por algún tarot o arcano secreto.

El pequeño cuadro, una escena panorámica de varias figuras y situaciones (*La caída de Icaro* de Brueghel)(fig.1) la fija y la rigidiza visualmente en un eje central de visión. Ella es la *presa* del cuadro. El cuadro la mira, la pone literalmente en la mira de su propia composición arquitectónica desencadenando un proceso de hipnosis , un cautiverio sensual que parte de la mirada como eje y energía dinámica de una *mostración* , un *dar a ver* algo todavía inexplicable situado más allá o detrás de la pantalla superficial del sujeto de la percepción visual.

Atrapado y enredado en la arquitectura de la pintura el sujeto es conducido ,como en un viaje virtual, hacia el interior del espacio de la pintura. Ahora ella es el personaje de un viaje casi vertiginoso sobre el mar que de pronto , al igual que esa pequeña figura alada marginal , se precipita y hunde hacia un fondo azul y penumbroso, sintiendo como se ahoga y experimenta el vértigo de la profundidad de un espacio submarino desconocido. Luego se hunde, cayendo al fondo del mar. Ella se desmaya y luego de golpear sus labios con el borde de una mesa cae al suelo...



Fig.1 *La caída de Icaro*, de Brueghel

2. The *Stendhal Syndrom* o la posible y reiterada remoción del sujeto pulsional.

No, no se trata, como pudiera pensar el lector, de un ejercicio literario personal o de la cita encubierta de una novela o un cuento de suspenso o de acción. Se trata de una descripción abreviada de la primera secuencia de un film del cineasta italiano Darío Argento titulado *The Stendhal Syndrom* (1996) en la cual uno de los dos personajes principales (Anna) que encubre el rol de una detective que debe investigar una serie de acontecimientos criminales vinculados con la galería de los Uffizi, es atrapada en la misma red imaginaria e icónica que ha debido descubrir y aclarar. (fig fig 9)

Los primeros doce o quince minutos del film, al igual que otras secuencias , siempre me han parecido notables aún si pienso que la factura y organización textual del film deja mucho que desear en su conjunto estructural y de recepción. Sobre todo en lo que se relaciona con una la explicación o análisis del síndrome de Stendhal en el contexto de la producción sociocultural europea. Pero a fin de cuentas es un film que no está orientado a ese objetivo sino a la creación de *suspense* y *horror* en el cual se inserta como hecho importante el síndrome que experimenta la heroína al comienzo de la historia y que debería en cierto modo explicar y construir la forma experiencial y perceptiva del personaje femenino precisamente como alguien psíquicamente *expuesto* y *frágil* frente a la carga de absorción icónica y simbólica de una *belleza enigmática* que, para decirlo con Freud, se configura como muna *belleza siniestra* (FREUD 1947) , lo siniestro que se produce en un *encuentro iconofágico o de captura* englobante entre el sujeto y el objeto. Evidentemente, tanto en el film de Argento así como veremos en la estructura dinámica misma del funcionamiento del síndrome, finalmente el sujeto primario se convierte en *objeto de la mirada siniestra* de la pintura. La *pintura-sujeto*, mira, *atrapa*, *absorbe* y succiona virtualmente al sujeto hacia un espacio “interno” y mental que constitutivamente se construye (siguiendo como sugerimos el trazado lacaniano) en la separación o *corte* espaciotemporal entre lo *imaginario*, lo *real* y lo *simbólico*. (fig.2)

Si nos contentamos y saboreamos esos primeros doce minutos desde esta perspectiva podremos reconducir algunas cosas sobre el tema de la belleza y de la percepción corporal en determinados entornos socioculturales: sobre la imbricada y nada simple relación sensorial y psíquica del sujeto mirante y la “obra del arte” que es mirada. Al menos esto nos permite en cierta forma comprender porqué decimos que una pintura, una fotografía *nos mira* y *nos seduce*. Pero al mismo tiempo poder trazar de algún modo la figura y ciertos contornos de *esa seducción que ejerce el objeto artístico sobre el cuerpo del sujeto* que en principio solamente observa y que, solo para confabularnos teóricamente con esta historia, no espera de ningún modo ser congelado y atrapado.(LUCAS 2000) (MULVEY 2000).



Fig.2, *La medusa*, Caravaggio

3. Best-sellers postrománticos: Stendhal como punta del iceberg de una pulsión y de un imaginario sociocultural.

Uno de los referentes sociohistóricos de este fenómeno es sin duda la obra literaria de Stendhal y sobre todo sus textos narrativos y descriptivos de los viajes a Italia (STENDHAL 1970) Su obra fue difundida y leída por una cantidad considerable de lectores. Sobre todo un sector social ubicable entre los intelectuales, personas o grupos vinculados a la cultura o a las artes en general, pero también a muchas personas situadas a nivel de las clases medias e incluso en la burguesía europea de mediados y finales del siglo XIX.

Algunas obras de Stendhal, además de sus famosas novelas como *El Rojo y el Negro* o *La Cartuja de Parma* , pueden considerarse como best-sellers epocales que sin duda provocaron en amplios grupos de lectores una suerte de *horizonte de expectativas emocionales* en relación al viaje artístico por la noble Italia de los museos y las galerías de arte.

Sin embargo las crónicas estéticas postrománticas de Stendhal deben recoger al mismo tiempo un *efecto de recepción* y una tendencia de respuesta que sin duda va mucho mas allá de un simple efecto epocal de orden superficial provocado por un texto literario. El encuentro o localización reflexiva del tema de la percepción del objeto *bello* y a la vez *enigmático* como choque, *trauma* o incluso *experiencia de captura* corporal se encuentra diseminado antes y después de la obra de Stendhal , pero es justo ubicar históricamente en este autor, por la densidad de los hechos descritos y la puntuación conceptual que allí se produce, una localización central de referencia historiográfica a la hora de volver sobre el estudio de este tipo de acontecimientos.

4. La doctora Magherini y sus pacientes: Santa María Novella y los Uffizi.

La lectora *in fabula* propiamente dicha de las crónicas de Stendhal ha sido la doctora Graziella Magherini. Una notable psiquiatra italiana, estudiosa y seguidora de los modelos de Freud y Lacan, que a finales de los años setenta y luego de atender varios casos de visitantes de galerías y museos florentinos que presentaban en principio un mismo repertorio de síntomas clínicos, coloca la etiqueta científica y a la vez metafóricamente literaria a este tipo de síndrome (*Stendhal Syndrome*).

Su libro del mismo nombre es editado y distribuido en Europa a partir de los años noventa (MAGHERINI 1989) y en él relata clínicamente toda una serie de casos atendidos en su consultorio de Florencia al que acudieron un número nada despreciable de pacientes que habían experimentado algún tipo de crisis o trauma en su visita a las galerías y museos de la ciudad. En este texto hace referencia además al hecho de que sin duda estos mismos efectos tímicos y pasionales eran sufridos o experimentados también por los visitantes del arte italiano durante mediados y finales del siglo XIX, poco antes, durante y después de que la obra de Stendhal se difundiera en casi toda Europa.

El síndrome de Stendhal puede catalogarse como una enfermedad psicosomática que causa un elevado ritmo cardíaco, vértigo o incluso alucinaciones cuando el individuo es expuesto a una suerte de *sobredosis de belleza*. Stendhal fue el primero en dar una descripción detallada del fenómeno que experimentó en su visita en 1817 a la Basílica de Santa Croce en Italia, y que publicó en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*. Aunque han habido muchos casos de gente que sufría vértigos y desvanecimientos mientras visitaba el arte en Florencia, especialmente en la Galería de los Uffizi desde el principio del siglo XIX en adelante, no fue descrito como un síndrome hasta 1979, cuando la psiquiatra italiana Graziella Magherini observó y describió más de 100 casos similares entre turistas y visitantes. El síndrome de Stendhal, más allá de su incidencia clínica como enfermedad psicosomática, se ha convertido en un referente de la reacción romántica ante la acumulación de belleza y la exuberancia del goce artístico.

En un texto de la doctora Magherini se describe el Síndrome de Stendhal como una expresión derivada de las emociones descritas en sus libros de viajes. En particular a una página sobre Roma, Nápoles y Florencia en la que se habla de la visita a la basílica de Santa Croce y de la crisis que domina al escritor dentro de la iglesia, obligándolo a salir al aire libre.

Anteayer, bajando el Apenino para llegar a Florencia, mi corazón latía con fuerza, qué puerilidad.. Los recuerdos se agolpaban en mi corazón, no me sentía en condiciones de razonar y me abandonaba a mi locura como a la vera de una mujer a la que se ama. La visita a la basílica de la Santa Croce exalta su ánimo, debe recuperarse para profundizar sus conocimientos, y se dirige, guiado por un monje, a ver los frescos de Volterrano. El me guía hasta allí y me deja solo. Sentado en la grada de un reclinatorio, con la cabeza apoyada en el púlpito, para poder mirar el techo, las Sibilas de Volterrano me han dado tal vez el placer más vivo que jamás me ha dado la pintura... Había llegado a ese punto de emoción donde se encuentran las sensaciones celestiales que dan las bellas artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de la Santa Croce tenía fuertes latidos de corazón, lo que en Berlín llaman nervios: la vida se me había desvanecido, caminaba con temor de caer. (Stendhal, op.cit)

Hace 20 años un grupo de psiquiatras guiados por la Dra Magherini comenzaron a organizar un programa de consulta y atención especializada a turistas que acudían presentando manifestaciones clínicas . A menudo era hacía necesario internarlos para ser tratados con cuidado y profundidad analítica mientras que otros pacientes presentaban episodios menos intensos con soluciones menos complejas. Los extractos del testimonio de algunos pacientes ilustra más en detalle la configuración del síntoma:

:

Isabelle, de visita a los Uffizi, fue sorprendida por una imprevista aversión a algunos cuadros y un impulso a dañarlos. Este impulso se volvió irreprimible, la asustó. El terror de pasar al acto hizo caer a Isabelle en un estado de intensa agitación y depresión

Kamil, era un joven pintor, checoslovaco. Al salir de su visita a la capilla Brancacci sufre una descompensación que relata así: “cuando salimos afuera, a la escalinata, estábamos agotados, sin energías, como si hubiésemos salido de nosotros. .. podía tener incluso cuarenta grados de temperatura. No recuerdo lo que vi después ni si he visto algo, porque estábamos deshechos, sin posibilidad de hacer nada; me tumbé en el suelo y seguía la impresión de salir fuera de mí, de perderme, de disolverme. Estaba mal.. estaba saliendo de mí.. estaba allí sin moverme, sin hablar, no sé durante cuánto tiempo, sentía una incapacidad absoluta de caminar. El descubrimiento más increíble ha sido que las cosas existen, que las cosas son; descubres que todo lo que te han enseñado existe, es verdadero.

Caterina fue encontrada en el jardín de Boboli, al atardecer, por un guardia que se disponía a cerrar las puertas. Parecía no saber dónde se encontraba, se expresaba incoherentemente y parecía no comprender, o al menos no respondía a la invitación del guardia de retirarse. Tuvo que ser internada y durante su estadía en el Hospital se pudo conocer que poco antes de su episodio de desorganización, había estado en los Uffizi, deteniéndose especialmente en la admiración de Botticelli. Llevaba consigo un cuaderno con esbozos de dibujos relacionados con esta visita, dibujos que se referían a los cuadros de Botticelli. Magherini dirá que la experiencia en los Uffizi fue agotadora, en gran medida por la cantidad de gente, pero también “..la atracción por Botticelli hizo su parte: un abatimiento pasional, una expectativa de belleza que para ella se realizó de prisa, con intensidad y sufrimiento”...

Henry: Ante el “Narciso” de Caravaggio desencadenó el síndrome. Lo que le impactó fue la rodilla del cuadro, ubicada en el centro físico del mismo, es en esa rodilla entonces donde aparece “la mirada”, aquello que lo “mira” a Henry desde el cuadro, ella es la mancha y la que le da al cuadro la condición de siniestro. (fig.4)

Margherita : relata la experiencia que tuvo ante el altar de Issenheim de Matías Grünewald, durante una visita a Colmar en Alsacia que hizo junto con dos amigos alemanes. Comenta que sintió un gran malestar, se sintió como paralizada y muy desequilibrada con la sensación de que algo se iba a disgregar en su interior. Se defendió dando la espalda a la obra maestra y concentrándose puntillosamente en los cuadros que la rodeaban, muy bellos pero sin duda de mucho menor valor aunque mucho más pacíficos, de la autoría de Martín Schongauer. Mientras no miraba a Grünewald,

Grünewald la miraba Se sentía perseguida, como obsesionada mientras miraba a los otros pintores y tenía la sensación de que ese cuadro la había capturado.



Fig.3. *Narciso*, Caravaggio

5. Visualidad y belleza como *experiencia de captura* : de nuevo en la teoría de las catástrofes.

En otra oportunidad he tratado el tema de la captura visual-corporal del sujeto inscrito y confabulado con la superficie del discurso plástico-pictórico (MANGIERI, 2002, 2006). Un motivo teórico que entrelaza, a mi modo de ver, a los modelos de la semiótica, del psicoanálisis, la topología y de la biología en relación , como en este caso, a los objetos y fenómenos o experiencias estéticas (CALABRESE 1980).

La situación de captura ha sido planteada, en el interior de la teoría de las catástrofes formalizada por René Thom y E. Zeeman a finales de los sesenta y comienzos de los setenta, (THOM 1977,ZEEMAN 1992a),como una particular estructura biológica y experiencial en la cual el animal (pongamos, el predador) queda en principio capturado(seducido corporalmente) por la presa que lo anima e impulsa a la captura. Otro proceso análogo también puede producirse (y de hecho es así) desde el lado del animal predado y en relación a los despliegues de forma y actitudinales que el predador pone en escena en el *teatro de la predación*. Quiero avanzar la idea o propuesta incluso de un proceso de seducción primaria o experiencia de captura de orden recíproco: en este caso tanto la presa como el predador experimentan un proceso de captura mutua y en reflejo. En esta situación

catastrófica de captura hay un momento (un instante o segmento temporal) donde se produce algún tipo de inmovilidad , una detención dudosa de *carácter biforme* en la cual el sujeto experimenta *dos estados tensionales de manera simultánea*: en este caso, volviendo a la secuencia fílmica descrita al comienzo del ensayo, el personaje oscila por un momento entre la *adherencia* total a la imagen y el *desapego*, entre la *inmersión virtualizante* y el distanciamiento, a pesar de que casi desde los primeros segundos o instantes del *encuentro* el sujeto (que en este caso funciona como *presa* y *objeto seducido* por la mirada del cuadro) queda prácticamente congelado frente a la imagen pictórica.

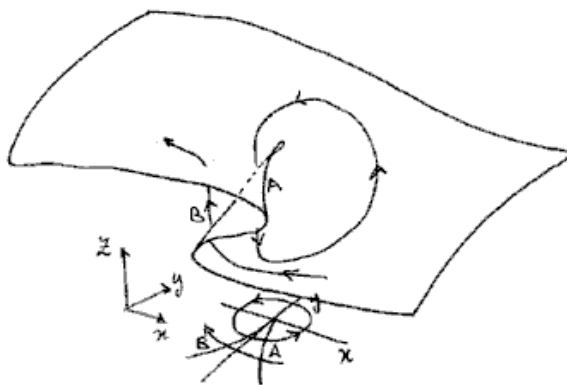


Fig.4 Catástrofe de captura, Zeeman

Pongamos, para visualizar de manera especulativa, el *estado* del personaje fílmico en una *catástrofe de pliegue* de Zeeman (fig.4) , una de las formas-catástrofes más simples (ZEEMAN 1992b) en la cual la superficie plegada de esa manera representa los dos *estados corporales-tímicos*. En la parte del plano plegada hacia la zona superior-izquierda localizamos la reacción de alejamiento-separación-desapego-desatención mientras que en la zona inferior-derecha localizamos la reacción de adhesión-ensimismamiento-inmersión. Entre las zonas superficiales de ambos estados-reacción hay ciertas *gradaciones* posibles pero a nivel de cada zona de reacción. En efecto, el pliegue de la hoja impide que el paso sea efectivamente “liso y gradual”: para pasar *de un estado a otro* hay que dar un *salto topológico*, brusco, no es una ruptura en sentido estricto pero sí un “desnivel” fuerte de conducta. Lógicamente , este tipo de situaciones no se presentan de forma continua y regular en la cotidianidad sino en entornos de catástrofe. Aquí este término se refiere precisamente a entornos biológicos-físicos donde la *estabilidad morfológica* es *perturbada* por elementos “extraños” o *atractores* que afectan el sistema formal y que lo induce a *configurarse de tal o cual modo* (catástrofes elementales) para no perder su propia configuración. No todos los días los visitantes de museos o galerías se desmayan o sufren crisis de disociación o pérdida de coordenadas y precisamente es en determinadas condiciones y tiempos, así como en esa secuencia inaugural del film. Es evidente, dentro de este esquema, que el *atractor* es el cuadro que amenaza la estabilidad del sujeto colocándolo progresiva y rápidamente en la zona de catástrofe (en el pliegue de captura) en ese espacio topológico donde no puede haber grados de continuidad sino *salto* y ruptura entre un

estado y otro (PETITOT 1992, 2003). Pero ¿qué hace el sujeto una vez colocado en ese pliegue topológico?: pues, al comienzo logra *zafarse* de algunos atractores locales como el escudo de la Medusa de Caravaggio pero no puede resistirse por largo tiempo a la caída de Icaro de Brueghel. El sujeto una vez *emplazado en la zona de contacto* pasa enseguida al *frunce* o pliegue y desde allí es *arrojado en el vórtice* de la zona inferior donde comienza el *dolly in* y la inmersión virtual del sujeto escópico en el mar, hasta tocar el fondo. Una secuencia que indica metafóricamente la manera cómo se resuelve el estado de bifurcación del sujeto atrapado y capturado en la red icónica y pulsional: la representación de una caída brusca del punto superior al punto inferior del pliegue que, en este escenario icónico y sonoro, es a su vez una inmersión en un espacio marino profundo en el cual el sujeto se interna y desciende como envuelto en la propia constitución de un espacio psíquico familiar y a la vez extraño y enigmático. Se trata de una referencia a la noción freudiana de lo *unheimlich* o lo siniestro: aquello que sin dejar producirnos temor es a la vez un signo o un indicio de lo familiar. Un signo y marca de un retorno del cual el sujeto desconoce en principio el origen y el significado pero que lo seduce y reclama.

6. Bellezas peligrosas : petrificación, inmovilidad.

A pesar de poder ser tildado de postromántico me atrevo a trazar el esquema de una posible continuidad de este efecto de congelamiento y cuasi-petrificación escópica que experimentamos aún no pocas veces ante la *aparición perturbante* de la belleza en algunas de sus formas fenoménicas o experienciales.

Podría tratarse de una estrategia ideológica y manipuladora de la cultura occidental anidada en nuestro más profundo inconsciente pero no me resisto a la idea de volver, tal como lo intento hacer en este texto, sobre este tipo de fenómeno que debería organizarse sobre y a partir de estructuras y modos que rebasan en buena medida lo epocal o las tendencias de la moda en sentido amplio.

Yendo incluso un poco más allá de lo que una teoría e historia del arte podría derivar de los testimonios clínicos y terapéuticos bajo una forma historiográfica y referencial, me atrae la idea de enlazar la significación de este tipo de experiencia con algunas zonas del psicoanálisis (en particular el tema del *sujeto pulsional* y la *mirada*), con la idea de la captura corporal-biológica del sujeto y finalmente con el esquema (y el problema teórico) de la percepción estética. Evidentemente se trata de una conjetura más pero una conjetura que seduce. Es como si este tipo de fenómenos, descritos o escenificados a través de los medios o incluso inscritos en una suerte de metalenguaje que habla de su propio mecanismo de producción de sentido (y es evidentemente el ejemplo de Narciso y de todos sus epígonos) removieran algunas zonas de lo real y de los imaginarios adheridos a él.

El término “belleza peligrosa”, nada nuevo pero enigmático, hubiera podido ser una frase equivalente del síndrome stendaliano y nos refiere a un juego de dobles que establece una tensión bastante duradera en el campo de las artes y de las experiencias estéticas sean estas cotidianas o no. Bajo este nombre podrían organizarse numerosos listados de obras, experiencias, situaciones históricas o anecdóticas, entornos estéticos de varias épocas, estilos, tendencias y poéticas. El film

sobre el síndrome de Stendhal no es sino solo una pequeña punta del iceberg de toda una enciclopedia local sobre la belleza predadora, enigmática y traumatizante.

El investigador o *rechercheur* que se orienta a la tarea de tratar de enlazar en su metalenguaje descriptivo de este fenómeno a los modelos del psicoanálisis, de la biología dinámica y de la semiótica encuentra una suerte eje semántico común que de algún modo articula la necesaria posibilidad de la interdefinición. En efecto, los tres modelos pueden enlazarse sobre o alrededor del sentido de una sola, pero no por ello reducida, *unidad cultural* (ECO, 1985 1990) que denominaremos como *captura o predación icónica*.

Esta unidad de sentido se articula enseguida con otras de su mismo o de otro campo semántico, unas más alejadas que otras, tales como : inmovilidad, petrificación, inmersión, atractor, crisis, psiquis, miedo, seducción, etc.

Digamos que, en principio, tanto el lenguaje como la mayoría de los sistemas semióticos descriptivos internos de una cultura determinada coinciden en asociar y significar estos fenómenos escópicos con la manifestación superficial de un estado de captura e inmovilidad física del sujeto perceptor atrapado en una red icónica. Aunque sea por un *instante* a veces casi imperceptible el sujeto se desenchaja de su itinerario cotidiano y es asomado y colocado en una posición de borde, precisamente en esa situación de pliegue de la cual no posee y quizás no llegue a poseer nunca la cartografía general. A nosotros nos ocurre a veces sin la necesidad incluso de ir a una galería famosa o visitar una obra o asistir con algún grado de previsibilidad a una experiencia artística sino en nuestra vida cotidiana: quizás el ejemplo más patente y reiterado son esas apariciones súbitas de un rostro, una figura y un cuerpo ante el cual sencillamente y si el entorno nos lo permite, nos placería quedarnos allí, estáticos, observando y detallando la forma en su totalidad.

El modelo psicoanalítico y sobre todo a partir de los estudios de Jaques Lacan (LACAN 1981, 1985a, 1985 b) nos han hecho ver cuanto hay de esperado en estas apariciones predatorias y de qué forma el estrato psíquico del *deseo* (y el espacio del imaginario como tal) es al mismo tiempo una proyección anticipada pero contenida que, en el caso del cuadro y de la imagen, encuentra allí un dispositivo adecuado para conducir al cuerpo del sujeto a *una experiencia inesperada pero deseada*. Es en este sentido que *la imagen nos mira y seduce* enlazando literalmente al cuerpo pulsional y transformándolo en sujeto deseante e imaginante: sólo así se puede explicar, por ejemplo, el proceso de ensimismamiento e inmersión virtual a través del cual el sujeto y el objeto coinciden y se enhebran sin ningún espacio de mediación y de control.

Desde la perspectiva semiótica habría que acudir a la configuración estructural de un tejido de estados pasionales y corporales reconvertidos en *fases narrativas* al modo greimasiano (GREIMAS 1980) y al mismo tiempo aplicar la noción de isotopía textual tanto a nivel del plano de la expresión como del contenido. Una experiencia o escena de *captura icónica* puede sin duda segmentarse y reorganizarse descriptivamente en unidades o secuencias narrativas (de hecho sus representaciones pictóricas, literarias o fílmicas son un ejemplo palpable de ello) y al mismo tiempo considerarse como *unidad cultural* que habita un notable campo semántico en la cultura.

Pero lo más relevante es tomar en cuenta que se trata de fenómenos visuales y corporales en los cuales el punto de partida (la *punta del iceberg* semiótico) es la aparición, a la vez deseada e

inesperada, de *algo* que perturba un sistema de equilibrio anterior y que lo somete progresivamente a un entorno que entremezcla la atracción y el rechazo, el deseo y el temor, el desapego y la adhesión, la afirmación y la interrogación. Lo que caracteriza en el fondo este fenómeno es, además de todo esto, el *lazo de captura* y la configuración de un *espacio de control* en el cual se produce la antinomía, la forma misma del *signo bifurcado* y a fin de cuentas la coexistencia de una contradicción formal (aunque no existencial y psíquica) .

7. Desinterés y cotidianidad: ¿ Puede lo bello perturbarnos aún?

Casi todo el material de base de este ensayo, derivado en principio a partir de algunas secuencias fílmicas, testimonios y experiencias personales, podría finalmente dejarse en el desván de la historia de la estética y más precisamente en la sección post-romántica. A lo sumo , algún crítico benevolente , argumentaría que este tipo de fenómenos no es hoy significativo y que se localiza y explica suficientemente en el interior de un cuadro sociológico ya superado. Esta observación es justificada y no deja de tener razón en el sentido de que casi todas las tendencias, movimientos artísticos y las teorías estéticas desde finales del siglo XIX y comienzos del XX no han hecho sino demostrar y postular casi todas (sino todas) que las ideas de belleza no pueden ser vinculadas a lo inefable, lo innombrable, la subjetividad sin más o el “impresionismo crítico”.

Sin embargo asoma un entorno fenomenológico y psíquico que aún hoy no puede obstruirse completamente a nivel del universo del sentido común y del espacio de la trama sociocultural que lo anima y significa continuamente: de alguna forma existen muchos fenómenos y experiencias estéticas donde se producen capturas icónicas del sujeto en relación a los mismos rasgos mencionados. Para algunos estos escenarios son tan “personales” que nada tendrían que ver realmente con la estética. No es tan cierto. Sobre todo sin volvemos a considerar e incluir con pleno derecho dentro de la experiencia estética el fenómeno de captura e hipnosis que produce la belleza en sentido amplio: aquí el término alude en ningún modo a los modelos y teorías de lo inefable y mucho menos a la idea de la belleza puramente formal y derivada de modelos y ecuaciones sean estas naturales o estrictamente culturales sino al proceso o acontecimiento individual del encuentro con objetos, considerados como bellos o importantes desde el punto de vista artístico, a través del cual los sujetos sufren una experiencia cercana al trauma en un sentido psicoanalítico. Desde la mirada semiótica diríamos que el sujeto entra en una suerte de *semiosis ilimitada* de la cual se resiste para bloquearla a través del desvanecimiento o la disociación. El sujeto en principio no entra completamente en una fase de transformación tímica y narrativa sino que se asoma a ella.

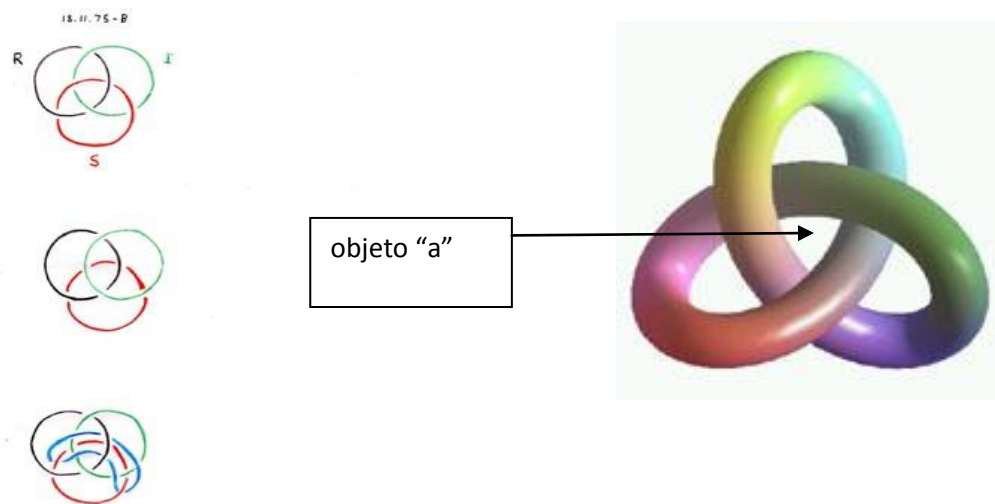
La idea es que la producción del trauma, una vez socializado y reconvertido en código, reconduce y reescribe de nuevo la experiencia de la percepción estética en un orden que , a primera vista, pareciera superado desde la perspectiva de las actuales teorías estéticas pero que, si lo vemos desde un ángulo sociológico lo suficientemente abierto , enriquece las posibilidades interpretativas (¿traumáticas y al mismo tiempo liberadoras?)del hecho o fenómeno estético. Lo bello puede perturbarnos todavía...

8. Más allá del simple “exceso de belleza”: efectos estéticos y nudos borromeos...

Nos resulta evidente que la etiqueta de “exceso de belleza” es demasiado cómoda y no resulta ni adecuada ni pertinente, desde el punto de vista del análisis, a la constitución misma del objeto de estudio. Funciona pero en un ámbito muy periférico del sentido común y a lo sumo como una metáfora holgada no suficientemente epistemológica o cognitiva.

El sujeto atrapado en la *red escópica* de la imagen “bella”, de la obra de arte u objeto artístico, no es precisamente la “víctima” predatoria de un exceso de forma, de un *plus* de organización puramente visivo, sea este considerado como impactante, imponente, majestuoso o mediante cualquier otro adjetivo o juicio de valor formal. El sujeto es atrapado por algo más que la pura exteriorización formal del objeto. La pertinencia hay que localizarla en otro lugar del discurso. Si bien pienso que los modelos de la *teoría de las catástrofes* (tomados en préstamo de la biología teórica y de una rama de la semiótica) explican con mayor efectividad el fenómeno hace falta, tan como apuntamos en el desarrollo de este texto, una segunda articulación teórica a nivel del sujeto del psicoanálisis y más precisamente en relación al problema de la configuración del deseo y del imaginario. El conocido *nudo borromeo* proveniente de la topología y usado por Jacques Lacan para explicar las relaciones entre *lo real*, *lo simbólico* y *lo imaginario* (los tres órdenes del sujeto del psicoanálisis) puede dar cuenta de la construcción y los *efectos del dispositivo de captura icónica* ubicándolo mucho más allá de la simple causa de un exceso de belleza superficial.

En este modelo, rechazado por muchos psicoanalistas actuales, Lacan entrelaza (y a mi modo de ver con demasiada *simetría reflexiva*) los tres registros principales que configurarían la problemática del sujeto (LACAN, 1986, 1989) (ZIZEK 1994a, 1994b) (fig.5):



-El *registro a nivel de lo real*, corresponde al nivel orgánico del sujeto en un sentido *complejo*, es lo corporal en sentido biológico y filogenético. Es el *cuerpo-materia viva*. Hasta cierto punto es el registro que involucra lo *pulsional* o tensión-tendencia del sujeto corporal y somático a la puesta en uso de las pulsiones. Es en este sentido que se habla, como en este objeto de análisis visual, de una *pulsión escópica*, una tendencia del sujeto a mirar y ser involucrado en la imagen misma. Lo real del sujeto es inabarcable en toda su extensión y ninguna disciplina o ciencia puede dar cuenta de su configuración absoluta sin dejar huecos o vacíos. Lo real *conoce-desconoce* en principio la palabra y el código de simbolización y, siguiendo en sentido estricto a Lacan y Freud, constituye un campo que, aunque pasa al sentido y al lenguaje (verbal o no verbal), permanece en buena parte ajeno a él. En este espacio de registro se amalgaman y funden las sensaciones y percepciones sin poderlas “separar” o distinguir. Es, siguiendo a esta definición, que he sugerido otra graficación del modelo lacaniano del sujeto en el cual la *zona de lo real* debería dibujarse como una zona mucho más grande y *multiforme*, parcialmente conectada y configurada en el *nudo borromeo*.

-El *registro a nivel de lo imaginario*, organiza y configura el sujeto de la percepción (fundamentalmente visual) y el espacio psíquico en el cual se procesa la información visual, táctil, sinestésica. Podría verse como un campo perceptivo-gestáltico en el cual se puede hablar con más pertinencia de la configuración de formas propiamente dichas. Es al mismo tiempo el registro de lo que se ve pero también de *lo que parece ser*, de lo aparentemente verdadero y lo falso, de lo engañoso. Es el espacio de registro que comienza a configurar la *atracción-repulsión de la imagen* en un dispositivo de seducción-manipulación de carácter *retórico*, *semiótico* y *estético*. En este registro de operaciones se instala y produce el *deseo* como tal. No hay deseo propiamente hablando completamente fuera del imaginario humano. La paralización-congelamiento, la hipnosis, la captura iconica configurada como *puesta en escena del sujeto* se instalan en este espacio de registro.

-El *registro a nivel de lo simbólico*, donde los *perceptos*, las imágenes configuradas como información a nivel de los sentidos se constituyen en *signos* y *códigos* propiamente dichos. Es el espacio de simbolización que según la teoría freudiana y lacaniana se erige fundamentalmente sobre y a partir de la *palabra* y de lo verbal (la palabra del *padre* como *ley* de organización socio-simbólica) pero que debería ampliarse a otras sustancias semióticas (sonidos, experiencias táctiles-corporales, olfativas, etc). Es en buena parte el espacio del *logos*, del *sentir-pensar racional* y *social*, que permitiría en principio la comunicación codificada entre los miembros de una comunidad o colectividad sociocultural. Por y a través de este registro el sujeto *habita el lenguaje* y *los discursos* apareciendo ahora como representado y como actor-actante de una escena que ya no le pertenece completamente, a la vez como *sujeto de la enunciación* y *sujeto del enunciado*. Se convierte en *signo* y *texto* en la urdimbre significativa y comunicativa del mundo. El lenguaje y los símbolos anteceden al sujeto de lo real y de lo imaginario para inscribirlo en su campo de sentido.

Aunque para nosotros *lo real* excede en mucho la posibilidad de una modelización simétrica como esta , este nudo “triple” tiene la virtud de poder explicar, desde cierta perspectiva estructural y teórica, el dispositivo de la captura icónica que se inscribe en la percepción-simbolización de ciertas imágenes y objetos artísticos. Lacan ubica la *angustia* en el cruce entre lo real y lo simbólico mientras que el *síntoma* se localiza en la intersección entre lo imaginario y lo real. Lo que Lacan denomina *sentido* se produce en la confluencia de lo imaginario y lo simbólico. Como bien saben los lacanianos, el centro del nudo estaría ocupado por el *objeto a* , aquello que mueve toda la dinámica del nudo como modelo de la psiquis, un objeto imposible de alcanzar completamente y que marca la falta esencial y “primordial” del sujeto, un sujeto que es un *sujeto de la falta* (la *manque* lacaniana).

Desde este modelo , la *mirada pulsional* del personaje fílmico y sus efectos pero también como veremos en otros escenarios de captura icónica no fílmica , se puede inscribir en una *dinámica semiótica* de nudo borromeo : ella se inserta en un *recorrido narrativo* imprevisto pero deseado-sin-saber que pasa de la *pulsión* casi incontenible de ver la imagen , al congelamiento visivo y la caída brusca de un punto a otro de *catástrofe de pliegue* . El personaje transita desde lo simbólico aparente (en el rol semiótico de *visitante* de la muchedumbre colectiva y codificada) a lo real(el asalto pulsional, la *caída* del cuerpo, la sangre de los labios) pasando violentamente por el registro del imaginario (la imagen, el cuadro que la mira, la *confabulación hipnótica*, la inmersión). Y es en definitiva en esta configuración *escénica*, teatral, donde se dibuja y traza ese *Otro* aún desconocido más allá y adentro del cuadro (la punta del iceberg del *objeto a*). En este sentido la secuencia fílmica es , como indicamos, un *metafilm* o metatexto de un tipo de *experiencia estética*. Sobre todo para nosotros, espectadores del film, y posiblemente también para la persona que experimenta el fenómeno: de hecho ocurrió así en relación a la formación de las *expectativas de recepción emotiva* de los visitantes de museos y galerías de arte luego de que este tipo de *performance* había sido codificado en la literatura y en otros medios de comunicación a finales del siglo XIX. Por esto puede explicarse este efecto de lo bello, unido y entrelazado con lo siniestro, el temor y la angustia por la pérdida de coordenadas referenciales. La *belleza* puede ser *traumática* en cuanto como *dispositivo* instalado en principio en el registro del imaginario, convoca-absorbe el eje de la mirada recolocando al sujeto en una dinámica tensional entre los otros órdenes de la psiquis. En cierto sentido , el encuentro del personaje y del cuadro es *fatídico* pero solo en cuanto esta palabra expresa el hecho de *tocar y entrar en un espacio de sentido* que hasta cierto punto indica, señala la *verdad del sujeto*. Una verdad que lógicamente esa persona no puede comprender-desteejer por sí misma sino cartografiar de algún modo con la ayuda y *escucha* del analista. Una verdad, siempre *parcialmente significada*, que ni se agota en ese acontecimiento ni podría, vista como registro amplio de lo real y de la corporalidad pulsionante , agotarse en la misma dinámica estructural del sujeto lacaniano.

9. Dangerous beauty : del deseo y la fatalidad

Quisiera terminar este ensayo con una reflexión sobre dos imágenes, una pintura de Franz Von Stuck de 1926 (MENDGEN 1995) (fig.7) y un poster del serie de la heroína Laura Croft. El propósito, aparentemente alejado del objeto de inicio, es enlazar el significado de las

representaciones socioculturales de la *belleza peligrosa* con el esquema teórico de la experiencia de *captura icónica* que ya he abordado.

Algo tienen en común con la secuencia inicial del film *The Stendhal Syndrom* y es el hecho de que el plano del contenido semiótico de estos objetos se articula alrededor o a partir de un fenómeno (en este caso de la representación artística, icónica) de un estado de *predación* y de *seducción* que experimenta el sujeto. Al mismo tiempo el *sujeto mirado* (incluido o no en la imagen, en campo o fuera de campo) es víctima provisional de una suerte de congelamiento y parálisis corporal.

La imagen pictórica de Stuck se convierte para nosotros en una *metapintura*: podemos aventurarnos sin peligro y decir que la imagen es una representación teatral de un sujeto-mirado-atrapado que (por si fuera poco!) va a ser víctima concreta de la proyección de su propio deseo. El objeto bello lo subyuga y tiende a sus pies para luego cortarle la cabeza (signo substitutivo de la castración freudiana). La imagen de la mujer es sin duda un signo-simbolo , una ocurrencia visual de un tipo que denominamos *femme fatale*, tan caro en el arte europeo de finales del siglo XIX hasta hoy.

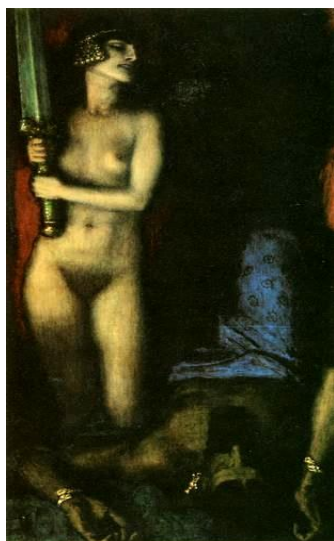


Fig.6, *Fatalidad*, F.V.Stuck

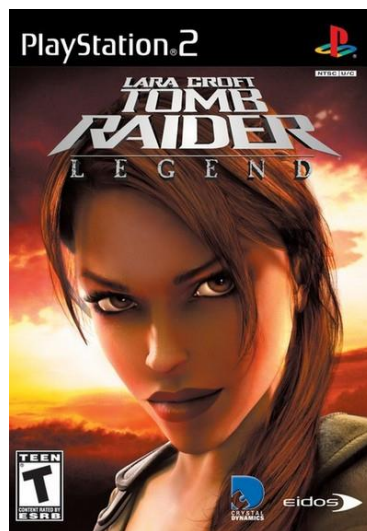


Fig. 7. *Lara Croft, Play-Station-2006*

La segunda imagen es la de *Lara Croft* ,personaje central de la serie multimedia *Tomb Raider* (Fig.7). Evidentemente no tiene aparentemente ningún rasgo de semejanza con la pintura de Stuck a excepción del uso de ciertos tonos y atmósferas cromáticas pero comparte a nivel del plano de la expresión del rostro algunos rasgos fisiognómicos en relación a la forma, tonalidad y posicionamiento. Estas dos *dangerous beauty* funcionan en base a dispositivos narrativos y expresivos diversos pero a nivel de su estructura de base establecen , al igual que en la secuencia fílmica del film de Argento, su eficacia semiótica en el trazado de un *dispositivo de captura icónica* de orden visual y corporal.

La figura femenina de Stuck mira y congela a su víctima dentro del mismo cuadro mientras que *Lara Croft* lo hace proyectando su mirada seductora desde su propio espacio ficcional hacia el

lugar de un espectador virtual. Ambos íconos pretender capturar y atrapar al sujeto mirado en la red seductora de una historia que debería tender a ser la narración imaginaria del deseo del sujeto que observa y que a la vez es congelado por la fuerza de la mirada. Como vemos se anudan, en una suerte de pequeña enciclopedia semiótica de la mirada, el sujeto deseante y el objeto deseado, la fatalidad y la extraña expectativa de lo siniestro, de lo que seduce y que aún siendo desconocido alberga algo familiar. Recordando a Luis Buñuel diríamos que es la puesta en escena continua e imbricante de ese *oscuro objeto del deseo*.

Vuelvo pues al comienzo y a la referencia, quizás algo efectista, a la noción de *trauma* y de *parálisis*. Una notable cantidad de imágenes y de objetos productores de experiencias estéticas funcionan socioculturalmente en base de este tipo de dispositivos pulsionales y desde luego imaginarios y simbólicos. Me vienen a la mente varias escenas de la filmografía de Hitchcock (*La ventana indiscreta*) y de David Lynch (*Blue velvet*), de los encuadres constructivistas de los personajes de Eisenstein (*Ivan el terrible*) y del *Drácula* de Francis Ford Coppola, pero también las imágenes fotográficas de Helmut Newton, de Adams o incluso de Sauvek. Sin duda casi toda la mitopoética visual de la publicidad actual puede verse también desde esta perspectiva. Por otra parte, seguimos siendo contruidos-atrapados por este tipo de objetos instalados en el imaginario sociocultural y vinculados tanto a la dinámica de la psiquis como a los procesos de producción de sentido individual y social.

Fotogramas en secuencia del Film: el encuentro y la captura traumática del sujeto



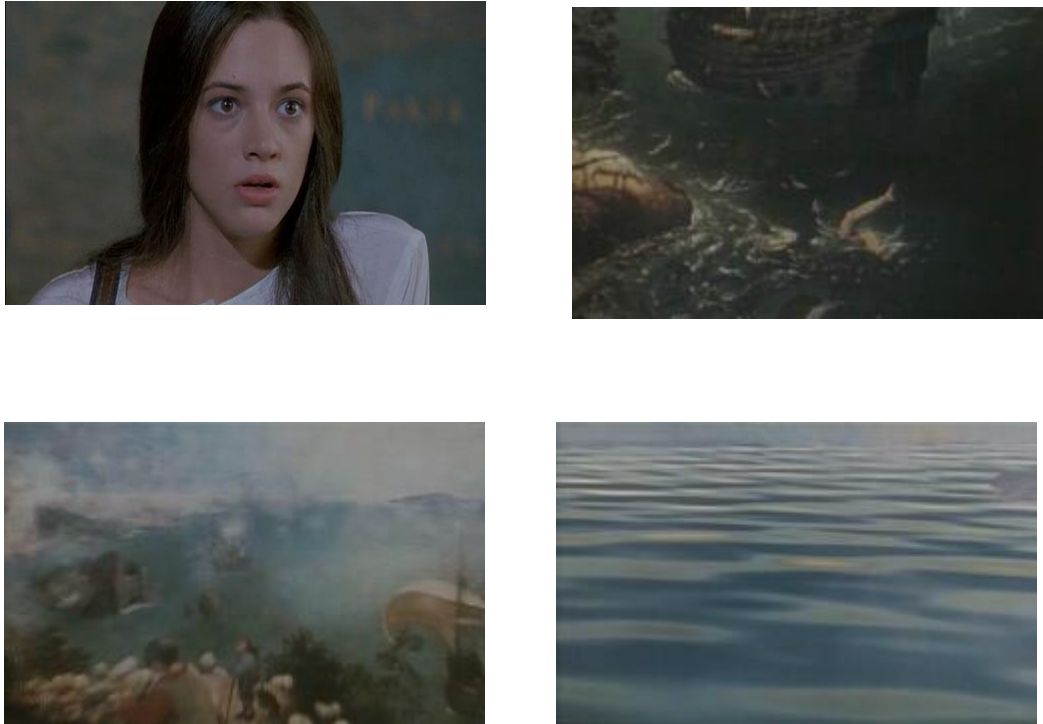


Fig.8 *The Stendhal Syndrome* , Darío Argento (1996)

Bibliografía consultada y accesos Internet:

Eco, Umberto (1985) *Trattato di semiotica generale*, Bompiani editrice, Milano

(1990) *I limiti della interpretazione*, Bompiani, Milano

Greimas, A.J (1980) *Semiótica. Diccionario razonado*.Ed. Gredos.Madrid.

Lacan, Jacques (1981) *El seminario I*, Ed. Paidós, Buenos Aires

(1985a) *Escritos I*, Ed.Siglo XXI, México.

(1985b) *Escritos II*, Ed. Siglo XXI, México

(1986) *Los conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires

(1999) *Las formaciones del inconsciente*, Ed, Paidós, Buenos Aires.

Lucas, Tim(2000) *The Stendhal syndrome*, Video watchdog, 55, NY.

Magherini, Graziella (1989) *La síndrome di Stendhal*, Ponte alle grazie editrice, Firenze.

Mangieri, Rocco (2002) *Las cacerías de Rubens: ¿quién caza a quién?*, en VISIO 9, Laval, Canadá.
 (2006) *Tres miradas, tres sujetos: Eco, Lotean, Greimas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid

Mendgen, Eva (1995) *Franz Von Stuck*, Ed Tashen, Verlag.

Mulvey, Laura (2000) *Visual pleasure and narrative Cinema*, Ed. Easthope A. editor, Longman, UK.

Petitot, Jean (1992) *Phisique du sens*, Ed, CNRS, París.

(2003) *Morphologie et esthetique*, Ed. Maisonnueve et la rose, París,

Thom, René (1977) *Stabilité structurelle et morphogénèse*, Interédition, París

(Trad. *Estabilidad estructural y morfogénesis*, Gedisa)

(1983) *Paraboles et catastrophes*, Flammarion, París,

Freud, Sigmud (1947) *Das Unheimliche*, Gesamelte werke, X, Imago-Publisching, London

(1955) *Medussa head*. Complete works. Vol.XVIII, Hogarth press, NY.

Calabrese, Omar (1981) *Il linguaggio dell'arte*, Ed. Bompiani, Milano

Beyle, Henry (Stendhal) (1970) *Obras completas*, Ed. Aran, Suiza.

Zizek, Slavoj (1994a) *Todo lo que usted quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a*

Hitchcock, Ed. Maniantial, Buenos Aires

(1994b) *Goza tu síntoma: Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Zeeman, E. (1992a) *Evolution and catastrophe theory, understanding catastrophe*, Cambridge Univ.

Press. Cambridge.Mass.

(1992b) *The stable classes and codimension-one bifurcation of the planar replicator*

System, Nonlinearity 5, Cambridge.Mass.

www.yale.edu/filmstudiesprogram

www.lacan.com

Jacques Lacan. Internet *Encyclopaedia of philosophy*.

Slavoj Zizek. Wikipedia.

Nudo Borromeo. Wikipedia

www.albaiges.com (**teoría de las catástrofes**)

labellateoría.blogspot.com

Semiotic for begginers. Raymond Chandler.

4. Ectoplasmas y emanaciones: el performance espiritista

1. Semiosis del performance mágico: médiums y magos

Agènerè, del griego *à*, privativo de *gèine*, *geinomal*, aquello que no ha sido aún concebido, generado. Variación de una aparición tangible. Estado de ciertos espíritus que deben revestirse momentáneamente con la forma de una persona viviente, a punto de poder efectuar una ilusión completa.

Alan Kardec, *El libro de los médiums*, 1985.

Desde el interior del oscuro gabinete salió una enorme nube blanca, como la densa niebla, y ha invadido todo nuestro circulo de asistentes sin sobrepasar la línea del público. Durante mucho tiempo esta nube se movió subiendo hasta el techo y bajando luego al pavimento, en expansión y en contracción, a veces en forma de una pirámide blanca y fosforescente. Después de algunos minutos la misteriosa nube volvió a entrar en el gabinete

Hubert Rohden , *Relato de una experiencia ectoplasmática*, 1925.(Sudre,1965;166)

Una semiótica de la magia está casi toda por hacerse. Además de ser una tarea muy atractiva y sugerente en el interior de nuestro campo disciplinar, pienso que es una suerte de necesidad ética y estética que podría recolocar sobre el terreno la relevancia de los procesos mágicos desde una mirada semiótica ligada a lo socio-antropológico y sociológico (Mangieri , 2012).

Este ensayo se focaliza sobre lo que dentro de la tipología de fenómenos paranormales o parapsicológicos se ha denominado como *ectoplasma*, la generación-producción de materias, substancias o “cuerpos” a partir del performance (desempeño, acción, dinámica corporal) de un sujeto dotado de ciertas competencias, un *médium*, cuerpo-sujeto mediador de un *evento ectoplasmático*, un suceso más o menos regulado y codificado que bien podría ser incluido en el universo semiótico de las *dramaturgias sociales* en sentido amplio. El sujeto-médium es un *actante* y un *actor* en el marco de un performance paranormal que hace posible la realización de una *transformación signica*. Esta transformación, la cual requiere de una determinada configuración espacio-temporal, implica la *producción semiótica de materias y substancias*, más precisamente de una *semiosis de frontera* o de límite productivo entre el *continuum* amorfo disponible y la substanciación.

Eventualmente esta substanciación puede alcanzar plenamente o no el nivel de la *forma de la expresión* y de hecho, tal como diríamos en referencia al modelo de Peirce, pasar de la *hipoiconicidad* (la primeridad en estado casi “puro”) al reconocimiento pleno de una *figura-cuerpo* del mundo natural.

Relato accional de transformación material, *modo de producción signica* que combina tanto la ostensión, como el reconocimiento y la invención (Eco, 1975),el *performance mágico* (del mago, del *médium* y otras figuras-cuerpo análogas instalada en este tipo de discurso multimodal) pone en

juego diversas competencias, no opuestas sino polares y graduales entre dos figuras netas: el *mag*o (ilusionista, prestidigitador, manipulador de los estados hipnagógicos) y el *médium* (figura-cuerpo mediadora, eslabón, conector).

Una de las diferencias más substanciales entre ellos es el nivel y la calidad de la competencia performativa y accional que deben mostrar o exhibir en la dramaturgia social de la cual son actores especiales: si por un lado el mago debe *saber-poder controlar* las fuerzas, las energías, los objetos y dispositivos del performance mágico, el médium *no controla* (en todo caso no completamente) esas fuerzas, energías y objetos. El mago debe ser dueño y señor del funcionamiento de todos los artilugios y fenómenos para que el proceso semiótico de la *ilusión* encaje progresivamente y perfectamente en el efecto de *lo maravilloso y lo extraordinario*.

El médium, debe ser apto para poder ser el depositario especial de una fuerza, una energía extraña, el *cuerpo-vehículo* esencial de un proceso del cual no tiene el control, sujeto de un performance en el cual (más específicamente) no puede-debe tener el control consciente e intencional. Cuando el médium actúa lo maravilloso y lo extraordinario deben ocurrir al margen de su intención. El mago es un agente en el interior de un mundo posible diagramado sobre acciones intencionalmente orientadas. El médium es un agente que forma parte de un mundo posible poblado de *accidentes y acciones no-intencionales* (Dölezel, 1999) El mago no puede fracasar estrepitosamente mientras que el médium puede permitírselo.

2. Etnosemiosis, tecnosemiosis, cybersemiosis...

El mundo mágico no ha desaparecido en los tránsitos entre *etno*, *tecno* y *cybersemiosis*. Mucho menos en nuestros entornos sociales y culturales latinoamericanos en los cuales conviven en estratos comunicantes, la modernidad, la postmodernidad y el universo mágico religioso de nuestras culturas étnicas y ancestrales. La magia, comprendida como extenso campo de prácticas ligadas

fundamentalmente a las estructuras sociales de la *geimenschaft* es decir, a lo que los sociólogos han definido como sociedades o micro-sociedades que cuidan la reproducción de los vínculos y lazos de *solidaridad orgánica* (Tönnies, 1926), no ha dejado de producir textualidades y discursividades significantes a nivel de la vida social y comunitaria.

Los ritos de iniciación y ritos de paso, así como una cantidad enorme de rituales son asignados en su dimensión socio-histórica a una *etnosemiótica* mientras que fenómenos como por ejemplo la significación de los objetos industriales y la semiosis del flujo y del transporte de mercancía a la *tecnosemiótica*. El intercambio de signos en las redes virtuales e informáticas actuales forma parte de una cybersemiotica. Pero ¿dónde ubicar hoy la semiosis del mundo mágico si lo entendemos como un tipo de performance que hoy atraviesa simultáneamente estas tres capas de lectura?. Es una *etnosemiosis* sin duda, en su origen. Pero se inserta al mismo tiempo y vive en el interior de la tecno y cybersemiosis. En el borde o inserta en la cotidianidad, en el mundo de la publicidad, medianamente alejada en grupos devocionarios, convertida por los medios en espectáculo masivo, parece conservar los rasgos fundacionales, a menudo muy diluidos y fragmentados de sus antiguas eficacias.

3. Ectoplasma

En algunos de los manuales y textos más autorizados de parapsicología la ectoplasma se incluye dentro de la *teleplastia* la cual se entiende como la facultad o poder de una persona-médium para generar-materializar objetos, cuerpos, formas bajo ciertas condiciones y circunstancias:

La teleplastia es la *objetivación de las formas(...)*, la objetivación de las representaciones y sobre todo la creación de personalidades más o menos semejantes a los seres vivos. Estas *materializaciones efímeras se hacen y se deshacen* con la *rapidez* del pensamiento de quien las crea. Son a menudo *incompletas, como si no hubiese alcanzado materia para terminarlas*; se ven dedos, manos y cabezas que parecen *suspendidas* en el aire o se *desprenden* de un ectoplasma amorfo. Las formas presentan *diversos grados de consistencia* y van desde el fantasma transparente e impalpable

hasta seres completos que parecen *organizados y vivientes* como nosotros (Sudre, 1965; 293) subrayado nuestro

En los juegos terminológicos de la cultura espiritista del siglo XIX y del siglo XX se propusieron varios nombres para este grupo heterogéneo de fenómenos: el docente de Cambridge Frederick Myers (cuya obra en dos volúmenes sobre el tema fue leída con interés y analizada por el mismo Charles Sanders Peirce) propuso en 1904 el termino *ectoplasma* (Myers,1886),mientras que el psicólogo y fisiólogo francés Charles Richet acuñó el término *ectoplasma* (Maxwell-Richet,1905; Richet,1922). Muchos otros hablan de teleplastia en general o de *ectoplastia*, pero la raíz común de todas estas derivaciones es *plasis*, la acción de modelar, junto a *plasma* el objeto ya modelado y *plastés* el modelador o agente que realiza la acción de modelar la materia a su alcance.

Los manuales generales más consistentes establecen una clasificación general (no cerrada aún) entre varios tipos de fenómenos parapsicológicos: la *telergia* (poder o capacidad de generar fluidos, magnetismos, electricidad), la *prosopopesis* (capacidad y poder para personificar-mimetizar personas conocidas o desconocidas), la *tiptología*

(creación-generación de ruidos, sonidos), la telekinesia (poder para mover y desplazar objetos, cosas, seres), la *fotogénesis* (poder-capacidad para crear imágenes, halos, luces), la *telepatía* (poder para comunicarse a distancia), la *criptestesia* (poder para descifrar y emitir mensajes en códigos desconocidos), la *cristalomancia* (capacidad para visualizar imágenes de situaciones en un cristal), la *autoscopia* (capacidad y poder para visualizar interiormente el cuerpo),

La ectoplasma también ha sido objeto de una serie de diferenciaciones y clasificaciones, entre ellas: la impresión o *vaciado ectoplasmático* que se produce cuando una *forma teleplástica* es generada a partir de la emanación del fluido material a partir del médium el cual se imprime sobre una materia determinada y siguiendo lo que podemos denominar como *calco* o impronta un signo de reconocimiento (Eco, 1975:285). Otro vasto grupo de ectoplasmas puede definirse como

ectoplasmas por eyección o emanación directa del cuerpo del médium (boca, orejas, zonas genitales). Este vasto grupo de funciones-signo puede a su vez subdividirse en virtud de sus rasgos de movilidad, densidad, prensilidad, velocidad de aparición-desaparición, color y textura.

4. Charles Sanders Peirce y las prácticas espiritistas de finales del siglo XIX

En 1887 Peirce escribe y publica un texto llamado *Criticism on phantasms of the living*, en relación a los trabajos experimentales del profesor Frederick Myers y otros colegas de la Universidad de Cambridge, sus opiniones sobre la controversia en relación al estatuto de verdad de los fenómenos paranormales y más específicamente sobre la ectoplasma (Peirce, 1887)

Peirce no niega expresamente en este largo texto la *existencia semiótica* de estos fenómenos (sobre todo a nivel de la *primeridad*, como campo de sensaciones) sino que objeta los métodos estadísticos y sus consistencia para “probar” ante la comunidad científica norteamericana y europea la veracidad de los fenómenos espiritistas. Se ocupa largamente de ellos y de sus descripciones y de hecho allí dice que “los fenómenos telepáticos fueron el resultado posible de *sensaciones débiles* y que este campo de análisis es digno de un estudio más científico” (Houser, 2012). Más adelante en el mismo texto observa que existen capacidades de la mente que permanecen inexploradas aún por el método científico disponible hasta la época. De todos modos estas lecturas interpretativas de Peirce sobre los fenómenos sensoriales-perceptivos de los médiums de la época (relatados en los trabajos de Richet, Myers y otros) no nos parecen muy extrañas dado las posibilidades del pensamiento heurístico y abierto del semiótico norteamericano , casi siempre a contracorriente de las líneas de investigación académica de sus colegas filósofos y científicos contemporáneos. Dentro de este mismo campo de interés, vinculados a los métodos interpretativos usados en esas décadas por las ciencias experimentales, Peirce desarrolló muchos textos en respuesta a colegas que trabajaban en el campo de la física, la psicología, las matemáticas, la astronomía. Nos podemos

imaginar de qué manera entraría en franco contraste su concepción del pensamiento científico como *pensamiento abductivo* muy alejado de los modelos y esquemas solamente deductivos-inductivos de su época.

Es interesante este acercamiento entre el semiótico norteamericano y los fenómenos y procesos paranormales que se ponían en escena y dramatizaban a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Norteamérica y Europa (principalmente Francia e Italia). De hecho la semiótica se vuelve maleable y productiva, como veremos, en el momento de definir el signo de la *semiosis mágica* en general. Así como también será a través del esquema del MPS de U.Eco (el Modelo de los *modos de producción sígnica* del Tratado de semiótica general) en donde trataremos de encuadrar las *funciones-signo* de la ectoplasma y otros procesos análogos por el hecho de que , desde su misma configuración discursiva y pragmática, implican un proceso de transformación de *materia* así como intensos procesos *de reconocimiento, ostensión e invención* (Eco 1975, p.285-295).

5. Rasgos del ectoplasma en el discurso mágico sobre el performance del médium.

En la secciones anteriores, pero sobre todo si nos referimos a los relatos construidos en el interior del discurso mágico , podemos agrupar un conjunto de rasgos esenciales del ectoplasma.

En primer lugar, es un cuerpo-substancia que *emana* del cuerpo *proyectándose fuera* hacia el espacio circundante dándose a la percepción durante tiempos breves y *sorpresivos*. Su color es blanco o blancuzco, gris, a veces negro. Posee una consistencia *viscosa*, no dura, incluso puede ser *elástica o plástica* y maleable. Posee luminescencia, es *expansivo, evanescente y vaporoso*. Una de sus cualidades materiales una vez eyectado del cuerpo del médium es el poder *modelarse libremente y tomar formas variadas*, amoldándose a objetos y seres que amueblan el mundo real externo, copiando o reproduciendo su forma total o parcialmente.

Pero lo que queremos focalizar es sobre todo el rasgo de su *proyección eyectiva* junto a la *velocidad de aparición, desplazamiento y modelaje*. El performance de esa *eyección cinética de una materia extraña*, evanescente y vaporosa que invade el espacio y que funciona como un *punte* de materia entre dos mundos, el mundo cotidiano del aquí y el mundo extracotidiano donde lo maravilloso y lo misterioso se reúnen (Geley 1924, Heuzé 1922).

A otro nivel , la fenomenología y la semiosis del ectoplasma parecen basarse en el imaginario humano de la *generación de otro ser*, objeto o cosa sin la mediación visible o aparente de agentes causales externos. Buena parte del imaginario socioantropológico de las culturas humanas se ha configurado históricamente sobre la base de este principio, un deseo profundo que podría definirse como la puesta en escena (ritual, social) de una capacidad para “parir”, emanar. producir un cuerpo (extraño, misterioso, no completamente conocido). Una suerte de reproducción animal por *gemación, división binaria*, tal como es catalogada en los manuales de reproducción asexual, cercana también a las formas visibles de una *multiplicación vegetativa* del cuerpo.

6. El médium

En algunas ocasiones el ectoplasma atravesó la pared de gasa, haciendo sonar un tocadiscos tras algunos tanteos. Después de la sesión se constató que el ectoplasma había rasgado un gran papel de seda negro. **Gustave Geley** , *L'ectoplasmie et la clairvoyance*, 1924

El médium se define como un sujeto-actante cualificado por una serie de competencias no-conscientes o cuando menos de propiedades y saberes no descubiertos y reconocidos por él mismo sino por otros sujetos que lo dotan de esa cualificación. En este aspecto se acerca mucho a la configuración del *shaman* con el la cual mantiene diferencias estructurales, pero acercándose a esta

figura a través de un *no sabido-poder* que alberga en su corporalidad y que debe ser *descubierto*, *reconocido* y *activado* por los otros. El médium es un paquete de propiedades surgidas en un mundo posible multipersonal asignadas por un colectivo, un *socius*, en el marco de la opinión o en el interior de una microsociedad. En oposición, el mago es un ente de un mundo posible que debe en cierta forma *descubrirse a sí mismo progresivamente*, atravesando pruebas narrativas cualificantes que son colocadas y distribuidas por él mismo. Entre ambas figuras hay conexiones ciertamente.

Para Alan Kardec y la *vulgata* espiritista los sujetos que poseen las cualidades del médium son clasificados por tener o no el poder de generar efectos físicos visibles. Es decir, "...tener el poder de provocar efectos materiales y manifestaciones ostensibles" (Kardec, 1985: 44). Este es el *médium de efectos físicos*. Cuando el médium no entra en esta categoría la escuela de Kardec lo denomina como un *médium de aparición y suspensión*.

Si el mago es un operador-consciente del performance mágico y que adquiere poderes a través de un *proceso de aprendizaje gradual en el tiempo* (guiado a menudo por el saber-poder de un mago ya cualificado), el médium no se forma y actúa a partir de otros médiums o magos previos, sino que su saber-poder aparece casi de manera fortuita e inesperada, sorprendiéndolo a él mismo en esa condición de la cual no podía estar al tanto. Los magos se hacen en el tiempo, mejorando sus destrezas (como en el ejemplo actual de los modernos ilusionistas) mientras que los médiums se configuran en un entorno menos espectacular, más reducido, lejano a las prácticas de adquisición de destrezas. El mago debe saber controlar el performance, las fuerzas que mueve y los resultados mientras que el médium es un cuerpo-conector, un cuerpo-vehículo dotado de un poder de transmisión, de tránsitos y manipulaciones de fluidos y materias cuyo origen desconoce. El mago es un sujeto casi pleno del saber-hacer, *sabe que sabe* hacerlo. El médium no sabe de su poder o cuando menos debe *olvidarlo* durante y después de su performance, por este rasgo, como veremos más adelante, su *status mágico* se emparenta por ejemplo con los estados típicos del *cuerpo hipnagógico*, los cuerpos de la *hipnosis* y las *hiperestesias* que fueron los sujetos principales del

discurso de la ciencia psicológica y fisiológica de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX , en la escuela de Charcot y en las teorías y prácticas exploratorias de Freud.

7. La ostensividad no-intencional, invenciones y réplicas.

La ectoplasma, uno de los procesos polimorfos centrales del performance mágico espiritista, puede considerarse como un repertorio de *funciones-signo ostensivas*, un modo de producción semiótica que se ubica en principio dentro de las ostensiones. Pero se trata de una *ostensividad no-intencional*: los cuerpos, entes o cosas emanan de su cuerpo en un estado especial denominado hipnótico o hipnagógico, *letárgico*. Para Umberto Eco la *ostensión* se produce cuando:

Es un objeto o evento, producido por la naturaleza o por la acción humana(intencionalmente o no) y existente como hecho en un mundo de hechos, es seleccionado por alguien y mostrado como la expresión de una clase de objetos de los cuales es miembro, La ostensión representa el primer nivel de la SIGNIFICACION ACTIVA y es el artificio utilizado por dos personas que no conocen la misma lengua. (Eco ,1975:294). Subrayado nuestro.

La inclusión del sentido de un acto humano no-intencional y más adelante de una pragmática de la significación como base de este tipo de funciones-signo(“significación activa”) hace posible incluir los ectoplasmas en esta zona de los modos de producción semiótica, aunque de hecho pueden considerarse como actos, serie de acciones, performances que se conectan simultáneamente con otros modos de producción: el *reconocimiento* (cuando ocurren vaciados de materiales o improntas de cosas, seres conocidos), la *réplica* (cuando el ectoplasma reproduce la forma de un objeto en el entorno inmediato), la *invención* (cuando las *teleplastias* sobrepasan el nivel básico de reconocimiento y de réplica dando lugar a fenómenos perceptivos novedosos).

Atendiendo a las descripciones fenomenológicas y las representaciones visuales y fotográficas de la ectoplasma, estas ostensiones no se ajustan completamente a la pragmática de un lenguaje a través

de objetos o cosas, al menos en su sentido restringido (no es lo mismo la comunicación a través de objetos de uso como en los relatos de Jonathan Swift) pero pueden incluirse en su definición , agregando otras propiedades que quedan fuera del sentido primario de la racionalidad de la acción de mostrar. Por ello agregaríamos al rasgo general de la *ostensividad no-intencional* el rasgo de la invención y de la *estilización*. (Eco 1975, p.301-302)

8. Fluidos, vectorialidad, energía.

Así, por ejemplo, algunas aves de rapiña de la familia de las catáridas, como el catarta negro de Venezuela, durante la digestión emiten por la nariz un líquido viscoso, blanquecino, que se asemeja al *ectoplasma*.

Michele Craveri, *Zoología*, p.292

En la milenaria tradición de la India, vemos que se atribuye a los yoghis, con la evidente exageración legendaria mezclada con estas tradiciones, el llamado *prápti*, el poder de tocar , por ejemplo, la luna mediante una especie de pseudópodo o *emanación ectoplasmática* de fantástica dimensión.

Oscar. G. Quevedo, *Las fuerzas de la mente* tomo 1, p.231.

El ectoplasma *emana*, es eyectado por una fuerza y una energía que “atraviesa” el cuerpo de la médium y que adquiere una forma pasando a través de ese cuerpo. Casi todos los discursos anteriores y actuales sobre este aspecto se refieren a la existencia de un fluido, un *magnetismo universal* que existe previamente en el mundo y que, gracias a la capacidad y competencia no-sabida del médium, es *materializada* y se hace visible. Con todas las diferencias que puedan existir a nivel de la construcción discursiva de la forma de la expresión de estos relatos , sigue habiendo una notable conexión por ejemplo con la idea del *fluido universal* y del magnetismo tal como fue

expuesta y defendida por el médico y fisiólogo vienés Franz Anton Mesmer y los *mesmeristas* europeos durante los siglos XVII y XVIII (Mesmer, 1887). De hecho Mesmer, sin saberlo, había descubierto el enorme poder de la *hipnosis* y los *estados hipnagógicos* los cuales serían utilizados (hasta hoy) en el campo de la medicina y la psicología experimental por muchísimos estudiosos tales como el mismo Sigmund Freud y otros psicoterapeutas contemporáneos.

La *eyección-emanación*, casi siempre sorpresiva, rápida del ectoplasma introduce en la función signo (compleja y multimodal) la propiedad del *vector*, de la fuerza vectorial, de lo *topo-sensible* y de hecho la condición de la espacialidad, de la extensión en un espacio de percepción cercana al sentido cultural de la invasión, de una ocupación de lugares cuyo modo de extensión es indeterminable de antemano:

Eva Carrière fue, tal vez, la médium que más se distinguió en la *ectoplasma pura*. Solo producía puros y simples ectoplasmas, exteriorizándolos de su cuerpo (...) De su cuerpo salía *una substancia bastante cuantiosa, informe, blanquecina o cenicienta*. Durante los años de sus prácticas su moldeado ectoplasmático rarísima vez pasó de un *esbozo rudimentario* de manos o dedos.

(Schrenck-Notzing, 1914 : 105) Subrayado nuestro.

9. Ectoplasma y Modos de producción signica (MPS).

Fenómenos y construcciones discursivas como la ectoplasma (además de todas las tipologías enumeradas en el campo de la magia simpática espiritista) mantienen una suerte de homología estructural con la definición del signo *inferencial* y *abductivo* del modelo de Charles Sanders Peirce y con el cuadro tipológico que Umberto Eco propuso en su Tratado de Semiótica (Eco, 1975).

Como sabemos el signo ternario propuesto por Peirce se define por una operación general de *transposición de lugar*, de ocupación parcial (nunca completa) del lugar del *objeto* o referente por el

representamen o expresión , que no solamente cumple una finalidad transpositiva sino sobre todo epistemológica y heurística. La dimensión *topológica* del modelo de Peirce

(ese “estar en lugar de..”) no significa tanto el ocupar el mismo lugar sino el de *expresar, manifestar las múltiples e inagotables propiedades del objeto* en la forma de la semiosis ilimitada (Peirce,1958)

El cuadro de Eco tiene una estructura abierta de cuatro dimensiones: el *trabajo físico* sobre la consistencia de la *materia*, la *ratio* relativa a cada función-signo, el tipo de *articulación* y el tipo de *codificación* (hiper o hipo-codificación).

Trabajo físico para producir la expresión	Reconocimiento	Ostensión	Réplica	Invención
RATIO DIFFICILIS	improntas	vectores	congruencias	
grafos	ejemplos	patrones ficticios	patrones	proyecciones estilizaciones programados estímulos
RATIO FACILIS	síntomas	indicios	unidades combinatorias	pseudounidades combinatorias
continuum	heteromatérico motivado	homomatérico	heteromatérico arbitrario	
Modos de articulación	unidades gramaticalizadas			textos

No son clasificados tipos de signos sino tipos de actividad productiva que por sucesivas interacciones y combinatorias pueden dar lugar a diversas funciones signícas.

Decidimos ubicar provisionalmente a la *ectoplasmia* en una zona de producción semiótica que tiene como centro la frontera entre el reconocimiento y la ostensión pero que se extiende hacia la zona de las réplicas y las invenciones. Lo que nos impulsa a este tipo de decisión es el rasgo *eyectivo-dinámico* y *vectorial* de los ectoplasmas unido al rasgo de *singularidad* y testimonio (tal como

aparece reiteradamente en las descripciones, definiciones parapsicológicas y en buena parte de las imágenes visuales). Pero al mismo tiempo, debemos considerar las variaciones productivas que expanden el rasgo ostensivo-vectorial del ectoplasma hacia la *réplica* (el ejemplo de los calcos físicos, de las apariciones o grabados icónicos de figuras reconocibles y estilizaciones) y la *invención* (emisiones materiales ectoplasmáticas muy hipocodificadas) que al carecer del reconocimiento funcionan como *ostensiones inventivas* tales como fluidos, halos, materias evanescentes, *funciones-signos* que colocan la percepción en el borde del *continuum* aún no-codificado por el discurso

10. Escenas fotográficas: entre la prueba experimental y el imaginario social

Hemos elegido una serie de fotografías como pretexto para reflexionar sobre la *semiosis mágica* del médium moderno o si se quiere, del performance de los *gabinetes* espiritistas de la modernidad. La mayoría de estas imágenes fueron tomadas entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.

Terminaremos esta serie con un grupo de fotografías realizadas por artistas contemporáneos que tomaron la imagen y el concepto del ectoplasma para producir *propuestas estéticas* que para nosotros son de gran interés.

El primer grupo de fotografías a excepción de unas pocas, tienen un valor social de *prueba*, son textos probatorios, signos indexicales en todo el sentido del término pero en relación a la demostración (a veces con una intencionalidad “inequívoca”) de la realidad física del fenómeno ectoplasmático. De hecho, como hemos esbozado antes, la performatividad de los gabinetes espiritistas tiene una *conexión semiótica* indudable con el discurso de la *ciencia experimental* (sobre todo la psicología, la física y la química de la época) y particularmente con lo que denominaríamos

como un *paradigma indiciario de naturaleza artefactual* , en cuanto un nutrido grupo de miembros de la comunidad científica (sobre todo franceses, italianos, alemanes y norteamericanos) se empeñaron, provistos de un elevado componente *pasional y emocional* , en el diseño y puesta en práctica de toda una serie de artefactos, dispositivos extraños, artilugios, cámaras fotográficas, equipos de iluminación inéditos, con la finalidad de “capturar” el evento ectoplasmático en plena emanación y aparición.

Veamos la experiencia fundamental. El sujeto se sentó en una silla colocada sobre una báscula. La mesa s encontraba en medio del círculo formado por los asistentes y a un metro de distancia regulada empíricamente por los mismos operadores. Se le pidió que la levantaran y la mantuvieran en el aire. En ese momento, *el peso del sujeto aumentó con el equivalente del peso de la mesa(...)* repitiendo *numerosas veces las pruebas* se estableció un déficit medio del tres por ciento...” (Crawford, 1922: 89) Subrayado nuestro

En un experimento el investigador *colocó la mano en la región glútea* de la señorita Goligher y sintió que la carne se ablandaba y se hundía. Al volver el ectoplasma la carne recuperó su *volumen y su consistencia*. Suspendiendo los muslos de la medium de un dinamómetro encontró que durante la emisión de la *tensión* pasaba gradualmente de mil ochocientos gramos a cuatrocientos cincuenta gramos (Crawford, 1923 : 102) Subrayado nuestro.

Algunas de estas fotografías rozan el efecto estético-plástico de lo *evanescente* y lo *vaporoso*, un cuerpo en éxtasis que emite y genera una materia soñada , sin peso, sin gravedad. Un imaginario de la creación animal y vegetal a partir de un proceso que es representado como de *transformación y transubstanciación de energía a materia*, sin que la aparición de una forma u objeto reconocible sea lo esencial.. Como las sustancias que emanan ciertos organismos vegetales o mixtos genéticamente como los caracoles, ciertas plantas (las raíces, las hojas, los rizomas) y moluscos. Un imaginario de producción semiótica (material, energético) de larga data en las representaciones de todas las culturas: en la iconografía antigua de oriente y occidente, en el espacio del relato oral, la literatura, las artes visuales en general, el cine, la instalación y el performance contemporáneo en las artes

escénicas, lo ectoplasmático, como *eyección-emanación-gemación* de materia-substancia desde un cuerpo *animal, vegetal, mineral o híbrido* es y ha sido un motivo reiterado.

Las fotografías siguientes (figuras 1,2,3,4) corresponden a las médiums Stanislaw Tomczik , Eva Carrière y Marjory Crandon, activas entre finales del siglo XIX hasta la primera década del siglo XX.



Fig. 1 y 2. Stanislaw Tomczik. Medium polacca in trance ectoplasmático. 1913 circa.

./ www.ectoplasm.blogspot.com. 2012

Estas imágenes tienen varias opciones de lectura , pero hemos preferido interpretarlas en el borde o frontera entre lo real y lo imaginario, Como *función-signo* de todo un conjunto de representaciones sociales de una *unidad cultural* (el performance paranormal y mágico) que se coloca a si mismo, por obvias razones de supervivencia en el marco de la sociedad moderna y racional, a medio camino entre la convicción de una *eficacia simbólica* y la comprobación experimental. La médium

Tomezic asume una fotogenia especial, una belleza infantil y balcánica en estado de *trance hipnagógico*, probablemente asistida por uno o dos operadores no visibles y fuera de campo, se convierte en el sujeto principal del proceso de *emanación-eyección ectoplasmática*. Fuera de este mundo, con los ojos cerrados y su cuerpo en ese estado de borde y de *frontera comunicativa* entre dos universos, expide de su boca una fina y blancuzca substancia (una gaza o tela liviana y vaporosa) que parece extenderse en el espacio oscuro y envolverla progresivamente a partir de sus manos, como un velo semitransparente que recuerda a las *substancias placentarias*, propias del parto y el trabajo agónico de un cuerpo que es al mismo tiempo extraño y nuestro. Un cuerpo que pertenecería al *unheimlich* freudiano y, al mismo tiempo, a un objeto-substancia con el cual estamos vinculados.(Freud,1980).



Fig3.Eva Carrière, *Corda luminosa*. Londra 1912 www.sghanet.ectoplasm.com 2012

La médium francesa Eva Carrière, genera entre sus manos y brazos abiertos un *flujo energético luminoso* similar a las corrientes eléctricas entre dos magnetos o polos opuestos. Un *testigo-observador* contribuye al efecto de realidad y credibilidad icónica de la imagen (la marca del

indicio experimental) mientras ella, en estado de trance genera ese *punte-cuerda* de luz y energía, una imagen del *punte-flujo* de energía, tan apreciado por el discurso de la parapsicología contemporánea. Como un cuerpo-niña muy cubierto, trajeado en forma muy recatada (observen ese *tocado-lazo* en el peinado) se nos presenta , en su diferencia y oposición, como un cuerpo apto (en esa condición de cerramiento del traje y de su esquema corporal) para la *captación* y *transmisión* de la energía, del flujo magnético y eléctrico, insertando de nuevo (más de dos siglos después de los experimentos de Mesmer) la prueba de la existencia del flujo y magnetismo universal.

En la corporalidad de la Tomezic como en la Carrière resaltan las marcas enunciativas del cerramiento recatado del cuerpo, una cierta neutralidad previa y de base, la imposibilidad de una marca etaria precisa, incluso a veces de un origen étnico muy definido, probablemente signos visuales que construyen esa idea (propia del cuerpo del mago en general) de una persona cuyo estado de cierta “pureza” y disponibilidad (en los términos de una *doxa* ciertamente) la hace socialmente apta para convertirse en médium. Pero siempre, junto a esto (y desde esta nuestra lectura) una iconografía de lo maravilloso, lo extraño junto a amplias posibilidades de cruzar estas imágenes con un intertexto plástico y estético.



Fig.4 La médium Marjory Crandon, 1927, www.ectoplasm.blogspot.com 2011.

En esta fotografía vemos a la médium Marjory Crandon mientras *emite-eman*a de una de sus orejas un ectoplasma en forma de substancia granulada compacta que , al caer sobre una mesa tiende a expandirse. La imagen nos muestra la presencia típica (no siempre) de los *operadores* que deben asistirle en el proceso que va de la *letargia* al estado *hipnagógico de trance* para , luego de la emanación ectoplasmática . pueda “regresar” al mundo de partida. La fotografía reproduce, con otros elementos, la condición de puente, de *conector entre dos polos* humanos. Muy probablemente, ella funciona como conectora y acumuladora de la energía recogida y acumulada en un círculo de asistentes colocados alrededor de esa mesa. La energía recibida y acumulada se convierte en un cuerpo físico, visible. Móvil y expansivo que, luego, al cabo de unos segundos o algunos minutos, desaparece volviendo a su lugar de emanación, pero dejando algunos *rastros, huellas o improntas* de su producción. ostensión e index al mismo tiempo.

El siguiente grupo de fotografías son producto de las propuestas estéticas de varios artistas contemporáneos. Hemos elegido cuatro imágenes. La dos primeras son de la artista norteamericana Nina Falk (2012) y las otras dos de Nathan Lewis(2006) y Jasmine Lily (2012). En ellas la función-signo de la ectoplasma se traslada casi completamente hacia la zona de la invención, mostrando con una *belleza misteriosa y a la vez erótica* otras dimensiones del ectoplasma que en las fotografías anteriores permanece aún como un interpretante débil, difuso y ocultado por las convenciones del momento. En efecto, es en el fondo la puesta en escena de la emanación y eyección de material, pero ya no agónica, las marcas y signos visuales del esfuerzo corporal para generar la materia, producto de ese *laboratorio mágico* interior del cuerpo de la médium, ahora se convierten en gestos casi placenteros que median entre el artificio plástico y el juego. En este grupo de imágenes la producción ectoplasmática. Asumiendo otros rasgos a nivel del significante, es un *juego del cuerpo que emana un fluido*, un *continuum* casi puro, sin forma o cuando menos con un valor abierto a sus posibles apariciones formales, una función-signo con un bajo valor de

reconocimiento y alto índice de invención, homomatérico (formado a partir de una sola materia uniforme) y de carácter *textual* más que gramatical.



Fig. 5 y 6, *Ectoplasms*, Nina Falk (2012) www.ninafalk.blogspot.com

El trabajo accional de la artista Nina Falk juega con *lo difuso* y *la inestable* del ectoplasma. La tela que emana de su boca le pertenece y al mismo tiempo parece escapar de su control. Manteniendo los ojos cerrados imita el gesto conocido de una médium pero aquí, el cuerpo se nos muestra más abierto a la experiencia de la *gemación*. El ectoplasma emana, se mueve y agita suavemente, rodeando su cabeza. Es la representación, muy hermosa, del trance del médium o del *shaman*, sujeto semi-consciente de su creación, una breve *dramaturgia extracotidiana* de los inmensos *poderes emanatorios* del cuerpo de mujer. El juego erótico de la ectoplasma se muestra de frente y de perfil tramando en la semiosis una interpretancia que oscila lúdicamente entre *lo singular de la huella* efímera de la materia evanescente, lo indexical de una *huella orgánica* y al mismo tiempo la *proyección* en el espacio de un ser inventado, con *una forma irrepetible*, una *topología singular* que parece remitirnos a esa idea de la *fragilidad del cuerpo* del médium cuando se encuentra

precisamente en el borde, en el umbral de la *hipnagogia* que le permite, gracias a su *no-sabido-poder* geminar otro ser, otro ente.



Fig. 7, *Smoke*, Nathan Lewis, 2006 www.ectoplasm.blogspot.com



Fig. 8, *Ektoplasm*, Jasmine Lily, 2012 www.ectoplasm.blogspot.com

En estas dos últimas fotografías de Nathan Lewis y Jasmine Lily, las dos mujeres juegan con la *emisión ectoplasmática* del humo del cigarrillo. Apenas emanado de sus bocas y con diferente gestualidad y postura corporal. En la imagen de Lewis, las marcas conectivas y *evocadoras del trance* son más evidentes. Incluso el tratamiento de la imagen cita la *tonalidad y la postura* del performance de las médiums de los años veinte. El humo o fluido sale de su boca expandiéndose hacia abajo y la iluminación y el vestido (en un efecto de aplanamiento y contraste) enfatizan los *pliegues* de su ropa tramando una suerte de relación analógica por proximidad y contacto entre ectoplasma, vestido y pliegues.

En la imagen de Lily es el de cuerpo relajado, en esa especie de meditación y *alejamiento parcial del mundo* que significa el fumarse *lentamente* un cigarrillo. Recostada con su espalda el tronco de un árbol parece observar difusamente en foco abierto (sin precisar nada en particular fuera de ella misma). En ese lapso temporal casi indefinible, en el cual el sujeto pareciera alcanzar un momento de *organicidad* cuerpo-mente, ella emana y produce la gemación del *humo-ectoplasma*. El signo *indexical y estético* apenas está saliendo, denso y curvado, como un cuerpo blancuzco *perfectamente ergonómico*, adaptado a su tonalidad y su ritmo interior. Esa materia fluida y ligeramente consistente se asemeja a la forma y textura de su hermosa cabellera que, igualmente atraída por la gravedad, cae suavemente.

11. Magia simpática, magia indexical...

Se trata, entre otros rasgos de estas construcciones discursivas, ficcionales, estéticas., metapsicológicas, de *emanaciones, proyecciones, conexiones, propagaciones* de signos materiales, artificios semióticos que quieren, saben y pueden manifestarse como interpretantes del imaginario humano depositado en el eje del deseo de la producción y la transformación de la materia. En el parto y la gemación de entes, seres, objetos a partir de un agente dotado de ciertas capacidades, un sujeto capaz de asumir el “riesgo” del *performance dramatológico* ligado a la modalidad del trance.

Dentro del amplio espectro de una semiótica de la magia debemos tener en cuenta una pequeña enciclopedia semántica sobre la performatividad de los entes de emanación y sus significaciones. Todo este abanico de dramaturgias bien podría pertenecer tanto a las tácticas semióticas de la magia *por contacto* o a la magia *homeopática* (Frazer, 1955). También desde una mirada más interna a la semiótica, a una combinación de la magia *indexical* y la magia *simbólica* (Nöth, 1997).

En los ritos de trance son las sombras, las trazas, las vibraciones, los dobles, las varias materias y substancias que *geman* del cuerpo del médium (o del oficiante, del operador mágico) que al nacer proyectadas hacia el mundo natural invaden el espacio circundante adquiriendo una dimensión física lenta o sorpresiva (Devéroux, 1973). Todo este proceso o buena parte de él parece descansar sobre *esa eficacia simbólica de la emanación material de una evanescencia* temporal que deja sin embargo las huellas, las improntas, de su aparición en el mundo. Un motivo que, sin duda, resulta fascinante dentro de la experimentación artística por su conexión profunda con los imaginarios humanos de la creación, de la invención. No es casualidad (sino conectividad de una interpretancia que reposa sobre un mismo *objeto dinámico* de la semiosis) que así como en los gabinetes de médiums paranormales aparecen las gazas, las telas transparentes, los fluidos casi inmateriales, en las propuestas de los artistas contemporáneos aparece el humo del cigarrillo, los algodones que flotan, pañuelos que emanan, alientos materializados por el cambio de temperatura: breves *nebulosas personales*, ligados al cuerpo que los produce en la forma más “pura” de la contigüidad del *index* y . al mismo tiempo, las reverberaciones interpretativas de *aquello que aún evade el código*, la norma, el logos y, por tanto, puro artificio del *invención proyectiva* articulada sobre el imaginario.

12. Recordando a Ernesto Di Martino; la fragilidad del cuerpo humano...

Queremos concluir este trabajo con la reiteración de algunas propuestas del historiador y etnólogo italiano Ernesto Di Martino sobre el mundo mágico en general que nos parecen significativas y relacionadas con algunas cosas de las cuales hemos venido planteando,

Di Martino, a quien deseamos rendir un pequeño tributo y recuerdo, decía a comienzos de los años cincuenta que uno de los principios fundamentales de la magia es de la generación de un *estado dramatológico existencial* a través del cual los sujetos deben disponer, aceptar y arriesgarse en ser los actores sociales principales de un *relato de riesgo y de rescate*, un relato de desafío a los procesos de dispersión intersubjetiva. Por tanto, procesos dramáticos y existenciales en los cuales el sujeto acepta "...perder las dimensiones de su existencia en el mundo a través de la soledad, el aislamiento, el viaje y el tránsito, el descenso al inframundo, de los demonios, el paso por la tempestad, el encuentro con lo otro desconocido" (Di Martino, 1948:148).

El escritor italiano nos hablaba del *drama existencial* mágico que se inserta en este tipo de performatividad donde el *cuerpo frágil* (del mago, del médium, del *shaman* u operador mágico) debe ser *ayudado* por un colectivo para "descender" o conectarse con otros mundos no visibles y *regresar de nuevo* a este mundo. El sujeto-cuerpo de la *transe* ectoplasmica es un cuerpo frágil que debe encontrar la competencia para funcionar como puente material entre mundos y espacios. De hecho en varias culturas actuales (a pesar de la extensión silenciosa de la globalización y sus efectos notables sobre la *de-semantización* del mundo) se cultivan las tácticas grupales o sociales de la producción controlada de *experiencias traumáticas necesarias* para lograr que los sujetos puedan renovar sus puentes con el mundo.

Queda una triste evidencia para los estudios sobre la muy débil eficacia simbólica (en cuanto reconfiguración de lazos y vínculos sociales) de los medios de comunicación y de información, de

las TICS, de los espacios y entornos de juego y ocio de nuestras sociedades del espectáculo: escenarios de la teatralidad de una *cybersemiosis* de la velocidad, la banalidad, la homogeneidad, los efectos de superficie orientados al consumo como forma de liberación. Una muy mala caricatura de la magia y su mundo con algunas raras excepciones. Las prácticas artísticas en general, vinculadas de algún modo con el sentido profundo de estas experiencias rescatan de algún modo, alejándose del simple efecto-espectáculo del consumo, la necesidad humana de las tácticas del ilusionismo, del *aparecer-desaparecer*, de la *huida temporal* a los otros mundos del imaginario dramático de nuestra existencia y de nuestra memoria.

Lúdica y ética de relatos y procesos performativos en cuanto experiencias que pueden lograr que tengamos una experiencia (una *erlebnis*) de frontera entre el ser y el no-ser, *entre un sí-mismo y ser-el-otro*. Un *vaivén de mundos* que , aunque sea posible solo sobre la base de una suerte de suspensión de la incredulidad, puede conservar la eficacia de restituir lazos sociocolectivos sin hacernos perder la significancia del viaje y la travesía personal.

Referencias bibliográficas:

- CRAWFORD, Norman.1922.*The physic structure at the Goligher circle*. Watkins, London
- CRAWFORD, Norman, 1923. *La mécanique psychique*. Payot, Paris
- CRAVERI, Micheñe. 1939. *Zoología*, De Vecchi. Milano
- DEVEROUX, George.1973 .*Etnopsiquiatría general*. Seix barral, Barcelona
- DI MARTINO, Ernesto.1948.*Il mondo mágico, prolegomani a una storia del magismo*. Einaudi, Torino
- DÖLEZEL, L. 1999. *Heterocósmicas: ficción y mundos posibles*. Arco Libros, Madrid
- ECO, Umberto . 1975.*Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano
- FRAZER, James. 1955. *La rama dorada*. FCE, México
- FREUD, Sigmud, 1980. *Lo siniestro*, Galerna. Buenos Aires

- GELEY, Gustave. 1924. *L'ectoplasmie et la clarividence*. Alcan, Paris.
- GONZALEZ QUEVEDO, Oscar. 1971. *Las fuerzas físicas de la mente*. Tomo 1. Sal Terrae, Santander
- HEUZÉ, Paul .1922. *L'ectoplasme*. La Renaissance, París.
- HOUSER, Nathan. 2012. *Peirce Project Web*. Indiana University, Indianapolis
- KARDEC, Allan. 1986. *El libro de los médiums*. Difusao-espirita, Sao Paulo
- MANGIERI Rocco .2012. *Apuntes para una semiótica de la magia*. Labsema-ULA, Mérida
- MAXWELL Paul, RICHET, Charles. 1905. *Metapsychical phenomena: methods and observations*. Duckworth, London.
- MESMER , Anton .1887 *Le Magnétisme animale*. Alcan, Paris
- MYERS, Frederick. 1886. *Phantasms of the Living* . Trubner, London
- NÖTH, Wilfred. 1997. *Semiotica da magia*. Pucsb, Sao Paulo
- PEIRCE, Charles S. 1887. *Criticism on Phantasms of the Living: An Examination of an Argument*. Proceedings of the American Society for Psychical Research 1: 150-57.
- PEIRCE, Charles S. 1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Volume 4. Harvard University Press.
- RICHET, Charles .1923, *Traité de métaphysique*. Alcan, Paris.
- SCHEREK-NOTZIK, Franz. 1925. *Les phénomènes physiques de la médiumnité*. Payot, Paris
- SUDRE, René. 1965. *Tratado de parapsicología*. Ediciones SXX, Buenos Aires
- TONNIES, F. 1926 , *Gemeinschaft und Gesselshaft*. Verlag-bund, Berlin

1. INTERNAUTAS Y PORNOESCÓPICOS

Las “páginas” de pornografía en su variadas formas estilísticas y retóricas son probablemente las más visitadas por los usuarios de Internet, los *voyeurs-internautas*.

Si introducimos la palabra *sex* en un navegador habitual obtendremos entre 218 y 219 millones de entradas. La palabra *pornosex* arroja alrededor de 38 a 40 millones y otros vocablos que forman parte de los “paradigmas” convencionales del discurso pornográfico no se quedan atrás: *bondage* (29 millones), *cum-shot* (3 millones), *lolitas sex* (11 millones), *free.sex* (12 millones), *hot-porn* (8 millones), *porn-links* (5 millones), *fellations* (2 millones), *mature sex* (6 millones), *sex teens* (12 millones).

No es tan aventurado decir que el globo terráqueo se dispone cada día ya no a mirar la estrellas y planetas o los atardeceres bucólicos y tampoco la programación televisiva sino las páginas de pornografía en toda su bizarra composición y formas discursivas e interactivas. Quizás más del 75% de los internautas del mundo son asiduos visitantes cotidianos de los portales-web de pornografía. Quizás sea el mayor *espectáculo visual* del mundo. Quizás siempre lo ha sido de alguna forma en otros entornos icónicos pre-digitales pero con la semiosis actual de las redes interactivas se produce una verdadera pluri-fusión y eversión del fenómeno.

¿Qué tipo de imagen y de discurso es la imagen pornográfica que encontramos en Internet? ¿Cuales son sus analogías y diferencias con las primeras imágenes pornográficas del dibujo, el grabado o la fotografía de los siglos XVIII y XIX? ¿Qué dimensiones semióticas se anexan a este tipo de imagen?

Si bien estos procesos discursivos ponen en evidencia cada vez más creciente la enorme proliferación de lo que Freud y Lacan denominaban *pulsión escópica*, al mismo tiempo sugieren la posibilidad de realizar una exploración de procesos de semiosis de orden audiovisual y perceptivo que se realizan y se reiteran en el interior de las redes digitales .

2. EL CUERPO OBSCENO: Observadores y testigos oculares

Es conveniente ver en principio el fenómeno como una simulación de diálogo o *simulación conversacional*. En el centro de estos procesos textuales y discursivos se encuentra la exhibición de una categoría provisional que no pertenece exclusivamente a la semiótica visual: la de la exhibición del *cuerpo obsceno* y la de una extensa *tipología de observadores y testigos oculares*.

Para explicar y comprender el fenómeno se hace necesario volver sobre la lectura de la imagen pornográfica en sentido amplio (como en el caso del dibujo y la fotografía) y dirigir al mismo tiempo la mirada sobre la *representación del cuerpo* en su condición de desnudez múltiple y heterogénea . El sentido del gesto explícitamente obsceno orientado y producido dentro de una determinada *cultura de la sexualidad* se adhiere a los procesos de globalización de la información y son al mismo tiempo un indicio y un síntoma de nuestro tiempo. Se entrecruzan *lo lúdico*, *lo banal*, *lo erótico*, *lo vulgar*, *lo insoportable*, *lo incomprensible*: el discurso ciberporno es pluricódigo y pluri-isotópico pero redundante casi siempre en algunas categorías básicas vinculadas a la perversidad y la obscenidad hipercodificada.

Podría hablarse de una verdadera *enciclopedia banal y obscena del cuerpo* , una enciclopedia *literalmente abierta e inclasificable*, la *summa* digital de una obscenidad reiterativa de usos y retóricas fundada en el *regreso de lo mismo* y de un efecto semiopragmático de *gratificación* y de

renovación perpetua de aquél *orgasmo infinito* e imposible masculino de perfil lacaniano, pero que sin embargo *atrapa al espectador* en una red imaginaria de intercambios.

En este punto del análisis pareciera que la descripción semiótica de *lo obsceno* se entrecruza indisolublemente con el sentido de la *repetición* y lo que denominaríamos como la *adicción pornográfica*.

Es un reino de verdaderas *taxonomías bizarras y móviles*. Muchas de ellas están ordenadas incluso por orden alfabético ya que resulta casi imposible (aunque no absolutamente imposible) ordenar las imágenes porno a través de un sistema de categorías a la manera del árbol de Porfirio, es decir a partir de un *genus generalissimus* y derivar de allí por deducción un sistema clasificatorio racionalizado. Así de la categoría de *Amateurs*, *Anal* y *Amateurs-sex* se pasa a *Asian girls* y luego a *Bisexual*, *Babes*, *Big-Boobs*, *Black porn*, *Cartoons sex*, *Erotic stories*, *Groupe sex*, *Hardcore*, *Indian*, *Interracial*, etc.

Se disponen categorías en forma de sintagmas nominales o verbales (bajo la figura retórica de títulos descriptivos o formas nominativas) que adquieren relevancia por el uso masivo de los internautas y que pasan de un lugar particular de la *pornotaxonomía* a un lugar protagónico y más importante en el espacio visual del discurso: *Hot Babies*, *The Babes Hunters*, *The Ebony girls sex*, *Horny Amateurs*, *My Hot Wife*...

3. NIVELES DE USO Y LECTURA: La sintagmática del hipertexto pornográfico

Al estar incluidas en sistemas interactivos de naturaleza hipertextual las *webs porno* se articulan en varios niveles discursivos pero tienen casi siempre la ventaja (al igual que buena parte de los portales o entradas de la red) de poseer accesos diversos a varias escalas semiopragmáticas del texto . Los hipertextos se caracterizan por esa variedad de entradas del usuario en el universo textual y discursivo. El *sujeto pornoescópico* puede acceder a través de una *galería particular* de imágenes(lo que denominaría como el quinto o *sexto nivel de articulación* del texto porno) así como también por un *portal de listados de links* (el segundo o tercer nivel de articulación).

Si el *primer nivel de acceso* al discurso es evidentemente la elección del *navegador principal* en el menú del ordenador, el segundo nivel es la aparición de los *enunciados de listas* de portales y de entradas al universo porno. El *tercer nivel* (siguiendo un algoritmo más o menos canónico) correspondería a los porno-navegadores propiamente dichos como *Porn navigator*, *Super Links porn*, *Free Porn Paradise*, *Adult Search Engine*...

El *cuarto nivel* está configurado textualmente por las páginas como tales, es decir *listados de entradas a galerías* de imágenes (fotográficas o filmográficas , segmentos de video y acceso directo a *web cams*) que tienen varias modalidades sintácticas y sistemáticas: bien con accesos directos a galerías a través de una muestra icónica de la serie, bien a través de imágenes que permiten el acceso a series de galerías en formas de listados agrupados por una *etiqueta de reconocimiento* tales como: *latinas fucks movies*, *gorgeous latinas babes*, *very sexy latinas*, *pret latinas hardcore*, *busted latinas*, *latinas fuck machines*...

El *quinto nivel* es el acceso a la *galería* o serie de imágenes (o serie de segmentos de video-cine) articuladas en función de la puesta en escena de un personaje-porno (femenino, masculino, transfo,etc) o también en función de la regularidad o isotopía del acto: *big-cum shot*, *ebony cum face*, *teen fuck ass*, etc. El *sexto nivel* del discurso es el acceso a una imagen ampliada de la serie.

Habría que considerar un último nivel del discurso (en este caso de la interactividad simulada con fotografías y videos diferidos y preordenados en el tiempo) que consiste en una fase de *manipulación* ulterior de una imagen particular, bien sea para *enviarla por la red*, o bien para *transformarla digitalmente* y *guardarla* en la memoria del ordenador o en un archivo externo.

Esta es la última fase de *captura icónica* que se vincula directamente con lo que hemos denominado como adicción porno-icónica. Sería mejor decir, *adicción pornoescópica*, de naturaleza fundamentalmente *retentiva* (los freudianos-lacanianos dirían *anal*). Mientras que el acto semiótico a través del cual el pornoescópico envía a otro (o a muchos otros) la imagen capturada (transformada retóricamente o no) tendría un significado fundamentalmente efusivo-expulsivo y *oral*.

4. PORNOESCÓPICOS RETENTIVOS Y EFUSIVOS.

Habría pues, en una primera taxonomía pornoescópica: *pornoescópicos retentivos* y *pornoescópicos efusivos-orales*. El pornoescópico retentivo es , siguiendo a Lotman, mucho más *gramatical* pues tiende a operar sobre la base de órdenes más o menos sistemáticos de búsquedas y almacenamiento. El pornoescópico efusivo-difusivo es mucho más *textual* pues opera fundamentalmente a partir de procesos de intercambio y de contacto: ¿ Tienes esta o no la tienes? Aquí te la envío para que tengas un ejemplar...

Esto último no es tan aventurado porqué de hecho existen internautas con un grado menor de fetichismo cuyo placer estriba en *capturar imágenes* porno para enseguida *enviarlas* a una miríada de destinatarios acompañando la imagen de un comentario, de un chiste. Por otro lado existe la categoría o el *type* (que Eco me perdone una vez más!) del internauta que desea y encuentra placer en *capturar* y *almacenar* en forma de archivos personales la mayor cantidad de galerías y de imágenes que pueda localizar. Este último personaje, navega minuciosamente, selecciona las piezas , vuelve sobre sus pasos, almacena a veces indiscriminadamente. Existen también tipos intermedios, más aristotélicos, que oscilan entre un fetichismo exclusivista y una rutina de intercambio con uno o varios destinatarios.

5. PORNOÍCONOS Y PLACER DE CAPTURA : Elección-Almacenamiento-Transformación icónica.

La *búsqueda*, la exploración casi arqueológica de *pornoíconos* se enlaza algorítmicamente con una fase narrativa de *placer de captura* (presente por demás en toda la historia de la fotografía y el video) y luego con el placer y la *obsesión* (radical o moderada) de la *colección cuasi-infinita* (MANGIERI 2001). No hay duda pues que estamos de lleno en la estructura y la significación del

relato fetichista, la estructura modal del *coleccionista empedernido* que almacena enteras galerías pre-ordenadas.

Ya que siempre hemos dicho que no existen *dispositivos de acumulación-producción-transformación icónica* absolutamente inocentes (sin otorgarle a la inocencia ninguna valoración suprema) y por tanto que no podemos aceptar simplemente la idea de que este fenómeno es el producto de la intrusión externa de una estrategia de mercado o de un ente maligno y malintencionado que corrompe las buenas almas de los seres humanos. Nada de esto es comprobable y de seguro solamente es una explicación simplista del sentido y el uso de un medio y sus producciones discursivas.

Nosotros pensamos, junto a estudiosos de la imagen y de sus poderes como David Freedberg, que por el contrario existen otras buenas razones para emitir otro tipo de juicios (semióticos o estéticos o éticos) sobre la configuración y el *uso social de la iconografía pornográfica* contemporánea. En este sentido, lo que Internet promueve en principio es una efusión-eversión y una extensión-proliferación de todas aquellas funciones estimulantes y porno-eróticas que han estado presentes en toda la cultura de las imágenes de la cultura occidental.

El hecho de que esta expansión casi-infinita y reiterativa de íconos produzca efectos considerados éticamente perversos o peligrosos es un fenómeno no menos importante pero que debe ser diferenciado en principio de la *semiosis de la pornoscopia*.

6. EL PODER DE LA IMAGEN: David Freedberg

Recorriendo las tramas del discurso pornográfico en la red nos percataríamos enseguida de la presencia de uno de los efectos más esperados por los usuarios y consumidores de imágenes : la producción de fuertes efectos de *realismo*, de ese “como si ese algo estuviese vivo...” que menciona Freedberg al referirse a las funciones de representación y de “inculcación” también señaladas por Nelson Goodman (FREEDBERG 1989, GOODMAN 1976) Y más aún tomando en cuenta de que el *tipo de realismo* que configura la base del repertorio pornográfico de la web tiene como referente el cuerpo mismo y todas las zonas erógenas cartografiadas (en mayor o menor grado) por la cultura.

Es decir, si de realismo se trata, toda o casi toda la iconografía pornográfica contemporánea(dentro y fuera de la red) focaliza o narra precisamente un aspecto de lo real, su contraparte: *lo real obsceno* que queda siempre fuera de lo real, eso o aquello que aunque siempre en las fronteras del discurso cotidiano , detrás de los bastidores o en ese límite de las palabras que casi siempre es tocado finalmente en forma directa y banal o a través de múltiples tácticas retóricas, como el chiste, la “coletilla” del discurso serio, la intromisión elegante. En América Latina le llamamos “el gusano de seda” por el hecho de que es algo sobre lo cual casi siempre se vuelve, la historia que se repite, el calco que se aplica.

Los orificios corporales y su puesta en escena grotesca , bizarra, banal o anecdótica son una parte relevante de lo real. La *desnudez obscena* (no tanto la desnudez equilibrada y clásica de la escultura o del dibujo y del grabado artístico) es aquello real que asoma, se exhibe y clama en el ícono y lo

transfigura o lo desequilibra en su constitución misma. ¿Qué es más o menos real, la Venus de Milo, la Maja desnuda o el cuerpo obsceno de la modelo porno?.

El *sujeto de la pulsión escópica* quiere-desea ver y volver a ver la puesta en escena de un trozo de historia que le estuvo vedada y que posiblemente nunca recuperará completamente. En este sentido sabemos que las series y galerías de imágenes se organizan y se construyen sobre un *punto de vista narrativo y una perspectiva de focalización* que configura una suerte de sujeto masculino del deseo. Pero todo ello no debe invalidar el papel del dispositivo y su sentido sociocultural.

Si fuese así no tendría mucho interés el estudio de casi toda la iconografía, la pintura o la fotografía de desnudos producida desde las épocas más remotas hasta hoy. Desnudos parciales o totales, expuestos o delicados, explícitos o exuberantes, cuya función semiopragmática no era solamente la de fijar acontecimientos en la *memoria visual* sino sobre todo constituirse como *estímulos programados, réplicas e invenciones* (que Eco me perdone nuevamente!) orientadas a la vida íntima de la pareja o al placer visual del individuo. En este orden de ideas no encuentro un mejor ejemplo que buena parte de la obra de David Freedberg dedicada a lo que denominaba “el poder de las imágenes”.

7. SUJETOS ESCÓPICOS Y OBJETOS PORNOGRÁFICOS

Si regresamos por un momento a las estructuras discursivas del *relato pornoescópico* podremos ver algunos otros elementos interesantes. Quizás, partiendo del texto y sus tramas podamos arribar al trazado de una suerte de *relato*, de diégesis fundamental del discurso porno e ir luego hacia el dibujo provisional de algunos programas narrativos por los cuales deben “transitar” los sujetos.

En efecto podríamos esquematizar en principio una relación abstracta e *intersubjetiva* entre el *sujeto escópico* y el *objeto pornográfico*(un objeto que se transforma discursivamente en sujeto).

Lo interesante es observar que casi siempre, exceptuando algunas configuraciones interactivas de portales de acceso, el mundo del objeto es un mundo que se configura como siempre y completamente *disponible, accesible* y que al mismo tiempo aparenta ser *oculto y prohibido*.

Se configura pues sobre una táctica primera del *parecer-no ser* aunque pueden haber algunas excepciones veridictorias. El texto porno-web está , digámoslo así, *espectacularmente abierto* a la entrada del usuario, es un *exceso de accesibilidad* y que cita, desde luego las formas visuales y retóricas de las revistas porno, los sex-shops, los espacios de espectáculos desnudistas, etc, pero también a la feria y al circo. Es prohibido y oculto por mostrar-exhibir los orificios, las zonas , escenas y posturas corporales obscenas pero contemporáneamente es similar a un enorme super-aviso publicitario repleto de *indicadores y señales de accesibilidad*, con el mismo efecto semiopragmático de los enormes avisos de neón o digitales de las Vegas y los grandes Casinos o *Shops center*. Es un espacio del *exhibicionismo programado* algorítmicamente bajo secuencias hipertextuales de mayor o menor densidad. Hay obstáculos iniciales en el relato pero una vez

superados la entrada presenta el efecto de la *cascada* de posibilidades, el tránsito abierto y cuasi-infinito a una serie heterogénea de recorridos.

8. CONTAMINACIÓN Y EFECTO VIRAL

Al igual que en el uso de otras páginas o portales webs, el tránsito-recorrido del usuario es intervenido por micro windows o *inserciones* no solicitadas de información vinculada directa o indirectamente al contenido de las páginas o galerías porno. Es un verdadero ejercicio textual de *parasitismo digital*: a menudo y sin percatarse el usuario efectúa conexiones o *links* no señaladas icónicamente con otras series de galerías, con navegadores o páginas de presentación y ofertas de servicios. Estos vehículos sígnicos (que median entre enunciados audiovisuales con valor indexical e icónico) se *incrustan* frecuentemente en la memoria del ordenador del usuario y pasan de un *parasitismo efímero y procesual* a un *parasitismo estable* o *enquistamiento* interior y de orden paradigmático, es decir van a formar parte del menú del ordenador y casi siempre a nivel del *desktop* o escritorio mismo.

No es casual entonces la aparición semiótica de la *isotopía de la contaminación* y de la *invasión* pornoicónica desde el espacio heterogéneo y expansivo de la red de usos hacia el *cuerpo* mismo del ordenador. Si los *internautas-pornoescópicos* (a no ser que actualicen periódicamente los recursos o tácticas interactivas de respuesta y de defensa) se sumergen repetidamente en los mundos posibles del pornoweb se exponen repetidamente a una suerte de metáfora digital de la contaminación, el parasitismo y la invasión. A esto hay que agregar un elemento que abre otro espacio semiótico: la *vigilancia* y el *control*. Aunque no lo parezca a primera vista casi todo el espacio de navegación pornoicónica es un espacio paramétrico y de coordenadas(x,y,z,t) sometidas a *estrategias de vigilancia y de control* a nivel de lo que se denomina Web 2.0 y esto en dos direcciones discursivas: tanto desde la configuración de la puesta en escena misma del discurso hipertextual visitado, como desde la activación paralela de programas de vigilancia provenientes de otros planos o niveles del discurso global a través de la red. La primera es una táctica de venta disfrazada de control, la segunda es una *táctica panóptica* propiamente dicha perfectamente ubicable en las tesis de Michel Foucault sobre los órdenes de visibilidad (MANGIERI 2003)

Los avisos o textos de control y de vigilancia provienen a menudo del mismo espacio interior de la página porno y como táctica de venta de programas de protección a la privacidad. Otros avisos o notificaciones de control y de posibles castigos legales provienen de programas diseñados e instalados en la red por grupos y asociaciones adversos y contrarios a la pornografía.

9. ALGUNOS PRINCIPIOS DE LOS ITINERARIOS HIPERTEXTUALES

De cualquier modo se aclara una vez más el hecho de que también el espacio multidimensional de la red digital-virtual es un espacio que tiende a ser *hipercodificado*, controlado por *reglas gramaticales* más o menos abiertas o muy cerradas. Estas *gramáticas de uso* y de control sociopolítico de las redes se podrían resumir en algunos de los principios básicos del ciberespacio enumeradas por Benedikt en los años noventa (BENEDIKT 1990)

a) El **Principio de Indiferencia** (PI) enuncia que la realidad percibida en cada mundo depende de *su grado de indiferencia ante la presencia de un usuario-visitante y de la resistencia a sus deseos*. Las cosas reales casi siempre representan un obstáculo, una intransigencia. Aquello que es real siempre muestra una “misteriosa complejidad”, algo que supera aquello que buscamos o utilizamos, un *plus de detalles y de posibilidades*. El Principio de Indiferencia implica por otra parte el significado global de *que la vida continúa aún si nosotros dejamos de visitar ese mundo alternativo o paralelo*. Las cosas y objetos del mundo porno *están allí y nos esperan* aún cuando nosotros no estemos navegando en él. El P.I supone también el sentido de una *existencia independiente de los mundos virtuales del ciberespacio* y que constituiría por otra parte la base semiótica para fundar la posibilidad de la accesibilidad y tránsito entre mundos. El Principio de Indiferencia hace posible la creación de mundos consistentes con el efecto de flujos de “vida” propia al margen o paralelamente al flujo espaciotemporal y objetual del mundo físico.

b) El **Principio de Tránsito** (PT) establece que *el desplazamiento entre dos puntos de ciberespacio debería producirse fenomenológicamente a través de todos sus puntos intermedios y debería representar para el viajero-navegante esfuerzos proporcionales a la distancia “recorrida”*.

Este principio parece una restricción a la *libertad de movimiento en el ciberespacio* pero también contribuye a mantener un *sentido de espacialidad continua o graduada*. Un “viaje instantáneo” sin esfuerzo no sería en principio un efecto adecuado a nuestra geografía mental. Pero ¿Cómo restringir los viajes y desplazamientos, los cruces de ciber-sujetos a diferentes velocidades y comportamientos y que solicitan progresivamente un incremento de la libertad de ver, de recibir información, de contactos y accesos inmediatos, del *ipso-facto* cibernauta? . El Principio de Tránsito intenta regular las velocidades y los esfuerzos, *los tiempos socioculturalmente necesarios* para navegar por las redes y los espacios de datos disponibles, los cruces y los *ordenes de visibilidad*.

Según este principio narrativo los tiempos de acceso y navegación no deberían ser “mágicos” e instantáneos. Las distancias entre los objetos y espacios de datos debe ser perceptible. Debería pues haber un cierto *agon* en el juego y en *ludens* del porno-ciberespacio. Es necesario diseñar y programas “estaciones de transferencia” como en el Metro o en los flujos circulatorios urbanos. La *ciber-pornogeografía* parece tomar como modelo y metáfora los usos y desplazamientos de un usuario en una gran ciudad repleta de información que hay que “dosificar” y organizar. Deben existir “datos de origen” y “datos de destino” así como “datos de navegación”. Es una política-administrativa (soft) de la circulación por el porno-ciberespacio.

c) El Principio de Visibilidad Personal (PVP), se funda sobre los rasgos de visibilidad en el mundo real pero posee propiedades diferentes y con otro tipo de significación: *los usuarios-operadores del ciberespacio deberían ser visibles bajo alguna modalidad y a cada momento para todos los demás usuarios cercanos y deberían poder decidir el ver a todos los usuarios ubicados en su entorno.*

Este principio aclara el hecho de que la visibilidad del usuario debe darse a través de *indexs o indicadores de posición en el espacio de datos* y no por signos o representaciones icónicas muy detalladas y definidas. Todo ello con la finalidad de resguardar la *privacy* del sujeto. Este principio resguarda al mismo tiempo un *estado de anonimato aceptable* que no permite que los sujetos-operadores puedan *ocultarse o esconderse completamente* y tornarse “invisibles” en el porno-ciberespacio. Los violadores clásicos de este principio son los *hackers* los cuales encuentran la forma de *introducirse en el ciberespacio y de operar en él sin dejar huellas*. Este principio se vincula además a un *estado de responsabilidad* que obligaría en cierto modo a permanecer dentro de ciertos *estados de la presencia* más o menos visibles en función de la *comunidad de porno-cibernautas*.

d) El Principio de Comunidad (P:C), se refiere al entorno de las comunicaciones interpersonales y la dimensión social mediadas por el uso y tránsito en el ciberespacio. Este principio establece y recomienda que *los lugares virtuales sean “targets” circunscritos para una comunidad definida de usuarios y que como tales permitan a ese grupo de usuarios conocer e interactuar con un mismo campo o entorno de objetos o entes.*

El principio garantizaría la *existencia ciberespacial de dominio comunes* o compartidos, de lugares comunes de encuentro cuyos rasgos dotados de “estabilidad” permiten la construcción de *mundos posibles* comunitarios más o menos consistentes. Esto implica que los accesos a los *puntos de observación* de los usuarios, a las zonas o a los objetos a través de los cuales podemos emplazar el campo de visibilidad deben ser *ubicables y visibles para una comunidad de usuarios*. Los espacios de datos no se posicionan arbitrariamente sino que deberían seguir una lógica de *posiciones, proximidades, tamaños y densidades*:

10. IDAS Y RETORNOS: textos y paratextos en escenarios semiopragmáticos.

La relación semiótica intersubjetiva entre el usuario, activador de la pornoscopia y el mundo posible de la web es análoga a la del *viaje de ida y retorno* si bien el discurso interactivo permite interrumpir o cancelar las relaciones en determinados puntos del itinerario. Es un relato por *encaje sucesivo* y *superposición-inclusión de un texto en otro* en cuyo proceso se produce la intromisión inesperada de múltiples signos y figuras paratextuales: *avisos, llamadas, notificaciones, títulos, subtítulos, marcos y bordes, vectores, indicadores*. Intertexto e hipertexto en su máxima potencialidad.

Exceptuando los últimos niveles textuales de las *galerías* y sus series regulares o organizadas temáticamente, las páginas porno son literalmente una super *constelación figurativa* de llamadas e insertos de una multiplicidad de otros textos: es un universo icónico e indexical semejante al *display lúdico-mecánico* de las maquinitas de juego: *planos repletos de luces, indicadores titilantes, trozos de figuras, avisos luminosos reducidos que orquestados en conjunto colman y al mismo tiempo desorientan al usuario por la densidad neobarroca del llamado*. El movimiento de la *bola metálica* que rebota y se mueve es análoga a las posibilidades del *mouse*.

Es un escenario semiopragmático ilocutivo y perlocutivo fundado en buena parte en el uso de etiquetas, un despliegue de repertorios más o menos constantes a nivel de la organización del plano del contenido y de la expresión. Y mucho más intensamente en relación a los relatos implicados en cada galería(series de imágenes fotográficas fijas o series de videos y acceso a programas de *web-cams*).

El texto ciberporno propone sus temas de legibilidad a través de claros indicadores, descripciones incluídas a nivel de los menús de acceso y a nivel de cada serie o galería (*Feet fetish, hairy pussy, pissing, pregnant porn, gay porn, very hot older women...*). La *secuencia típica* parte de una suerte de taxonomía que conduce a una serie de galerías o una galería única(conectada o no con otros portales) la cual contiene una cantidad limitada de imágenes(6,10,12).

A partir del *listado-menú* de salida también se accesa a galerías de videos y *web-cams* conectadas en vivo (rutinas de porno-stars o rutinas amateurs). El *parcours* se inaugura pues con un *buscador* que introduce un listado de entradas a páginas y portales configurados fundamentalmente sobre una base paratextual e intertextual: *paratextos incluidos o invasivos e inesperados, signos virales y parasitarios que se introducen en el discurso interactivo, inserts informativos e inserts de control y vigilancia*.

Los portales web de acceso a un texto organizado contiene regularmente una *fase narrativa de observación y de contrato* enunciativo: se establecen ciertas reglas o condiciones de acceso y se permite la elección del usuario y su aceptación del rol de enunciatario(*enter- out*, regístrese primero y lea las condiciones, pague con su tarjeta de crédito,etc). En estas misma páginas de acceso general se disponen a veces otros *links* alternativos: “ si usted no desea entrar aquí le ofrecemos otras entradas...”.

En esta primera fase de contrato narrativo se ofrece un *preview* (no siempre), un *tour gratuito* por una *vitrina* de la web. Al acceder se disponen las taxonomías ilustradas o de los menús internos de estas clasificaciones bizarras y casi imposibles de lo obsceno. El uso de cada elemento de los paradigmas dispone de marcadores o *indicadores espacio temporales de uso* (las galerías o llamadas seleccionadas cambian de color o aspecto en relación a las otras no utilizadas). En este sentido el espacio-uso del ciberporno es un universo muy marcado por *verbos de acción* y la

aparente gratuidad y levedad de navegación e inmersión tiene un costo energético y económico que se torna sin embargo casi invisible e impalpable .

11. UNA ESFERA PÚBLICA DE LO PERVERSO Y LO OBSCENO.

El universo expansivo-reiterativo de la pornografía en la red representa sin duda una suerte de creación de *una esfera pública de la perversión y la obscenidad*, algo contenido en dosis mínimas y regularizadas en la cultura post-gutenberg citada en los estudios de David Freedberg: desde los *nudi* y *scene erotiche* que se disponían en las alcobas de las parejas florentinas o venecianas del siglo XVI, hasta las extensas colecciones y la producción exuberante y prolífica de *fotografías pornográficas* del siglo XIX en toda Europa y buena parte del mundo, llegando a la antesala de los films y videos porno de los años sesenta en adelante.

El problema de cómo configurar una adecuada esfera pública (perversa y obscena) de la experiencia no es algo que compete este ensayo sino solamente disponer de un esquema provisional de análisis que permita emitir algunos juicios de valor (estético y ético) sobre el fenómeno y el hecho de poner en “manos de todos” los mecanismos de la representación pornográfica quizás es algo que trasciende el alcance de una semiopragmática de las imágenes y se ubica en un plano más complejo de orden sociocultural y psicoanalítico.

Uno de los aspectos que también se tornan relevantes es , tal como indicamos al comienzo, la producción de un *estado pulsional* y de orden semiótico : una suerte de *adicción porno-icónica*.

El internauta pornoescópico se torna un adicto a la relación intersubjetiva con los cuasi-infinitos repertorios de las taxonomías bizarras de lo obsceno. Es la creación del efecto discursivo de poder *navegar-ver-raptar* una infinidad de cuerpos desnudos, escenas “prohibidas”, posturas indecibles, *porno-tableaux vivants* .

En un mecanismo incesante que parece operar *por una retórica visual de la repetición y la acumulación* el sujeto se configura como *náufrago* de un proceso semiótico metonímico del *desplazamiento errante y rizomático* que, si seguimos algunos indicios psicoanalíticos debilitaría progresivamente los *mecanismos de simbolización de los lenguajes* pues lo obsceno pornográfico interactuado tiende a ignorar el fantasma que cubre la angustia generada a partir de la dinámica del triángulo edípico.

Pero al mismo tiempo, siguiendo a Freedberg y si optamos por esa idea del efecto sociosemiótico de lo real y del “como si...”, deberíamos anexar al estudio una mayor comprensión de todas aquellas isotopías (temáticas o figurativas) que acompañan el uso del texto, de todas las acciones y pasiones, incluso la banalidad , la anécdota de lo obsceno (hasta lo humorístico) que anidan en los usos . En este sentido la interactividad de los usuarios de las *web porno* debería colocarse al lado de todo el

repertorio de estrategias de las imágenes y de toda la iconicidad y sus usos pragmáticos : las imágenes devocionales, los amuletos, los íconos funcionalizados para la producción de efectos y estímulos, los dispositivos icónicos de juego, finalmente junto a los cuadros, fotografías, grabados, films, esculturas que la cultura produce para la excitación del deseo sexual.

Una semiótica y una historia del *deseo de mirar* (un mirar masculino evidentemente) , una *pornoescopia cuasi infinita* configurada ahora en esa suerte de privatización de lo social, una *cartografía banal y obscena*, anecdótica y bizarra, perversa y socializada que compete también a la mirada semiótica.

Referencias bibliográficas:

BENEDIKT, M 1990, “I principi del ciberspazio”, en CYBERSPACE, Cambrige, MIT-press.

FREEDBERG, D. 1989, *Los poderes de la imagen*, Madrid, Ed. Cátedra.

GOODMAN, N 1976 , *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Ed. Seix-Barral.

MANGIERI, R. 2001. *Las fronteras del texto*, Murcia, Ed. Universidad de Murcia.

2003 *Cuerpo, signos ,interfases: simulación y accesibilidad a través de la imagen*,
en SPINOSA 4, Murcia, Sociedad murciana de filosofía,