



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Coordinación de Ciencias de la Comunicación

SIMBOLO Y COMUNICACION EN LAS TRAGEDIAS
FILMICAS DE PIER PAOLO PASOLINI.

28-12-2000

Tesis que para obtener
el grado de Licenciado en
Ciencias de la Comunicación presenta:
Fermin Edgardo Rivas Prats.

Asesora: Mtra. Nora Maria Matamoros Franco.



Ciudad Universitaria, Octubre de 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres, Isabel Prats y Alfredo Rivas,
por su permanente apoyo,
por su incansable estima y,
al mismo tiempo, por ser
el fundamento más prístino de lo que soy.*

*A mis hermanos, Zuleica y Alfredo,
por el amor y los gratos juegos de
infancia que hoy, desde el corazón
de todos los días, inspiran, sostienen,
vigorizan y acompañan mis pasos.*

*A Erenti, con cariño y con amor
como una voz que llama al
final de un camino y espera
acceptes la invitación a ser tú misma.*

*A Rutilio Cruz Escandón Cadenas,
con gratitud y respeto.*

*Si no creyera en la locura
De la garganta del cenizante
Si no creyera que en el monte
Se esconde el trino y la pavura.
Si no creyera en la balanza
En la razón del equilibrio
Si no creyera en el delirio
Si no creyera en la esperanza.
Si no creyera en lo que agencio
Si no creyera en mi camino
Si no creyera mi sonido
Si no creyera, en mi silencio.
¿Qué cosa fuera? ¿Qué cosa
fuera la maza sin cantera?
Un amasijo hecho de cuerdas y tendones
Un revoltijo de carne con madera
Un instrumento sin mejores pretensiones
Que lucecitas montadas para escena,
¿Qué cosa fuera, corazón, qué cosa fuera?
¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?
Un teja ferro del ladrón de los aplausos
Un servidor del pasado en copa nueva
Un eternizador de dioses del ocaso
Júbilo hervido con trapo y lentejuela
¿Qué cosa fuera, corazón, qué cosa fuera?
¿Qué cosa fuera la maza sin cantera?*

*Si no creyera en lo más puro
Si no creyera en el deseo
Si no creyera en lo que creo
Si no creyera en algo puro.
Si no creyera en cada herida
Si no creyera en lo que rompe
Si no creyera en lo que esconde
Hacerse hermano de la vida.
Si no creyera en quien me escucha
Si no creyera en lo que duele
Si no creyera en lo que quede
Si no creyera en lo que lucha.
¿Qué cosa fuera? ¿Qué cosa fuera
la maza sin cantera?*

Silvio Rodríguez. La maza.

*Me ofrezco a cada cual como en recompensa;
Os la doy aun antes de que la hayáis merecido.*

*Hay algo en mí,
En el fondo de mí, en el centro de mí,
Algo infinitamente árido
Como la cumbre de las montañas más altas;
Algo comparable al punto muerto de la retina
Algo sin eco que, no obstante, oye y ve;
Un ser con vida propia que, no obstante,
Vive mi propia vida
Y escucha impasible,
La inútil palabrería de mi conciencia.*

*Un ser hecho de nada,
Indiferente a los dolores de mi cuerpo
Que cuando lloro no llora,
Que cuando río no ríe,
Que no se sonroja ante mis actos vergonzosos,
Que no gime si me hieren el corazón,
Que permanece inmóvil y nunca me da consejos,
Como quien dijera eternamente:
"Aquí estoy, a todo insensible"*

*Tal vez no sea más que vacío, como el vacío,
Pero tan grande que el Bien y el Mal juntos
No podrían llenarlo.
Allí muere el odio por asfixia,
Allí no ha entrado nunca un gran amor.*

*Tomad de mí todo, entonces: el sentido de estos poemas
—no lo he leído: aquello que a pesar de mí trasciende—;
tomad, tomad: no tendréis nada.
Dondequiera que valla, en el universo entero,
Encuentro siempre,
Fuera de mí, dentro de mí,
Insaciable Vacío,
Inconquistable Nada.*

Valery Larbaud, El don de sí mismo.

Índice

Introducción	I
---------------------	----------

I. Caracterología del símbolo.

1.1. Hacia lo más antiguo: el símbolo	1
1.2. Definición de 'símbolo'	14
1.3. El lenguaje del símbolo	21
1.4. El misterio como mensaje del símbolo	27
1.5. La imagen en el símbolo como imagen del ser	36

II. El lenguaje en la imagen: el poder simbólico de la imagen cinematográfica

2.1 El lenguaje filmico: un método fundado en la doctrina primitiva de procesos de pensamiento a partir de "la relación de opuestos"	45
2.2 El montaje filmico: arte de la composición de una 'unidad' a partir del contrapunto	60
2.3 Cantidad y cualidad: dos aspectos opuestos que componen todo fenómeno y explican la forma y sentido del cine como potencial racional y psicológico-sentimental	69

III. Símbolo y comunicación en el arte de Pasolini: ubicación de la tragedia en el *Cine de Poesía*

- 3.1. Lo técnico: el cine de poesía como técnica discursiva de creación simbólica **79**
- 3.2. Lo temático: la tragedia en el Cine de Poesía como representación simbólica de la crisis **102**
- 3.3. Lo teórico: El símbolo como generador de equilibrio entre el cine de poesía y las tragedias filmicas pasolinianas. El *corpus* completo del lenguaje cinematográfico **124**

Conclusiones: Transhumanar y organizar: apuntes para una comunicación empática y una estética de la aparición **162**

Anexos

- 1.1 Biografía de P. P. Pasolini **180**
- 1.2 Personalidad y carácter de Pier Paolo Pasolini **188**
- 1.3 La cinematografía de Pasolini: cronología y contenido **198**
- 1.4 . Las tragedias de Pasolini ¿respuesta a la crisis del momento histórico-social? **211**

Bibliografía **222**

Introducción

Desde una hora muy temprana de mi formación profesional como comunicólogo encontré una revelación inusitada: el cine. En efecto, el cine fue para mí, en un primer momento, un solaz espacio de concentración de mí mismo, de proyección de mi propia vida, de convivencia con los otros y, en general, un espacio complementario tanto para mi vida personal como para mi formación profesional. No fue sino hasta pasado el tiempo, durante el encuentro con la *iconología* de Erwin Panofsky, que mi inicial interés por lo visual se encausaba formalmente. En efecto, descubría que el cine, como el arte en general o el periodismo, es ante todo un lenguaje, y éste se sirve de las imágenes para expresar su mensaje. Así, frente a la corriente creencia que ve al cine como imágenes en movimiento, desde entonces me incliné a pensar que el cine, lejos de ser imágenes en movimiento, es ante todo un lenguaje que pone en movimiento las imágenes. Mover imágenes, articularlas en un *orden*, engarzarlas, empalmarlas o contraponerlas son todas, según puedo ver, funciones del lenguaje fílmico propiamente dicho. Así, si el cine es un lenguaje es, por lo mismo, un medio de comunicación. Con todo, aún se imponían varias preguntas, ¿qué comunica? ¿Cómo lo hace? O más propiamente ¿Qué puede llegar a decir el cine visto ante todo como un lenguaje?, es decir ¿Cuáles son

sus posibilidades? En este momento de la reflexión, la revisión de la obra eisensteniana resultó sobremanera oportuna. Ahora bien, podríamos preguntar ¿por qué Eisenstein y no cualquier otro teórico cinematográfico como Vertov, por ejemplo? Porque en Eisenstein hay dos puntos estructurales de importancia que resaltan su peculiaridad dentro del ámbito de la teoría cinematográfica y aportan su importancia en beneficio de los estudios del cine como lenguaje. En primer lugar, está el hecho de que en Eisenstein está prevista la idea de un lenguaje cinematográfico que no está presente en Vertov, pues mientras Eisenstein ve al cine como *articulación* de imágenes, Vertov la ve como *sucesión*. Así, aunque estos dos distantes puntos de partida (*sucesión* y *articulación*) abrevan de la misma intención de comunicar la realidad de un modo cabal, podemos afirmar que, mientras la *sucesión* vertoviana hace un registro de los acontecimientos 'sin cortes' de edición, "tal y como ocurre en la realidad", la *articulación* eisensteineana parte del supuesto de que sólo en la medida en que entendamos al cine como *lenguaje* – con cortes de edición – nos acercaremos cada vez más profundamente a la realidad. En efecto, en algún momento de su disertación, Eisenstein repara que cuando uno ve "en la realidad" a una mujer llorando encima de una tumba inmediatamente, como un paso automático de la mente, concluimos: ¡una viuda!, y esto es ya montaje pues de dos elementos visuales concluimos un tercero abstracto a la manera de una *articulación* que opera al nivel básico de la percepción.

En segundo lugar, lo que nos ha decidido optar por el camino de Eisenstein y no por el de cualquier otro teórico cinematográfico está muy relacionado con la primera y lo constituye el hecho de que Eisenstein identifica este proceso 'automático' de la percepción con el *funcionamiento* del ideograma. En efecto,

Eisenstein concede que la representación de un elemento irrepresentable, abstracto e *invisible* a través de la presentación de dos elementos visuales, materiales y concretos es el modo de operar del ideograma, lo que para nosotros es muy provechoso pues también es este el modo de operar del símbolo.

Así, como hipótesis de trabajo, percibí que esta concepción del lenguaje fílmico eisensteniano permite un acceso directo a la concepción del lenguaje fílmico como un *lenguaje simbólico*. En efecto, como veremos en nuestro primer capítulo el vocablo 'símbolo' hace alusión, en primer lugar, a una imagen con que materialmente se representa un concepto moral o intelectual por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen. Ello me permitió concluir que, al estar estructurado sobre la base del ideograma, el lenguaje fílmico eisensteniano es, de suyo, simbólico gracias a su *articulación*.

Así, con la *articulación* eisensteniana a cuestas y con nuestra pregunta ¿cuáles son las posibilidades con que cuenta el lenguaje fílmico?, descubrí, en las tragedias fílmicas de Pier Paolo Pasolini, una landa que cernía cada vez más mi interés fílmico. En efecto, Eisenstein, con su teoría del montaje a partir del contrapunto, había expuesto ya la visión del cine como una articulación de imágenes. Con todo, en la teoría del *Cine de Poesía* expuesta por Pier Paolo Pasolini, percibí que se partía del supuesto del cine como *articulación*, mas se abundaba cada vez más específicamente acerca del aspecto simbólico como a de ser articulado aquella articulación y es claro que, según lo veremos en nuestro capítulo tercero, para Pasolini esa articulación del lenguaje cinematográfico a de ser una articulación poética.

Ya Eisenstein había propuesto al cine como un lenguaje; al contrapunto como eje de aquel lenguaje; a la expresión y compasión de emociones --y en un segundo momento de pensamientos-- como consecuencia de aquel contrapunto y de esta forma, en tanto que comunicador de emoción y pensamiento, estableció al cine como el comunicador de lo cualitativo y lo cuantitativo de la naturaleza humana y su relación con el mundo. Desde Eisenstein se abre, pues, no sólo la posibilidad de una *metafísica cinematográfica* sino también la de una *simbólica fílmica* y este tránsito del cine a la metafísica o del cine a lo simbólico esta dado siempre a través del lenguaje fílmico, es decir, del montaje. En efecto, si con la unión de dos elementos materiales --dos imágenes por lo pronto-- se expresa, se comunica y representa un elemento irrepresentable, e inmaterial y esto inmaterial esta subordinado siempre al aspecto material, pues de no contar con estos dos elementos materiales no habría nada inmaterial que representar, el manejo del lenguaje fílmico de acuerdo con la teoría de Eisenstein, nos permitiría llegar, entonces, a *landas* o bien metafísicas o bien simbólicas.

Así, el eje de mi propuesta, mi tesis propiamente radica en considerar considerar, por una parte, que Pasolini heredó la tradición eisensteiniana del lenguaje fílmico como articulación y que a partir de ésta, estructura su teoría del *Cine de Poesía*, y por otra, que este *Cine de Poesía* encuentra, en las tragedias fílmicas pasolineanas, características plenamente simbólicas, porque dos de las características fundamentales del símbolo se cumplen en dichas tragedias. La primera de ellas consiste en unir y armonizar dos polos distantes --e incluso contradictorios-- que por lo demás se cumple en la tragedia. En efecto, al ser la representación simbólica de *la crisis humana*, y esta crisis ser, a su vez, ser *el olvido del origen*¹, la tragedia une

¹Crf. Cabrera, M. *Los fundamentos del idealismo fenomenológico*. UNAM p.

estos dos puntos distantes en el tiempo, el origen y el olvido del origen, y así los armoniza y los une superando dicha crisis; la tragedia aparece, pues, como un modo de confrontar al hombre enclaustrado en el sinsentido de su existencia con su pasado y después de este encuentro como una vía capaz de fundar la oportunidad de construirse otro y ser diferente, de enfrentar el pasado y reconducir el futuro. La segunda, está implícita ya en la primera pues consiste en *revelar* un sentido inteligible de la naturaleza humana.

Por ello me incliné a pensar que Pasolini crea las tragedias fílmicas para reconocer y dar a conocer (comunicar) una crisis, aquella que para Pasolini es "en definitiva una crisis muy grave". De este modo fue como percibí que dentro de todo el cine de poesía pasolineano, las tragedias fílmicas aparecen como en relieve con un marcado peso, una sobreimportancia temática. Así, por un lado Pasolini hace *Cine de Poesía* como una modalidad de articulación del lenguaje cinematográfico bajo la técnica de la poesía, y por otro, dentro de esta articulación específica, en su marco, realiza las tragedias como modalidad temática. Introduce así, un elemento complementario para el lenguaje fílmico en una plena actitud simbólica-eisensteniana. En efecto, Pasolini reconoce que hay una crisis, mas esta crisis por pertenecer a un ámbito cualitativo es irrepresentable, inmaterial, invisible. En otras palabras, está oculta.. Así, Pasolini articula sus imágenes —lo visible, lo que está a la mano— de acuerdo con un criterio poético e introduce una connotación temática que parte y se nutre de dicha articulación y, de este modo, hace aparecer lo oculto, lo invisible, inmaterial, e irrepresentable que constituye la crisis que él mismo reconoce y quiere comunicar, hacerlo público, y tener en común con los demás hombres.

Con todo, la labor de justificar la tesis general de este trabajo acerca del lenguaje

cinematográfico como un lenguaje simbólico, requería una justificación más profunda que la ofrecida por la filmografía pasolineana como tal. Por ello, me encontré con la necesidad de llevar a cabo una aclaración conceptual de las categorías teóricas con las que según yo podría caracterizarse al cine como lenguaje simbólico. Así, desarrollé una investigación sobre el símbolo que se convirtió en el primer capítulo de esta exposición y que, al mismo tiempo, da pie a la comprensión de las características que aquí propongo del lenguaje cinematográfico.

Todo esto se vió robustecido con las teorías semiológicas expuestas por R. Barthes en *Lo obvio y lo obtuso*, pues sirvieron para esta investigación como una herramienta para proponer el análisis de una *connotación simbólica* como parte de la fundamentación de esta teoría del lenguaje fílmico con características simbólicas que aquí defiendo. En efecto, Barthes propone en un ensayo sobre Eisenstein dos niveles, diferentes entre sí, del mensaje cinematográfico. El primero de ellos es un nivel demasiado a la mano, un nivel que aparece de súbito y sin más: es lo obvio. El segundo es un nivel que permanece oculto en el primero, pero que no es, como el primero, pura descripción, es un nivel del mensaje fílmico que no estando a la mano está, sin embargo, incluido en lo obvio, a saber: lo obtuso.

Obvio y obtuso: las dos distantes puntas del mensaje fílmico se confrontan y complementan; se oponen y atraen; se asocian y disocian creando una unidad en lo que podríamos calificar de auténtica *dinámica simbólica* a partir de la unión de los contrarios, de la armonía de los opuestos.

Así las cosas, las tragedias fílmicas de Pasolini aparecen, desde esta perspectiva, como obras con una estructura de dos puntas también. La primera de ellas es el

mismo *Cine de Poesía* que constituye un eje técnico de la propuesta pasolineana, mientras que la segunda es la tragedia que aparece como un eje temático de dicha propuesta. Lo técnico y lo temático se enlazan pues de un modo peculiar en estas producciones fílmicas y se unen y complementan mutuamente dentro de una connotación simbólica. Así, desde el desarrollo de las hipótesis de trabajo sobre las tragedias fílmicas pasolinaenas, todo parece indicar que éstas hunden sus raíces en el ámbito simbólico desde una estructura formal dirigida siempre desde el lenguaje fílmico. De esta suerte sin negar que algunas filmografías participen de lo iconográfico, postulamos, al descubrir que las tragedias pasolineanas poseen una estructura y lenguaje propios del símbolo, una vía, abierta para el cine, de acceso a lo simbólico. Por ello, esta disertación se compromete con la corroboración de dos hipótesis de fundamentales de trabajo. Una de ellas particular y la otra general: La primera es la que percibe que las tragedias fílmicas pasolineanas poseen una estructura y un lenguaje simbólico; en cuanto que la segunda se estructura al rededor de la idea de que justamente este lenguaje y esta estructura de construcción artística permite una teoría simbólico-general del cine. por ello, dedicamos nuestro segundo capítulo a dilucidar todo lo referente al *poder simbólico de la imagen cinematográfica* de acuerdo con lo desarrollado por S.M. Eisenstein; lo ahí elaborado nos sirvió para analizar las tragedias de Pasolini como compuestas por dos ejes de composición: lo técnico y lo temático y un eje de intersección, la connotación simbólica. Por ello en nuestro tercer y último capítulo abordamos el problema inicial del símbolo y la connotación simbólica en el arte de Pasolini de manera detallada analizando por separado los tres apartados de lo técnico, lo temático y lo teórico y cómo cada uno de ellos contienen características simbólicas. Se incluyen, además, cuatro apéndices en los que se desarrolla la vida y la obra de

Pier Paolo Pasolini que sin duda serán de utilidad para aquel estudioso que precise de estos datos. No podría terminar esta introducción sin antes agradecer el empeño de tres personas. Por una parte, la lectura crítica del Mtro. Luis Alberto Fonseca Lascano que mucho alentó la presente investigación. y por otra, a las Maestras Lourdes Quintanilla, –por la objeción interpuesta a mi trabajo aclarando que el lenguaje del cine se había tenido por iconográfico no por simbólico, ello me hizo incluir gran parte del apartado 3.3–; y especialmente a la Mtra. Nora María Matamoros Franco con quien ajuste, discutí, valoré y corregí todo lo relacionado al símbolo y quien, dicho sea de paso, enriqueció y amplió, desde el inicio de esta travesía, las perspectivas de este trabajo. Ofrezco pues, un agradecimiento sincero y cordial.

Capítulo Primero

Caracterología del Símbolo

Quien conoce lo más antiguo y lo mejor,
se vuelve lo más antiguo y lo mejor.
Chandonya Upanisad.

1.1. Hacia lo más antiguo: el símbolo

La prehistoria es un fenómeno desconocido para el hombre actual o, virtualmente desconocido merced a la ignorancia que éste "sufre" tanto acerca de lo esencial de la prehistoria como de las sociedades arcaicas y del hombre antiguo. Por consiguiente, podríamos decir que el hombre actual desconoce y se encuentra en extremo alejado del elemento que cohesiona la vida y permitió habitar las cuevas, hacer el fuego o ir de caza.

En el comportamiento de los hombres primitivos y de las sociedades religiosas hay algo que, a nuestros ojos, parece incomprensible e insensato. Todos los fenómenos naturales, como la salida del sol, la vuelta de la primavera, el buen tiempo o la lluvia, se consideraban cosas que, sin las prácticas mágicas apropiadas o los ritos adecuados, podrían no suceder más¹.

Aquél hombre se maravillaba frente a la naturaleza pero, además, la hacía suya otorgándole periódicamente rituales específicos para cada aparición. Así, se hacía responsable del aparecer del sol y esta responsabilidad lo hacía, ya,

¹. Alberoni, F. *Las razones del bien y del mal*, Barcelona, Gedisa, 1981; 196 pp., p. 45.

parte integral, nuclear y básica del orden implícito del mundo; es decir, del aparecer periódico de la vida en el mundo.

Con todo, "lo que caracteriza las sociedades tradicionales es la oposición que tácitamente establece entre su territorio habitado y el espacio desconocido e indeterminado que le circunda: el primero es el "mundo" (con mayor precisión: "nuestro mundo"), el cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de "otro mundo", un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de "extranjeros" (asimilados por lo demás a demonios o a fantasmas). De un lado se tiene un "Cosmos", del otro, un "Caos". Pero se verá que si todo territorio habitado es un Cosmos, lo es precisamente por haber sido consagrado previamente, por ser, de un modo u otro, obra de los dioses o por comunicar con el mundo de éstos. El "mundo" (es decir, nuestro mundo) es un universo en cuyo interior, se ha manifestado ya lo sagrado y en el que, por consiguiente, se ha hecho posible y repetible la ruptura de niveles."²

Así, "si el mundo es tal, es nuestro" y, de este modo, el hombre antiguo tenía ya el sentido de la vida, que comparecía frente a él como armonía, como una fortaleza y una cohesión entre su vida y la vida, entre su estar en el mundo y el estar del mundo. Es esta confianza, esta seguridad frente a sí mismo y frente a la vida la que el hombre occidental moderno no conoce más porque ha perdido la vinculación sagrada con el Cosmos que vivía el hombre primitivo (por ello, el hombre moderno ya no posee los elementos con qué sustentar la confianza y la seguridad señaladas).

Pues bien, el hombre arcaico era un hombre responsable frente a lo sagrado, es decir, se concebía a sí mismo como "el universo interior del mundo". Amén de que se pensaba como copartícipe de la reaparición; es decir, mantenimiento y sustentación del mundo en cuanto tal. Sin olvidar que, todo esto valía sólo para el territorio habitado, pues el resto era "un territorio desconocido,

². Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1979; 185 pp., p. 32.

extranjero, sin ocupar, (lo que quiere decir con frecuencia: sin ocupar por "los nuestros") que, como tal, continúa participando de la modalidad fluida y larvaria del "Caos". Claro está que al ocuparlo y, sobre todo, al instalarse en él el hombre lo transforma simbólicamente en Cosmos, por una repetición ritual de la cosmogonía. Lo que ha de convertirse en "nuestro mundo" tiene que haber sido "creado previamente" y toda creación tiene un modelo ejemplar: la creación del universo por los dioses"³.

Así, los arcaicos no tienen en sus manos una responsabilidad cualquiera, sino la misión de "mantener" simbólicamente el mundo como Cosmos a través de una repetición ritual de la creación del universo por los dioses. Cada uno de ellos tiene oportunidad de volver al tiempo original, que funda el sentido, al momento en que los dioses crearon el universo, y ser ellos mismos "los dioses", mientras establecen el Cosmos en el mundo. Por ello, "situarse en un lugar, organizarlo, habitarlo, son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del universo que se está dispuesto a asumir al "crearlo"."⁴

Tenemos, pues, que el hombre arcaico se "sitúa" en un lugar y, para habitarlo, lo organiza y está dispuesto a asumir el universo que conlleva esta decisión y que él mismo decide crear. Esta integridad del hombre antiguo, ajena a los ojos del hombre moderno, es una "creación mítica", que comparecía ante los ojos del hombre antiguo como el mantenimiento de la vida —el cual dependía cada vez más de la regularidad de los fenómenos físicos y meteorológicos. Sin soslayar, claro está, que la imaginación afectiva, función predominante de la psique primitiva, incitaba a los hombres a ver fuerzas intencionales, benéficas u hostiles"⁵.

Mas, así las cosas, "la imaginación del hombre (al encuentro con el Cosmos) ya no es solamente afectiva y divagante, sino también expresiva y simbolizante.

³. Ibid. p. 33.

⁴. Ibid. p. 34.

⁵. Diel, P. *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Akal, p. 11

Es capaz, ahora, de crear símbolos, es decir, imágenes de significación precisa que tienen por finalidad el destino del hombre (...) Se abre, así, la contemplación del plano metafísico. El ser humano y su contemplación esencial se hayan incluidos en la simbolización. En razón de la cual la aspiración del hombre y la benevolencia de la naturaleza divinizada se fusionan en una intención común, coincidiendo en un mismo plano simbólico, y los hombres al purificar su aspiración, pueden alcanzar el ideal representado por la divinidad..."⁶

A través del símbolo el mundo antiguo es un mundo cohesionado, íntegro, completo, con un sentido permanente que abarca el Cosmos, es decir, al mundo, pues en la simbolización el ser humano y su contemplación esencial se encuentran reunidas. Pero al ser de este modo, si el Cosmos es nuestro mundo, "el mundo material temporal permanece (divinizado) eternamente, sin principio ni fin en la revelación del símbolo como teofanía. Detrás de la vida biológica que complica irremediamente la muerte, la imaginación proyecta una vida del espíritu."⁷

Así, el símbolo reúne, religa la vida del espíritu del hombre con aquél "universo interior del mundo", que es lo sagrado; mostrándose a sí mismo no sólo como lo más antiguo en sí mismo —en virtud de que el símbolo revela al hombre el universo interior del mundo—, sino, también, como lo más antiguo en el hombre —en virtud de que este participa y es, ya, el mundo.

Los símbolos son el más antiguo cantar. El principal de ellos es la naturaleza virgen —la principal maestra, según sabios y genios de la humanidad—, la primera y más alta escritura. Ni buena ni mala, el símbolo representa la realidad tal como es. La experiencia del símbolo

⁶ . Ibid. p. 13.

⁷ . Garagalza, L. *La interpretación de los símbolos*, Barcelona, Anthropos, p. 71.

es pura cualidad. La cualidad, según Platón afirma, es lo bello y lo bueno de cada cosa.⁸

Es esto bello y bueno de cada cosa lo que el símbolo pone en cada cosa. Así, para el mundo antiguo, "el trabajo, los oficios, la guerra, el amor eran sacramentos. Volver a vivir lo que los dioses habían vivido in illo tempore traducíase por una sacralización de la vida humana que completaba, de ese modo, la sacralización del cosmos y de la vida."⁹ ¿Cuál es el poder del símbolo? ¿Cómo puede hacer de la vida un sacramento? "El símbolo tiene la propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en cambio de armonizarse en el interior de cada hombre."¹⁰

De este modo, lo más antiguo tiene la capacidad de armonizar partes en conflicto, de sintetizar en una expresión sensible influencias veladas, restablecer, reunir, hacer un equilibrio en "el mundo" para hacer evidente en cada cosa lo bello y bueno de cada cosa. Esta es la sabiduría más antigua del hombre más antiguo, frente a la cual, desde la modernidad, el hombre cerro los ojos y oídos herméticamente, razón por la cual cerró también su propia estructura constitutiva. En efecto, "lo común a la humanidad son las estructuras, que son constantes, y no las imágenes aparentes, que pueden variar, según las épocas, las etnias y los individuos."¹¹

Ahora parece más claro por qué el arcaico está cohesionado en su sociedad, y su sociedad en el mundo. El antiguo ha mostrado, encontrado y mantenido un anclaje eterno en el mundo: el símbolo enraizado tanto en la sociedad como en cada hombre que la constituye; en el cosmos del mundo y el universo del alma

⁸ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Introducción al diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, p. 11.

⁹ . Eliade, M. *Mitos, sueños y misterios*. Madrid, Grupo Libro 88, p. 16.

¹⁰ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 16.

¹¹ . *Ibid.* p. 20.

humana. Ha creado, así, los valores simbólicos que reúnen, restablecen y armonizan, pero, sobre todo, que, por una parte, hacen la unidad del mundo y, por otra, crean la oportunidad de participación del hombre en esta unidad.

Este formato de comunidad es único en el sentido de que la comunidad vale por sí misma, pero sin detrimento de sus miembros, pues están relacionados en una dinámica esencial. Así, "la integración de los valores simbólicos, expresados por las estructuras de lo imaginario (ritual, mito, símbolo), favorece la individuación o el desenvolvimiento armónico de cada persona. [Y] si consideramos el aspecto sintético de esta integración [veremos que se trata de] una asimilación interior de los valores."¹² De este modo, el hombre concentra en lo imaginario una energía originaria que sincroniza el pulso interior humano con el pulso interior del mundo y entiende, con Hebbel que "el deber más importante de mi vida es, para mí, el de simbolizar mi interioridad"¹³.

Hemos dicho, hasta aquí, que el símbolo es imaginario; sin embargo, no podemos afirmar que lo imaginario no tenga incidencia alguna en el mundo, como un poder, pues es lo simbólico lo que armoniza, reúne y religa al hombre con el mundo y, en virtud de ello, logra hacer del mundo una unidad que existe como un orden invisible. Por ello, posteriormente, el griego Heráclito sentenciaba que "la armonía invisible vale más que la visible"¹⁴.

Según puedo ver, estas palabras, dan cuenta de que lo simbólico relaciona el orden invisible con la armonía visible. Pero, si bien es cierto que en esta relación el símbolo reúne ambas armonías, establece, además, una jerarquía, pues hace evidente que el orden invisible es "superior" (de índole más perfecta y fundamental) al visible. No obstante, deja ver que, a pesar de tal superioridad, el orden invisible no prescinde del visible, pues se expresa a través de él, es decir, a través de la realidad sensible y física en cuanto tal.

¹². Ibid. p. 21.

¹³. Apud. Cirlot, J. E., Prólogo al *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, p. 10.

Los símbolos son siempre pluridimensionales. Expresan, en efecto, relaciones tierra-cielo; espacio-tiempo; inmanente-trascendente, como la copa vuelta la cielo o hacia la tierra. Es una primera bipolaridad. Hay otra: síntesis de los contrarios, el símbolo tiene una cara diurna y una nocturna. Además, muchas de estas parejas tienen analogías entre ellas y se expresan también como símbolos.¹⁴

Por ello, "la posición interpretativa que parece más amplia y conforme con el sentido original de mitos y símbolos es la que remonta su significado a las fuentes metafísicas, a la dialéctica de la creación. Louis Renou alaba de Zimmer esa innata tendencia —fidelidad mejor al material consultado— al sentimiento metafísico del mito, en que [se] funden lo filosófico y lo religioso"¹⁵.

Ahora bien, desde Anaximandro el "origen" y elemento de todas las cosas es "lo infinito". En efecto, su sentencia afirma "a partir de donde hay generación para las cosas, hacia allí se produce también la destrucción, según la necesidad, en efecto, pagan la culpa unas a otras y la reparación de la injusticias, según el ordenamiento del tiempo"¹⁷. Bajo esta sentencia Anaximandro describe "por primera vez" (de la cual se tiene memoria) el Cosmos. No obstante este mérito, no fue él el primer hombre que lo percibiera. Es decir, a pesar de que es innegable aceptar que Anaximandro "ha hecho el primer intento serio de una descripción del orden cósmico, incluido el firmamento y la formación del mismo"¹⁸, es imposible también dejar de aceptar que el mismo Anaximandro no hizo otra cosa que reconocer lo más antiguo, "lo eterno, lo que nunca envejece" —amén de ser "lo mejor" porque se establece como algo supremo al decirse de él que "abarca todos los mundos"¹⁹. Dicho de otra forma, Anaximandro percibe

¹⁴. Heráclito, en Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.) Los filósofos presocráticos T. I., Introd., Trad. y notas por Eggers Lan, C. y Juliá, E. V., Madrid, Gredos, 1981, p. 355.

¹⁵. Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 25.

¹⁶. Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 39.

¹⁷. Anaximandro en Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p. 129.

¹⁸. Cf. nota 67 del ensayo "El cosmos: principio y procesos", en Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p.113.

¹⁹. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p.109.

que "lo infinito es el origen de todas las cosas" y que ese origen es inmortal e imperecedero. En efecto, como bien señala Aristóteles "de lo infinito no hay principio, ya que sería un límite. Además, como "origen" es inengendrado e indestructible, pues lo engendrado alcanza necesariamente un fin, y hay un término para toda destrucción. Por eso, según afirmamos, no hay principio de él, sino que él parece serlo de los demás y "abarca a todas las cosas y a todas las gobierna [...] Y esto es « lo divino», pues «es inmortal e imperecedero»." ²⁰

Ahora bien, como lo que Anaximandro nombra es "el origen", Anaximandro hace referencia a lo más antiguo, remontándose, así, a tiempos inmemoriales. Pero el decir de Anaximandro está inserto en la filosofía y, como tal, se circunscribe de manera muy específica en la pregunta por la dialéctica de la creación. Con todo, cuando, en su decir, hace Anaximandro referencia al origen, a lo infinito, también hace referencia al símbolo, es decir, a aquello más antiguo a través de lo cual se relaciona el orden invisible con la armonía visible.

Así las cosas, lo visible está relacionado con lo invisible y, al mismo tiempo subordinado a él.

Lo visible, lo accesible a primera vista —los hechos, los acontecimientos, las cosas tal y como se suceden—, no es lo que el cosmos dice; es decir, ello no es su verdadero mensaje. Antes bien, tan sólo son representantes de algo más; a saber, del Logos (ley) que las articula y las lleva a presentarse, sucederse, encontrarse tal como lo hacen. El mundo es, así, un símbolo ingente, una hablar sobre algo profundo y silenciosos que no alcanza a ser totalmente dicho, totalmente abarcado ²¹.

Así, las palabras de René Guenon que afirman "lo superior no puede nunca simbolizar lo inferior, sino inversamente" ²², quedan confirmadas. Con todo,

²⁰ . Ibidem.

²¹ . Matamoros Franco, Nora M. "La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad", en *Universidad de México*, No. extraordinario II (1998) pp. 70-72; p. 71.

²² . Cf. Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 30.

esta simbolización ocurre como relación entre contrarios y esta relación, a su vez, crea una armonía que se muestra en todas las cosas del mundo.

Acoplamientos: cosas íntegras y n íntegras, convergente divergente, consonante disonante; de todas las cosas una y de una todas las cosas²³.

Pero esto que está en todas las cosas no es todas las cosas, sin algo invisible que se expresa en ella. Así, lo visible se puede transformar, las épocas variar hacia cualquier dimensión del espectro del cambio; pero se mantiene la sabiduría descrita por Heráclito, según la cual, "lo inmortal [invisible] es mortal [en lo visible] y lo mortal [visible] inmortal [por estar vinculado a lo invisible], a través de palabras tales como estas: inmortales mortales, mortales inmortales, viviendo la muerte de aquellos, muriendo la vida de estos"²⁴.

De este modo, si el mundo tiene unidad, es una unidad simbólica, pues es el símbolo que reúne, unifica en la intimidad, armoniza, y junta, el que relaciona a los opuestos (visible e invisible, eternidad y finitud), imponiendo la jerarquía de lo invisible sobre lo visible, pues, "así como son los años, como son las épocas del esforzarse elevado, así como es el cambio, es por lo demás muy cierto que la permanencia ocurre en los distintos años"²⁵.

'Αρχή es la palabra griega que designa la unidad simbólica que reúne, unifica en la intimidad, armoniza, y junta y relaciona los opuestos (visible e invisible, eternidad y finitud), imponiendo, además, la jerarquía de lo invisible sobre lo visible. En efecto, "dicha palabra, según señala Heidegger en su texto *¿Qué es esto la filosofía?* "pasa a ser aquello que el verbo ἀρχεῖν dice: aquello que domina y sostiene, aquello que predomina en cada caso" (en cada nueva salida

²³ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p.325.

²⁴ . Cf. *Ibid.* p. 352.

²⁵ . Hölderlin, *F. Turmgedichte*, Schirmers Visuelle Bibliothek, München, 1991; p. 71. Apud, Matamoros Franco, N.M., "Los principios morales", en *Aná Mnesis*, VII, 1 (1998) pp. 89-106, p. 89.

del sol, por ejemplo). Por ello, ἀρχή pasa a ser también aquello “de donde algo proviene”, su origen, su “principio” (...) el “de dónde” algo se sostiene [y sobre todo lo que se mantiene en la transformación] y en el “desde dónde” algo proviene (...) el origen es, pues, lo que imprime, conlleva y determina aquello a lo cual sostiene y general.²⁶”

La relación entre el τὸ ἀπειρον de Anaximandro y la voz griega ἀρχή, resulta a mi juicio, enriquecida desde el símbolo. En efecto, si el símbolo es, en primera instancia, la relación de lo visible con lo invisible, el símbolo es, también, a la manera del ἀρχή, lo más originario que permanece en el mundo —amén de ser ya el mundo²⁷. Ahora bien, cierto es que la relación que lo invisible y lo visible guardan entre sí es una sola. No obstante, el lenguaje encuentra múltiples sitios para nombrarla —piénsese tan sólo que Heráclito llamó a “lo invisible” de distintos modos; por ejemplo, “lo uno, lo sabio, Dios, razón y fuego [para mostrar en qué medida] es distinto [aunque] no separado de las cosas, porque si bien está presente en todas no se confunde con ellas”²⁸. De este modo, al igual que el ἀρχή, el símbolo posee una profundidad silenciosa que no puede ser totalmente nombrada, abarcada. Esto trae como consecuencia el hecho de que el símbolo se caracterice por ser polisémico, multívoco, y poético. Eso era lo que, Salustio buscaba expresar cuando afirmaba que “el mundo [en su mutabilidad y multiplicidad] es un objeto simbólico”²⁹.

Es el mundo que {verdaderamente} habla por el símbolo. Cuanto más arcaico y profundo es el símbolo más llega a ser colectivo y universal. Cuanto más sea abstracto, diferenciado y específico ,por contra, más se acerca a la naturaleza de particularidades y de hechos únicos conscientes: más se encuentra despojado de su cualidad esencialmente universal.³⁰

²⁶ . Ibid. p. 94.

²⁷ . Pues lo inmortal vive la muerte de lo mortal y lo mortal, a su vez, muere la vida de lo inmortal, compareciendo como una “unidad del mundo”.

²⁸ . Cf. Nota 78 del Ensayo: “El hombre: conducta y conocimiento”, en Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p.364.

²⁹ . Cf. “Salustio” en, Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 30

³⁰ . Cf. Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 34.

De este modo "el símbolo tiene por privilegio concentrar sobre la realidad de partida (luna, toro, flecha), todas las fuerzas evocadas por esta imagen y por sus análogos, en todos los planos del cosmos y a todos los grados de la conciencia. Cada símbolo es un microcosmos, un mundo total³¹." Por eso el trayecto hacia el símbolo podríamos describirlo con las palabras de Paul Klee: "hacia las insondables profundidades del soplo primordial"³², ya que esta es una exploración del alma de cada hombre en busca de lo más "arcaico y profundo" que es, al mismo tiempo, lo más "colectivo y universal"; en virtud de que "«que el universo simbólico» ¡no es nada menos que el universo humano entero!"³³ Por eso "Heráclito, como si hubiera cumplido con algo magno y sagrado dice: «me investigué a mi mismo»"³⁴, pues exploró su alma en busca de lo más arcaico y profundo de sí para concluir en la eternidad universal que es invisible y comunitaria.

Los límites del alma no los hallarás andando cualquier camino que recorras; tan profundo es su «logos»³⁵.

Con todo, Heráclito entiende que "¡nada de lo infrahumano que hay en mí me es ajeno!"³⁶ y, al aproximarse al soplo primordial de su alma, encontró palabras para hablar de el alma de los hombres mostrando, así, cómo es que el símbolo religa en profunda intimidad al hombre con los hombres, al hombre con el mundo, pues el microcosmos heraclíteo abrió el macrocosmos humano ya que, en estricta profundidad son uno y el mismo.

³¹ . Ibid., p. 24.

³² . Ibid., p. 23.

³³ . Durand, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introd., trad., y notas de Alain Verjat. Barcelona, Antrhopos (En coedición con UAM), 1993; 366 pp., p. 24.

³⁴ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p.373.

³⁵ . Ibid., p. 373.

³⁶ . Durand, G., *Op. Cit.*, p. 24.

El camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo³⁷.

De este modo, "Heráclito dice que lo opuesto concuerda y que [de] las cosas discordantes surge la más bella armonía"³⁸. Es decir, Heráclito al investigarse a sí mismo e ir al fondo de sí, abajo de su obscuridad, entendió con claridad la naturaleza humana y se hizo uno con las palabras de Goethe cuando afirma: "En el símbolo lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como una viva y momentánea revelación de lo inescrutable"³⁹.

Encuentro, incluso, una plena identificación entre la actitud de Heráclito y la reflexión de Goethe: la tenacidad de acercarse a lo más antiguo, que es común a todos y descubrir con asombro que "las eras a eras se suman en tiempo que en eras viene. ¡Dómense las fuerzas ciegas por esa visión del alma!"⁴⁰. En esta medida, "el simbolismo, al ser lo divino que no envejece, es la fuerza que pudiéramos llamar magnética, y liga entre sí los fenómenos correspondientes al mismo ritmo [atemporal, ahistórico, metafísico] permitiendo incluso su sustitución mutua"⁴¹.

En efecto, al ser el símbolo lo más antiguo es, al mismo tiempo, "lo infinito [pues] nunca envejece"⁴² y, en virtud de su carácter perenne establece una jerarquía que "abarca todas las cosas y a todas las cosas gobierna"⁴³. Pero en este gobierno cada una de las cosas participa de lo infinito y lo infinito, a su vez, vive la muerte, a través de lo finito de las cosas, permitiendo en esta

³⁷ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p. 388.

³⁸ . *Ibid.*, p. 347.

³⁹ . Cf. Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 29.

⁴⁰ . Pessoa, F. *Mensaje*. Versión española de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1997; 183 pp., p. 121.

⁴¹ . Cf. Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 32.

⁴² . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p. 129.

⁴³ . *Ibidem*.

dinámica la sustitución de hombres en un tiempo que en eras viene: el tiempo siempre vivo del símbolo.

El símbolo es el fundamento de todo cuanto es. Es la idea en su sentido originario, el arquetipo forma primigenia que vincula el existir con el ser. Por el, a modo de puente, el ser se manifiesta a sí mismo: crea un lenguaje, inventa los mundos, juega, sufre, cambia, nace y muere (...) Las ideas—fuerza, grabadas desde la antigüedad en la piedra y la madera cantadas y dichas en el mito con inspirada gracia y escenificadas en el drama perpetuo de la naturaleza y la vida, operan en nosotros un retorno una reubicación en lo atemporal anterior al tiempo”⁴⁴.

De este modo, y “respecto a la relación del pensamiento del hombre actual con el primitivo, es hipótesis dominante que las diferencias afectan sólo a la conciencia, pero que el inconsciente a penas ha sido transformado desde los últimos tiempos paleolíticos”⁴⁵. Por ello, la razón (logos, Dios, lo invisible) es común, aunque la mayoría de los hombres viven como si tuvieran una inteligencia particular. Así, podemos afirmar con Heráclito que, aún hoy día “es necesario seguir lo común [porque sólo] lo que se muestra a todos en común es digno de fe”⁴⁶. Es, pues, menester seguir el símbolo, pues al ser lo primordial en cada uno de los hombres es lo común (lo invisible, lo eterno, lo divino) a cada uno de ellos.

No obstante la evidencia de lo común ni el hombre moderno ni el hombre actual han querido reconocer la fuerza y la verdad del símbolo comportándose, así, como si tuvieran una inteligencia particular. Sin el contacto con lo simbólico, es decir, con lo más antiguo, arcaico, universal, profundo, eterno, infinito, sagrado se olvida que “la vida en cuanto es movimiento aparece como articulación, como enlace, como unión, como engarce, como trabazón de una cosa con otra formando una cadena es decir, como un todo coherente y armónico; en fin, como

⁴⁴ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 10.

⁴⁵ . Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 29.

arreglo o Kosmos. La vida, por consiguiente, se presenta como un lenguaje (logos) y, más propiamente hablando, como un mensaje. Por ello, se busca entender, explicar, mostrar, sacar, hacer [evidente,] público ese decir que se impone y, al mismo tiempo, se escapa.⁴⁷ Si nos mostramos incapaces de significar la vida de la forma arriba señalada, estamos más cercanos a la desacralización del mundo y de la vida y, con ello, a la elaboración. mantenimiento, justificación de una inteligencia cada vez más particular, fuera de todo cosmos, alejado de todo sustento; tal y como lo han hecho el hombre moderno y contemporáneo.

Sin embargo, el espíritu contemporáneo tiene abierta, aún, una esperanza en las humanidades. En efecto, "es con el arte, la filosofía, la religión, con lo que la conciencia simbólica alcanza su más alto nivel de funcionamiento"⁴⁸. Los tiempos se ciernen y el hombre, al encuentro con lo simbólico, entiende cada vez más el lema latino "mes agitat molem", es decir, "la mente o el espíritu, es quien mueve la materia"⁴⁹, y busca, al mismo tiempo, una inteligencia común y universal válida no sólo para todos los hombres sino, también, para todas las eras. Lo anterior, según puedo ver, aclara el sentido de la frase de Heráclito que reza: "es ley, también, obedecer la voluntad de lo Uno"⁵⁰.

1.1.1. Definición de 'símbolo'.

Al definir 'símbolo' es menester no hacer caso omiso de la complejidad que, de suyo, todos los vocablos tienen. En efecto, ello nos llevará a aceptar que la definición que de 'símbolo' aquí se haga no intenta ni con mucho ser exhaustiva ni última. Antes bien, aspiramos —y eso ya es demasiado— a encontrar límites

⁴⁶ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p. 380.

⁴⁷ . Matamoros Franco, Nora M. "La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad", en *Universidad de México*, No. extraordinario II (1998) pp. 70-72; p. 70.

⁴⁸ . Durand, G., *Op. Cit.*, p. 25.

⁴⁹ . Munárriz, J., "nota del traductor" en Pessoa, F. *Mensaje*. Versión española de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1997; 183 pp., p. 171.

entre lo que es y lo que no es 'símbolo'. Creemos que podremos aproximarnos a ello si atendemos a su etimología. En efecto en la medida en la que la etimología de un término intenta rescatar el sentido primordial del vocablo parece ofrecer la posibilidad de entender con detalle cuáles son las implicaciones que su sentido esencial contiene (todo ello, por supuesto, bajo la posible crítica que toda definición etimológica puede despertar).

El *Diccionario de la Lengua Española* señala que el vocablo 'símbolo' encuentra su origen en la voz latina *symbolum* y que esta, a su vez, tiene su fuente en el vocablo griego σύμβολον. Por ello, añade el Diccionario, la voz 'símbolo' hace referencia a una imagen, figura o divisa con que materialmente o de palabra se representa un concepto moral o intelectual por alguna semejanza o correspondencia que el entendimiento percibe entre este concepto y aquella imagen. Al mismo tiempo, bajo este rubro, en el ámbito de la numismática la palabra 'símbolo' sirvió para hacer referencia tanto al credo y oración de la iglesia, como a emblemas o figuras accesorias que se añaden al tipo en las monedas y medallas de la fe o de los Apóstoles⁵¹.

De este modo encontramos los tres primeros aspectos esenciales de 'símbolo'. En primer término 'símbolo' como correspondencia, que el entendimiento percibe entre un concepto y una imagen. En segundo, 'símbolo' como objeto, es decir, como un algo sensible que comparece en el mundo como emblema o figura (imagen) de algo. En tercero y último término, 'símbolo' como palabra; uso que se encuentra apoyado en el hecho de que se usaban como credo u oración de la Iglesia. De esta suerte, 'símbolo' como palabra puede ser vista como un subíndice del uso de 'símbolo' como la correspondencia que el entendimiento guarda con un concepto o imagen.

⁵⁰ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), *Op. Cit.*, p. 385.

⁵¹ . Cf. "Símbolo", en *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 19a. Ed., 1970; 1424 pp.

Atendiendo, pues, a los aspectos arriba señalados podemos referirnos ahora a la relación que 'símbolo' guarda con legalidad. Recordemos que la imagen de los Apóstoles estaba impresa en las monedas que se usaban para realizar intercambios, convenios, pactos, arreglos válidos y honorables, intercambios de mercancías. Si recordamos, además, que tales imágenes representaban un concepto moral o intelectual y que, esa representación era percibida por el entendimiento, caeremos, sin duda, en la cuenta de que, esa imagen o "símbolo" era, también, el orden o arreglo bajo el cual sucedían y podían suceder las cosas, en fin, la "legalidad" en cuanto tal.

Con todo, esto fue así en virtud de que el mismo símbolo posee en su contenido —sugerido en la etimología del vocablo, como veremos más adelante— algo más primordial que se expresa como jerarquía, esto es, como Kosmos, arreglo, ley, condiciones necesarias para el intercambio el convenio, el pacto y, sobre todo, para crear la confianza en ese pacto, arreglo, convenio (en la cual, sin lugar a dudas, se cimienta el honor). En efecto, el *Lidell and Scott Greek—English Lexikon*, señala que *συμβόλ - αιον, τό* contiene en su sentido original hace referencia a varios aspectos que señalaré en seguida. En primera lugar, *συμβόλ - αιον, τό* aludía a "convenio o contrato de ley". Bajo esta idea el vocablo 'símbolo' hace, pues, referencia a la ligadura, vínculo, obligación, promesa, cadena o sogá con que está atado alguno con el reconocimiento o confesión de la verdad —de una cosa, de un delito— que uno hace a favor de otro. Y, de allí, se deriva para 'símbolo' la posibilidad de aludir a un título de deuda que obliga, aprieta o presenta fuertemente unidos a los contratantes de un préstamo. Razón por la cual 'símbolo' señala, también, aquello que impone y hace cumplir el convenio.

Más generalmente, 'símbolo' es el empeño, ajuste, contrato, promesa, batalla, combate, pelea, obligación o motivo de la vida y de los derechos civiles que los hombres tienen que vivir en comunidad. Así, el símbolo aparece como un

guardar, preservar, proteger, como el arma que defiende otras transacciones de la relación entre lo guardado y el guardián.

Todo lo anterior, hace aparecer al vocablo 'símbolo' como la palabra a través de la cual se puede aludir al bono de unión, al punto de contacto o al sitio donde amigos y enemigos vienen juntos, se reúnen y conocen. Bajo este esquema, entonces, 'símbolo' señala, además, la confluencia de dos ríos, bono de unión en un sentido hostil o contrato de matrimonio. De aquí se derivan otros significados para el vocablo 'símbolo'. En efecto, con él también se alude a las contribuciones hechas para proveer, proporcionar o tener puestas las cosas para un banquete (reunión) —donde cada uno paga su propia porción de la cuenta común. 'Símbolo' es también, bajo esta dinámica, la contribución o suscripción en los gastos de un festival.

Por lo anterior, 'símbolo' refiere, tal vez metafóricamente, a la forma de un tipo de gimnasio donde los contratos fueron hechos, pero con la particularidad de que fueron hechos a través de un intercambio de palabras donde se introduce muy íntimamente una cosa en otra.

En este sentido figurado 'símbolo' alude, además, a un misterio y, también, a un modo de correspondencia, carga o bagaje para llegar a comprender, descifrar, descubrir la memoria de aquello de que se debe componer alguna cosa (de allí que 'símbolo' señale una impresión de bronce en cera donde la palabra del hombre particular no tiene lugar). Por otra parte, 'símbolo' sugiere la corriente de un río, torrente o curso de la corriente que entreteje, concuerda y hace fluir a dos extremos que son compuestos, es decir, que se completan entre sí; por eso 'símbolo' sugiere, también, al hecho de hacer alguna cosa a medida de otra y refiere a la idea de ajustar, acomodar cuadrar mitades conforme a piezas correspondientes. Este significado del vocablo 'símbolo' descansa, una vez más, en la idea de contratos específicos. En efecto, en ellos

una de las dos partes contratantes rompe en dos una señal establecida entre ellos, cada parte mantiene una pieza en orden para tener una prueba de identidad y presentarla frente al otro. Cualquier señal sirve como prueba de identidad. En este sentido, 'símbolo' conlleva la idea de una garantía al portador de llevar alguna cosa, de apoyar, sostener y soportar alguna cosa. Por ello, 'símbolo' significa, además, cobranza hecha en duplicado recibida en prenda de un artículo o documento certificado que intitula y da derecho al que lo posee, mantiene o custodia para sacar o entresacar permisos o concesiones sobre un periodo específico. Y, sin embargo, también puede significar lo contrario, un contrato de individuos que genera deshonor y vergüenza, sellado o afianzado por acciones dañosas, perniciosas o malignas. Bajo esta dinámica, 'símbolo' pasa a significar, también, común pesadumbre, aflicción, pena, dolor moral, como el causado por la desgracia.

En otro ámbito, 'símbolo' hace referencia a la señal que se hace para dirigir a los navegantes, el signo, faro o fanal o valiza de que se aproxima una tempestad, tormenta, borrasca, vendaval; 'símbolo' significa, pues, la señal que indica lo que ha de suceder hacia la periferia o la extremidad. Por lo anterior, 'símbolo' designa, también, un prearreglo, orden asignado, palabra guardiana y código secreto que consiste en un signo y en una firma correspondiente. Ahora bien, en tanto 'símbolo' alude a tal código y tal palabra, pasó a significar creencia, credo, profesión de fe religiosa representada por una pequeña moneda (quizás al mitad de un "obol"⁵² tomada, tallada, ajustada a un fin particular. En consecuencia de esto, 'símbolo' significa, también, poner cabeza, punta o puna parte muy principal de alguna cosa. Finalmente, dirigir, mandar, gobernar en una tarea compartida son, también, significados de 'símbolo'⁵³.

⁵² . Pequeña moneda ateniense que valía unos seis mavavedises.

⁵³ . Cf. "σμβόλ - αιον, τό", en Lidell, G. & Scott, R. *A Greek-English Lexikon*. (1 tomo) Oxford, University Press, Oxford, London, Glasgow, New Edition, 1978.

Por todo lo anterior, podemos suponer que 'símbolo' es la unión íntima y legítima entre dos contrarios (como los contratantes, por ejemplo) de los cuales ambos pueden ser dos individuos particulares o un individuo al cual le es dado llegar a comprender, descifrar, descubrir la memoria de aquello de que se debe componer alguna cosa, fundando así lo divino.

De este modo, si una unión ha de preciarse de ser simbólica, necesita ser íntima, evidente y legítima, pues, como ya vimos el símbolo supone la existencia de una legalidad, sin la cual sería imposible la realización de contrato alguno.

Para que haya acontecer simbólico el substrato materno, matricial debe haber sido ordenado y delimitado hasta comparecer como un cosmos, debe haberse "creado" o "formado" un mundo que conceda límites, demarcaciones, determinaciones a la materia indiferente.⁵⁴

A mi entender, entonces, el símbolo necesita, además, de la materia sensible, es decir, del mundo —una rama, una moneda— que se parte en dos y sirve a un tiempo de identificación e íntima unión entre contrarios a pesar de la distancia que pueda existir.

De este modo, en un contexto meramente lingüístico, podemos ver el símbolo como un intercambio de palabras a través de las cuales se hace un contrato y se establece una contraseña. Aunque tiene la peculiaridad de que tales palabras no son palabras cualquiera, sino aquellas que, como señalamos arriba, introducen muy íntimamente una cosa en otra. Incluso podríamos decir que están hechas a la medida de cada una de las intimidades que se reconocen e identifican. Por consiguiente, el símbolo se convierte, en referencia a la acción humana, en los momentos estructurales de la vida, es decir, lo más íntimos y esenciales. De esto se nutre a ellos se dirige y es esta palabra, que encarna en

cada uno de sus receptores, una revelación, un proceso de desvelamiento. Así las cosas, el símbolo es apenas otra forma de acercarse a la verdad, es la vía para el reconocimiento o confesión de la verdad de una cosa que se hace válido en virtud de la polivocidad de lo eterno, de lo que se mantiene abajo de los fenómenos y encima del mundo, que aparece ante los ojos del hombre como fenómeno, pues se explica a partir del mundo sensible. Así, la realidad es un lenguaje vital e irrevocable de la esencia del mundo y de los hombres (que es la misma) que sólo espera a aquél que la reconozca, que se haga uno con ese irrevocable lenguaje, con esa vida del alma en el mundo y con él. De este modo, como señala Durand, "*strictu sensu* [el símbolo] es el órgano del aparato simbólico"⁵⁵.

Con todo, es menester recordar que el símbolo "escapa a toda definición [pues] es propio de su naturaleza romper los cuadros establecidos y reunir los extremos en una misma visión. Las palabras serán importantes para sugerir el sentido o los sentidos de un símbolo, pero recordemos siempre que son incapaces de expresarlo en todo su valor"⁵⁶. Amén de que, tomar el símbolo [literalmente] en cuanto cuerpo material es en particular la esencia de la superstición. Pues éste es un encadenamiento al objeto, mientras que [su mensaje] es un radicar en la legalidad que hace posible el acaecer de los acontecimientos⁵⁷.

Pues bien, para explicar el símbolo "podemos recurrir al ejemplo kantiano del cielo estrellado que esta por encima de mi cabeza y decir que no hay diferencia entre el cielo y yo [pues estamos íntimamente ligados] : yo estoy aquí y, por eso mismo, me entusiasmo, tengo una especie de éxtasis sereno, porque no necesito salir de mí mismo, puesto que la cosa no está fuera de mí mismo.]Esta

⁵⁴ . "Símbolo, en Trías, E. *Diccionario del espíritu*. (1 tomo), Barcelona, Planeta, 1996, .

⁵⁵ . Durand, G., *Op. Cit.*, p. 25.

⁵⁶ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 16.

⁵⁷ . Jaspers, Karl. *La filosofía*. Trad. José Gaos, F.C.E. (Breviarios 77), México, 1992; 152 pp., p. 31.

experiencia es a la vez ens-tasis y éxtasis, interna y externa⁵⁸. Desde esta perspectiva parecen más claras las palabras de Hölderlin que afirman: "en lo divino creen únicamente aquellos que lo son"⁵⁹. En efecto, se entiende, en primer término que no todos los hombres pueden creer en lo divino, ya que se necesita una contraparte para reconocerlo, ser divino. No obstante, aun teniendo la contraparte íntima y silenciosa, tengo ya el enstasis que lo divino supone para su reconocimiento; mismo que aparece en el mundo como un éxtasis; mi éxtasis, el éxtasis.

1.1.2. El lenguaje del símbolo.

Si entendemos plenamente la polivocidad que en el símbolo es permanente, entenderemos por qué "de ser concepto o metáfora el símbolo sería en verdad bien poca cosa, y no haría sino recargar los ya sobrecargados canales de la computadora cerebral del hombre de hoy. El símbolo no es un amañera más poética o hermosa de decir cosas ya sabidas, aunque también sea eso"⁶⁰. De hecho "en su origen el símbolo es un objeto cortado en dos trozos.(...) Dos personas se quedan, cada una con una parte; dos huéspedes, el acreedor y el deudor, dos peregrinos, dos seres que quieren separarse largo tiempo (...) acercando las dos partes reconocerán más tarde sus lazos de hospitalidad, sus deudas, su amistad. El símbolo deslinda y aúna: entraña las dos ideas de separación y reunión: evoca la comunidad que ha estado dividida y que puede reformarse. Todo símbolo implica una parte de "signo roto"; el sentido del

⁵⁸ . Panikkar, R. "Símbolo y simbolización": La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo.", en *Arquetipos y símbolos colectivos* (Círculo de Eranos I). Trad. Lucino Enrique Martínez, Anthropos, Barcelona, 1994; pp. 431, pp. 383-414, p. 398.

⁵⁹ . Hölderlin, F. *Antología poética*. Madrid, Visor de Poesía, 1985, p. 33.

⁶⁰ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 10.

símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.”⁶¹

Así que, a decir del símbolo, es la suya una función que relaciona los opuestos, e incluso es la relación por excelencia en la que “tres caracteres delimitan la comprensión de su noción. Primero, el aspecto concreto (sensible lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal [que] es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado, y por fin éste último es “algo imposible de percibir” (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo.”⁶² De este modo y dadas sus características, lo que se le pide al símbolo es una reconstitución del hombre mismo, una ubicación de lo divino de cada uno de nosotros y una unión con aquello que le es correspondiente, pues en sentido amplio, el símbolo, como afirma Durand “da un sentido”⁶³, ofrece un a dirección y a partir de ambos proporciona y es él mismo una ubicación, un asidero. En efecto, a partir de su “ley de la bipolaridad”⁶⁴, el símbolo reúne y aúna mientras separa .

Es uno de los papeles del símbolo religar y armonizar hasta los contrarios. Jung llama función trascendente (trascendente en el sentido de pasaje de una actitud a otra, por el efecto de esa función) a esa propiedad de los símbolos de establecer una conexión entre fuerzas antagonistas⁶⁵

Pues bien, “el símbolo es, pues, una unidad que presupone una escisión. Hay pues una originaria escisión o partición a modo de premisa de toda conjunción simbólica. Y hay también una prueba final de la cual se pretende restablecer la unidad originariamente perdida.”⁶⁶

⁶¹ , Ibid. p. 21.

⁶² . Durand, G., *Op. Cit.*, p. 18.

⁶³ . Ibid. p. 19.

⁶⁴ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 17.

⁶⁵ . Ibid. p. 29.

⁶⁶ . Trias, E. *Op. Cit.*, p. 185.

Este es el modo en que el hombre confía al símbolo una actitud cósmica. Es decir, a través de él se pretende restablecer la unidad originariamente perdida. Cabe añadir que esta unidad es íntima y armónica, unidad del hombre con el mundo. Esta intimidad, esta conciliación es la que hace del símbolo un lenguaje universal. "es universal, en efecto, porque es virtualmente accesible a todo ser humano sin pasar por la mediación del lenguaje hablado o escrito y porque emana de toda psique humana."⁶⁷

Ahora bien, si el símbolo ofrece una unidad original del mundo perdida por el hombre y, de este modo otorga una conciliación íntima con el cosmos, bien podemos afirmar que el símbolo es de suyo, "la manifestación sensible y material de lo sagrado[que] revela la congénita ambivalencia y duplicidad de éste (entre lo puro y lo execrable, o entre lo inviolable y lo susceptible de ofrenda y sacrificio. [Dicho de otra forma], el símbolo hace que lo místico se manifieste. O que esa trascendencia invada el cerco del aparecer y se implanten formas diversas (en relatos, mitos ,o en acontecimientos rituales o sacrificiales."⁶⁸

Cabe señalar, además, que "en tanto que intermediario entre lo trascendente y lo inmanente (o psicológicamente entre lo inconsciente y lo consciente), el símbolo se encuentra atravesado por una dialéctica que le es consustancial, por una "tensión creadora" que nunca llega a resolverse o agotarse completamente."⁶⁹ Por lo tanto, "tal vez podamos dar al símbolo el nombre de "relación", siempre y cuando tengamos presente que lo importante de la relación no son los polos de la relación sino la relación misma. [En efecto], los polos de la relación son fruto de la relación [de suerte que], la relación es

⁶⁷ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.28.

⁶⁸ . Trias, E. *Op. Cit.*, pp. 181-182

⁶⁹ . Garagalza, L. *Op. Cit.*, p. 51.

primera y es ella la que nos constituye en un tú y en un yo. Esto es el símbolo: una relación vivida.”⁷⁰

No existiendo la posibilidad de una verificación externa, el símbolo en última instancia sólo vale por sí mismo. Sus dos partes están infinitamente abiertas; y no existe entre ellas una relación unívoca.⁷¹

Así las cosas, se mantiene siempre entre ambos polos una heterogeneidad permanente y radical la cual, a su vez, crea una libertad. Bajo tal libertad el símbolo escapa de lo unívoco, es decir, la libertad que caracteriza al símbolo “rompe con la «letra» a la que el símbolo se encontraba atado.”⁷² Por ello éste adquiere una doble naturaleza; a saber, “es el caldo de cultivo en el que el sentido simbólico puede germinar y, al mismo tiempo, es una auténtica *poiesis*, creación de una trascendencia.”⁷³, pero de una trascendencia peculiar. En efecto, pues al hablar de símbolo mentamos una trascendencia que no separa al hombre de sus fuerzas, sino que, por el contrario, lo reúne con ellas devolviéndole así su sentido original, primigenio --que el mismo hombre antiguo vio en la madera, la tierra, el río— y lo potencia y dimensiona hasta encontrar dentro de sí el contacto con tales fuerzas primigenias. Esta es la trascendencia simbólica, vínculo privilegiado que el hombre tiende con lo divino, con lo oculto, lo más antiguo que permanece inmutable frente al pasar de los años, pues se trata de una fuerza que en eras viene y que a su encuentro y reconocimiento, el mismo hombre encuentra que su naturaleza originaria y más antigua es al mismo tiempo divina. Así, el hombre que se encuentra a sí mismo divino se ve a sí mismo como depositario y mantenedor de un ser divino, revelado a él desde el fondo de sus profundidades más oscuras, a través del símbolo y con él.. Así el hombre encuentra, percibe, vivencia y sitúa lo sagrado en sí mismo pues se encuentra, percibe, y vivencia a sí mismo sagrado.

⁷⁰ . Panikar, R., Op. Cit., p 402.

⁷¹ . Garagalza, L. Op. Cit., p. 52.

⁷² . Ibidem.

⁷³ . Ibidem.

De hecho el símbolo se aloja en el espacio limítrofe y fronterizo situado entre el cerco de lo sagrado y el cerco del aparecer. Este espacio limítrofe y fronterizo constituye el lugar mismo donde el símbolo puede al fin constituirse como tal símbolo. Ese límite como tal límite, es de hecho y de derecho el ser mismo que en el símbolo se produce. En el acontecimiento simbólico ese ser del límite (o existencia fronteriza) adquiere significación y sentido⁷⁴.

Así, mientras el símbolo es vínculo, también es un lenguaje dialógico, que encuentra su función mientras une, reúne, armoniza y cohesiona íntimamente los contrarios, pero es al mismo tiempo el lenguaje de lo oculto-invisible que hay el mundo y que se mantiene en el tiempo y se revela al hombre como el lenguaje más antiguo y universal de lo divino donde el hombre juega el papel de correspondencia de aquello sagrado, comprendiendo así la parte más recóndita de sí, la más antigua, la memoria que lo constituye como hombre: su alma, pues a decir del Chandonya Upanisad basta conocer aquello más antiguo para serlo.

Es entonces el lenguaje simbólico un lenguaje anterior al pensamiento, pues como hemos dicho con Panikar el pensamiento es la culminación de dicho evento.

Para marcar [el] doble aspecto [que el símbolo tiene de] representativo y eficaz lo calificaríamos de buena gana de "ídolo-motor". El término eidolon lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (eidos). No quiere decir esto que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro al rededor del cual gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento⁷⁵

Con todo, el hombre quiere "pensar" lo simbólico para expresarlo, para decirlo a aquellos que son su correspondencia y, sobretudo, para significarlo, es decir, para representarlo en el mundo, su propio carácter, como parte de un crecimiento interior. De este modo el hombre expresa su vivencia, su emoción

⁷⁴. Trias, E. *Op. Cit.*, pp. 182-183.

⁷⁵. Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p. 19.

al encuentro con lo sagrado, pero encuentra que entre lo dicho y lo ocurrido hay una "inadecuación" de correspondencias. Es decir que el hombre al pensar lo simbólico bien lo puede significar y en consecuencia asimilar a su carácter, pero al expresarlo, al darlo a conocer percibe que el pensamiento, como mediación entre la hierofanía y la palabra, genera dicha inadecuación por lo que no alcanza a describir lo simbólico, es decir, su propia relación con lo sagrado, esto ocurre así porque, para decirlo con Maslow, "resulta de extrema importancia [en el proceso de significación] la poderosa tendencia existente en la abstracción de relacionar los aspectos del objeto con nuestro sistema lingüístico. Este hecho crea dificultades especiales porque el lenguaje es un proceso secundario y no primario (en un sentido freudiano), porque tiene que ver con la realidad externa antes que con la realidad psíquica, con lo consciente antes que con el inconsciente."⁷⁶; de esta suerte "el único medio para salvar la significación pese a esta fundamental inadecuación, que imposibilita el sentido unívoco, es la "redundancia": sólo en un proceso ilimitado de repeticiones no tautológicas, sólo por una serie de "aproximaciones" acumuladas, se alcanza en mayor o menor medida una cierta [cohesión] entre la imagen [(símbolo)] y el sentido."⁷⁷ Sin embargo, aunque en la experiencia simbólica y su expresión "los significados sean muchos, en cierto sentido el símbolo es singular, precisamente en la pluralidad de sus significados; y si dividimos el símbolo, perdemos su centro y nos desaparece el símbolo. Si se pretende tener el monopolio de un símbolo, afirmando que un símbolo [determinado] significa lo que yo creo que significa, el símbolo muere. Cuanto más grande es un símbolo, más posibilidades presenta de tener, no solo una multiplicidad de objetos, sino también de sujetos que reclaman el derecho de utilizarlo. El símbolo aparece entonces como cargado de realidades concretas."⁷⁸ De esta suerte, como afirma Cirlot, la esencia del símbolo consiste en exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea

⁷⁶ . Maslow. A. H. *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*. Traducción de Ramón Ribé. México Kairos-Colofón 1988. 308pp. p. 131.

⁷⁷ . Garagalza, L. Op. Cit., p 52.

que expresa. Daremos de ello una explicación provisional : que el inconsciente, o «lugar» donde viven los símbolos, ignora los distingos de contraposición. O también, que la «función simbólica» hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la consciencia no puede resolver con sus solos medios.⁷⁹

1.1.3. El misterio como mensaje del símbolo

Hemos hablado del símbolo como lenguaje de la multivocidad, hablaremos ahora del misterio como mensaje de aquel lenguaje múltiple y variado, el lenguaje del símbolo. Es menester, sin embargo, atender previamente al sentido del vocablo «misterio» que hace referencia a aquello «cernido», que esta «apartado», «separado».

De este modo, cuando el hombre antiguo observa la naturaleza, no solo entiende que el mundo posee una regularidad en los fenómenos de su aparecer, es decir, una ley interna (Cosmos) que le permite moverse, sucederse; sino también que al ser esa una ley interna del mundo expresada a través de los fenómenos de la Naturaleza que le dan movimiento, esa ley es al mismo tiempo aquello que en su invisibilidad, en su silencio está apartado de los ojos humanos, separado --en su relación íntima y secreta con los fenómenos de la naturaleza-- de los fenómenos que el hombre suele encontrar ahí delante y registrar con sus sentidos.

Así el hombre crea rituales, eventos que sincronicen al mismo hombre con aquella secreta ley de la naturaleza que se presenta como regularidad de los fenómenos del mundo, en cada aparición del sol, por ejemplo. Esta sincronía

⁷⁹ . Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Op. Cit.*, p.19.

que el primitivo crea, establece y regula por el hecho simbólico de "ajustar" mitades a través de aquellos rituales, acerca, une y religa, y relaciona íntimamente, por mediación de un fuerte vínculo al mismo hombre con aquello que es de suyo separado, apartado, cernido del mundo visible, es decir, con la ley interna o cosmos de la naturaleza. Así, aquello oculto, cernido, separado comparece, en el ritual, no solo frente a los ojos del hombre sino frente a cada uno de sus sentidos, su experiencia de crecimiento, su vida entera. De este modo podemos afirmar que si un ritual es tal, es decir, una experiencia que hace las veces de unión, fusión íntima entre aquello cernido y el hombre mismo como extremos correspondientes, es al mismo tiempo la forma que el símbolo adopta cuando se busca una sincronización íntima a través de la experiencia, siendo el ritual la manifestación suprema del símbolo en este ámbito.

En la ecuación [que expresa al símbolo] macro-cosmo = micro-cosmo se implica la posibilidad de explicar el primero por el segundo, o inversamente. El "ritmo común" de Schneider pertenece, mas bien, a la tendencia de explicar al hombre por el mundo; el "arquetipo" de Jung propende a explicar el mundo por el hombre. Lógico es que acontezca así, cuando [el símbolo] no parte de formas ni de figuras, o seres objetivos, sino de imágenes contenidas en el alma humana, en las honduras hirvientes del inconsciente. El arquetipo es, en primer lugar, una epifanía, es decir, una aparición de lo latente a través del arcano: visión, sueño, fantasía, mito. Todas estas emanaciones del espíritu no son, para Jung, sustitutivos de cosas vivas, modelos petrificados, sino frutos de la vida interior en perpetuo fluir desde las profundidades, en un proceso análogo [y cabe decir sincrónico] al de la creación en su gradual desenvolvimiento. Si la creación determina el surgimiento de seres y objetos, la energía de la psique se manifiesta por medio de la imagen, entidad limítrofe entre lo informal y lo conceptual, entre lo tenebroso y lo luminoso.⁸⁰

Así las cosas, aparecen con claridad las palabras de Panikar "el símbolo es símbolo del misterio"⁸¹, en virtud de que el hombre al acercarse, en el ritual, aquello misterioso que es la ley interna de los fenómenos del mundo, acercó

⁷⁹. Cf. Cirlot, J. E., *Op. Cit.* p. 30.

⁸⁰. *Ibidem.* p. 32.

⁸¹. Panikar, R., *Op. Cit.*, p. 409.

también aquello misterioso de sí mismo. Por consiguiente, merced a la ecuación que expresa al símbolo de macrocosmo-microcosmo, el hombre acercó lo más hirviente, cernido y separado de su inconsciente en busca de esa imagen que expresa al alma humana, al hombre entero: su esencia y su existencia. Así como el símbolo supone una parte sensible para sugerir otra invisible, así el hombre desde la experiencia sensible del ritual encuentra la parte invisible, secreta y misteriosa del mundo que hace contraparte con la suya propia, su alma; pues el símbolo que une y hace uno (aúna) a dos contrarios que, aunque correspondientes, se encuentran separados, reúne lo misterioso del hombre con la correspondiente y misteriosa ley secreta del mundo, identificándolos entre sí al modo de partes correspondientes que se relacionan íntimamente, por eso el símbolo es símbolo del misterio porque lo acerca al hombre de modo contundente como un mensaje que debe llegar a su destinatario para que éste, al descifrarlo, comprenda, vivencie y signifique la profundidad de su alma y su alma a profundidad.

Así, el símbolo explicado desde el misterio no sólo es la unión de la vida interior en perpetuo fluir del hombre con aquella ley interna de la Naturaleza y sus fenómenos, sino que, a partir de dicha unión, es posible identificar íntima y plenamente aquello alejado, cernido y secreto, distante, oculto, e invisible del mundo con el alma humana hasta hacerlos uno. Este es el auténtico mensaje del símbolo: un misterio que será relacionado, identificado y unido con lo más profundo del hombre que es, a un tiempo, distante y cercano, comprensible e inexplicable.

De esta forma, el auténtico mensaje del símbolo junta, aíuna y relaciona lo apartado, separado del mundo con lo más profundo, apartado y separado del ser humano mismo; los cuales, cada uno por su parte, aparecen, a primera vista, como dos cosas distintas, pero, gracias al símbolo, logran ser reconocidas y descubiertas como una y la misma cosa; a saber, el fundamento, el sustento,

aquello que acompaña y ha acompañado siempre al mundo en su existir y devenir⁸².

Yang y Yin —representados como un círculo, trabados dentro de él: Yang, claro; Yin, oscuro— cada uno portador en sí de la esencia del otro; siempre opuestos, siempre unidos. Un principio excepcionalmente apropiado para ser estudiado.⁸³

Por ello, el misterio —el misterio de la existencia del mundo y el misterio de la existencia del hombre como un ser en el mundo— configura y acaba el mensaje del símbolo. Dado que esto es así, sucede que al comprender el mensaje del símbolo —y con él, el misterio— el ser humano se comprende, se expande, crece y, sobre todo, logra asir el para qué (estructura) de su existencia.

A cualquier modo que halla de total obscuridad. Yo soy supremo. Soy el Cristo negro. El que no crece ni ama —aquél que sólo sabe del misterio hecho carne.⁸⁴

Ahora bien, hasta el momento he afirmado dos cosas. En primer lugar he sostenido que, a través del símbolo, lo apartado, separado del mundo (la naturaleza toda) se encuentra indisolublemente relacionado con lo más profundo, apartado y separado del ser humano mismo. En segundo lugar, además, he señalado que, gracias a tal relación, es posible que el misterio, como mensaje del símbolo, “encarne” en el hombre, en su cuerpo, en su ser completo. Con todo, no he señalado cómo y en virtud de qué se lleva a cabo tal encarnación. Ni tampoco he dicho en qué consiste. Empero no es tarea de un sólo hombre resolver estas incógnitas, pues el estudio del aspecto simbólico de

⁸². Recordemos que aquello que ha acompañado y acompaña siempre al mundo en su devenir los griegos lo han llamado *arché* y, por eterno, lo han considerado lo divino.

⁸³. Eisenstein, S.M. *El sentido del cine. Traducción de Nora Lacoste. México. Siglo XXI, 1994. 204 pp.* Nota al pie 17, p.69.

⁸⁴. Pessoa, Fernando. *Poesía. Selección, Prólogo y notas de José Antonio Liardent, Madrid, Alianza tres, 1996; 284 pp., p. 78.*

la vida humana es un tema realmente nuevo y poco explotado. Por consiguiente me remito y me resigno a señalar con Chevalier y Gherbrand que "la vitalidad del símbolo depende de la actitud de la conciencia y los datos de lo inconsciente"⁸⁵. Y, desde allí, señalaré que la "encarnación" del símbolo en el hombre consiste en una relación muy peculiar y específica que aún está por definirse. En el apartado siguiente señalaré muy modestamente las causas posibles que hacen posible esta encarnación del símbolo en el hombre y señalaré, también, algunas de sus consecuencias. Hablaré, pues, del hombre como un "homo signifer", apoyándome sobre todo en la postura de Durand. Pero como esto es tema posterior continuaré el desarrollo de la temática que ahora nos compete.

He señalado que el inconsciente y la disposición de la conciencia es fundamental para la "encarnación" del símbolo en el hombre. Añadiré ahora, apoyado en Chevalier Gherbrand que tal encarnación "presupone una cierta participación en el misterio, una cierta connaturalidad con lo invisible"⁸⁶. En efecto, ya he señalado que el símbolo entraña el misterio, que es su mensaje. Este último, a su vez, aparece en el mundo "representado" por una imagen en el alma del ser humano que lo ha comprendido y captado, Por esta razón, la experiencia en y del símbolo es siempre experiencia de un espectador que, al ser testigo de ella, al mismo tiempo actúa. En efecto, cabe recordar que esa imagen es producto de la relación (encarnación) del misterioso (separado) del mundo con lo misterioso (separado) del hombre.

Una vez señalado lo anterior nos encontramos en una mejor posición para comprender varias cosas. En primer lugar tenemos claro ahora lo que significa que alguien pueda ser contraparte del misterio. En segundo, barruntamos en qué medida el hombre guarda cierta connaturalidad con él. Y, en tercer lugar podemos vislumbrar cómo, a través de la relación íntima del hombre con el símbolo —y, con ella, del hombre con lo más profundo del mundo (lo divino)—

⁸⁵ . Chevalier y Gherbrand, Op. Cit., p. 29.

cómo es que el ser humano logra introducir y descubrir la participación de lo divino en su vida y en la vida como tal. Además de que, en cuarto lugar, podemos también comprender qué quiere decir Cirlot cuando afirma que:

El simbolismo se sitúa en lo arquetípico de cada ser, de cada forma, de cada ritmo. En su dominio, merced al principio de concentración [micro y macrocosmos], todos los seres de la misma especie se reducen al singular. De modo que no sólo todos los dragones son el dragón, sino que la mancha que parece un dragón es un dragón.

En conclusión, entonces, podemos decir que el símbolo es la experiencia que relaciona lo cernido, alejado, apartado (misterio) con lo evidente corpóreo y material del mundo y de la vida. Es decir, que el símbolo relaciona el Mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, paisajes, etc...) con el] Mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc...)⁸⁷. Todo esto se logra a través de la peculiar facultad suya (del símbolo) de unir íntimamente, de aunar contrarios y fundir esencialmente estos dos mundos, físico y espiritual en uno. Y, de esta suerte, como afirman Chevalier y Gherbrand, "el símbolo se afirma como un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término [lo invisible]"⁸⁸. Y, en palabras de Pessoa el símbolo podría ser considerado:

Cual esqueleto en esta carne mía,
Invisible estructura de lo invisible
Diferente esencial.⁸⁹

⁸⁶ . Ibidem.

⁸⁷ . Cf. Cirlot. Op. Cit., p. 34.

⁸⁸ . Chevalier y Gherbrand, Op. Cit., p. 29.

⁸⁹ . Pessoa, Fernando. *Poesía*. p. 81.

Así pues, el símbolo y su mensaje revelan que el mundo mismo, en su estructura más profunda y verdadera es un contraste radical y, por consiguiente, una paradoja hermética. Razón por la cual, como bien señala Trías⁹⁰, el símbolo no es una cosa o un objeto (o no lo es de modo preferente), el símbolo es un *acontecimiento*. En efecto, el símbolo es un hecho donde se prueba y experimenta si los dos fragmentos de la moneda o medalla, en principio separados, pueden encajar o no. Siendo el engarce de las partes condición para que tenga lugar tal *acontecimiento*. Con todo, antes del "acontecer del símbolo" existe, ya, una "entidad simbólica", por así llamarla. Por ello, podemos afirmar que el símbolo es, por fuerza, individual y luego íntimo (al ser experimentado, reconocido, comprendido). Ahora bien, al ser el símbolo algo íntimo, se revela, a su vez, como algo profundo y, por profundo, espiritual y, por espiritual, antiguo y, por antiguo, universal y, como tal, común a todos los hombres.

Pues bien, con base en todo lo que hemos afirmado hasta ahora podemos concluir que "la función esencial de lo simbólico es penetrar en lo desconocido y establecer, paradójicamente, la comunicación con lo incomunicable"⁹¹. De hecho, en el rebasamiento de lo conocido, de lo expresado hacia lo inefable, es el sitio donde se afirma el valor del símbolo. Si el término escondido llega un día a conocerse, el símbolo muere [en virtud de que] un símbolo está vivo en tanto que está preñado de significación⁹².

De este modo, si el símbolo tiene algún valor es porque rebasa lo expresado hacia lo inefable, es decir, es porque entabla comunicación con lo incomunicable. Aquí radica el entrelazamiento que el símbolo mantiene con el misterio. Con todo, al entrelazarse con él no lo desvirtúa ni lo aniquila. En efecto, comunica aquello con lo que se engarza como lo que es, a saber; misterio. Aquello que se comunica, se comunica así, esto es, como misterio,

⁹⁰ . Cf. Trías, E. *Op. Cit.*, p. 185.

⁹¹ . Cirlot, *Op. Cit.*, p. 37.

⁹² . Cf. Chevalier y Gherbrand, *Op. Cit.*, p. 23.

—aunque no misteriosamente, pues el símbolo intenta ser una presea evidente de aquello que comunica. Bajo esta comunicación toca aquello inefable, vivo en nosotros. Con todo, al comunicarlo lo mantiene y lo recubre, pues no debemos olvidar que si el término escondido (aquello que el símbolo quiere comunicar) llega a ser conocido (descubierto), el símbolo muere. Es decir, al comunicar el misterio, el símbolo sigue manteniéndolo como lo que es, es decir, como algo cernido, apartado, lejano. Por ello, lo que logra es precisamente hacer evidente la existencia del misterio como tal, esto es, como algo separado y secreto. Lo que el símbolo hace evidente es, pues, la innegable presencia de un “más allá”, de un plus que por ser sustento de todo devenir, se sobrepone y se mantiene más allá de todo fenómeno y acaecer.

La experiencia simbólica se trata de un percatarse intelectual sin conocimiento del mismo. Pero no es un pensar. Tal vez sea esperanza, pero no expectación, porque no atañe al futuro⁹³.

Así, pues, la experiencia simbólica hace que “pensemos los pensamientos que ya están ahí *“in statu nascendi”*, que nosotros no hemos creado, pero sí contribuido a crear”⁹⁴. Por consiguiente, para lograr tener una experiencia simbólica, para participar de lo simbólico basta “adoptar una actitud receptiva, para dejar que el ser se exprese, que la realidad hable y que hable en y por mí, en y por los demás (puesto que yo no soy el único portavoz)”⁹⁵.

Si el misterio, pues, es el mensaje del símbolo y aquél se mantiene intacto cuando el símbolo es comprendido, podemos decir que significar o comprender un símbolo no tiene que ver con una decodificación, con un desciframiento, sino con una participación. Es decir, quien comprende un símbolo echa mano de

⁹³. Panikar, R., Op. Cit., p. 397.

⁹⁴. Ibid. p. 403.

⁹⁵. Ibidem.

aquello que el símbolo pone a la vista. Por ello, la experiencia simbólica encierra una esperanza; es decir, una apertura, una disposición y una intencionalidad específicas y definitivas. Así, la experiencia simbólica es, también, la búsqueda del misterio. Sin embargo, "es el secreto de la búsqueda lo que no se encuentra"⁹⁶.

La presencia del símbolo y de lo simbólico en la vida humana genera una pregunta fuerte y difícil de resolver. Es decir, podemos bien preguntarnos si el hombre encuentra lo divino, lo misterioso, lo cernido, lo separado, lo eterno, lo invisible, lo más antiguo, o bien porque lo busca, o bien porque lo busca lo encuentra. Es de suponer que la solución de los dos cuernos del dilema conllevan dos posturas distintas que implican, ya, una tesis que no ha de poder ser justificada. Hasta el momento he intentado explicar la presencia del símbolo a partir del encuentro con el misterio. Con todo, no he podido resolver la razón de ser del misterio como tal. A ciencia cierta, muchos pensadores se han dedicado a dar razón de ello. Ya Aristóteles en su metafísica, al intentar desarrollar una ciencia, busca precisamente mostrar la existencia de algo que se encuentra más allá de toda apariencia. Pero pelear la legitimidad de lo misterioso no es tarea del símbolo. Antes bien, lo que puedo decir es que, lejos de plantear las preguntas arriba señaladas, el símbolo y su presencia implican una toma de postura muy específica frente a ellas. En efecto, la presencia del símbolo recupera para la posteridad la completa adición a la "evidencia del misterio". No cabe, pues preguntar si el misterio existe porque se encuentra o si se encuentra porque existe. Ambas posturas son una y la misma en el ámbito simbólico. Es decir, para aquél ser que se caracteriza por crear, poseer y comprender símbolos, en otras palabras, para el "homo signifer",⁹⁷ el misterio es el "nombre" del mundo y, una vez enfrentado a él (al misterio y, desde él, al mundo), no tiene otra alternativa que asimilarlo, comprenderlo, expresarlo. Así aparecen los símbolos. Así aparece el hombre como un ser

⁹⁶ . Pessoa, Fernando. *Poesía*. p. 81.

simbólico, como un ser cuyo modo específico de morar el mundo es simbolizándolo en su estructura más profunda y, al mismo tiempo, más cercana, a saber, el misterio⁹⁸.

1.1.4 La imagen en el símbolo como imagen del ser

Al decir que el símbolo es aquello que vincula lo cernido y apartado, invisible y antiguo con lo sensible y material del mundo decimos, además, que a través del símbolo aquello misterioso e invisible es visible y, por consiguiente, sensible (es decir, susceptible de ser captado en y por los sentidos) y, por ello, asequible y palpable para el hombre. De este modo, para que el símbolo —en su relación con el misterio— participe del mundo sensible y material tiene que ser, en primer lugar, visible, sensible. Por ello, Chevalier y Gherbrand sostienen que “en cuanto aparece un vínculo notable entre dos imágenes o dos realidades y una relación jerárquica cualquiera, fundada o no en un análisis racional, está virtualmente constituido un símbolo”⁹⁹.

El símbolo, por consiguiente, posee la imagen como parte fundamental de su estructura elemental. Con todo, la imagen del símbolo no es una imagen cualquiera, pues esa imagen contiene, posee, representa las características más antiguas, genéricas y esenciales del hombre. De esta suerte, la imagen que el símbolo contiene es la imagen por excelencia, es decir que se trata de la imagen del hombre que en sus formas sugiere lo más fuerte y misterioso del mundo mientras muestra lo más fuerte y misterioso del hombre mismo. Sin duda

⁹⁷ . El término es de Durand.

⁹⁸ . Sin duda alguna, se ubican aquí las mandalas hindúes, la escultura de Shiva sobre el enano, que simboliza el cambio, la llamada Coatlicue, el calendario azteca y otras tantas obras cuyo carácter estructural coincide con el mensaje de las obras que acabo de mencionar.

⁹⁹ . Chevalier y Gherbrand, *Op. Cit.*, p.24.

alguna, se ubican aquí las mandalas hindúes, la escultura de Shiva sobre el enano, que simboliza el cambio, la llamada Coatlicue, el calendario azteca y otras tantas obras cuyo carácter estructural coincide con el mensaje de las obras que acabo de mencionar. Pues bien, la relación de imágenes —como relación de fuerzas primigenias— que se entrecruzan para mostrarse al hombre en todos los tiempos (razón por la cual tales imágenes son, desde ese momento, lo más antiguo) configura el carácter más general del símbolo.

Apoyados en dichas características de la imagen simbólica, y, cabe reiterar que sólo con ellas, podemos entender en que medida el “símbolo —en cuanto símbolo— no es objeto de hermenéutica. [Pues]no se puede interpretar un símbolo: ¿con qué lo interpretaríamos? En realidad en el símbolo no hay distancia interpretativa. Por eso el símbolo no es hermeneutizable (...) Si necesito que me lo expliquen, necesitaré también algo que pueda servir de fundamento a la explicación. Demos un ejemplo. Si decimos a un niño: “El cuerpo, hijo mío, representa el instrumento vital por el cual se manifiesta el alma, la materia unificada en ti y que forma tu ser...”, el pobre niño que, antes, tal vez entendía un poco lo que era su cuerpo, ahora se sentirá perdido, porque lo que pensaba poder agarrar con sus propias manos se ha vuelto problemático y elusivo y depende de términos como “alma”, “ser”, “materia”, y demás. El niño ha perdido todo contacto directo con su cuerpo. Para entender mi discurso, el niño tiene que entrar primero al mundo de los conceptos de una civilización determinada. Aquello con lo que explico el significado del “símbolo” es, evidentemente, algo previo al símbolo y que acepto sin necesidad de explicaciones ulteriores. [En efecto,] los símbolos son los ladrillos últimos con que está construido el edificio de la realidad. Cuando el símbolo necesita una explicación es porque está acabado; ha dejado de ser símbolo.”¹⁰⁰

¹⁰⁰ . Panikar, R., Op. Cit., p. 391.

De este modo, la imagen, desde el símbolo, aparece como una representación contundente, única, repentina pero que no necesita de explicaciones de "traducciones". Eso parece pensar Panikar cuando afirma que "o se entiende el símbolo o no se entiende; o estamos en él, o no estamos."¹⁰¹ Así las cosas, aquel que busca describir, expresar, detallar lo contundente de la imagen del símbolo con otra imagen a su vez, recurrirá, sin duda, al rayo, pues es éste una de las representaciones más potentes y únicas que expresan el modo en que aparece y se revela una fuerza inesperada frente al hombre, dejándolo anonadado; indagamos tan sólo en la memoria propia de las tormentas en campo abierto. La lluvia cae espesa, tupida y rítmica. Al fondo, en un espacio casi indefinido, el rayo ilumina de la nada el pedazo de cielo de su entorno y el firmamento entero parece temblar, estremecerse fuertemente. Es la naturaleza y su fuerza, la vida y su misterio que cae, grueso, en el mundo. Hasta aquí, el evento es silencioso, mudo y visual porque el trueno es posterior al rayo. Los bordes de su estela se agotan en el límite de la mirada, al fondo del paisaje, en lo hondo de la espesura, todo lo demás es floritura, el rayo es esencial. Su aparición irrevocable, su majestad brillante se hace presente mostrando su inasible concreción, su aparecer insólito e inesperado, que como destellos de fuerza invisible del mundo, participa de él y sale desde lo oculto al límite del aparecer para ocultarse otra vez.

Ah que temibles tumultos resonando a través del aire sombrío, herido por la furia del trueno y del relámpago que lo cruzaba velozmente llevando la ruina, derribando todo lo que se oponía a su carrera!

¡Ah, cuantos podían verse tapándose los oídos con las manos para no oír el iracundo rugido del viento mezclado con la lluvia, el tronar de los cielos y la cólera de los rayos!

Y arriba coronando el horrible espectáculo, la atmósfera se veía cubierta de lóbregas nubes rasgadas por el dentado curso de los

¹⁰¹ Ibidem.

enfurecidos rayos que brillaban aquí y allá en medio de la densa oscuridad...¹⁰²

Esta imagen, como el símbolo, se entiende o no se entiende pero no se explica, se vive, se experimenta, y se recuerda, pues ella sugiere el modo en que lo misterioso y cernido del mundo está oculto y en que medida puede ser correspondido únicamente por lo más profundo y cernido del hombre, pues es el hombre quien comprende aquella fuerza primitiva del rayo y comprendiéndola se hace uno con ella, estableciendo así una jerarquía, esto parece sugerir Heráclito "al decir «todas las cosas las gobierna el rayo», esto es, las guía, porque llama «rayo» al fuego eterno."¹⁰³ Incluso Eggers Lan en su trabajo sobre los filósofos presocráticos encuentra en el pensamiento del Efeso una clara identidad entre el rayo y lo divino¹⁰⁴.

De esta suerte, vemos como la imagen del símbolo representa una fuerza oculta, envolvente e inesperada que representa a lo divino y que, además, encuentra su contraparte en el hombre mismo y, cabe precisar, en su alma, pues a decir de Heráclito: "propio del alma es su fundamento que se acrecienta a sí mismo."¹⁰⁵ Así, frente a la sentencia Heideggeriana: "el fundamento" debe ser concebido, captado aprehendido, por lo pronto alcanzado y también al principio sólo presentido."¹⁰⁶, vemos como la función religadora del símbolo, que une y funde íntimamente a los contrarios hasta establecerlos a ambos como una relación, se trata del encuentro que el hombre obtiene con su parte más cernida, invisible y apartada al recibir, del mismo modo en que el mundo recibe la "aparición" del rayo, la presencia interior, irrevocable y contundente de su esencia más profunda y primordial: su propio ser. Se trata entonces de una imagen divina y silenciosa, potente y misteriosa capaz de reconstituir y

¹⁰² .The notebooks of Leonardo da Vinci, Garden City Publishing Company, 1941. Apud en Eisenstein, S.M. Op. Cit., pp.25-26.

¹⁰³ .Hipólito (22 B 64); IX 10, 7, Apud., Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), Op. Cit., p.371.

¹⁰⁴ . Cf. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.), Op. Cit., nota 86, p. 371.

¹⁰⁵ .Ibidem. p. 373.

montar al hombre sobre su esencia fundamental que lo estructura como tal, hombre.

El símbolo puede compararse con un cristal que devuelve diferentemente la luz según la cara que la reciba. Y podemos decir aún que es un ser vivo, una parcela de nuestro ser en movimiento y transformación. De suerte que, al contemplarlo, al captarlo como objeto, uno contempla también la propia trayectoria que se dispone a seguir, captando la dirección del movimiento en el cual el ser es llevado.¹⁰⁷

Esta capacidad del símbolo de hacer aparecer una parcela de nuestro ser en movimiento con aquella potencia misteriosa de su imagen, es decir con la potencia del rayo, es a lo que los especialistas han llamado "pregnancia simbólica"¹⁰⁸. Si el símbolo está impregnado de significación se debe a que su mensaje es siempre el más antiguo y universal. De este modo, es el reconocimiento de aquella pregnancia simbólica lo que ejercita al hombre como un "Homo signifer"¹⁰⁹, es decir, como un "animal superior que tiene actitudes circunspectas[*], cuerdas, prudentes, graves, serias. Como un] primate carnívoro que dispone de esta cualidad específica de la simbolización"¹¹⁰, que lo capacita, al mismo tiempo, para reconocer, aprehender, asimilar esa pregnancia significativa contenida en la imagen del símbolo que expresa lo más antiguo y primigenio, lo más divino, del mundo y del hombre, a saber: su propio ser.*

De este modo, el ser no sólo puede ser captado, aprehendido, integrado a nuestra vida. Antes bien, es captado, integrado, y aprehendido a través de una imagen. Es el ser que condensa la historia de la humanidad y que en eras viene

¹⁰⁶. Heidegger, M. *Conceptos Fundamentales*. Traducción, introducción y notas de Manuel E. Vazquez García. Madrid, Alianza, 1989. 182 pp. p. 27.

¹⁰⁷. Cf. Chevalier y Gherbrand, *Op. Cit.*, p. 23.

¹⁰⁸. Ni Gilbert Durand, ni Luis Garagalza tienen empacho en reconocer el término de Ernest Cassirer acuñado en su *Antropología filosófica*

¹⁰⁹. El término pertenece a Gilbert Durand y está desarrollado en su obra *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra. Loc. Cit. p.24.*

para aparecer, contundente, desde lo oculto, lo cernido, lo invisible, con la fuerza del rayo, de modo tal que no necesita explicación, o estamos en él o no estamos. Es esta "naturaleza" biológica del *Homo sapiens* [de simbolizar, de hacerse uno con el mundo a través de lo más sagrado e íntimo que con él comparte,] en modo alguno vacía sino llenas de potencialidades que se aplican en actualizaciones múltiples¹¹¹, lo que permite al hombre confrontarse con esa imagen, que es su propio ser, y reconocerla como una parte esencial propia.

Así, el símbolo sugiere, muestra, evidencia, una fuerza. Ella misma "es el pensar del ser (y no sobre el ser). El ser hace muchas cosas: piensa, habla, etc. [...] el hablar (la palabra) del ser es continuo, es expansivo, crea ser."¹¹²

De este modo se hace presente lo más antiguo. En efecto, se hace presente como un mensaje que es un misterio, y en tanto que este misterio es lo más separado, cernido, oculto e invisible, eso que es misterio es el ser, que, a decir de Heráclito "gusta de ocultarse"¹¹³. Eso que se oculta y es de suyo un misterio comparece ante el mundo, en virtud de que es llevado a la presencia a través de la imagen. De esta forma conviven en el ser dos partes que al acercarse surgen como antagónicas: por un lado la movilidad, el cambio, la mutación, y por otro lo misterioso y cernido que se presenta como inmutable eterno e inalterable. El símbolo según hemos visto, apunta a esta última parte de la realidad (lo eterno), pero, para hacerlo, hecha mano del material que la misma naturaleza mutable le ofrece. Así, en el símbolo mismo conviven esas dos partes de la realidad pero, mientras que lo mutable de la naturaleza es lo más accesible y a la mano, lo eterno, que es lo que se busca señalar, queda siempre apuntado, sugerido, "representado" por lo mutable (imágenes). De esta suerte, se cierra un círculo profundo y grave en lo simbólico. En efecto, al tomar el símbolo como

¹¹⁰. Ibid. pp. 24-25.

¹¹¹. Ibid. p. 27.

¹¹². Panikar, R., Op. Cit., p. 405.

¹¹³. Cf. Mondolfo, R. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Traducción de Oberdan Caletti. México. Siglo XXI. 1989. 394 pp. p.45.

material lo mudable para expresar y señalar lo inmutable, lo eterno, el símbolo maneja, ya, a la naturaleza como tal, es decir, como un conglomerado de dos fuerzas, a saber, el cambio y la eternidad. La fuerza del símbolo radica, pues, en el modo como se presenta y se configura: a través de la naturaleza mudable que es, ella misma, símbolo de lo eterno, de lo inmutable. El símbolo, pues, repite nuevamente y de otra manera lo que la naturaleza, a su vez, repite y expresa de muy diversas formas; a saber, la convivencia de lo eterno con lo mutable.

El mundo del ser es inalterable, rígido, exacto, delicioso para el matemático, el lógico, el constructor de sistemas metafísicos, y todos los que aman la perfección más que la vida. El mundo de la existencia es fugaz, vago, sin límites precisos, sin un plan o una ordenación clara, pero contiene todos los pensamientos, todos los datos de los sentidos, y todos los objetos físicos, todo lo que puede hacer un bien o un mal, todo lo que representa una diferencia para el valor de la vida y del mundo...Pero la verdad es que ambos tienen el mismo derecho a nuestra imparcial atención, ambos son reales y ambos son importantes para el [símbolo].¹¹⁴

La imagen, pues, es poderosa y profunda. En efecto, si el símbolo trabaja con imágenes es por la imagen y a través de ella, que se llega a la evidencia o encuentro con lo inmutable. La imagen, por consiguiente, es el centro de lo simbólico. Utilizando el "material" que la misma "naturaleza" ofrece, el símbolo la utiliza, a su vez, como representante, signo inequívoco de una presencia invisible; a saber, lo eterno que es sustento de todo devenir.

De este modo se aclara en que medida "la función original de los símbolos es precisamente la revelación existencial del hombre a sí mismo, a través de una experiencia cosmológica en la que podemos incluir toda su experiencia personal

¹¹⁴ . Cf. Russel, Bertrand. *El problema de los universales*.

y social.¹¹⁵ Y si esto es así es en virtud de que a través de su imagen, el símbolo “habla del ser con varias voces, a diversas alturas, tras numerosas formas y a través de diferentes objetos intermediarios que suceden en mi espíritu por vía de metamorfosis.”¹¹⁶

Mas allá de ti
No hay nada, es cierto.
Ni puede haber
Más allá de ti,
Que sólo tienes esencia,
Y te llamas ser.¹¹⁷

Es esta vitalidad del símbolo que al “poseer algo más que un sentido artificialmente dado —porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia—”¹¹⁸, muestra al ser del hombre en cada hombre y a cada uno arrebatada y hace íntegro hasta decir, con Fernando Pessoa, “mi alma torné exterior a mi.”¹¹⁹

Hasta el momento he descrito una trayectoria hacia una “caracterología esencial del símbolo” por pensar que sin ella no termina de estar lo suficientemente clara la importancia que el símbolo tiene para el crecimiento íntegro del hombre como tal, y en esa medida para el de toda sociedad que, en el trayecto de su evolución, opere subordinada a la contundencia de este principio. Con todo, aparece como menester insoslayable establecer nuestras primeras conclusiones para echar luz sobre la relación que el símbolo guarda con la cinematografía de Pier Paolo Pasolini. Para tal efecto, en seguida enunciaré tres características que considero fundamentales del símbolo para

¹¹⁵ . Chevalier y Gherbrand, Op. Cit., p.26.

¹¹⁶ . Ibid. p. 21.

¹¹⁷ . Pessoa, F. *Poesía*. p. 79.

¹¹⁸ . Chevalier y Gherbrand, Op. Cit., p. 19.

¹¹⁹ . Pessoa, F. *Poesía*. p. 79.

resaltar su importancia en el proceso que el hombre —incluso desde el primitivo— abre para encontrar el sentido de sí frente al mundo, y el valor que dicho sentido tiene. Todo ello con el fin de explicar cómo Pasolini desarrolla la idea que a través de la imagen cinematográfica el hombre del siglo XX puede superar la crisis en la que se ve inmerso.

En primer lugar, podemos afirmar que el símbolo identifica al hombre con lo eterno, divino, el sustento de todo, el origen. En segundo lugar decimos que tal identificación se realiza a partir del mensaje del símbolo y que este mensaje, a su vez, está contenido 'guardado' en su imagen. En tercer lugar presentamos la 'evidencia' de que la imagen en el símbolo no es sino una representación del ser del hombre en la medida en la que al identificarlo con lo eterno, lo explica y así, aclara su razón de ser. Ahora, ¿qué importancia tiene todo esto para explicar las tragedias de Pasolini?

Tal y como lo explicamos en nuestro capítulo primero, Pasolini encuentra que el hombre está sumido en la crisis más terrible de su trayectoria en el transcurso de la historia y explicamos también, en que medida al ser la crisis un olvido del origen, el hombre en crisis se encuentra en conflicto con respecto a todas las formas constituidas, entonces carece de todo sustento; el sentido de su existencia es ignorado y está por conocerse a toda costa debido a la urgencia ontológica de esta tarea. Ya en nuestro capítulo primero pensábamos que hay que superar la crisis tomándonos a nosotros mismos como vía para esa superación, podemos agregar, con base en nuestro capítulo segundo, que esto es posible gracias a la ecuación simbólica microcosmos=macrocosmos que identifica al hombre con lo divino, con lo eterno, es decir con el origen.

Pues bien, es tiempo de resaltar la doble raíz de la importancia que tienen las tragedias de Pasolini. Por una parte, al ser la tragedia una representación simbólica de los mitos trágicos de la antigüedad, es, al mismo tiempo una

nueva "presentación" de lo simbólico. Esta presentación, guarda en su estructura la fuerza el símbolo, no sólo de regresar al hombre al origen sino de acercarlo vivencialmente a él, recuperando, al modo de la aparición del rayo sobre el firmamento, su alma como fundamento de su ser completo. Así, la tragedia, al devolver al hombre al origen, es de suyo la superación de la crisis, y el hombre, al retornar de esa experiencia se asume como depositario de lo eterno, de lo divino, es decir, del fundamento del mundo. De este modo, la decisión de Pasolini de presentar la tragedia como la manera de superar este 'olvido del origen', resulta de inmejorable puntualidad. Por otro lado, nuestra segunda raíz está fundada en el hecho de que esas tres películas realizadas por Pasolini bajo el tema principal de la tragedia, se encuentran en el centro de la etapa simbólica del director. Es decir que estas tragedias forman parte de la etapa estilística que Pasolini nombró 'Cine de poesía', un método técnico-teórico de realización cinematográfica que hizo resaltar, desde el lenguaje cinematográfico, lo simbólico del hombre y con ello su más profunda esencia.

Vemos, entonces, como estas dos raíces, a primera vista separadas, están implicadas la una en la otra. La primera es una raíz temática (tragedia), la segunda, es una raíz técnica (El Cine de poesía), un método que hace resaltar al tema en toda su potencia y fuerza. Las dos se encuentran subordinadas a un criterio general, es decir, esencial, a saber, el símbolo. Hemos explicado la contundencia del símbolo, dedicaremos, ahora, nuestro tercer capítulo a explicar la fuerza y potencia de la capacidad expresiva del *Cine de Poesía*, así como a un breve recorrido estructural de su concepción y desarrollo.

Capítulo Segundo

El lenguaje en la imagen: el poder simbólico de la imagen cinematográfica.

¡Suprimir las barreras entre vista y el sonido, entre el mundo que se ve y el mundo que se oye! ¡Crear una unidad y una armoniosa relación entre estas dos esferas opuestas! ¡Que apasionante tarea! Los griegos y Diderot, Wagner y Scriabin: ¿quién no ha soñado con este ideal? ¿Quién no ha intentado darle realidad?

S. M. Eisenstein, *El sentido del cine.*

El lenguaje expresa, representa, comunica y conmueve. Su ámbito de acción es acaso el más antiguo que el hombre tenga noticia por ser nada menos que el ámbito humano. Ese ámbito es, al mismo tiempo, un espectro de modalidades de lenguaje: cuando el lenguaje es oral (foné) *expresa*, es decir que, saca desde adentro hacia afuera un mensaje por ser un proferir, un sacar desde las entrañas y exponer, poner fuera. Ahora bien, cuando esta expresión es por escrito (graphie), el lenguaje *representa*, por ser, la escritura, un volver a presentar de otro modo; y generalmente aquello que *conmueve* al hombre, en el lenguaje, es una imagen. El habla, la escritura y la imagen, el mundo que se oye al mundo que se ve: tres modalidades del lenguaje que buscan ser ellos mismos soportes de la *comunicación*.

El lenguaje, por su parte, tiene en su historia el hecho ineludible de haberse originado en el seno del esfuerzo humano por habitar el mundo, de hacer cultura. (Parte de Aristóteles) De este modo, la cultura tuvo, a su vez, el modo de comunicarse, de hacerse común entre los hombres. Así, la cultura recorre un trayecto antropológico y, en él, forma diversos grados de la comunicación: la expresión(mito), la representación(filosofía), y la imagen(símbolo), y cada una de ellas busca comunicar el pensamiento humano.

Estas modalidades son, ya, eslabones de una cadena colocada en el tiempo a través de la cultura. Con todo, ninguna de ellas está en posibilidad de comunicar aquel factor que las mantiene visibles en el derrotero cultural: el tiempo. He ahí la gran importancia, puntualidad y trascendencia de la imagen cinematográfica, por ser ella "un espacio tridimensional inexpresable espacialmente, el único modo cultural del lenguaje que añade, al pensamiento, una cuarta dimensión (el tiempo añadido a las tres dimensiones), un continuo de espacio - tiempo cuatridimensional."¹ tal y como ocurre en el mundo en que vivimos.²

De este modo, podemos afirmar que el cine "expresa la realidad con la realidad"³, ya que "en el método actual de crear imágenes, una obra de arte debe reproducir el proceso por el cual, en la vida misma, se alcanzan imágenes nuevas en la conciencia y en los sentimientos humanos."⁴ En efecto, el cine suprime efectivamente las barreras de la comunicación humana que dividen al mundo que se ve del mundo que se oye en favor de la expresión

¹ . Cf. Eisenstein, S.M. "La cuarta dimensión filmica" en *La forma del cine*. pp. 69 - 70

² . Cf. Einstein, A. Teoría de la relatividad. Apud. Eisenstein, S.M. *La forma del cine*. Loc. Cit. P.70.

³ . Pasolini, Pier Paolo, y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1976. p. 12.

⁴ . Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 20.

completa del mundo en su totalidad. Así, el cine está en posibilidad de expresar al mundo, en su unidad y armonía, con el mundo mismo,⁵ ¡Que apasionante tarea!

Con todo, ¿porqué es importante recuperar para el cine el sitio de 'modalidad cultural' del siglo XX al margen de toda visión que contemple al cine como eventualidad de la moda de los tiempos y, así como el ahuja en el pajar, sacar al cine de la moda? El mismo Eisenstein nos ofrece la respuesta:

Moda. La moda pasa, la cultura permanece. Ocasionalmente la cultura que hay tras de la moda no se percibe. Ocasionalmente un logro cultural se deja ir con el agua de la bañera de la moda.⁶

Así, mientras recuperamos para el cine el sitio de 'modalidad cultural', recuperamos para el hombre contemporáneo aquello que 'permanece' y muy a menudo 'no se percibe' en el cambio, la mutación, y lo efímero de la moda, a saber: la condición humana.

En efecto, desde principios del s.XX diversos realizadores de cine se han afanado en investigar aquellos mecanismos técnicos con que el cine cuenta para 'fotografiar' la naturaleza humana, y expresar la realidad de esta naturaleza con la realidad fotográfica del cine y al mismo tiempo, la relación que el hombre tiene con el mundo. Con todo, las del cine no son fotografías que se agoten en su ser fotografías, esos no son los linderos de la

⁵. Es claro, en virtud de lo expuesto en nuestro capítulo de símbolo, entender en que medida esta unidad y armonía comparecen frente a los ojos humanos como eventos simbólicos en la medida en que muestran un "Orden de todas las cosas" donde el mismo hombre está incluido como una parte más.

⁶. Eisenstein, S.M. "El lenguaje filmico." en *La forma del cine*. p. 104.

fotografía cinematográfica, sino que el cine, al combinar fotografía y tiempo, crea su 'imagen en movimiento,'

Al poseer tan excelente instrumento de percepción para la sensación de movimiento como es el cine –aún en sus niveles primitivos- deberíamos aprender pronto una orientación concreta en este continuo de espacio – tiempo cuatridimensional.⁷

Esta es la novedad que el cine introduce en las artes, a la permanencia de la cultura en el desarrollo de la expresión artística de la humanidad y, esencialmente, a la cultura misma. Estos son los fundamentos de la cinematografía establecidos conscientemente desde su aparición como tal⁸: hacer de la fotografía cinematográfica una fotografía que desborde con expresividad las dos características esenciales de la fotografía, a saber: 'revelar', y la peculiaridad fotográfica de ser una 'impresión'.

Podríamos preguntar ahora qué importancia tiene el 'revelar' cinematográfico y la 'impresión' en la que se funda. Pero, para hacerlo, debemos preguntar previamente qué relación tiene el 'revelar' cinematográfico con la 'impresión' cinematográfica.

De acuerdo con María Moliner la palabra 'revelar' -del lat. *revelare*, quitar el velo, de *velare* y éste de *vélum*, velo- hace referencia a un 'descubrir', decir o hacer saber cosas

⁷. Eisenstein, S.M. "La cuarta dimensión filmica" en *La forma del cine*. p. 70.

⁸. Llamo 'aparición de la cinematografía' a los trabajos realizados por David Wark Griffith a partir de 1908 ¿Qué es lo que me permite afirmar esto? Dos aspectos fundamentales de la historia del cine. En primer lugar está el trabajo de los hermanos Lumiere, unido al hecho de los 'trucos de ficción', desarrollados por Meliès hasta antes de la aparición de Griffith. Con todo, el trabajo del cine en esta etapa oscila entre las imágenes documentales de los Lumiere, y los primeros efectos especiales del cine de Meliès, pero no es sino hasta la aparición de Griffith que el cine abre sus posibilidades formales con la elaboración del montaje, aparece entonces la cinematografía. En segundo lugar, están los mismos testimonios de los cineastas clásicos que apoyan esta idea, Orson Wells y el mismo Eisenstein han corroborado una y otra vez que "la historia ha demostrado que el haber dirigido la atención solamente al contenido de las tomas aisladas condujo en la

que se mantienen secretas, y alude a un 'comunicar' Dios a los hombres cosas cuyo conocimiento no pueden éstos adquirir por sí mismos. Por ello, también hace referencia a un 'mostrar', dar a conocer cosas ocultas, y, específicamente en fotografía, designa al hecho de 'hacer visible' por medio de sustancias adecuadas, la imagen impresa por la luz en la placa o película. Por su parte la palabra 'impresión' hace referencia a la 'acción de imprimir', 'marcar', 'quedar', al hecho de 'permanecer' la huella o señal que deja una cosa sobre otra contra la que se aprieta. Así, alude a un 'causar', a un 'producir', a un 'recibir', a un 'tener', 'conservar', 'guardar', 'retener', 'fijar', 'grabar', 'incrustar', 'borrar', 'refrescar', en o sobre. Por ello la impresión es un efecto causado en los sentidos o en el ánimo por las cosas, las personas, los fenómenos o los sucesos⁹

Tenemos pues, dos características de la fotografía –su cualidad de revelar y su capacidad de impresión- que el cine asume y desborda en sí mismas. ¿Cómo ocurre esto? Ya líneas arriba habíamos hablado de la importancia del sitio cultural del cine y en que medida, desde allí, el hombre recupera aquello que permanece y muy a menudo no se percibe en el cambio y la mutación, en la destrucción que la movilidad trae consigo, y mientras hablábamos del cambio, dijimos que aquello que permanece es, ni más ni menos que, la condición humana. De tal suerte que el 'revelar' del cine, 'comunica' y ante todo 'muestra' lo oculto, que es, al mismo tiempo, aquello que muy a menudo no se percibe en el cambio y la mutación, por ello lo que 'revela' y 'hace visible' el cine es la condición humana que

práctica a un menoscabo del montaje hasta un nivel de 'efectos especiales', con todas las consecuencias que ello implicaba." Cf. Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p.15

⁹. Tanto para 'revelar', como para 'impresión'. Cf. Moliner, María. *Diccionario del uso del Español*. Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5, 1991. (2 tomos).

permanece como una 'impresión' que ha de salir de lo oculto. De este modo, el cine alcanza su sitio como una modalidad cultural.

Desde aquí, podemos afirmar que el cine es una expresión de lo que permanece que dista de fundarse en lo que se aleja y desaparece de la moda. En efecto, si en la moda no hay permanencia y en esa medida tampoco hay cultura, podríamos pensar que aquello que se funda en la moda hace desaparecer lo permanente y que incluso la moda misma es la empresa de tal desaparición.

¿Para qué sirven las modas? (...) Mañana los magnates de la moda -Patou, Worth, Mme. Lavin- desde sus distintos campos, lanzan una nueva. Desde alguna parte del Congo llegará alguna 'novedad' -algo labrado en colmillos de marfil de los elefantes por los esclavos coloniales. Se descubrirá algo en las cañadas de Mongolia - algunas esculturas de Bronce, patinadas, creadas por los esclavos de algún cacique muerto hace mucho y perteneciente a una época también muy remota. Todo esto está muy bien. Es para bien. Deja dinero.

¿Y la evolución de la cultura? ¿A quién le importa? Parecería que las relaciones con la cultura y con los logros culturales desde hace mucho han sido alteradas entre nosotros.¹⁰

Así, el cine se quiere a sí mismo fuera de la desaparición, dentro de la permanencia y en esa medida de la cultura. Con todo, así como el hombre encontró la condición de expresar la cultura a través del lenguaje para darla a conocer, así mismo, fue menester para el cine crear un lenguaje para inscribirse en este mismo afán de hacer cultura, mostrarla y darla a conocer.

2.1 El lenguaje fílmico: un método fundado en la doctrina primitiva de los procesos de pensamiento a partir de 'la relación'

Así las cosas, la tarea que el cine se ha propuesto no es nada fácil: ser una modalidad cultural con un lenguaje propio, un lenguaje sólido que exprese la revelación e impresión

más profunda y esencial y, al mismo tiempo, busca ser el soporte de esa revelación e impresión para hacer que la cultura se comunique nuevamente 'entre nosotros'. De ahí que el propósito del cine, a través de su lenguaje, es comunicar lo permanente de nuevo, lo que a través de los siglos no cambia desde los tiempos del hombre primitivo. Por ello, "debemos enfrentar la cuestión del analfabetismo en la dicción filmica. Y debemos exigir que la calidad del montaje, de la sintaxis filmica y del discurso filmico no queden por debajo del nivel de trabajos anteriores, sino que vallan más allá y sobrepasen lo que nos precede. Es por eso que la lucha por la calidad mayor de la cultura filmica debe preocuparnos profundamente."¹¹, ya que al margen de "la idea de montaje y composición las películas se convierten en juguetes estéticos y en objetos por sí mismo. Mientras mejores son las tomas, más se aproxima la película a un ensamblaje inconexo de lindas frases; un escaparate lleno de productos bellos pero sin relación alguna, o un album de tarjetas postales."¹²

De este modo, podemos afirmar, con base en lo descrito hasta aquí dos cosas. Por una parte, que el cine, desde su aspecto formal, quiere ser un nuevo y sólido lenguaje para asir, desde occidente, la oportunidad de que la cultura se comunique. Y en segundo lugar, que, para que ello sea conseguido, necesita de un método de expresión, una sintaxis y gramática que constituya su lenguaje. Ahora bien, este método, esta gramática, y esta sintáctica es denominado por Eisenstein 'montaje', y no será sino en la medida en que el montaje sea firme, sólido que el cine podrá estar en condiciones de cumplir su tarea de

¹⁰. Eisenstein, S.M. "El lenguaje filmico" en *La forma del cine*. p. 104.

¹¹. Eisenstein, S.M. "El lenguaje filmico" en *La forma del cine*. p. 106

¹². Idem.

revelar lo impresentable, de revelar aquello que no es apto para ser presentado¹³, lo oculto.
¡Semejante empresa carga sobre sus hombros el cine!

Pero ¿en que se apoya el cine si “la mayoría de las películas han perdido casi completamente ese equipaje, compuesto de principio y forma”¹⁴, para cumplir su tarea y hacer de su empresa una empresa real? Sin duda, esta pregunta impele a la cinematografía a revazar su propio ámbito, sus linderos propios de ‘contar una historia’ (Griffith), pues, a decir del propio Eisenstein, “construir la cinematografía partiendo de ‘la idea de la cinematografía’ y de principios abstractos es algo bárbaro y estúpido. Sólo mediante una comparación crítica con formas anteriores más básicas, será posible dominar críticamente la metodología específica del cine.”¹⁵

De este modo, parece que la modalidad cultural que el cine posee, hace regresar al cine, como aquel que regresa a formas anteriores más básicas, a la cultura de otras épocas para aprender de ellas su modo de permanecer.

Con todo, desde la perspectiva de empresa de la desaparición, “cada época entrega a la que sigue aquello que no fue”¹⁶ y occidente es una muestra de ello.

Nos encontramos con que, en una etapa determinada, la mitología no es sino un conjunto de conocimientos corrientes sobre los fenómenos, relatados principalmente en lenguaje poético y fantástico. Todas estas figuras mitológicas, que en el mejor de los casos consideramos en la actualidad como materiales alegóricos, en alguna etapa representaron una compilación-imagen del conocimiento del cosmos. Posteriormente,

¹³. Cf. Moliner, María. Ob. Cit.

¹⁴. Eisenstein, S.M. “El lenguaje filmico” en *La forma del cine*. p. 117.

¹⁵. Cf. Eisenstein, S.M. “Un curso de tratamiento” en *La forma del cine*. p. 84.

¹⁶. Pessoa, Fernando. *Teoría poética*. p.

la ciencia pasó de las narrativas fantásticas a los conceptos y el acopio de símbolos de la naturaleza antes personificados mitológicamente siguió sobreviviendo como una serie de imágenes pictóricas, una serie de metáforas literarias, líricas, etc. Por último se agotan en esta capacidad y se esfuman en los archivos.¹⁷

Así las cosas, parece que sólo archivos tenemos de aquello que el mundo fue en épocas anteriores, y, por ello, tenemos un acercamiento directo a lo que la vida es en su desaparición no en su permanencia. Este es el motivo que al investigador cinematográfico impele a avanzar en un camino de regreso hacia aquellas edades del hombre primitivo, en busca de lo que el hombre es. Por ello se dirige a la antigüedad que concebía al mundo como una unidad contradictoria; pensemos por ahora en la frase heraclítica, "Es necesario saber que la guerra es común y la justicia discordia, y que todo sucede según discordia y necesidad."¹⁸ Eisenstein se asombra frente a la autenticidad de este tipo de pensamiento, pues él mismo reconoce que "el fundamento de esta filosofía es un concepto dinámico de las cosas: el ser – como una evolución constante de la interacción de dos opuestos contradictorios."¹⁹

Con todo, este acercamiento no concluye ahí, sino que, para asombro del ámbito cinematográfico, Eisenstein llega a intuir que "es tarea del arte poner de manifiesto las contradicciones del ser. Formar puntos de vista equitativos agitando las contradicciones en la mente del espectador, y forjar conceptos intelectuales adecuados del coche dinámico de las pasiones encontradas"²⁰ Así, con este hallazgo, Eisenstein no sólo realizaba un auténtico ejercicio de permanencia, de cultura al reconocer lo que el hombre es a través y

¹⁷. Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. pp. 119-120.

¹⁸. 623 (22 B 80) Orig., C. Celso VI 42. Apud. Eggers Lan, Conrado y Victoria E. Juliá. *Los filósofos presocráticos*. Madrid, Gredos, 1981, 518pp. p. 347.

¹⁹. Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine" en *La forma del cine*. p. 48.

²⁰. Ibid. p. 49.

por encima del cambio y la transformación de los siglos, sino que veía además dos cosas: la primera, que en el 'choque' el arte encuentra su dignidad más noble; y la segunda, que a partir del choque el cine estructura su lenguaje.

Así, Eisenstein revela, de una vez y para siempre, la relación que el cine guarda con la antigüedad, para él, esta contradicción del ser, este choque, estaría representado en la pantalla cinematográfica a través del choque espacio-tiempo, pues "la interrelación de ambas produce y determina el dinamismo, no sólo en el sentido de un *continuum* espacio-tiempo, sino también en el ámbito del pensamiento absoluto"²¹ De este modo, al ser el cine "el inicio de nuevos conceptos y puntos de vista en el conflicto entre la concepción general y la representación particular como una dinámica, como una dinamización de la inercia de la percepción"²², es, al mismo tiempo, una esperanza abierta, una oportunidad ofrecida al hombre de 'regresar' a lo que permanece y en esa medida permanecer en la tradición como una 'modalidad más de la cultura'.

Con todo, ¿Cómo resuelve el cine el problema de su 'regresar'? ¿A través de qué mecanismos específicos el cine aprende y garantiza su 'regreso'? El cine toma un primer ejemplo de la antigüedad en el funcionamiento de los jeroglíficos para, al mismo tiempo, explicar el poder simbólico de la imagen cinematográfica.

La imagen naturista de un objeto tal y como lo dibujara la artística mano de Ts'ang Chieh 2650 años antes de nuestra era, se vuelve ligeramente formal y, con sus 539 compañeros, constituye el primer "contingente" de jeroglíficos. Grabado con un punzón colocado en un pedazo de bambú, la figura de un objeto tenía un parecido total con el original.

Pero entonces, a final del siglo tercero, se inventó el pincel. En el siglo primero después del "gozoso evento", el papel. Y por último, en el año 220, la tinta china. El verdadero

²¹ . Ibidem.

²² . Ibidem.

interés comienza con la segunda categoría de jeroglíficos: los huei-i, es decir "copulativos". El hecho es que la copulación (tal vez sería mejor decir la combinación) de dos jeroglíficos de la serie más simple habrá de ser considerada no como una suma, sino como su producto, es decir, como un valor de otra dimensión, de otro grado; cada uno separadamente, corresponde a un *objeto*, a un hecho, pero su combinación corresponde a un *concepto*. De jeroglíficos separados que han sido fundidos proviene el ideograma. De la combinación de dos "representables" se logra la representación de algo gráficamente irrepresentable.²³

De este modo, Eisenstein vislumbra que la virtud de representar lo irrepresentable – consistente en la relación de dos representables– es propia del ideograma, no del jeroglífico, y por ello, el cine se va a interesar en el ideograma para realizar su interés de hacer aparecer 'lo oculto'. Con todo, para que ello fuera llevado a cabo, el cine puso su mirada en el mecanismo del funcionamiento del ideograma:

La representación del agua y la imagen de un ojo significan "llorar". La imagen de una oreja cerca del dibujo de una puerta = 'escuchar'.

Un perro + una boca = "ladrar";

Una boca + un niño = "gritar";

Una boca + un pájaro = "cantar";

Un cuchillo + un corazón = "pena" y así sucesivamente. ¡Esto es montaje! En efecto. Es exactamente lo que hacemos en el cine: combinar tomas que son representativas, únicas en su significado, neutrales en su contenido, dentro de contextos y series intelectuales.²⁴

Para Eisenstein, "en toda exposición cinematográfica éste es un medio y un método inevitable y, en una forma purificada y condensada, el punto de partida de un cine intelectual. Ideal para un cine que busca el máximo laconismo para la representación visual de los conceptos abstractos. Y es por eso que alabamos el método del tan largamente lamentado Ts'ang Chieh como el primer paso en este camino"²⁵

²³ Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine*. p.33,34.

Eisenstein está convencido, y nosotros con él, de que en cine "como un proceso de pensamiento primitivo, el pensamiento imaginista, desplazado a un grado definido, llega a convertirse en un pensamiento conceptual"²⁶ De este modo, nuestro cineasta desborda las capacidades del arte cinematográfico, ya que "así como el ideograma proporciona un medio para la impresión laconica de un concepto abstracto, el mismo método, cuando se traspone a otro ámbito, da lugar a un laconismo idéntico de una fantasía precisa. Este método aplicado a la colisión de una combinación austera de símbolos, da como resultado una escueta definición de conceptos abstractos. Así, el concepto es una fórmula desnuda; su adorno (la expansión mediante material adicional) transforma la fórmula en una imagen: una forma terminada"²⁷

Así, parece que el cine, al asumir su tarea de mostrar lo oculto, de representar lo irrepresentable, colocó demarcaciones bien definidas entre el jeroglífico -denotación por descripción- y el ideograma -denotación por choque-, para acercarse, cada vez más, al mecanismo del ideograma. Eisenstein estima que "en la escritura japonesa no es seguro si el aspecto predominante es un sistema de caracteres (denotativo) o una creación independiente de dibujos lineales (descriptivo). En cualquier caso el ideograma, que nace del apareamiento de la descripción con el método y de lo denotativo con el propósito, siguió ambas líneas, no de manera consecutiva históricamente, sino consecutivamente en principio en las mentes de quienes desarrollaban el método."²⁸

²⁴ . Ibid. p. 35

²⁵ . Idem.

²⁶ . Idem.

²⁷ . Cf. Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine*. p. 35

²⁸ . Idem.

De este modo, Eisenstein muestra que, si el cine quiere mostrar lo oculto, debe, como el ideograma, participar de la descripción y también de la denotación; con ello, al tiempo que regresa a formas anteriores de culturas, el cine encuentra, en la repetición del antiguo método del ideograma, su propio modo de permanencia y se consolida en su puesto de 'modalidad cultural'.

Con todo, esta coparticipación del cine tanto en la descripción como en la denotación sólo pertenece al ámbito del montaje, es decir, al choque de tomas. Eisenstein encontrará más adelante en la 'transubstanciación' otra característica fundamental del cine. Eisenstein utiliza el término 'transubstanciación' como homónimo de la palabra compasión, acompañar la pasión del otro al punto de padecer con el otro, de sentir como el otro siente.²⁹ Esta transferencia, fue observada por nuestro cineasta ruso en otra antigua forma de la cultura japonesa: el teatro kabuki.

En lugar de *acompañamiento*, lo que brilla en el teatro kabuki es el método escueto de la *transferencia*. Transferir el objetivo emocional básico de un material a otro, de una categoría de 'provocación' a otra.³⁰

De este modo, la transferencia y el choque aparecerán como métodos fundamentales en la construcción del montaje filmico, en el cual el choque generará la transferencia al modo de una relación dinámica que se complementan. Por ello, Eisenstein propone un recorrido del choque y el contraste a través de la cultura japonesa y con ello, al mismo tiempo atisba las diferentes formas de la presencia del choque en la cultura, es decir, en la permanencia.

²⁹ . Cf. Eisenstein, S.M. *La forma del cine*. p. 128

³⁰ . Eisenstein, S. M. "Lo inesperado" en *La forma del cine*. p. 27

Vestuario. En el baile de la serpiente entra Odatō Goro con una cuerda enrollada que se muestra también, mediante transferencia, en el traje como un diseño plano; asimismo la faja está trenzada como una cuerda tridimensional —una tercera forma. *Escritura.* Los japoneses aparentemente dominan una cantidad ilimitada de jeroglíficos. Los jeroglíficos surgen de los rasgos convencionalizados de los objetos y, cuando se juntan, expresan conceptos, por ejemplo, el dibujo de un concepto: un ideograma. *Poesía.* La tanka es una forma de epigrama lírico prácticamente intraducible y tiene dimensiones estrictas: 5,7,5 sílabas en la primera estrofa (kami-no-ku) La medida de la estrofa clásica se conoce como un shichigoto, o movimiento 7 y5, que todos los japoneses creen que sirve de eco a la pulsión divina de la raza. Debe ser ésta la poesía menos común de todas, tanto en forma como en contenido. Escrita, puede juzgarse tanto pictórica como poéticamente, y su escritura tiene el mismo valor como caligrafía que como poema; se cree mitológicamente que fue creada junto con el cielo y la tierra. *La lírica japonesa* evidencia una fusión interesante de imágenes que apelan a los sentidos más variados. Este 'panteísmo' original y arcaico se basa indudablemente en una no-diferenciación de la percepción: una bien conocida ausencia de la sensación de perspectiva.³¹

¿Porqué Eisenstein hace un recuento tan minucioso y nos ofrece una imagen esencial de la cultura oriental-japonesa o, en todo caso, porqué seguir su recorrido? Sin duda porque Oriente aventaja a Occidente en su cercanía con lo arcaico, con lo perenne de la cultura, y de este modo aparece como un punto en la historia de la humanidad que nutre y sirve de raíz al método del montaje cinematográfico. Por ello, "el eslabón más interesante del teatro japonés es, naturalmente, su conexión con el cine sonoro"³², que puede y debe aprender sus fundamentos de los japoneses: la reducción de las sensaciones visuales y auditivas a un denominador común psicológico"³³ Este es el modo en que "los extremos se encuentran. ¡aclamemos la unión que hay entre el kabuki y el cine sonoro!"³⁴

En efecto, dos extremos se han encontrado, dos puntos en la historia, la cultura antigua japonesa y el cine, en apariencia lejanos, separados por más de 4650 años, han encontrado, desde Eisenstein el reconocimiento de la confluencia común, la permanencia en el tiempo

³¹ . Ibid. pp. 30,31

³² . Eisenstein no olvida al cine de Japón, Con todo observa que "el cine japonés está perfectamente bien equipado con corporaciones, actores y relatos, pero no tiene la menor idea sobre montaje. Y no obstante, el principio de montaje puede encontrarse como un elemento básico de la cultura representacional japonesa" Cf. Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine.* p.33

³³ . Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine.* p. 47

³⁴ . Eisenstein, S.M. "Lo inesperado" en *La forma del cine.*p.32

y a través de los siglos, pues, "por opuestos que parezcan ser los polos de estas esferas, terminan por encontrarse en la afinidad y unidad de un método como el que hemos descubierto en ellos"³⁵

Este método de combinación, yuxtaposición, oposición, y, finalmente, de relación entre dos elementos contrarios, opuestos hasta crear una unidad, una armonía, describe fiel e íntimamente aquello a lo que nosotros hemos llamado 'lo más antiguo', a saber: el símbolo, por ser éste el modo primitivo de relacionar dos opuestos para generar una armonía, empezando por relacionar al hombre y al mundo en la forma de Kòsmos, legalidad y sentido del mundo para la antigüedad.

Así, si pensamos que el cine recupera al símbolo a través de su estructura técnica -- encaminada a crear un método de yuxtaposición y contraste, para crear una imagen de un orden distinto de las dos representaciones originales: un orden invisible, un orden psicológico— encontraremos la importancia que tiene el elemento técnico-metódico del cine para generar la unificación y armonía del mundo que se ve con el que no se ve. Por ello en cine "lo que estamos buscando es una definición de toda la naturaleza, del estilo principal y el espíritu del cine a partir de su base técnica, es decir, óptica."³⁶

Por ello, desde esta perspectiva el cine en particular, pero en general " el arte no es sino una regresión artificial en el campo de la psicología hacia formas de procesos de pensamiento primitivos, es decir, un fenómeno idéntico con cualquier tipo de droga, alcohol, chamanismo, religión. La respuesta a esto es simple y extremadamente interesante"³⁷ ya que "tenemos un caso donde la obra de arte —una obra artificial— está construida con las mismas leyes según las cuales están construidos los fenómenos no artísticos —los fenómenos 'orgánicos' de la naturaleza."³⁸

³⁵ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 49

³⁶ Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine" en *La forma del cine*. p. 51

³⁷ Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p. 136

³⁸ Eisenstein, S.M. "La estructura del filme" en *La forma del cine*. p. 151

He ahí la importancia que el montaje, como el soporte técnico del lenguaje filmico, tiene para establecer esa armonía en el coque, el contraste, contrapunto y yuxtaposición de imágenes, de tomas, encuadres, música e imagen, etc. Por ello, "debemos, repito, dominar un método, una guía directriz para incorporar incitantes obras de arte"³⁹, y dado que "nadie nos puede ayudar en esto debemos hacerlo nosotros mismos, pues debe pensarse como algo básico, vivificante, un proceso poderoso que fertilice nada menos que el 'elemento más emocionante en el trabajo creativo de la dirección cinematográfica: el tratamiento del director'"⁴⁰

2.2 El montaje filmico: Un método técnico dirigido hacia el arte de la composición de una unidad a partir del contrapunto.

Hemos dicho, hasta el momento, que el cine alcanza su puesto de 'modalidad cultural' en la medida en que participa de lo que permanece, es decir, de lo más antiguo y, hemos dicho también, que el montaje es la técnica que va a posibilitar dicha participación en virtud de que, para hacer aparecer lo oculto, el montaje estará estructurado a partir de un choque, pues "todo arte según su metodología, es siempre conflicto. Pero aquí consideramos el problema general del arte en el ejemplo específico de su forma más elevada: el filme."⁴¹

Con todo, pensamos con Eisenstein que dos rasgos fundamentales del cine "son rasgos de otras artes también, pero en la filmación son particularmente importantes; a saber, *primo*: se graven fragmentos de foto de la naturaleza. *Secundo*: estos fragmentos se combinan de distintas maneras. De ahí la toma o cuadro, y de ahí el montaje."⁴² De este modo tenemos que "la fotografía es un sistema de reproducción para fijar acontecimientos reales y elementos de la actualidad. Estas reproducciones o fotorreflexiones, se pueden combinar

³⁹. Eisenstein, S.M. "Un curso de tratamiento" en *La forma del cine*. p. 83

⁴⁰. Idem.

⁴¹. Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine." en *La forma del cine*. p. 51

⁴². Eisenstein, S.M. "Del teatro al cine." en *La forma del cine*. p. 11

de distintas maneras. Tanto como reflexiones como en la manera en que estén combinadas permiten cualquier grado de distorsión —ya sea técnicamente inevitable o deliberadamente calculada,⁴³ y por eso es necesario ver al montaje como un método técnico. Sin embargo, “para llegar a poseer ese método se debe desarrollar en uno mismo un nuevo sentido: la capacidad de reducir las percepciones visual y auditiva a un mismo común denominador”⁴⁴ Con estas palabras Eisenstein ha previsto que, para una transformación del arte, es menester una transformación anterior: la del ser humano, y podemos agregar nosotros que, si la transformación del arte ha de ser hacia el reconocimiento del contraste y del contrapunto como ejes de la creación humana, el hombre, por su parte, ha de tener una transformación hacia el reconocimiento de su naturaleza simbólica, capaz de relacionar opuestos contradictorios, tales como lo visible y lo invisible del hombre, que no es otra cosa que la relación alma-cuerpo. Por ello y, tanto para el problema de lo humano como para el ámbito cinematográfico, “estamos buscando un sistema de la expresividad cinematográfica que sea válido para todos los elementos. Reunirlos en una serie de indicaciones comunes, resolverá el problema como un todo.”⁴⁵

Así, si entendemos al montaje como el método a través del cual el cine da el primer paso para resolver el gran problema del hombre, haciendo de las tomas cinematográficas, distintas y contradictoras, una relación orgánica que comparece como un todo efectivamente cohesionado en la medida en que las del método cinematográfico son “características básicas específicas que, al mismo tiempo son reflejo de la forma exacta de la organización social primitiva de las estructuras comunales.”⁴⁶ Pensemos tan sólo en el ‘en-phanta’, lo uno en lo múltiple, que desarrollaron los griegos al encuentro asombroso con el mundo; o pensemos en la siguiente frase de Heráclito: “Guerra es padre de todos, rey de todos: a unos ha acreditado como dioses, a otros como hombres; a unos ha hecho esclavos, a otros libres”⁴⁷ Ambas frases resaltan la perspectiva que la antigüedad tenía como relación con el mundo, estableciendo así, una armonía de todas las cosas a partir de los opuestos contradictorios, esto es, pues, la base del montaje cinematográfico que impone

⁴³ Idem.

⁴⁴ Eisenstein, S.M. *La forma del cine*. p. 29

⁴⁵ Eisenstein, S.M. “El principio cinematográfico y el ideograma.” en *La forma del cine*. p. 43

⁴⁶ Eisenstein, S.M. “La forma filmica: nuevos problemas.” en *La forma del cine*. p. 124

⁴⁷ 625 (22 B 53) Hipól., IX 9,4 Apud. Eggers Lan, Conrado y Victoria E. Juliá. Ob. Cit. P. 347.

al todo del filme una organicidad sobre las tomas individuales dándoles de este modo estructura. De hecho "la formulación e investigación del fenómeno del cine como formas de conflicto brindan la primera posibilidad de elaborar un sistema homogéneo de dramaturgia visual para todos los casos —particulares y generales— del problema del cine."⁴⁸

El conflicto de una tesis (idea abstracta) se *formula* en la dialéctica del subtítulo, se *forma* espacialmente en el conflicto dentro de la toma, y *explota* con intensidad creciente en el conflicto de montaje entre las tomas separadas.⁴⁹

De hecho, en la jurisdicción de la forma del cine existen ya un grupo de conflictos que tienen presencia claramente definida dentro del cuadro cinematográfico. Dicho grupo se compone básicamente por el "conflicto de dimensiones gráficas (líneas ya sea estáticas o dinámicas); conflicto de escalas; conflicto de volúmenes; conflicto de masas (volúmenes llenados con diversas intensidades de luz); conflicto de profundidades. Y los siguientes conflictos que sólo requieren de un impulso extra de intensificación, antes de salir volando en pares de trozos antagónicos: planos lejanos y cercanos; trozos de direcciones gráficas diversas. Trozos resueltos en volumen, con trozos resueltos en área; trozos de oscuridad y trozos de luminosidad. Y por último, hay conflictos inesperados como: conflictos entre un objeto y su dimensión y conflictos entre un evento y su duración —podrán sonar extraños, pero ambos nos son muy familiares. El primero se obtiene mediante un lente ópticamente distorsionado, y el segundo, deteniendo la cámara o con cámara lenta."⁵⁰

Por eso, el contrapunto cinematográfico enfrenta el problema menos simple: armonizar el conflicto de la acústica y la óptica⁵¹ Con todo, ello sólo muestra que "determinar la naturaleza del montaje es resolver el problema específico del cine."⁵²

⁴⁸ Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine" en *La forma del cine*. p. 57

⁴⁹ Ibid. p. 55

⁵⁰ Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine*. p.43

⁵¹ Cf. Ibid. p. 43

⁵² Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine." en *La forma del cine*. p. 51

El cine es: tantas y tantas corporaciones, tales y tales vuelcos del capital, tales y tales estrellas, tales y tales dramas. La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje.⁵³

Pero, a ciencia cierta, ¿cómo se define el montaje desde un ámbito meramente técnico? “El montaje se ha definido anteriormente así: la parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado.”⁵⁴ Con todo, esta definición no es del todo exacta, pues hace pensar en el montaje como una simple sumatoria de ‘elementos’: las partes A y B serían simplemente sumados. Esto no tendría mayor relevancia a no ser porque el hecho de pensar que “la toma es un elemento del montaje, y que el montaje es un conjunto de estos elementos, constituye uno de los análisis falsos más perniciosos que hay; pues aquí, la comprensión del proceso como un todo (conexión toma-montaje) se deriva sólo de indicaciones externas de cómo fluye un trozo pegado a otro.”⁵⁵

Una toma, un trozo de celuloide un pequeño rectángulo en el cual está contenido de alguna manera un trozo de evento. Una vez pegadas, estas tomas constituyen el montaje.⁵⁶

Así, dentro del montaje visto desde la perspectiva de la totalidad, desde la cohesión de la organicidad, “la toma en manera alguna es un elemento del montaje. La toma es una *célula* del montaje. Así como las células forman con su división un fenómeno de otro orden, el organismo o el embrión, así del otro lado del salto dialéctico de la toma, está el montaje. ¿Con qué, entonces, se caracteriza al montaje y, consecuentemente, a su célula, la toma? Con un choque con el conflicto de dos trozos en oposición. Con el conflicto. Con el choque.”⁵⁷ En efecto, si consideramos que “del choque de dos factores dados surge un concepto”⁵⁸, apreciaremos, entonces, la yuxtaposición de los trozos de película de modo bien distinto; es decir que “la representación A y la representación B deben ser escogidas, buscadas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla, de tal manera que su

⁵³ Eisenstein, S.M. “El principio cinematográfico y el ideograma” en *La forma del cine*. p. 33

⁵⁴ Eisenstein, S.M. “Sincronización de sentidos” en *El sentido del cine*. p. 53

⁵⁵ Eisenstein, S.M. “El principio cinematográfico y el ideograma.” En *La forma del cine*. p. 40

⁵⁶ Idem.

⁵⁷ Ibid. p. 41

yuxtaposición —la yuxtaposición de *esos elementos* y no de otros posibles— *evoque* en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema.”⁵⁹

En este momento es oportuno preguntar: “¿qué implica en esencia, comprender el montaje? Considerado como lenguaje cinematográfico implica que las tomas aisladas — contradictorias— y su yuxtaposición, quedan en correcta y mutua relación y esto, a su vez, implica que cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema general”⁶⁰, sugiriendo, de este modo, a la película como una unidad (armonía) de elementos particulares y contradictorios entre sí. De esta suerte la obra cinematográfica aparece como una totalidad que “surge como algo nuevo, distinto de las representaciones individuales. El filme completo, determinado por la toma y el montaje, surge también dando vida y distinguiendo a la vez el contenido de la toma y el contenido del montaje.”⁶¹

Esta relación entre la parte y el todo se apoya en la idea de que ‘el todo es distinto de sus partes’, “se ha dicho: el todo es más que la suma de sus partes. Es más correcto decir que el todo es algo distinto de la suma de sus partes, porque sumar es un procedimiento que no significa nada mientras que la relación entre el todo y la parte significan mucho”⁶², y se expresa claramente en la imagen del jazz, porque “en el jazz, cada hombre toca por su cuenta en un conjunto general. Idéntica ley se aplica en la plástica: el fondo es en sí un volumen.”⁶³ De este modo, entendemos en que medida, “el conflicto de estas direcciones forma el efecto dinámico al comprender el todo.”⁶⁴

Así las cosas, “el montaje es una idea que surge del choque de las tomas independientes — tomas incluso opuestas una a otra.”⁶⁵ Con todo, hay pendiente una pregunta aún “¿qué es lo más notable de tal método? En primer lugar, su dinamismo. Se apoya principalmente en

58

Idem.

59

Eisenstein, S.M. “Palabra e imagen” en *El sentido del cine*. p. 16

60

Cf. Idem.

61

Idem.

62

Koffka, K. *Principles of Gestalt psychology*. Apud. Eisenstein, S.M. *El sentido del cine*. p. 14

63

Guilleré, R. “Acerca de la edad del jazz” en *Le cahier bleu*, 4, 1933. Apud, Eisenstein, S.M. *Ibid.* p.72

64

Eisenstein, S.M. “Una aproximación dialéctica a la forma del cine.” en *La forma del cine*. p. 53

65

Ibid., p. 51

el hecho de que la imagen deseada no es fija o prefabricada, sino que surge, nace. La imagen planeada por el autor, director, y el actor, es concretada por ellos en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. Esta es, en realidad, la meta final del esfuerzo creador de todo artista."⁶⁶

De este modo, al hablar del montaje, entendemos que "hasta el mínimo detalle debe ser penetrado por un principio único"⁶⁷, ya que "el arte de la cinematografía no consiste en seleccionar una imagen extravagante, o en tomar algo desde un ángulo sorprendente de la cámara. El arte está en cada fragmento de la película al ser una parte orgánica de un todo concebido orgánicamente."⁶⁸

Con todo, la elaboración técnica del montaje no es en "absoluto una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva, definida y evidente cuando objetos separados cualesquiera son colocados junto a nosotros, uno junto al otro."⁶⁹ Sin duda, no se trata de una intencionalidad subjetiva del observador, sino que a partir del código simbólico humano preexistente, que opera a través de relacionar opuestos contradictorios, hablamos de creación de conceptos.

En otro campo: una palabra concreta (una denotación) junto a otra palabra concreta de por resultado un concepto abstracto —como sucede en el chino y el japonés, en donde un ideograma material puede indicar un resultado trascendental (conceptual).⁷⁰

Por su parte, este modo de relacionar mensajes 'objetivos' para crear contenidos 'subjetivos' o 'conceptuales' se apoya en la más remota antigüedad del hombre, e incluso en las construcciones del habla de los pueblos 'no civilizados', podemos apreciar aún esta característica.

⁶⁶. Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 28

⁶⁷. Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine." en *La forma del cine*. p. 51

⁶⁸. Eisenstein, S.M. "Un curso de tratamiento." En *La forma del cine*. p. 89

⁶⁹. Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p.

⁷⁰. Eisenstein, S.M. "Una aproximación dialéctica a la forma del cine." En *La forma del cine*. p. 52

Al principio el salvaje fue recibido amablemente por el hombre blanco a fin de convencerlo de que cuidara su rebaño; después el hombre blanco maltrató al salvaje; este último huyó por lo que el hombre blanco tomó a otro salvaje que sufrió la misma experiencia.⁷¹

Tomemos este pasaje simple y corriente en las costumbres coloniales, como punto de contraste entre la antigüedad y el hombre actual. Mientras éste último se expresa del modo arriba citado, el arcaico en cambio adopta un mensaje bien distinto.

Salvaje-va, corre-hacia-hombre-blanco, hombre-blanco-regala-tabaco, salvaje-fuma, lleva-bolsa-de-tabaco, hombre-blanco-da-carne-salvaje, salvaje-come-carne, se-levanta-para-irse, se-va-contento, se-sienta, cuida-rebaño-hombre-blanco-pega-salvaje, salvaje-grita-dolor, salvaje-huye-del-hombre-blanco, hombre-blanco-persigue-salvaje, otro-salvaje-entonces-cuida-rebaño, salvaje-todos-huyen.⁷²

Eisenstein no deja de reconocer lo asombroso de "esta larga serie de imágenes aisladas y casi asintácticas."⁷³ Con todo, ¿en qué consiste dicho asombro? En el hecho de que la descripción del salvaje se asemeja a un guión cinematográfico, un listado de tomas. ¿Cómo puede ser? En la medida en que la del salvaje es una forma simbólica de concebir y relacionarse con el mundo, su pensamiento, aparece como "un instrumento para trasponer un hecho abstraído de un concepto."⁷⁴ Así, Eisenstein encuentra, al cotejar la versión del 'hombre blanco' con la del 'salvaje', que "el concepto abstracto "recibido amablemente", está expresado en el discurso salvaje con puntos concretos más valiosos, mediante los cuales la representación de un recibimiento amable adquiere forma: encender las pipas, una bolsa llena de tabaco, carne cocinada, etc. Nuevamente tenemos un ejemplo para mostrar cómo en el momento de pasar de una expresividad informativa a una realista, inevitablemente pasamos a las leyes estructurales que corresponden al pensamiento sensible [arcaico], que es el que desempeña el papel dominante en las representaciones características del desarrollo primitivo."⁷⁵

⁷¹. Wundt, W. *Völkerpsychologie*. Apud. Eisenstein, S.M. La forma del cine. p. 130

⁷². MacMillan. Elements of folk psychology Apud. Eisenstein, S.M. *La forma del cine*. p. 130

⁷³. Cf. Idem.

⁷⁴. Idem.

A través de Eisenstein, podemos entender en que medida la relación de opuestos de la cual parte el montaje filmico, está fundada en un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de hechos, dos fenómenos, dos objetos. Ahora bien, esta relación es válida tanto para el pensamiento antiguo como para el pensamiento del hombre actual, "supongamos, por ejemplo, una tumba, y al lado una mujer de luto llorando; difícilmente dejará alguien de saltar a esta conclusión: *una viuda*. Precisamente esta característica de nuestra percepción"⁷⁶ muestra en que medida, "combinamos automáticamente los elementos yuxtapuestos y los reducimos a una unidad."⁷⁷

¿Cómo ocurre que la idea abstracta de 'viuda' surja de las dos representaciones simples 'tumba' y 'mujer de luto'? ¿En dónde reside la unidad irrepresentable de estos dos representables? ¿En qué medida uno 'salta' de lo objetivo y ve un más allá subjetivo, que aunque no está 'objetivamente' en el fenómeno se incluye en él de modo cualitativo?, es decir, cómo lo obtuso del fenómeno engarza en la claridad de lo obvio⁷⁸ de la percepción, "el secreto está oculto precisamente en el hecho que nos empeñamos en señalar. Cuando afirmamos que la causa de este fenómeno, reside nuevamente, en el hecho de que esta trasposición corresponde a un proceso de pensamiento de épocas primitivas"⁷⁹

Se ha llamado a este tipo de pensamiento "pensamiento sensible"⁸⁰ por ser un tipo de pensamiento que cohesiona y unifica los polos opuestos de la dicotomía emoción-razón, y sobre él está fundado el montaje filmico, ya que, a decir del mismo Eisenstein, "esta mecánica de la formación de una imagen en *la vida real*, nos interesa porque llega a de ser el prototipo del método para crear imágenes en el arte [, por ocurrir que] ese hábito psicológico de tiende a reducir al mínimo la cadena intermedia, de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso."⁸¹

⁷³ Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas." En *La forma del cine*. p. 130

⁷⁶ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 12

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ Obvio y obtuso son las categorías propuestas por R. Barthes, para 'aquello que se presenta a primera vista' y 'aquello que está lejano'. Para ahondar en el tema Cf. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, 1989.

⁷⁹ Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p. 132

⁸⁰ Cf. *Ibid.* p. 130

⁸¹ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 18

Así las cosas, "no es nada raro que el público [cinematográfico] realice una inferencia definida por la yuxtaposición de dos trozos de película colocados juntos."⁸² De este modo, y en el entendido de que "la simple combinación de dos o tres detalles de tipo material proporciona una representación perfectamente acabada de tipo psicológico,"⁸³ el cine pues, hace de este mecanismo de 'aparición' de lo oculto, su ley metodológica: "dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición."⁸⁴

Supongamos que en la pantalla se va a representar el pesar. El pesar 'en general' no existe. Es concreto; siempre está vinculado a algo; tiene conductores, cuando los personajes de la película sufren pesar; tiene consumidores, desde el momento en que la ilustración del pesar apesadumbra también a los espectadores.⁸⁵

Vemos en que medida la abstracción 'el pesar', se hace visible en el pesar de los personaje, en sus cuerpos e, incluso, en los cuerpos de los espectadores que, en un ejercicio inconsciente de transubstanciación, se identifiquen con el pesar de los protagonistas; por eso se ha dicho que "el montaje es, en realidad, un gran movimiento temático progresivo, que se desarrolla a través de un diagrama combinado de empalmes individuales"⁸⁶ y desde aquí, es claro la aparición de dos cosas; por un lado, percibir en que medida "el montaje es el medio de composición más poderoso para contar una historia [y por otro lado] que el montaje aparece como la sintaxis para la construcción correcta de una película de un trozo filmico. Y por último, que el montaje es simplemente una regla elemental de la filmortografía para aquellos que equivocadamente colocan juntos trozos de película como mezclaría uno recetas de medicina ya preparadas o recogería pepinos"⁸⁷

⁸² Ibid. pp. 11-12

⁸³ Cf. Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma." En *La forma del cine*. p.36

⁸⁴ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 11-12

⁸⁵ Eisenstein, S.M. "La estructura del filme" en *La forma del cine*. p.141

⁸⁶ Eisenstein, S.M. "Sincronización de sentidos" en *El sentido del cine*. p. 60

⁸⁷ Eisenstein, S.M. "El lenguaje filmico" en *La forma del cine*. pp. 105-106

2.3 Cantidad y cualidad: dos aspectos opuestos que componen todo fenómeno y explican la forma y el sentido del cine como potencial racional y psicológico-sentimental.

Hasta el momento hemos reiterado dos cosas, que el símbolo es la unión íntima de dos opuestos contradictorios, y que el montaje, al buscar una armonía entre tomas, impresiones contradictorias y yuxtapuestas, está inspirado en el símbolo, ya que, por su parte, busca crear una unidad total de las diferentes tomas en conflicto, pues sólo de este modo crea su armonía que comparece frente al observador como una *organicidad*.

Por ello, el lenguaje filmico es la presentación armónica de tomas en conflicto, esta armonía comparece frente al espectador como una 'organicidad' interna del filme y parte de la idea de considerar al todo no como la suma de sus partes sino como algo distinto de ellas. En esta medida la 'organicidad' del filme es algo distinto a cada un de sus *órganos* (tomas). Con todo, el nuevo "problema planteado por las combinaciones audiovisuales de resolver una situación composicional totalmente nueva, conduce su dificultad al hecho de encontrar una *clave para la sincronización* proporcionada de un fragmento musical con un fragmento fotográfico, lo cual nos permitirá unirlos —vertical o simultáneamente— hermanando cada frase musical continua con *cada frase* de los trozos paralelos y continuos de fotografía: nuestras tomas fotográficas."⁸⁸ En efecto, "hablamos de una sincronización interna, 'oculta', en la cual los elementos tonales [musicales rítmicos] y plásticos han de fusionarse por completo"⁸⁹, como condición necesaria para la creación de la mencionada organicidad (armonía) cinematográfica. Y esta sincronía interna oculta ha de comparecer, en la clara visibilidad del lenguaje cinematográfico, como una armonía visual y al mismo tiempo oculta.

De hecho, "al sincronizar la música con la secuencia [fotográfica], esta *sensación general* resulta un factor decisivo, pues esta directamente ligada tanto a la *percepción imaginativa*

⁸⁸ Eisenstein, S.M. "Sincronización de sentidos" en *El sentido del cine*. p. 115

⁸⁹ Ibid. p. 61

de la música como a las de las escenas. Ello requiere constantes correcciones y ajustes de los rasgos individuales para preservar el importante efecto general.”⁹⁰

Esta relación que aparece entre la ‘sincrinización’ tanto de la música como de la secuencia fotográfica con la percepción imaginativa tanto de la música como de las escenas (que, por lo demás, esta sustentada en la que hay entre lo oculto y lo visible de la imagen cinematográfica) es tan importante para el desarrollo de esta investigación como compleja en su descripción propia. Por ello, habremos de señalarla solamente, por considerar que, hasta el momento, hace falta un elemento para el análisis de su relación.

Es este elemento faltante lo que nos lleva a concentrarnos cada vez con más fuerza en la imagen cinematográfica ya que el mismo Eisenstein llamó ‘imagen dominante’ a la armonía cinematográfica, a la organicidad filmica, y esta imagen gobierna a todas las demás imágenes y se expresa como tema general del filme⁹¹

Tan pronto pensamos en ‘imagen’, aparecen dos acepciones bien distintas; la una, tomada del latín imago-inis, hace referencia a un ‘re-presentar’, a un ‘re-producir’, y, finalmente, a un ‘imitar’⁹²; la otra, hace referencia a una imagen de imágenes, la ‘imagen dominante’ de entre todas las imágenes, una impresión psicológica que parte de la representación y se genera en la percepción imaginativa tanto de música como de las escenas. De hecho, “nuestras primeras y más espontáneas impresiones [que parten de claras representaciones], son a menudo las más valiosas porque, agudas, frescas, vitales, derivan invariablemente de los más diversos campos.”⁹³

Tenemos, frente a nosotros, dos sentidos del término ‘imagen’, claramente diferenciados, a saber: representación e imaginación, es primero, sustituye al objeto, lo representa en la medida en que lo imita, el segundo parte de esta imitación y genera una impresión psicológica en el espectador, ahora la imagen no sólo es representación sino que, al

⁹⁰. Ibid. p. 58

⁹¹. Cf. Ibid. p. 54

⁹². Cf. ‘Imagen’ en Corominas, J y J.A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980 (4 tomos)

⁹³. Eisenstein, S.M. “Sincronización de sentidos” en *El sentido del cine*. p. 54

generarse en el alma del espectador, es una impresión sensible en lo 'oculto' y una síntesis de *todo* el contenido signifiante de *todas* las imágenes del filme, es una suerte de concentrado de significados, o, para decirlo con M. Eliade, un "haz de significaciones"⁹⁴

De esta suerte, parece que cada una de estas acepciones de 'imagen' encuentran su contraparte en el hombre como un todo, pues es el hombre quien codifica estos dos niveles de percepción. Así las cosas, parece que "para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiar a nosotros mismos."⁹⁵

Con todo, a la luz de tales indagaciones y descubrimientos, queda aún una pregunta sin resolver, a saber: ¿cómo puede ocurrir tal disparidad en las dos acepciones de 'imagen'?, o mejor, ¿cómo puede contener un solo término, dos acepciones distintas y hasta opuestas? "Sin duda, a estas alturas, nadie olvida que cantidad y cualidad no son diferentes propiedades de un fenómeno sino simplemente aspectos diferentes del mismo fenómeno."⁹⁶

Así, todo parece indicar que las dos acepciones que 'imagen' tiene son apenas dos aspectos distintos de su propia esencia: un aspecto cuantitativo o representacional y otro aspecto cualitativo o imaginativo. En efecto, este trayecto muestra que el representar de la imagen es su aspecto cuantitativo en la medida en que este representar define volúmenes y formas definidas por la imagen, y que la imaginación provocada por aquella representación es el aspecto 'oculto', cualitativo de la imagen, y, además, que esta oposición es al mismo tiempo un choque y una cohesión.

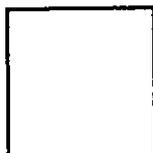
De este modo, mientras la representación determina al cuadro acabado, es decir, a los diferentes componentes cuantitativos de 'imagen' (volúmenes, colores y formas) "la imaginación no evoca cuadros acabados, sino sus propiedades decisivas y determinantes."⁹⁷

⁹⁴ Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, p. 15

⁹⁵ Eisenstein, S.M. "Sincronización de sentidos" en *El sentido del cine*. p. 54

⁹⁶ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 13

⁹⁷ Ibid. p. 35



Desde esta perspectiva, el montaje aparece como una relación y organicidad de lo cuantitativo y lo cualitativo de la imagen. Y en esa medida el cine, como ámbito, aparece como una 'regresión' completa al pensamiento-sensible de los arcaicos, pues, en esencia, el método de reunir, relacionar, y establecer como un todo a lo cualitativo de la emoción sensible y lo cuantitativo de la razón cavilante y dirigida "vale para ambas esferas [la arcaica y la cinematográfica], pues, la tarea primitiva es la división creadora del tema en representaciones determinantes y luego su combinación con el propósito de dar vida a la *imagen iniciadora del tema*. Y el proceso por el cual se percibe dicha imagen [--en su composición cuantitativa y cualitativa--] es idéntico a la experiencia original de su contenido⁹⁸ [y por lo que toca al cine], inseparable también de esa auténtica experiencia es el trabajo del director al escribir su guión cinematográfico. Sólo ello puede sugerirle esas decisivas representaciones merced a las cuales la imagen completa irrumpirá en la vida creadora."⁹⁹ Así, desde la perspectiva eisensteiniana del montaje, el espectador, puede percibir, desde su representación, la experiencia original de su contenido, es decir, la experiencia del creador y esta, es otra unión más de puntos lejanos en una trayectoria simbólica.

De este modo, "las películas se enfrentan a la tarea de presentar no sólo como una narración lógicamente coordinada [(que haga pensar)] sino con el máximo de emoción y poder estimulante"¹⁰⁰. Por ello, la composición del montaje se presenta como una composición del equilibrio entre lo cuantitativo o 'forma' y lo cualitativo del 'sentido'. En efecto, el cine aparece como un *corpus* --de sentido y forma, de cualidad y cantidad, de emoción y razón, de imaginación y representación— en equilibrio.

⁹⁸ Eisenstein pone el ejemplo de un parto tailandés donde todos y cada uno de los habitantes de un poblado, cooperan de modo simbólico con el parto del bebé, desanudando ahujetas, cinturones y cualquier tipo de nudo, abrir puertas es otra de las misiones de la gente pues ese niño es hijo de la comunidad.

⁹⁹ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p.36

¹⁰⁰ Ibid. p. 11

En virtud de esta armonía entre los pares de opuestos, el cine no podría quedarse con un solo de sus componentes y cargar hacia un solo lado, por ello, en la composición del montaje, "no basta ver; algo más debe acompañar a la representación, algo más debe hacerse con ella antes de que deje de ser percibida como una simple figura geométrica"¹⁰¹, pues "Si se permite que uno u otro elementos predomine, la obra de arte se malogra. Un sesgo hacia el lado temático-lógico la hace seca, lógica, didáctica. Pero una sobreacentuación en el lado de las formas de pensamiento sensible sin tomar lo suficientemente en cuenta la tendencia temático-lógica, es igualmente fatal para la obra: ésta queda condenada al caos sensible, la simplicidad, el desvarío. Sólo en la creación 'dualmente unida' de estas tendencias reside la verdadera unidad cargada de tensión de la forma y el contenido."¹⁰² Dehecho, "con estos medios, los ejemplos personifican con un máximo de claridad un máximo de *disernimiento* claro de un fenómeno, [y además] un máximo de relación clara con el fenómeno."¹⁰³

Resulta claro que, para Eisenstein, "esta petición y al mismo tiempo exigencia de armonía completa de todos los elementos (organicidad), desde el tema hasta la composición dentro del cuadro; esta exigencia de plenitud de la calidad en todos los rasgos en los que nuestra cinematografía ha puesto su corazón son los signos del sumo florecimiento de un arte."¹⁰⁴

Este arte es la cinematografía elevada a una modalidad simbólica de la permanencia, ya que si la obra es orgánica abarca al hombre en su totalidad, pues aquel creador que realice una obra orgánica se habrá investigado, como propone Eisenstein, a sí mismo en la totalidad, en la multiplicidad de sus aspectos en tensión y como un legado a los hombres, la obra se identificará con cada uno de ellos ya que "cualquiera que sea el tipo de organicidad de la obra, esta afecta de manera completamente individual a los que la perciben, no sólo porque es elevada al rango de fenómeno natural, sino porque las leyes de su construcción son simultáneamente las leyes que gobiernan a aquellos que perciben la obra, en la medida

¹⁰¹. Ibid. p. 17

¹⁰². Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p.137

¹⁰³. Eisenstein, S.M. "La estructura del filme" en *La forma del cine*. p. 145

¹⁰⁴. Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p. 140

en que el público también es parte de la naturaleza orgánica. Cada espectador se siente orgánicamente relacionado, fundido, unido, a una obra semejante, igual que se siente unido y fundido a la naturaleza orgánica en torno a él."¹⁰⁵

De este modo, al estar fundado sobre las leyes de la naturaleza orgánica de los fenómenos, el cine funda, a su vez, un punto de encuentro, entrelazamiento y relación, un ámbito de comunicación, ¡inusitada!, con el principio de Occidente¹⁰⁶, con su origen: ¡"se cierra el círculo"!¹⁰⁷

Vemos ahora cuáles son las dimensiones reales del montaje eisensteiniano, y cuáles sus capacidades de unir, reunir, unificar. En efecto, "de la misma fórmula que une el significado del trozo entero (ya sea de un filme entero o de una secuencia)"¹⁰⁸, Eisenstein ha llevado a cabo, a través de su teoría del montaje, una fusión simbólica de los dos extremos —la filosofía y el cine— de Occidente, "¿merced a esta fusión y merced a la fusión de la lógica del tema filmico con la *forma más elevada* en que es moldeable ese mismo tema, se logra la *revelación* total del significado del filme."¹⁰⁹ En efecto, Eisenstein, 'regresa' al origen de aquello donde está construida su cultura, y encuentra, para fortuna de los hombres, la revelación total del significado del filme 'Occidente'. Un procedimiento completamente 'técnico' reveló la verdad de Occidente, el sentido de su permanencia, e integró, al modo simbólico, es decir, íntimamente, los dos polos del círculo: el cine, a través del montaje, unde sus raíces en el origen de Occidente.

Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.¹¹⁰

¹⁰⁵ Eisenstein, S.M. "La estructura del filme" en *La forma del cine*. p. 151-152

¹⁰⁶ Habrá que recordar que 'Occidente' nace con 'la filosofía' en Grecia, y ésta a su vez, nace del asombro del hombre griego al encuentro con un hecho revelador, a saber: reconocerse como parte viviente, y pensante de la naturaleza y del Kòsmos que ésta, en su movimiento, establece como 'orden de todas las cosas' Cf. Cabrera, Manuel. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*. p.

¹⁰⁷ Eisenstein, S.M. "Sincronización de sentidos" en *El sentido del cine*. p.64

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, p. 12

Pero si hemos de regresarnos y preguntar directamente al cine cómo es que opera esta conexión de opuestos no sólo en el problema del origen de Occidente sino, de modo más preciso, en la unión entre lo emotivo y lo razonado: "del mismo modo en que el discurso de la creación de una obra de arte, su imagen-total, singular y reconocible, va siendo gradualmente compuesta a partir de sus elementos; la manera de entrar en la conciencia y los sentimientos merced al todo, y el todo merced a la imagen, obedece también a esa ley, según la cual una representación evoca una imagen en la conciencia y en los sentimientos."¹¹¹

De hecho, "es precisamente el principio del montaje, distinto de la representación, el que obliga a los espectadores mismos a crear."¹¹² En efecto, "cada espectador, según su personalidad, y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planeada y creada por los actores, al mismo tiempo, creada por el espectador."¹¹³

Pero entonces ¿cómo es posible 'compartir', 'comunicar' y hacer común la imagen del director, a través del actor, y dirigida al espectador, si cada uno de ellos tiene una urdimbre y trama de asociaciones propias? Parece evidente que Eisenstein confía ya en el símbolo, pues la imagen que el espectador cree no puede coincidir con la del autor sino en la medida en la que haya un *reconocimiento* entre estas dos personas que se corresponden.

La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado a un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del actor, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención del autor, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la de un gran dramaturgo en la creación de una imagen.¹¹⁴

¹¹¹ Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p. 19

¹¹² Ibid. p. 30

¹¹³ Ibid. p. 29

¹¹⁴ Idem.

Es claro que esta visión de la estructura del filme es ya una visión de la estructura del arte que, visto desde la perspectiva del pensamiento-sensible, *produce* representaciones (significados) tan distintos y disímiles entre sí, como receptores de ese mensaje artístico, pues se engendra en la urdimbre de asociaciones de cada uno a partir de un mensaje 'simbólico' que hace reconocer y ser 'compatibles' dos partes distintas, por eso, este mensaje artístico le habla a cada uno sin por ello modificarse. Con todo, al ser el símbolo nombre del mundo para los arcaicos y, por otra parte, al ser recuperado este pensamiento-sensible por Eisenstein para crear la estructura del arte. El arte mismo se presenta como un afán simbólico de unir, reunir, religar, al hombre con el mundo, al hombre con el misterio, de esta suerte, el arte es simbólico y, en esta medida, aquel mensaje privado, íntimo de cada uno de los espectadores, aquellas representaciones y significados variados y distintos no son autónomos, antes bien, se relacionan, concilian y unifican en el reconocimiento de sí mismo en el otro, hasta el sentido más alto que la palabra 'unidad' comporta de hacerse-uno-con-el-otro. De este modo, aquel mensaje del arte puede ser en cuanto a la imagen que despierta en sus espectadores, individual y distinta, y sin embargo idéntica en cuanto a contenido.

Por ello, la gran empresa del cine es *evocar* en la percepción y sentimientos del espectador, la más completa imagen del tema¹¹⁵ (imagen total) Con todo, se impone una pregunta insoslayable, ¿cómo lograr esto?, es decir, ¿cómo evocar la cualidad en y a través de la cantidad? Dado que todo fenómeno, al ser de suyo una armonía, una composición de entre lo cualitativo y lo cuantitativo, resuelve en algún modo la pregunta, el fenómeno cinematográfico encontró el camino simplificado y propuso dos vías fundamentalmente: el monólogo interior y la transubstanciación total, como modos técnicos que sirvieran de soporte para una aproximación mayor al "pensamiento-sensible, y como resultado, en lugar de obtener un efecto 'lógico-informativo', lo que recibimos es un efecto emocional sensible."¹¹⁶

¹¹⁵. Cf. Eisenstein, S.M. "Palabra e imagen" en *El sentido del cine*. p.10

¹¹⁶. Eisenstein, S.M. La forma filmica; nuevos problemas. En *La forma del cine*. p. 125

Empecemos por explicar qué es el monólogo interior, "el monólogo interior es la sintaxis del discurso interior inconsciente en oposición a la del discurso articulado. El discurso interior, el flujo y la secuencia del pensamiento no formulado en las construcciones lógicas en que están expresados los pensamientos articulados."¹¹⁷ Esta forma de expresión de un relato se originó como "un método literario para borrar la distinción entre sujeto y objeto al asentar la experiencia del héroe en una forma cristalizada; esto fue observado originalmente por los investigadores de la experimentación literaria en 1887, en la obra de Edoard Dujardin, pionero en el campo del 'flujo de conciencia'. No obstante, a través de métodos puramente formales se llegó al concepto de 'monólogo interior' en cine, donde encuentra su expresión plena, pues sólo el cine sonoro es capaz de reconstituir todas las fases y detalles del curso del pensamiento."¹¹⁸

Este efecto se logra al yuxtaponer la representación visual de un personaje con la representación sonora de su voz. Es decir que al diacronizar la voz del cuerpo, se sugiere a la voz como el 'pensamiento' del cuerpo en escena; de este modo el cine logra "la impresión genuinamente emocional de una verdadera composición: utilizando como fuente la estructura de la emoción humana, evidentemente se apela a la emoción, evidentemente se despierta al conjunto de sentimientos que dieron lugar a la composición."¹¹⁹

Vemos que, en la medida en que el monólogo interior es capaz de mostrar, gráficamente, sensorialmente en la pantalla lo irrepresentable del pensamiento, por ello "si el cuadro es una percepción visual y el tono es una percepción auditiva, *tanto los sobretonos visuales como los auditivos son una sensación totalmente fisiológica.*"¹²⁰

Respecto al sobretono musical (una pulsación) no sería estrictamente adecuado decir: 'Lo oigo'. Ni respecto al sobretono visual lo sería decir: 'Lo veo'. Para designar a ambos debe entrar en nuestro vocabulario una nueva forma: 'Lo siento'.¹²¹

¹¹⁷. Cf. Eisenstein, S.M. "Las formas filmicas: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p. 123

¹¹⁸. Eisenstein, S.M. "Un curso de tratamiento" en *La forma del cine*. p. 100

¹¹⁹. Eisenstein, S.M. "La cuarta dimensión filmica" en *La forma del cine*. pp. 70-71

¹¹⁹. Eisenstein, S.M. "La estructura del filme" en *La forma del cine*. p. 144

¹²⁰. Eisenstein, S.M. "La cuarta dimensión filmica" en *La forma del cine*. pp. 70-71

¹²¹. *Ibid.* p. 71

En efecto, esta experiencia fisiológica comparece como una cohesión entre sujeto y objeto, pues muestra lo subjetivo (pensamiento expresado en el monólogo interior) y lo objetivo (el cuerpo del actor del personaje al cual pertenece dicho pensamiento). Así, el monólogo interior está íntimamente relacionado con el pensamiento sensible del hombre arcaico. De hecho, "las formas de pensamiento prelógico y sensible, preservadas en la forma del discurso interior entre los pueblos que han alcanzado un nivel adecuado del desarrollo social y cultural, representan simultáneamente en la humanidad, en los albores del desarrollo cultural, normas de conducta en general. Es decir, las leyes según las cuales fluyen los procesos de pensamiento sensible para ellos son equivalentes a una 'lógica de hábitos' del futuro. De acuerdo con estas leyes, los pueblos construyen normas de comportamiento, ceremoniales, costumbres, habla, expresiones, etc., y si recurrimos al incommensurable tesoro del folklore, de normas ya caducas y otras aún vivas, de formas de comportamiento preservadas por sociedades todavía en el albor de su desarrollo, encontramos que para ellas han sido o aún es una norma de comportamiento y sabiduría y costumbre, resulta ser una manera simultánea precisamente lo que empleamos como 'métodos artísticos' y 'técnicas de personificación' en nuestras obras de arte."¹²²

Así, "como su se presentara *dentro* de los personajes la obra interna, el conflicto de dudas, las explosiones de la pasión, la voz de la razón, rápidamente o en cámara lenta, marcando los distintos ritmos de uno y otro y, simultáneamente, en contraste con la casi total ausencia de acción externa: un febril debate interno detrás de la patética máscara del rostro; es fascinante escuchar el tren del pensamiento propio, sobre todo en un estado de excitación, con el fin de percibirse mirando y escuchando a la mente propia. La manera en que uno se habla a 'sí mismo', más que el discurso que 'sale de uno'".

¹²². Eisenstein, S.M. "La forma filmica: nuevos problemas" en *La forma del cine*. p. 124

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA.

Capítulo tercero.

Símbolo y comunicación en el arte de Pasolini: la ubicación de la tragedia en el Cine de Poesía.

"Poéticamente habita el hombre en esta tierra"
F. Hölderlin

3.1 Lo técnico: el *Cine de Poesía* como técnica discursiva de creación simbólica.

Queremos preguntarnos por el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini para, en un momento posterior, poder preguntar sobre sus tragedias. Por ello, desde un primer momento, surge una pregunta básica. ¿Qué es poesía?

De acuerdo con R. Jakobson "el contenido de la noción *poesía* es inestable y varía con el tiempo"¹, ya que hasta "Novalis y Mallarmé tenían el alfabeto como la mayor de las obras poéticas"² e incluso, continúa nuestro autor, "los poetas rusos admiraban el carácter poético de una lista de vinos (Viazemiski), de un catálogo de los vestidos del zar (Gogol), de una gufa de ferrocarriles (Pasternak), e incluso de una factura de la vandesía (Knuchenni)."³

Todorov por su parte, "al presentar el No. 28 de la revista *Poétique* ha de afirmar: <Curiosamente ningún estudio (y no sólo entre los reunidos aquí) proporciona una

1. Jakobson, R. "Qu' est-ce que la poesie" en *Questions de poétique*. Apud. Marchesse, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquin Forradellas. Barcelona, Ariel. 1994, I tomo. 446pp. p.322

2. *Idem*.

3. *Idem*.

4. *Idem*.

5. Cf. con la aparición de T. Todorov en el desarrollo del vocablo *poesía* en Marchese, A. y J. Forradellas. Ob. Cit.

definición pragmática de la poesía>”⁶ Esta carencia de una definición pragmática de la poesía ha hecho preferir a los lingüistas un término cercano, más asequible para su taxonomía. Por ello, para los lingüistas “mejor que hablar de poesía, será preferible tratar de ‘discurso poético’ – como hacen Ingarden, Hockett, Jacobson y el mismo Todorov-- o de ‘mensaje poético’ como realización puntual de ese discurso.”⁷

Estos lingüistas piensan que las siguientes palabras de García Lorca “ni tú ni yo ni ningún poeta sabemos lo que es poesía”⁸, tienen una extensión que engloban y abarcan a todos los hombres y este espíritu y actitud de ‘desconocimiento’ de ‘no saber’ es el soporte de sus acercamientos a lo que la poesía es.

Con todo, el panorama aquí esbozado no es mas que una evidencia de la dificultad que enfrenta la empresa de preguntarse por lo poesía, asumida por nosotros en este capítulo. En efecto, es de nuestro interés vislumbrar la claridad de la pregunta ¿qué es poesía?, para poder comprender, y, en un segundo momento, analizar el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini y desde el cual las tragedias filmicas fueron diseñadas.

Preguntamos, nuevamente, por la poesía y nuestra primer respuesta es apenas la más inmediata. En efecto, es aquella que piensa que la poesía es arte. De este modo, si aceptamos que la poesía es de un modo primigenio y ante todo arte, Heidegger, entonces, propone ya un camino para aclarar el sentido íntimo de este *ars poética*. En efecto, Heidegger entiende que “en el comienzo del sino de Occidente, en Grecia, las artes ascendieron a la suprema altura del hacer salir lo oculto a ellas otorgadas.”⁹

Así, lo primero que decimos, para definir la poesía, es que ella es, de un modo primigenio, un modo del hacer salir lo oculto. Tal vez por ello, “las artes no procedían de lo artístico. Las obras de arte no eran disfrutadas estéticamente. El arte no era un sector

⁶ . Cf. La aparición de Todorov en el desarrollo del vocablo *poesia* en Marchesse, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

⁷. Idem.

⁸. Idem.

⁹. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica” en *Conferencias y artículos*. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, Odós, 1994. 216pp. p.36

de la creación cultural ¿Qué era el arte? ¿Por qué llevaba el sencillo nombre de *Tecné*? Porque era un hacer salir lo oculto que trae de y que trae ahí delante y por ello pertenecía al pro-ducir. El nombre *Arte* lo recibió al fin como nombre propio aquel salir lo oculto que prevalece en todo arte de lo bello; la poesía, lo poético.”¹⁰

Así decimos que la poesía es una modalidad del arte y, como el arte, un traer ahí delante lo oculto. Con todo, ¿cómo terminamos de prender, de empalmar, de acoplar, de trincar y de ligar la poesía con el arte?; o dicho de otro modo, ¿por qué identificamos la poesía con el arte? porque “el adjetivo <poética> supone el sustantivo <arte> (*Tecné*). Cuando se habla de <poética>, se propone tratar del <arte> o <técnica> de la poesía.”¹¹

Por lo pronto, vemos en este breve esbozo de la poesía y el arte, una diferencia drástica, absoluta, tajante, y enérgica en la visión que la antigüedad tiene del arte con respecto de la visión que el mundo moderno tiene de él. En efecto, en la antigüedad se relacionaba el arte con la técnica y esta relación era una relación íntima. Mientras que el mundo moderno ha de relacionar el arte no propiamente a una técnica como si a una estética, a un ‘tratado de lo bello’. Por lo mismo, en la antigüedad se pensaba que el arte no procedía de lo artístico, ni el arte era disfrutado estéticamente, nisiquiera el arte era un afán consciente de ‘hacer cultura’ o ‘fomentar la cultura’ como, incluso, hoy día pensamos. Antes bien, era concebido como una técnica que permite hacer salir lo oculto y que lo trae ahí delante; y ahí, residía la importancia, el valor, la magnitud, el alcance, el poder y la trascendencia de esta capacidad técnica que el arte es.

Así, la poesía aparece íntimamente relacionada con la técnica. Por ello, para saber que es la poesía, preguntamos ahora ¿qué es *técnica*? “la palabra procede de la lengua griega. *Tecnicón* quiere decir algo que es de tal modo que pertenece a la *tecné*. En vistas al significado de esta palabra tenemos que prestar atención a dos cosas. En primer lugar *tecné* no sólo es el nombre para el hacer y el saber hacer del obrero manual sino también

10. Idem.

11. Cf. nota no. 1 de Capelletti a Aristóteles. *La poética*. Buenos Aires, Monte Ávila. p. 37

para el arte en el sentido elevado, y para las bellas artes. La *tecné* pertenece al traer-ahí-delante al pro-ducir. Y, por ello, es algo poético.”¹² Así, nuestro primer acercamiento a la poesía la define como un *producir* que trae, en la acepción más elevada y noble de la técnica, ahí delante lo oculto, y, en este sentido, es un desocultar.

Sabemos, entonces, que la altura y dignidad del arte estaba cifrada, en la antigüedad, en la capacidad, en la técnica del hacer salir lo oculto. Ahora bien, ¿por qué en la antigüedad le conferían a la técnica del traer lo oculto tal dignidad, tal importancia, tal altura? En gran medida, porque “esta región del desocultamiento es la región de la verdad, que los griegos llamaron *alétheia* y los romanos tradujeron por *veritas* ¿A dónde hemos ido a parar en nuestro extravío, preguntamos por la técnica y hemos llegado ahora a la *alétheia*, al salir de lo oculto? Contestación: es lo mismo. Pues en el salir de lo oculto tiene su fundamento todo traer-ahí-delante. Esta perspectiva nos extraña. Y tiene que ser así, tiene que ser así durante tanto tiempo y de un modo tan acuciante, que al fin tomemos por una vez en serio la sencilla pregunta sobre que es lo que dice el nombre <técnica>”¹³ De este modo, vemos en que medida, la esencia de la técnica es la verdad. Y, así las cosas, podemos afirmar que la verdad es también la esencia de la poesía por cuanto la poesía es un nombre más de la técnica. Por ello, la poesía es un modo del traer-ahí-delante sobre la base del traer a la presencia lo oculto, lo invisible, lo irrepresentable en virtud de que, de esta suerte, “lo ocultado viene a lo desocultado”¹⁴; es un modo, en suma, de hacer comprender aquello que es, según Aristóteles, “de no fácil acceso para la inteligencia humana.”¹⁵

Antes no sólo la técnica llevaba el nombre de *Tecné*. Antes se llamaba *Tecné* también a aquel salir lo oculto que trae ahí delante la verdad, llevándola al esplendor de lo que luce. Antes se llamaba *Tecné* también al traer lo verdadero ahí delante en lo bello. *Tecné* se llamaba también al pro-ducir de las bellas artes.¹⁶

12. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica” Ob. Cit. p. 15

13. Idem.

14. Idem.

15. Aristóteles. Libro primero de *La Metafísica*. p.

16. Heidegger, M. “La pregunta por la técnica” Ob. Cit. p. 36

Por ello, "el poeta es un <Maestro de Verdad>. Su <Verdad> es una <Verdad> asertórica: nadie la pone en duda, nadie la prueba. Esta <Verdad> es fundamentalmente diferente de nuestra concepción tradicional, *Alétheia* no es la concordancia de la proporción con su objeto, tampoco la concordancia de un juicio con otros juicios; no se opone a la <mentira>; lo <falso> no se yergue cara a lo <verdadero>. La única oposición significativa es la de *Alétheia* y *Lethé*"¹⁷, siendo esta última palabra *Lethé* aquella que, en el léxico griego, designa 'el olvido de los hombres'.

De este modo, *Alétheia* hace mención a un, por decirlo así, 'sin olvido de los hombres', a un 'no olvidar' a un 'no caer en el olvido' y más propiamente a un *rememorar*, a un *hacer memoria*. Así, la poesía es un pensar profundo que quiere hacer evidente algo que, en su olvido, se mantiene oculto y mostrarlo en su hermetismo y mantenerlo en su misterio. Por ello, "en este nivel de pensamiento, si el poeta está verdaderamente inspirado, si su verbo su funda sobre un don de vivencia, su palabra tiende a identificarse con la verdad"¹⁸

Así, la poesía aparece como un modo de no caer en el olvido de lo oculto, como un modo de mantener a los hombres sin olvido de lo oculto, de no olvidar aquello que es *irrepresentable* y sin embargo está *presente*. En este sentido, la poesía es el acto de *presentar*, de *traer a la presencia* lo irrepresentable, lo impalpable, lo incorpóreo, lo invisible y, en una palabra, lo oculto. En este sentido, la poesía es una *revelación* que busca ser nombrada y resguardada como tal, *revelación*, en la palabra. Por ello, la poesía revela la verdad mientras la oculta.

Una vieja exigencia, que también ha regido entre los griegos alguna vez, es que la palabra poética debe ser oscura; un 'poetizar hermético', poetizar con sentido oculto, como mérito especial.¹⁹

17. Cf. Detienne, M. *Maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Prefacio de Pierre Vidal Naquet. Trad. Juan J. Herrera. Madrid, Taurus 1981; 159pp. p. 37

18. *Ibid.* p. 38

19. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid. Alianza Editorial. 1994, 271pp. p.161

Es esta revelación que oculta, este ocultamiento que es respetado, guardado en una palabra oscura, lo que hace de la poesía un lenguaje simbólico. En efecto, hemos dicho, a lo largo de este trabajo, que la característica fundamental del símbolo es reunir, unificar, y armonizar los contrarios hasta hacerlos comparecer en una unidad. Ahora bien, si la palabra de la poesía expresa una revelación mientras la oculta, podemos decir, entonces, que el lenguaje de la poesía es, por fuerza, el lenguaje de los símbolos, pues, al mantener oculto lo que expresa, aquello que hace público se mantiene en el misterio. Este ser simbólico de la poesía se pone de manifiesto al traer ahí delante la verdad y respetar su ocultamiento. Por ello, mientras la poesía es un modo del hacer salir lo oculto, es al mismo tiempo, una profunda "conexión con el enigma"²⁰

Así las cosas, la poesía aparece como la palabra que pertenece al hacer salir lo oculto, que, a través de un lenguaje simbólico, guarda su lejanía, su 'ser oculto', su misterio, en una palabra, el hermetismo de la verdad. En esta característica la poesía se acerca al símbolo y ella misma es el símbolo y, como el símbolo, las raíces de la poesía se remontan a la antigüedad.

En la cultura arcaica, el lenguaje poético es, todavía, el medio de expresión más eficaz. La poesía cumple con funciones más amplias y vitales que la mera satisfacción de aspiraciones literarias. Traslada el culto en palabras, decide sobre las relaciones sociales, y es portadora de sabiduría, derecho y moral.²¹

Así, todo parece indicar que la cultura arcaica construye sus diferentes dinámicas colectivas de acuerdo a una base poética. En efecto, desde la noche de los tiempos la poesía ha sido un canto de la antigüedad que establece lo justo (derecho), lo correcto (moral) y lo óptimo y lo mejor (sabiduría), forjando, manteniendo y reproduciendo, de este modo, una sólida tradición que cundía en las venas de la vida cotidiana.

20. Cf. *Ibid.* p. 160

21. *Ibid.* p. 159

Hoja verde en pleno bosque
 En los confines de Taligrad
 Se encuentra una aldea
 Tan pequeña que no se ve.
 Pero en la aldea vivía
 Una joven desposada.
 Casada desde el invierno
 Un momento feliz vivía
 Pues a dar a luz se disponía.
 Llamó a las comadronas
 Para que se ocuparan del niño
 Como era costumbre.
 A los tres días del nacimiento
 Vio a las hadas.
 ¿Pero que ocurrió por la noche?
 Pues veréis, la mujer soñó.
 Como si fuera realidad,
 Tres mujeres se le acercaban,
 Y la mayor le decía:
 <Si este niño crece
 Que muera fusilado
 Colgado de la cintura>
 Y la más joven le dijo:
 <Cuando este niño crezca,
 A su madre tomará
 Para que sea su esposa
 Y en la casa tronará.>
 Mas la mujer, al oír esto,
 Nada más amanecer
 Contó el sueño a su marido,
 El misterio tal cual.
 Al oírlo el marido
 Cogió el fusil y apuntó
 ¡Cielos!, iba a disparar,
 Amigo, para acabar con él.
 Mas al oírlo la esposa
 Le habló de esta manera:
 —Así no, esposo mí,
 ¿Sabes lo que vamos a hacer?
 En un tonel lo meteremos
 Y de una voltereta al Danubio lo arrojaremos,
 Así no nos dará más problemas ...22

22. "El canto de las hadas", fragmento Cf. en Cristea Sandra TIMOC, *Cantos de antaño y cantinelas* (en rumano) Bucarest, EPL, 1967 Apud. Vernad, J.P. y P. Vidal-Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Trad. Ana Iriarte. Madrid. Taurus 1989 tomoII 299pp. p. 77

Así, la poesía, al comunicar lo que se ha de hacer y como se ha de hacer a través de un lenguaje simbólico que encuentra su raigambre en el seno de las sociedades arcaicas, persigue una meta más profunda y originaria que la satisfacción estética por sí misma. En efecto, "la poesía se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa."²³

Hemos desarrollado, desde el inicio de nuestro capítulo primero, una serie de argumentos a favor de la idea de que el símbolo era considerado por el hombre arcaico como lo más antiguo y lo mejor. En efecto, dijimos que el símbolo es el lenguaje que la antigüedad utilizó para expresar lo que se consideró 'lo misterioso del mundo', y que, esto misterioso era la naturaleza misma. En este sentido, si la poesía se sitúa en un recinto antiguo que revela, en un lenguaje originario, el misterio del mundo, del Cosmos y del hombre primitivo a través de una palabra que muestra lo oculto y, al mostrarlo, lo respeta en su misterio, pensamos, por lo tanto, que este lenguaje que utiliza la poesía es un lenguaje simbólico, ya que "en toda cultura floreciente, viva y, sobre todo, en las culturas arcaicas, la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, proeza artística, prueba o enigma, y enseñanza, persuasión, encantamiento, adivinación profética y competición. Por ello, el poeta es *vates*, un poseso, lleno de Dios, un frenético. Es el que sabe; *scha'ir*, como le llaman los viejos árabes, la más sabia criatura, a la que nadie pudo hacer una pregunta que no contestara."²⁴ Así, "el poeta es el que conserva todo el saber mitológico y toda la tradición poética. Es el sabio anciano que conoce la historia y la tradición."²⁵

Así las cosas, todo parece que "en las culturas arcaicas se ha conservado mucho tiempo una situación en la que la forma poética, que está muy lejos de ser concebida como la

23. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. p. 144

24. *Idem*.

25. *Ibid.* p. 145

mera satisfacción estética, sirve de expresión para todo aquello que es importante o necesario para la vida de la comunidad”²⁶ Esta idea de la comunidad es uno de los puntos estructurales de la poesía. Con todo, nos interesa, provisionalmente, poner de relieve la idea de que las sociedades arcaicas estaban estructuradas, cohesionadas y fundadas sobre la base de la poesía. En efecto, “lo principal en dicha fase arcaica de la cultura es que la vida está construida en forma rimada y estrófica, donde el poema es la forma natural de expresión en cuanto se trata de cosas elevadas.”²⁷

Así las cosas, sabemos ya que la poesía nombra la verdad, que desoculta aquello que es de no fácil acceso para la inteligencia humana, que habla de lo oculto, que lo revela y lo trae a la presencia y, en esa medida, que sólo trata de las cosas elevadas, con gravedad, de alcance, de valor y de peso. Ahora bien, ¿de dónde nace la poesía? Es decir ¿qué factor humano la impulsa, la hace mover para ser ella misma un traer lo oculto que a la presencia? En primer lugar, tiene que ver con el hecho de que “la poesía, en su función original, como factor de la cultura primitiva, nace en el juego y como juego. Es un juego sagrado, que se expresa en forma poética y que se siente como prodigio, como embriaguez de la fiesta, como arrobó.”²⁸

Con todo, el asunto del origen de la poesía tiene aún otra teoría. En efecto, Aristóteles piensa que la poesía surge de la imitación; “en general, dice el estagirita, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde a infancia, en lo cual se diferencian de los demás animales --porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primera imitaciones a través de imitaciones--, y la capacidad de gozar todos con las imitaciones.”²⁹

De esta suerte, al preguntar sobre el origen de la poesía encontramos dos versiones que lo explican; la una es aquella que entiende el origen de la poesía como un ‘juego sagrado’ y

26. *Ibid.* p. 151

27. *Ibid.* p. 152

28. *Ibid.* p. 146

29. Aristóteles. *La poética*. Ob Cit. p. 4

la otra es aquella que lo entiende como 'una imitación', mas hay una coincidencia entre las dos posturas, la coincidencia de que ambas postulan una base 'natural' sobre la cual se basan dichas fuentes del origen de la poesía. Con todo, hay aún una relación más íntima, más recóndita, y familiar. En efecto, si la poesía es una *imitación* con un poder, una potencia y una energía tal que trae a la presencia lo oculto, esta imitación, al poseer cualidades simbólicas que permiten al simbolizante presentar y participar de lo simbolizado³⁰ --es decir, participar del ser mismo de las cosas--, imita, por ello, lo que presenta: lo oculto, el ser de las cosas, "por eso los hombres se regocijan al mirar las imágenes de la poesía, porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello."³¹ Ahora bien, a esto que es oculto y constituye el ser de las cosas, los griegos lo identificaron lo 'lo divino' por ser aquello que escapa a la mutación exterior de las cosas y permanece eternamente en y atrás de ese cambio; por ello, 'imitar lo divino' aparece, por fuerza, como un 'juego sagrado'. Esta es la relación más íntima y, al mismo tiempo, el complemento entre las dos teorías del origen de la poesía.

De esta suerte, la poesía aparece como originada por la connatural capacidad humana de imitar lo sagrado, lo que permanece. En este sentido el ritmo y la armonía propia de la poesía, aparecen como una imitación del ritmo y la armonía de lo oculto.

Puesto que son propios de la naturaleza humana, la imitación, la armonía y el ritmo (porque es evidente que los metros son parte de los ritmos), quienes desde el principio estaban mejor dotados al respecto los desarrollaron poco a poco y, a partir

30. Esta idea de que en el símbolo hay, a diferencia del signo, una participación del simbolizante en el simbolizado se encuentra en diferentes literaturas. Este tópico habrá de llevarnos un apartado más de este capítulo. Por ello, sólo citaremos provisionalmente el trabajo de E. Cassirer dedicado a dicha investigación. En efecto, Cassirer piensa que el símbolo no conoce "ninguna línea divisoria que separe la palabra de su significado, el contenido cósmico de la 'representación' y el contenido del mero signo, sino que ambos se disuelven y se funden entre sí." Cf. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Tomo II, trad. Armando Morones. México. F.C.E. 1979. 319pp. p. 46 Esto, por su parte, coincide con lo que hemos expuesto en la presente disertación en el sentido de que el símbolo genera una armonía entre opuestos que comparece como una unidad.

31. Aristóteles. *La poética*. Ob. Cit. p. 4

de sus espontáneas actividades, crearon la poesía.³²

Ya desde el primer capítulo de este trabajo defendíamos la idea de que el símbolo establece una identidad entre el micro-cosmos humano con el macro-cosmos del orden del mundo. Desde esta perspectiva, la poesía aparece, también, como un cantar rítmico del hombre que imita la verdad de las cosas y de sí mismo. Así, el hombre mientras se explica y conoce, explica y explora lo oculto del mundo pues encuentra que aquella armonía del Cosmos que ve en todas las cosas se identifica con su propia naturaleza humana. De este modo, el hombre profundiza, a través de la poesía, hasta lo más oculto de sí y nombra su verdad. Por ello, las palabras de Hölderlin 'poéticamente habita el hombre en esta tierra', que abren este capítulo, encuentran su más pura aplicación en la actividad humana que, para comprender y, en esa medida habitar el mundo, revela su oculta naturaleza. Por ello, podríamos decir, que <conociendo su verdad, su oscura naturaleza que viene a la presencia, habita el hombre en esta tierra>. Este habitar poético es, propiamente, la poesía.

Tal vez por eso, los hombres tienen en buena estima al poeta, lo buscan, lo conceden un sitio especial³³; pues se busca habitar poéticamente el mundo, se busca conocer el saber oculto. Por ello, "los viejos poetas griegos realizan, todavía, una fuerte función social. Hablan a su pueblo como educadores y admonitores. Son los caudillos del pueblo antes de que aparezcan los sofistas"³⁴

Así, mientras el poeta imita lo sagrado, los hombres buscan esa imitación para conocerse y así habitar el mundo poéticamente. Por ello, "Aristóteles vincula el aprendizaje con la

32. *Idem.*

33. Confrontese tan sólo con lo relatado en el fim 'Il postino'

34. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. p. 144

imitación, hecho al cual no es ajeno, sin duda, el origen del lenguaje.”³⁵

Hasta el momento, hemos desarrollado diferentes temáticas: una explicación del origen de la poesía, una definición de la poesía, la relación entre la poesía y la técnica, la poesía y la verdad y la relación de la poesía con el símbolo. Sabemos bien que, en la antigüedad, no sólo llamaban <técnica> al hacer y al saber hacer del obrero manual, sino también a las artes en general merced al hacer salir lo oculto a ellas concedido. Sabemos también que este hacer salir lo oculto es la verdad y que por hacer salir lo oculto el poeta es conocido como un <maestro de verdad>, y que para hacerlo no hace sino imitar la armonía del mundo que es, al mismo tiempo, connatural al hombre y, en esa medida, el hombre se explica y explora para poéticamente habitar esta tierra. Ahora bien, estas reflexiones están vinculadas con lo que los arcaicos consideraron lo más antiguo y lo mejor a saber: el símbolo que, de acuerdo con estas mismas sociedades, lo oculto se vincula con lo aparente. Con todo, no hemos explicado aún la relación que guarda el *Cine de Poesía* con esta antigua sabiduría. Para tal efecto, propongo la tesis que explica al *Cine de Poesía* como un esfuerzo meramente <técnico> dirigido a crear un ‘montaje trópico’ o un ‘montaje figurativo’. En efecto, supongo que si el *Cine de Poesía* modifica la estructura del lenguaje filmico a través de figuras retóricas, encontrando, de este modo, una manera estilística de expresión, esta modificación atañe puramente al ámbito técnico del filme, constituido por la *articulación* de su lenguaje.

Poiesis es una función lúdica que se desenvuelve en el campo del juego del espíritu, en un mundo propio del espíritu. Nada hay de extraño que esté tan cerca del puro concepto de juego como esa esencia primitiva de la poesía. En las fabulaciones místicas que un pueblo se crea acerca del fundamento de la existencia se halla ya, en germen, el sentido que más tarde buscará expresión en formas lógicas elaboradas intelectualmente.³⁶

35. Nota # 71 de Cappeletti a Aristóteles. *La poética*. Ob. Cit. p. 50

36. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. pp. 143-144

Tanto este 'ejercicio del estilo', como la 'articulación poética del lenguaje' han estado, desde siempre, regulados, estatuidos y sistematizados por la disciplina teórica de la técnica poética: *la Retórica*, la disciplina que ordena y articula el lenguaje de la poesía. De hecho, estas 'formas lógicas elaboradas intelectualmente' son las llamadas 'figuras retóricas' y son establecidas en virtud de que "el código de la poesía se trata de un código bien circunscrito de reglas de juego, que componen un sistema estricto de validez forzosa, pero con infinitas posibilidades de variación"³⁷ Así la retórica aparece como un sistema estricto de reglas de composición poética. Con todo, queda una pregunta sin resolver, un paso sin dar, a saber ¿de dónde surgen estas 'formas lógicas' de la poesía, este código de validez forzosa? Parece que la necesidad dirigió este 'aparecer', pues, a decir de Huizinga, "teniendo en cuenta el valor esencial que la práctica de la poesía ofrece para la cultura arcaica, nada tiene de extraño que en ella la técnica del arte poético se eleve al más alto rigor y refinamiento."³⁸

Este 'alto grado de rigor y refinamiento' que comparece como 'formas lógicas elaboradas intelectualmente' encaminadas a formar un 'código circunscrito a reglas específicas de juego' que componen un 'sistema estricto de validez forzosa, pero con infinitas posibilidades de variación', es propiamente lo que unos conocen como 'retórica' y otros como 'discurso poético'. En efecto, en el inicio de este capítulo, veíamos como los lingüistas preferían hablar de 'discurso poético' que de 'poesía'. En este punto, nosotros distinguimos que mientras la poesía es un modo de hacer salir lo oculto, es decir, la verdad de las cosas, el 'discurso poético' es la forma que esta 'verdad de las cosas' adopta en el lenguaje ya que, a decir del mismo Jacobson, "el discurso poético surge de una compleja disposición rítmica, de la selección y combinación de las palabras en una secuencia dominada por el principio de equivalencia, es decir, de los lazos estrechos

37. *Ibid.* p. 160

38. *Idem.*

semánticos y fonéticos de los signos.”³⁹ Con todo, sabemos también que “tropos y figuras han sido seguramente un tema lúdico antes de convertirse en una forma poética fija”⁴⁰ Tal vez por ello, se ha pensado que “un poema es un objeto natural que quiere ser obra de arte”⁴¹

Por su parte el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini pone gran interés en ‘discurso poético’ y en eso está basada la tesis que aquí defiende en el sentido de que Pier Paolo Pasolini al proponer un *Cine de Poesía*, introduce, principalmente, una transformación técnica en el montaje filmico. En efecto, de acuerdo con el mismo Pasolini “se está formando una tradición técnico-estilística común: es decir, una lengua del *Cine de Poesía*. Esta naciente tradición técnico estilística se basa en el conjunto de los estilemas”⁴²; pero sobretodo, el *Cine de Poesía* recupera, en el centro de estos estilemas⁴³ el hacer salir lo oculto, es decir, la verdad del hombre y más propiamente, la poesía, pues es también, el mismo Pasolini quien afirma que el *Cine de Poesía* “es fundamentalmente onírico por lo elementalidad de sus arquetipos (repitámoslo: observación habitual y por lo tanto, inconsciente del ambiente, mímica, memoria, sueños) y por la fundamental prevalencia de la pregramaticalidad de los objetos en cuanto símbolos de un hipotético lenguaje visivo.”⁴⁴

De este modo, el fundamento estilístico del ‘discurso poético’ del *Cine de Poesía* pasoliniano queda a la vista en la medida en que “la formación de una lengua

39. Cf. *Poesía en Marchesse*, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona, Ariel. 1994, I tomo. 446pp.

40. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob. Cit. p. 148

41. Schlegel, F. V. *Fragmentos del Lyceum* en *Ensayistas alemanes*. Antología de los siglos XVI, XVII y XVIII. p. 139

42. Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” *Ob. Cit.* p. 36

43. De acuerdo con Marchese y Forradellas el *estilema* es una construcción formal, peculiar que es recurrente en un autor y, si se puede decir así, característica de su lenguaje, de su escritura literaria. Algunos estilemas son matrices características de algunos géneros, movimientos, poéticas, gustos de una época determinada. Dámaso Alonso ha mostrado la presencia del estilema de correlaciones en Petrarca y en el petrarquismo. Cf. *estilema* en Marchese, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

44. Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” *Ob. Cit.* p. 17

cinematográfica implica la posibilidad de hacer escritos con la lengua de la poesía; la posibilidad, en fin, de una prosa de arte, de una serie de páginas líricas, cuya subjetividad está asegurada y cuyo verdadero protagonista es el estilo.”⁴⁵ Con todo, no podríamos decir lo mismo en lo tocante a la poesía, propiamente dicho, de ese cine. En efecto, hasta este momento, hemos aclarado que el discurso poético de Pasolini es estilístico y en cuanto a la ‘poesía’, al hacer salir lo oculto del *Cine de Poesía*, dijimos que el dicho cine hace salir lo oculto en virtud de que es ‘fundamentalmente onírico’. Con todo, hay aún un cuestionamiento, a saber: ¿que relación guarda el hacer salir lo oculto del hombre con el sueño?, o mejor ¿por qué para hacer salir lo oculto del hombre se establece una vía onírica? Porque “la principal tarea de los sueños es retrotraer una especie de ‘reminiscencia’ de la prehistoria, así como el mundo infantil, directamente al nivel de los más primitivos instintos. La función productora de símbolos de nuestros sueños es, de este modo, un intento de llevar la originaria mente del hombre a una conciencia ‘avanzada’, o diferenciada. porque, en las largas edades del pasado, esa mente originaria era la totalidad de la personalidad del hombre”⁴⁶

Así, al establecer al sueño como esencia de su poetizar, el *Cine de Poesía* retrotrae una reminiscencia de la prehistoria, del hombre original, y al mismo tiempo, del origen de lo humano, pues en las largas edades del pasado esa mente originaria era la totalidad de la personalidad del hombre, es decir, de lo que el hombre es, en otras palabras ‘el ser del hombre’ o ‘la verdad del hombre’. En efecto, hemos dicho que el ‘retrotraer una reminiscencia de la prehistoria’ del *Cine de Poesía*, trae a la presencia la personalidad del hombre original y que esa personalidad se identifica con ‘el ser del hombre’. Ahora bien, el *Cine de Poesía*, al hacer presente (retrotraer) la reminiscencia de la prehistoria que presenta el ser del hombre, se opone al ‘olvido de los hombres’; y, por ello, el *Cine de Poesía*, como ocurre generalmente en poesía, tiende a identificarse con la verdad y esta

45. *Idem.*

46. Jung, C.G. El hombre y sus símbolos. Barcelona, Paidós pp. 98-99

identificación es, en este contexto, una identificación simbólica pues esta verdad es, al mismo tiempo, un vínculo, una unión, un enlace, una ligazón, un parentesco y una familiaridad entre dos puntos distantes en el tiempo, a saber: el de la prehistoria del hombre y el del hombre que lo evoca, eras completas después.

Así, la única oposición significativa para la verdad, que no es ni la mentira ni la falsedad sino la propuesta por Detienne entre <verdad> (alétheia) y <olvido de los hombres> (lethé). Esta oposición está expresada en la pregunta ¿qué olvida aquel hombre que la verdad olvida? Podemos decir que, en primer puesto, olvida esa reminiscencia de la prehistoria que ofrece al hombre de todas las eras --desde esas largas edades de la humanidad-- esa originaria revelación, esa presencia del pasado primigenio traída directamente al nivel de los primeros instintos y es capaz de estructurar la totalidad de la personalidad humana; y, con ello, el hombre olvida lo que el mismo es, su propia identidad y esencia humana, poética y, por ello, simbólica.

Alétheia y *Lethé*, verdad y olvido de los hombres, son, por ello, los extremos que delimitan el espectro que el péndulo de lo humano recorre en su crecimiento, madurez y re-conocimiento. Esta oposición entre 'verdad' y 'olvido de los hombres' revela cuál es la dinámica de la crisis humana, a saber: el hombre nombra lo oculto y nombrándolo presenta la verdad, pero es él mismo hombre quien la olvida también. Por ello, la poesía parece ser un canto dirigido a los hombres para eclipsar su olvido de la verdad. En este contexto la verdad tiende a identificarse con el origen pues aparece como raíz, como principio y fuente, como nacimiento y germen de lo humano por ser ella --la verdad-- un contenedor del ser. Así, cuando un hombre olvida la verdad, olvida también 'el origen'. Así, mientras el origen 'está ahí' el hombre se olvida de él, y, dado que el pensamiento simbólico establece una identidad entre el macrocosmos y el microcosmos, mientras el hombre olvida el origen, el ser, la verdad de las cosas, olvida también su origen su ser y su verdad propiamente humana, y así se olvida de sí mismo. Con todo, la poesía está ahí como instrumento humano para hacer memoria. Así las cosas, la memoria aparece como

un re-conocimiento, pues supone la idea de un conocimiento olvidado que esta por redescubrirse.

Cualquier esfuerzo reconstructor de la memoria es una <serie de im-signos> [imágenes-signo], o sea, de manera primordial, una secuencia cinematográfica. Y así sucesivamente cada sueño es una serie de im-signos, que tiene todas las características de las secuencias cinematográficas: encuadres en primer plano, planos generales, insertos, etc...⁴⁷

Así, podemos ver con claridad, explícitamente, una intención implícita en el *Cine de Poesía*. En efecto, todo parece indicar que, en su afán de hacer aparecer lo oculto, Pasolini establece un parangón entre memoria y sueño además del que explícitamente se presenta entre el sueño y el *Cine de Poesía*. Es menester, por ello, recordar; presentar la verdad y hacerla comparecer como connatural a nosotros. En este contexto, como señala Jung, de hacerlo así el ser del hombre es retrotraído en virtud de que se mantiene como un permanecer intacto desde la prehistoria y a través de las eras de la humanidad. Esta es una idea que se apoya en lo que F. Braudel denominó 'historia de larga duración'. En efecto, este historiador francés ha percibido que "existe también, más lenta aún que la historia de las civilizaciones, casi inmóvil, una historia de los hombres en sus íntimas relaciones con la tierra que les soporta y les alimenta; es un dialogo que no cesa de repetirse, que se repite para durar, susceptible de cambiar --como de hecho cambia-- en superficie, pero que prosigue, tenaz, como si se encontrara fuera del alcance y de las tarascadas del tiempo."⁴⁸

Este durar es un permanecer oculto que, como hemos dicho, se mantiene intacto desde la prehistoria pues se mantiene y permanece a la manera de las *estructuras antropológicas de lo imaginario* que G. Durand tanto ha explicado. En efecto, dado que "cualquier

47. Pasolini, P.P. "El Cine de Poesía." Ob. Cit. p. 12

48. Braudel, F. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Trad. Josefina Gómez Mendoza. México, Alianza editorial. 1995. 222pp. p. 30

pensamiento simbólico es toma de conciencia de los grandes símbolos hereditarios”⁴⁹, el *Cine de Poesía* --en virtud de ser un pensamiento simbólico que se expresa en un lenguaje poético-- toma conciencia del ser del hombre que permanece desde la prehistoria de la humanidad.

Aquí reside la importancia del *Cine de Poesía* pasoliniano pues al haber establecido, como eje de su poetizar, lo onírico, lo inconsciente, la memoria y, en una palabra, los sueños, recupera para el hombre su plena personalidad y, con ello, su ser íntegro y total, tal y como es desde sus orígenes. Todo esto simplemente desde una base técnica y poética a un tiempo, la base del *Cine de Poesía*.

Esto que es a un tiempo técnico y poético pareciera poseer una contradicción. En efecto, se ha considerado que lo técnico se encuentra harto lejano de lo poético. Con todo, desde el inicio de este capítulo aclaramos que, desde la definición de ‘técnica’, esta contradicción era como un nudo que se deshace pues decíamos entonces y decimos ahora que la voz griega *tecné* mienta un desocultar pero también, y en un segundo momento, un ‘traer a la presencia’ y aquí reside lo poético de *tecné*, pues aquello que se trae a la presencia es traído como un pro-ducir, como el brote de un botón de flor. Por ello el *Cine de Poesía*, al ser una estructuración técnica del montaje filmico, es, *per sé*, poético, pues la misma definición de ‘técnica’ ejerce aquí su más amplio sentido.

Así, esta propuesta técnica parte de la asunción de que “la lengua del cine es fundamentalmente una <lengua de poesía>”⁵⁰; y en consecuencia afirma que “el elemento fundamentalmente irracional del cine es ineliminable.”⁵¹ Por ello, “expresar esta visión interior reclama necesariamente una lengua especial, con sus estilismos y sus tecnicismos inherentes a la inspiración que, al ser fundamentalmente formalista, tiene en

49. Durand, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. [Introducción a la arquetipología general]* Trad. Mauro Armijo. Madrid, Taurus, 1981 p.34

50. Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” Ob. Cit. p. 18

51. *Idem.*

ellos simultáneamente su instrumento y su objeto.”⁵² Así las cosas, al “pasar de una normatividad gramatical a una gramática estilística”⁵³, el *Cine de Poesía* está más dirigido hacia la búsqueda de una retórica cinematográfica⁵⁴ que a la búsqueda de una gramática filmica.

Con todo, ¿cuál es el por qué de tal elección? Todo parece indicar que se debe al hecho de que “el lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en determinadas imágenes que no todo el mundo entiende”⁵⁵; ¿qué es lo que nos hace pensar esto? en primer lugar que al crear el *Cine de Poesía*, Pasolini anunció su tajante divorcio con la ‘cultura masa’.

Me irrité --habla Pasolini del manejo que tuvieron sus películas hasta 1966--, y no quise continuar haciendo películas fáciles, populares, pues en ese caso habrían sido en cierto sentido manipuladas, mercantilizadas, utilizadas por la civilización de la masa. A partir de ahí hago películas más difíciles como *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo Rey* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Medea* (1970); un grupo de películas en definitiva más aristocráticas y difíciles, difícilmente utilizables en última instancia.⁵⁶

Así, en un primer momento y por irritación de que su obra sea manipulada, Pasolini decide separarse de lo que él califica como ‘cultura masa’, por ser ésta una cultura fácil y popular. Por ello, crea el *Cine de Poesía* y con él descubre que es menester representar la *crisis* del hombre. En efecto, Pasolini reconoce que “se trata, en definitiva, de una crisis. Y de una crisis muy grave.”⁵⁷ Con todo, dado que el vocablo ‘crisis’ hace referencia a un “olvido del origen, un olvido que [en consecuencia,] problematiza todas las formas

52. *Ibid.* p. 36

53. *Ibid.* p. 15

54. Cf. *Ibid.* p. 42

55. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. p. 158.

56. Cf. Pasolini, P.P. *Chicos del arroyo* p. 35

57. *Idem.*

constituídas”⁵⁸, no hubo mejor modo para ‘superar’ la crisis que hacer poesía, pues la poesía, desde siempre, se a opuesto al ‘olvido de los hombres’. Así, desde la poesía “todo hablar es un expresarse en imagen. [De este modo,] el abismo entre la existencia objetiva y el comprender no puede zanjarse sino con la chispa de lo figurado. Y, por ello, la poesía cultiva deliberadamente el carácter figurado del lenguaje. El concepto encapsulado en palabras tiene que ser siempre inadecuado a la fluencia de la corriente vital. La palabra figurada cubre las cosas con la expresión y las transparenta con los rasgos del concepto. Mientras que el lenguaje de la vida ordinaria, en su calidad de instrumento práctico y manual, va desgastando continuamente el aspecto imaginativo de todas las palabras y supone una autonomía en apariencia estrictamente lógica.”⁵⁹

Este carácter figurado de la poesía se fortalece en el *Cine de Poesía*. En efecto, si el lenguaje poético se distingue del lenguaje corriente porque se expresa deliberadamente en imágenes, el cine por su parte, “al carecer de léxico conceptual y abstracto, es poderosamente metafórico, lo más, arranca inmediatamente, a fortiori, a nivel de metáfora”⁶⁰, pues su materia prima, su germen, su rudimento, fundamento y génesis son las imágenes. De este modo, y “en cuanto la acción de una metáfora descansa en el hecho de que, para describir un estado o suceso, emplea conceptos arrancados a la vida animada, y en esa medida, estamos, pues, en el camino de la personificación”⁶¹, el *Cine de Poesía* profundiza esta capacidad de personificación del lenguaje poético pues parte de un léxico que no es ni conceptual ni abstracto sino figurativo visual e imaginativo.

Así las cosas, el *Cine de Poesía* asume el hecho de que “la esencia de toda formación de mitos y de casi toda poesía consiste en personificar lo incorpóreo y sin vida”⁶², pues parte del reconocimiento de que “el cine, o lenguaje de los im-signos, tiene una doble

58. Cabrera Maciá, M. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*. México, UNAM. 1979. p.54

59. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. p. 159

60. Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” Ob. Cit. p. 22

61. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Ob Cit. p. 162

62. *Idem*.

naturaleza: por una parte es extremadamente objetivo y por otro, es una vía directa de comunicación subjetiva.”⁶³ En esto a lo que Pasolini llama <dobles naturalezas>, nosotros, por nuestra parte, percibimos una *naturaleza simbólica*. En efecto, Pasolini piensa que la del cine es una <dobles naturalezas> en virtud de que no es ni abstracto ni conceptual sino visual, y, por ello, este lenguaje es brutalmente objetivo. Pero también es a la vez subjetivo, pues está estructurado sobre la base de una composición técnica completamente distinto del discurso articulado capaz de hacer aparecer lo interior, lo oculto, lo olvidado por el hombre, lo incorpóreo, y lo invisible. Esta unión de contrarios (objetivo y subjetivo) que comparecen como una unidad armónica, y en concordia es propia del símbolo. Así, pensamos que la <dobles naturalezas> que percibe Pasolini es, en realidad, una naturaleza plenamente simbólica. Incluso el mismo Pasolini percibe esta íntima unidad entre contrarios cuando afirma que “los dos momentos de tal naturaleza coexisten estrechamente, y niquiera son separables en laboratorio.”⁶⁴ Estas dos <naturalezas> del *Cine de Poesía* serán conservadas, cultivadas y concebidas como una unidad, pues todo parece indicar que Pasolini conoce que “si el poeta está cierto y es dueño de lo uno como de lo otro, de la receptividad del material como del espíritu, entonces no puede fracasar en el momento principal.”⁶⁵

Esta inseparabilidad simbólica de los contrarios es y ha sido desde siempre una profunda percepción de los poetas. En efecto, ya F. Pessoa afirma que “hay dos formas de decir -- hablar y estar callado.”⁶⁶ Por ello, “hay que buscar en todo arte que no sea literatura la frase silenciosa que contiene, o el poema, o la novela, o el drama.”⁶⁷ Con todo, “el caso parece menos simple para las artes visuales, pero si nos preparamos considerando qué líneas, planos, volúmenes, colores, yuxtaposiciones y contraposiciones son fenómenos

63. Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” Ob. Cit. p. 21

64. *Idem*.

65. Hölderlin, F. “Sobre el modo de proceder del espíritu poético.” en *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa. Madris, Hiperión. 1997. 184pp. p. 60

66. Pessoa, F. “Otra nota al acaso” en *Teoría poética*. p. 149

67. *Idem*.

verbales dados sin palabras o, mejor, por jeroglíficos espirituales, comprenderemos cómo comprender las artes visuales y aunque no las llegemos a comprender del todo, tendremos al menos en nuestro poder el libro que contiene la cifra y el alma que puede contener el desciframiento. Sirve hasta que se llegue a lo que falta.”⁶⁸

Pasolini encuentra que ‘algo falta’ para descifrar la cifra, para comprender que silencio y palabra son dos momentos diferentes del mismo mensaje, y que éstos coexisten estrechamente y niquiera son separables en laboratorio. Es decir que, si palabra y silencio son inseparables por medios meramente prácticos y artificiales, es decir, ‘de laboratorio’, es porque ese mensaje debe ser así *natural* y propio del mundo. Así, si el *Cine de Poesía* respeta esta unidad simbólica del mundo y la realidad es porque parte del supuesto de que “el cine expresa la realidad a través de la realidad.”⁶⁹

Así las cosas, el *Cine de Poesía* asume como una de sus funciones y fines la de expresar la realidad con la realidad. Con todo, cabe aún preguntarnos ¿qué quiere decir expresar la realidad con la realidad? En primer lugar que la realidad, en su aparente silencio, expresa algo pues, como vimos, hay dos modos de decir --hablar y estar callado. Tenemos entonces un silencio que ‘habla’, que ‘expresa’, mas ¿qué expresa ese silencio que la realidad es? En primer lugar su centro pues la voz ‘ex-presar’ hace referencia a un ‘sacar desde las entrañas’. Así la realidad saca, desde sus entrañas que son silencio, un mensaje, su comunicado, y sólo así descubrimos que la realidad es un silencio sólo en apariencia y que tras esa apariencia, tras esa careta visible, existe un mensaje que en silencio ‘permanece hablando’. Tal vez por ello, Pasolini afirme que “el mundo habla brutalmente a través de sus fenómenos; fisonomía de gente que circula, de sus gestos y así, objetos y cosas que se presentan <en definitiva cargados de significados> y hablan con su mera presencia”⁷⁰

⁶⁸. *Idem.*

⁶⁹. Cf. Nota al pie No. 1 en Pasolini, P.P. “El Cine de Poesía.” Ob. Cit. p. 12

⁷⁰. Cf. *Ibid.* p. 11

La vida en cuanto es movimiento aparece como articulación, como enlace, como unión, como engarce, como trabazón de una cosa con otra formando una cadena; es decir, como un todo coherente y armónico; en fin, como arreglo o *Kósmos*. La vida, por consiguiente, se presenta como lenguaje (logos) y, mas propiamente hablando, como mensaje. El mundo es, así, un símbolo ingente, un hablar sobre algo profundo y silencioso que no alcanza a ser totalmente dicho, totalmente abarcado. Por ello, se busca entender, explicar, mostrar, sacar, hacer público ese decir que se impone y, al mismo tiempo, se escapa.⁷¹

Por ello Pasolini, con su *Cine de Poesía* desoculta ese decir que se impone y al mismo tiempo se escapa pues regresa a su ocultamiento. Este desocultar que se escapa es, de por sí, una cualidad simbólica que ya E. Cassirer reporta cuando afirma: "el símbolo es un paso fuera de lo dado que, con sus propias creaciones, retorna a la forma de lo dado."⁷² Por ello, el poetizar del *Cine de Poesía* es plenamente simbólico, pues expresa la realidad con la realidad respetando sus entrañas; es decir, respetando su silencio parlante y se encamina hacia la búsqueda de una revelación humana capaz de inocular el olvido de los hombres y dar paso a la evidencia de la verdad, ¿qué otra mejor manera existe para superar la crisis humana, el olvido de su origen? Así, al realizar el *Cine de Poesía*, Pasolini está en busca de un milagro, pues él sabe que "el milagro es la explicación inocente e ingenua del misterio real que habita en el hombre, del poder que en él se disimula."⁷³ Y este poder, lo sabemos, es el origen que resarce, restituye, repara e inocular el olvido de la verdad y al que gusta hablar desde el ocultamiento.

71. Cf. Matamoros Franco, N. M. "La hermenéutica de Mauricio Beuchot: resepuesta a la posmodernidad." en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. No. extraordinario II 1998. pp. 70-71.

72. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Ob. Cit. p. 46

73. Epígrafe del ensayo "El niño Fidencio" en Monsivais, C. *Los rituales del caos*. México, ERA. p.81

3.2 Lo temático: la tragedia en el *Cine de Poesía* como representación simbólica de la crisis.

Que la tragedia descende del mito es cosa sabida en el transcurso de la humanidad. En efecto, ya Aristóteles lo percibía cuando afirmó que “la imitación de la tragedia consiste en un mito actuado”⁷⁴, y muy posteriormente, Andrados coincide cuando afirma que “sólo bajo forma mítica podían los poetas del teatro griego presentar ante su público los grandes temas de la vida política y de la vida humana.”⁷⁵ Con todo, “el predominio de asuntos tomados de la mitología no se debe a una ley poética establecida <a priori> sino a la experiencia de los poetas que, tanteando aquí y allá en busca de argumentos, encontraron que los más aptos y los que mejor cumplen las exigencias del género trágico se encuentran en las historias transmitidas por la tradición.”⁷⁶

Así las cosas, tenemos que la tragedia es un ‘mito actuado’ pero no en el sentido del ‘ritual’, que concentra una fuerza que repite lo que pasó *ab origine*⁷⁷; es decir, que actualiza el mito; sino al modo de una obra de teatro. Por ello, en este contexto ‘teatro’ no quiere decir aún ‘profano’, pues sabemos que para todo el pueblo griego, “el teatro era algo fundamentalmente religioso y, al tiempo, un espectáculo popular y un espectáculo que hacía reflexionar sobre los grandes temas humanos, que, en ocasión de la fiesta, al interrumpirse la vida normal de todos los días, había este momento de reflexión, esta oportunidad para que todos los atenienses, guiados por el poeta, profundizaran en su crítica, en sus sentimientos, en sus ideas.”⁷⁸

Así, parece que el orden de la polis establece un culto, tributo y homenaje al mito. En efecto, este homenaje se desarrolla en el teatro y por ello el teatro es religioso. Ahora

74. Aristóteles. *La poética*. Ob. Cit. p. 7

75. Cf. Andrados, F. et al. *La literatura griega en sus textos*. Madrid. Gredos, 1978. p.58

76. Nota # 210 de Cappeletti a Aristóteles. *La poética*. Ob. Cit. p. 80

77. Eliade, M. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama. p.20

78. Andrados, F. et al. *La literatura griega en sus textos*. Ob.Cit. p.54

bien, se impone una pregunta ¿por qué el teatro griego es religioso en, y sólo en, la medida en que rinde culto al mito? Porque, por su parte, “el mito es un relato que hace revivir una realidad original y responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas.”⁷⁹ Desde este momento, el mito aparece como una ‘vuelta sobrenatural’ al origen. De hecho, “el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.”⁸⁰ Por ello, “el mito se considera como una historia sagrada y, por tanto, una <historia verdadera>, puesto que se refiere siempre a realidades. Y son verdaderas en virtud de que tratan de los orígenes del mundo.”⁸¹ En efecto, “tal y como ha sido elaborado por las sociedades primitivas y arcaicas, el mito resulta el fundamento de la vida social y de la cultura. Para tales sociedades, el mito es considerado como expresión de la verdad absoluta, porque refiere una ‘historia sagrada’, una revelación *transhumana* que ha tenido lugar en el Alba del Gran tiempo, en el tiempo sagrado de los comienzos (*in illo tempore*). Siendo ‘real y sagrado’, el mito se vuelve ‘ejemplar’ y, en consecuencia, ‘repetible’, por cuanto sirve de modelo y, simultáneamente, de justificación para *todos* los actos humanos. ‘Imitando’ los actos ejemplares de un dios o de un héroe mítico, o simplemente ‘refiriendo’ sus aventuras, el hombre de las sociedades arcaicas se desliga del tiempo profano y alcanza mágicamente el Gran Tiempo, el tiempo sagrado.”⁸² De esta suerte, lo que caracteriza al mito es “ser un modelo ejemplar que promueve una repetición a partir de la ruptura de la duración profana e integración del tiempo primordial.”⁸³

79. Eliade, M. *Mito y realidad*. Madrid, p. 26

80. *Ibid.* p. 12

81. *Ibid.* pp. 13,15

82. Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Madrid, Grupo libro 88C, 1991. 251pp. p.2

83. *Ibid.* p. 12

De este modo, vemos que mito y tragedia se relacionan, pero también, se asemejan estructuralmente. En efecto, hemos visto que en la polis griega, el teatro era algo fundamentalmente religioso y, al tiempo, un espectáculo popular y un espectáculo que hacía reflexionar sobre los grandes temas humanos. Con todo, este espectáculo no ocurría en cualquier momento.

En dos fiestas nacionales de Atenas en honor del dios Dionisio, a saber, en las Lencas, en enero y en las grandes Dionisias, en marzo, se celebraban todos los años representaciones teatrales: de tragedia y drama satírico, a partir del año 535 a. C.; de comedia también, a partir del 485 y estas representaciones eran parte de la fiesta religiosa del culto.⁸⁴

Ahora bien, esta época durante la cual tenía lugar la representación teatral era, para los griegos, un tiempo especial que corría fuera de la duración profana, un tiempo de fiesta. Esta interrupción de la 'duración profana' es, por excelencia, la función del mito, que, refiriendo historias verdaderas, presenta, simboliza y contiene las verdades acerca del mundo que ocurrieron *in illo tempore*, en 'el origen de los tiempos'. Así, la presencia de 'el origen' aparece como 'la interrupción del tiempo ordinario'. De este modo, la tragedia busca interrumpir el tiempo, pues es una representación anual que ocurre en tiempo de fiesta, en tiempo sagrado, y por ello, encuentra en el mito la clave para ese 'interrumpir' la duración profana del tiempo y por ello representa el mito, mas esta representación del mito es, de suyo, una evocación de lo que el mito, a su vez, evoca, a saber: de la voz sagrada y sobrenatural del origen. Por ello la representación de la tragedia es también un evento religioso, pues al evocar la voz sagrada y sobrenatural del origen, mezcla, vincula, fusiona, reúne, acerca y amalgama al hombre con el origen, es decir, con lo primigenio, con lo sagrado y verdadero. De hecho, y dado que "revelando la historia de cuanto ha

84. Andrados, F. et al. *La literatura griega en sus textos*. Ob.Cit. p. 53

ocurrido *in illo tempore*, revelamos al mismo tiempo, la irrupción de lo sagrado en el mundo”⁸⁵, parece, ante todo, que la tragedia participa y es una modalidad de esa revelación de lo sagrado en el mundo.

Así, la tragedia, al ser la escenificación de un mito, evoca ya, de algún modo, el origen. Este ‘evocar’ de la tragedia es un evocar, *per sé*, religioso, mas no es un ‘evocar’ ritual. En efecto, *strictu sensu*, el ritual no tiene el carácter de ‘escenificación teatral’, tampoco tiene espectadores sino actores. Con todo, en la medida de que la tragedia presenta, actualiza y hace coexistir el origen en el tiempo presente, sigue manteniendo el carácter religioso tanto del mito como del ritual pues sabemos que “de todos los géneros occidentales, y este es especialmente occidental, el drama trágico es el que más difícilmente puede separarse de la religión. Lo poco que conocemos de sus orígenes nos pone en contacto con rituales y recintos sagrados. El contenido mítico que subyace al teatro trágico griego se basa en encuentros sobrenaturales del destino, con visitaciones trascendentes, con intervenciones <no-humanas> de orden ambiguo o destructivo.”⁸⁶

Así las cosas, la tragedia no sólo proviene y se origina del mito, sino que también posee la cualidad simbólica de retrotraer el origen de la naturaleza humana al presente.

El mito [y, por lo mismo, la tragedia,] tiene la virtud de acercarnos a la inmutable fuente oscura de donde surge toda luz y toda palabra y el símbolo aparece como el instrumento del retorno⁸⁷

Mas, ¿por qué pensamos, con Chevalier, que el símbolo es el instrumento del retorno? Porque, principalmente, el símbolo reúne, vincula, armoniza y unifica a los contrarios. En este contexto, el tiempo sagrado aparece como opuesto al tiempo de la evocación que,

⁸⁵. Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios. Ob Cit.* p.XIII

⁸⁶. Steiner, G. “Tragedia absoluta” en *Pasión intacta*. Barcelona, Siruela. p. 113

⁸⁷. Chevalier, . y Gerbrand. *Diccionario de los símbolos*. p. 10

regularmente, es el tiempo presente, y mito y tragedia aparecen como el evento simbólico que reúne, vincula, armoniza y unifica estos dos opuestos. Por ello, pensamos que dentro de la tragedia, el hombre forma una unidad con el Gran Tiempo, con el origen, con el tiempo sagrado. Esta 'cualidad simbólica' que el mito posee, y la tragedia comparte, reside en el unificar y cohesionar al hombre arcaico con el tiempo del origen.

Se ha pensado, por ello, que "los símbolos son los ladrillos que constituyen el mito"⁸⁸, podríamos agregar, por nuestra parte, que estos mismos ladrillos se mantienen en la estructura de la tragedia, pues ésta posee también esa 'cualidad simbólica' de re-actualizar el origen, en la medida en que en la polis griega "la fiesta [del culto a Dionisio] era como la vuelta al tiempo primitivo y original y en ella [en la tragedia,] rememoraban los antiguos sucesos legendarios."⁸⁹ En este nivel, el símbolo es, por fuerza, un símbolo religioso, pues religa al hombre con el origen en una dimensión transhistórica, "por cuanto ha ocurrido *in illo tempore* y no participa de la temporalidad."⁹⁰ Este símbolo religioso es lo que la tragedia mantiene como eje de su 'representar los mitos'.

Con todo, mientras avizoramos que el símbolo es la relación más honda que existe entre el mito y la tragedia, aparecen, al tiempo, nuevas cuestiones, a saber, ¿por qué la tragedia, aún compartiendo un carácter 'religante' con el mito se separa de él y, al mismo tiempo, del ritual? ¿cuál es el paso que desplazó el mito y el ritual a la tragedia?, ¿en qué punto está la conversión? Se abre una reflexión, un camino, propuesto, esta vez, por Eugenio Trías, quien piensa que, "en Grecia, la palabra humana y la divina dejan de rimar. Se revela la censura trágica que escinde y discrimina ambos planos, humano y divino. El posible mediador entre ellos, el héroe, lejos de aparecer como enlace simbólico a través

88. Panikar, R. "Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo" en Kerényi, K. *et al.* *Arquetipos y Símbolos colectivos*. Barcelona, Anthropos, 1994. 431pp. p.411

89. Andradós, F. *et al.* *La literatura griega en sus textos*. Ob.Cit. p. 54

90. Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Ob Cit. p. XIV

de su palabra intercesora, evidencia hasta el paroxismo la herida trágica que establece el hiato y el divorcio entre dioses y hombres, o entre la palabra sagrada y el testigo.”⁹¹

Hemos dicho, hasta el momento, que, entre el mito y la tragedia hay una relación, una similitud. La similitud de que, en ambos el hombre es llevado a hacer una ‘unidad’ con el origen. Con todo, parece que también hay una diferencia. La diferencia que, desde el mito, hay una coincidencia y vínculo, entre la palabra humana y la divina y, desde la tragedia no. Esta es la distancia que hay entre mito y tragedia, mas esta diferencia no quiere decir que la tragedia deje de ser simbólica. Antes bien, quiere decir que la tragedia parte de una *crisis*. La crisis que representa este divorcio entre la palabra humana y la divina. Por ello, en la tragedia, superar la crisis es una condición que ha de ser superada para llevar al hombre al origen. Así, decimos que el punto de partida de la tragedia para llevar al hombre al origen es, justamente, la representación de *la crisis*.

Entre la sedimentación y la vuelta al origen se encuentra la crisis; una crisis es un olvido del origen, olvido que problematiza todas las formas constituidas. Lo propio de la crisis es el devenir problemático de las formas constituidas y el poder constituyente, es decir, las formas constituidas acaban por no tener sentido, se convierten en convicciones muertas, en cadáveres de significación. Superar la crisis supone que se abandonan las formas constituidas; que se destruye el universo súbitamente dislocado por la pérdida de su unidad de sentido. Solamente de esta manera será posible volver al origen, redescubrir aquello por lo que la totalidad de las cosas tienen un sentido; recuperar el mundo perdido. La crisis es la conciencia de la ruptura del mundo, la muerte del universo (*Kósmos*).⁹²

Con todo, si en Grecia la palabra divina ya no *rima* con la humana, y esta rima no establecida ha generado una crisis ¿qué ha desincronizado las dos palabras?, ¿es que hay un nudo irresuelto en la historia de la humanidad que separó definitivamente al hombre de lo divino; es decir, del origen, de la verdad, de lo oculto, haciendo de esto oculto no

91. Cf. *Tragedia* en Trías, E. *Diccionario del espíritu*. Madrid, Planeta. I. tomo.

92. Cabrera Maciá, M. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*. Ob Cit. p. 53-54

sólo un misterio, un sitio alejado, sino también un sitio extraño y ajeno al hombre? ¿es que la crisis humana se centra en algún sitio específico? En efecto, "entre los siglos XI y VIII, época en que se incorporan los cambios técnicos, económicos y demográficos que condujeron a la <revolución estructural> de la que habla el arqueólogo inglés A. Snodgrass, y cuyo resultado es la ciudad Estado, el mismo sistema religioso se organiza profundamente en estrecha conexión con las nuevas formas de la vida social que representa la ciudad, la *polis*. En el marco de una religión que en adelante será esencialmente cívica, creencias y cultos, remodelados, satisfacen una doble y complementaria exigencia. Responden, en primer lugar, a las particularidades de cada grupo mismo que, como comunidad ligada a un territorio definido se coloca bajo el patronazgo de los dioses que les son propios y que le confieren su peculiar fisonomía religiosa. Toda ciudad tiene su o sus divinidades poliadas. Cuya función consiste en aumentar el cuerpo de ciudadanos para convertirlo en una auténtica comunidad; en unir en una totalidad el conjunto del espacio cívico con su centro urbano y su *chora*, su zona rural; en velar, en definitiva, por la integridad del Estado --hombres y terruño-- frente a las otras ciudades. Pero, en segundo lugar, también se trata de instaurar o acomodar en el plano religioso las tradiciones legendarias, los cielos de fiestas y un panteón reconocido igualmente por toda la élade, a través del desarrollo de una literatura épica despojada de toda raíz local, de la construcción de grandes santuarios comunes y de la institución de juegos y las panegirias panhelénicos."93

Así, el problema que está detrás de la instauración de esta 'religión cívica' es la imposición de la *polis* a un grupo de comunidades primitivas que, arraigadas a la tradición, vinculaban su vida a sus creencias de todo parece indicar que la religión primitiva --mito y ritual-- fue desplazada, quitada, apartada y arrinconada por una 'unidad

93. Vernand, J.P. Mito y religión en la Grecia antigua. Trad. Salvador Ma. del Carril. Barcelona. Ariel, 1991, 91pp. pp. 39-40

cívica' en la *polis*. Dicha unidad suponía el fortalecimiento y apoyo de una religión diferente, cuya función consistió en aumentar el cuerpo de ciudadanos para convertirlo en una auténtica comunidad; en unir en una totalidad el conjunto del espacio cívico con su centro urbano y su *chora*, su zona rural; en velar, en definitiva, por la integridad del Estado --hombres y terruño-- frente a las otras ciudades

De este modo, cuando afirmamos que la tragedia parte de la crisis para llevar al origen el hombre, decimos de manera implícita que el punto de partida de la tragedia para llevar al origen el hombre es 'el olvido del origen'. Por ello, desde siempre se ha pensado que "el género trágico constituye el género en cual se expresa la reflexión crítica que descubre toda la magnitud de la crisis."⁹⁴ La tragedia busca, de este modo, desarrollar una reflexión poética dirigida hacia una representación simbólica de la crisis. Con todo, en virtud de que "para superar la crisis hay que afirmar la conciencia del origen, de la vida como creación"⁹⁵, la tragedia busca crear una 'purga' de la crisis a través de su representación. Por ello, esta representación de la crisis desde la cual parte la tragedia es una representación simbólica que difiere radicalmente de la definición que entiende la representación como un 'relevo' o 'sustituto' significativo de otra cosa. En efecto, al estar inserta en el ámbito religioso de la tragedia, esta representación simbólica de la crisis desempeña funciones bien distintas a las reservadas para el vocablo 'representar' en la nomenclatura común, pues no se trata de una representación entendida como un 'volver a presentar de otro modo' y a través de un sustituto. Antes bien, se trata de una representación entendida como un 'actualizar en el presente', como un 'volver a hacer en el presente' aquello que sucedió *ab origine* y, por ello, como un 're-vivir y actualizar' dichos acontecimientos que constituyen, *per sé*, 'una historia verdadera'.

94. Cf. *Tragedia* en Trías, E. *Diccionario del espíritu*. Ob. Cit.

95. Cabrera Maciá, M. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*. Ob Cit. p. 54

En religión como en magia, la periodicidad significa ante todo la utilización indefinida de un tiempo mítico *hecho presente*. Todos los rituales tienen la propiedad de suceder *ahora*, en *este instante*. El tiempo que presenció el acontecimiento conmemorado repetido por el ritual en cuestión se *hace presente*, es 're-presentado', si así puede decirse por muy remoto que se lo imagine en el tiempo. La pasión de Cristo, su muerte y resurrección no son simplemente conmemoradas durante los oficios de Semana Santa; suceden verdaderamente *entonces* ante los ojos de los fieles. Y un verdadero cristiano debe sentirse *contemporáneo* de esos acontecimientos *transhistóricos*, puesto que, al repetirse el tiempo teofánico, se le hace presente.⁹⁶

De este modo, 'representación simbólica' hace referencia a una 'reactualización', a un 'eterno retorno', y, en una palabra, a la 'presentación en el presente' de un hecho primordial en la que "el marco temporal del encadenamiento es el presente."⁹⁷

Periodicidad, repetición, eterno presente: estas tres características del tiempo mágico-religioso concurren para esclarecer el sentido de la no-homogeneidad de este tiempo hierofánico en relación con la duración profana.⁹⁸

Así, la tragedia, en tanto que es una representación simbólica de la crisis, actualiza en el presente esta crisis del hombre que se engendra cuando el hombre mismo se separa de lo divino, es decir, del origen. Y para llevar a cabo esta representación simbólica, la tragedia procura y busca remontarla no al tiempo histórico de la imposición de una religión cívica en Grecia. Antes bien, a un tiempo mítico, a un tiempo duro y, en una palabra, *ab origine* y por ello, desplaza el problema propiamente histórico de la 'religión cívica' por el problema mítico del hombre que, separado de su origen, se vuelve contra su propio

96. Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia. Era 1997, 462pp. p. 350

97. *Idem.*

destino. Ahora bien, si es verdad que la tragedia está inscrita en un contexto de una crisis histórica tal, como lo fue la crisis de la religión cívica, entonces ¿qué elementos le permiten traspasar la historia, la coyuntura histórica de la religión cívica y contactar, evocar y recuperar un tiempo mítico, un tiempo transhistórico? Podríamos decir que, en primer lugar, su formato, pues al estar inspirada en relatos míticos repite una cualidad esencial del mito, a saber: la interrupción del tiempo profano por parte de un tiempo religioso que, es este contexto, es el tiempo de la fiesta. Así las cosas, y en virtud de que “cada vez que se repite un mito el rito o un acto significativo (pesca, caza, recolección de las frutas, agricultura, etc.) se imita el gesto arquetípico del dios o del antepasado, el gesto que tuvo lugar en el *origen* de los tiempos, es decir, en un tiempo mítico”⁹⁹, la tragedia logra representar la crisis primigenia del hombre, la crisis mítica del destino humano que olvida su origen.

En segundo lugar, podríamos argüir que otro de los elementos que permiten a la tragedia traspasar la historia, la coyuntura histórica de la religión cívica y contactar, evocar y recuperar el tiempo transhistórico del mito, es la misma estructura de la tragedia que parece sugerir claramente un ‘eterno retorno’. En efecto, en tragedia, “la representación la hacen el coro y los actores, que actúan juntos y dialogaban entre sí en lo que se llamaba *orquestra*: la antigua <pista de danza> circular entorno a la cual se colocan los espectadores”¹⁰⁰ Es esta pista de danza <circular> lo que nos interesa por el momento. En efecto, todo parece indicar que esta pista de danza circular impone un orden circular al teatro entero, pues sabemos que entorno a ella se colocaban los espectadores. Ahora bien, si esta pista circular impone un orden circular, impone, al mismo tiempo, el orden del

98. *Ibid.* p. 351

99. *Idem.*

retorno pues aquello que es circular regresa siempre al mismo punto. Por ello se ha pensado que, "el círculo en el que actuaba el coro trágico ateniense y el del <eterno retorno> son consanguíneos"¹⁰¹

Así las cosas, cuando la tragedia representa simbólicamente la crisis humana, "el hombre se identifica con el héroe y vive en el tiempo transhistórico de ese héroe. Ya sea que se convierta en el héroe mismo, ya sea que sólo se transforme en su contemporáneo, este hombre vive un *presente mítico* que es imposible confundir con ninguna duración profana"¹⁰², ya que "esta repetición tiene al mismo tiempo el efecto de instaurar el tiempo mítico de los dioses y de los antepasados."¹⁰³

Desde esta perspectiva, "siempre se es contemporáneo de un mito, desde el momento en que lo recitamos o que imitamos los gestos de los personajes míticos."¹⁰⁴ En efecto, "esto implica que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el tiempo primordial, el tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez. Por esta razón se puede hablar de <tiempo fuerte> del mito: es el tiempo prodigioso, <sagrado>, en el que algo nuevo, fuerte y significativo se manifestó plenamente. Revivir aquel tiempo, reintegrarlo lo más a menudo posible, asistir de nuevo al espectáculo de obras divinas, re-encontrar los seres sobrenaturales y volver a prender su lección creadora es el deseo que puede leerse en las reiteraciones rituales de los mitos"¹⁰⁵

De este modo, la tragedia se hace contemporánea del tiempo del mito en virtud de que imita sus rasgos y evoca al héroe que representa a los hombres. Así, este mito que es

100. Andrados, F. *et al.* *La literatura griega en sus textos*. Ob. Cit. p. 55

¹⁰¹. Steiner, G. "Tragedia absoluta" en *Pasión Intacta*. Trad. Menchu Gutierrez y Encarna Castejón. Madrid, Siruela. 1996. 505pp. p. 115

¹⁰². Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones*. Ob. Cit. P. 352

¹⁰³. *Ibid.* p. 351,352.

¹⁰⁴. Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Ob. Cit. p. 9

¹⁰⁵. Eliade, M. *Mito y realidad*. Ob. Cit. P.26

evocado por la tragedia, relata las crisis del hombre que no conoce su origen, la crisis de la división sagrado-profano. Por ello, "el mito que funda el pensamiento civilizador en Grecia es el relato de la confrontación entre las fuerzas apolíneas y las fuerzas dionisiacas"¹⁰⁶, una separación y confrontación del hombre consigo mismo invocadas en la tragedia.

Así, la *representación simbólica* de la tragedia es la re-presentación de la crisis humana. La representación que muestra con transparencia la escisión de lo humano con lo divino. De hecho, "nunca ha sido presentado más de cerca este horror grandioso y admirable del hombre abandonado a sí mismo."¹⁰⁷

Los antiguos invocaban a las musas.
Nosotros nos invocamos a nosotros mismos.
No sé si las musas aparecían.
--sería sin duda según lo invocado y la invocación—
Pero sé que nosotros no aparecemos.¹⁰⁸

Así, en la crisis del hombre sin origen, "los dioses luchan con nosotros, en nosotros."¹⁰⁹ Aquí, "la <guerra de los dioses> viene siempre anunciada en el homo sapiens por el insoslayable antagonismo entre Marte y Venus, Apolo y Dionisos, incluso, Caín y Abel, pero tan pronto tenemos una teogonía se constituye [esta antagonía] con el poder de lo que es último en nosotros, los elementos simbólicos extremos más allá de los cuales ya no podemos decir nada y que, por comodidad, llamamos <los dioses>: <Dioses> y

¹⁰⁶. Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Ob. Cit. P. 36

¹⁰⁷. Andradós, F. *et al.* *La literatura griega en sus textos*. Ob.Cit. p. 66

¹⁰⁸. Pessoa, F. *Poesía*. Selección, traducción y notas de José Antonio Llardent. Madrid, Alaiña Tres. 1996. 285pp. p. 252

<guerra de dioses>, que son límites de nuestro destino de hombres y de todo humanismo”¹¹⁰

Esta crisis, al ser repreguntada por la tragedia, es una crisis religiosa, y al mismo tiempo religante pues “el desgarró primigenio es el que provoca la doble reacción de la aforanza y el anhelo: la vuelta a los orígenes.”¹¹¹

Toda crisis pone nuevamente en duda, tanto la realidad del mundo como la presencia del hombre en el mundo. La crisis es, en suma “religiosa”, puesto que en los niveles arcaicos de cultura, el *ser* se confunde con lo *sagrado*. Para toda la humanidad primitiva es la experiencia religiosa la que funda el mundo; es orientación ritual con las estructuras del espacio sagrado que revela, la que transforma el *Caos* en *Kósmos*, y, por lo tanto, vuelve posible una existencia humana (es decir que le impide regresar al nivel de la existencia zoológica). *Toda religión*, aún la más elemental, es una *ontología*: revela el ser de las cosas sagradas.¹¹²

De esta manera, la tragedia muestra una crisis del hombre, la crisis que se origina cuando la palabra humana y la divina se alejan, se separan, se escinde y, en una palabra, dejan de rimar. Con todo, si en los niveles arcaicos de cultura el ser se confunde con lo sagrado, ¿qué pierde el hombre al olvidarse de lo divino? Lo que pierde, en primer puesto, es una unión con lo divino y, así, se pierde a sí mismo porque pierde su ser. Por ello, “todo en tragedia es majestuoso, solemne. Son los grandes momentos del destino humano, juzgados a una luz religiosa, profundizados ideológica y sentimentalmente, los que son puestos en escena y del destino de los héroes no de los hombres triviales y corrientes”¹¹³

¹⁰⁹. Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Ob. Cit. P. 32

¹¹⁰. *Ibid.* P.31

¹¹¹. Lanceros, P. “Al filo de un aforismo” en Kerenjy, et. All. *Arquetipos y símbolos colectivos*. Ob. Cit. P. 418

¹¹². Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Ob. Cit. p. XVI

¹¹³. Andrados, F. et all. *La literatura griega en sus textos*. Ob. Cit. p. 56

Así, en el olvido del ser, el hombre dentro de la representación trágica se pregunta “¿Qué es de nosotros después de la muerte?, ¿De dónde venimos?, ¿Por qué el mundo y el orden del mundo?, ¿Por qué el sufrimiento?”¹¹⁴, que es como si preguntara ¿Es verdad que soy un ser sin origen?, ¿Si no es así, en qué sitio del cosmos estoy, a cuál pertenezco?, ¿De dónde vengo? Y ¿A dónde he de ir? Aquí es donde se empieza a experimentar la incertidumbre de la existencia que todo lo reduce a un *punto cero*, “el hombre o la mujer, poseídos por la certidumbre de lo existencial, del rechazo ontológico, buscan el silencio y la muerte.”¹¹⁵ En este contexto, “la muerte es como la victoria obtenida sobre nosotros mismos que, por ello, da lugar a una existencia más ligera.”¹¹⁶

Es decir que, en la crisis, el hombre busca su propia muerte pero en el sentido simbólico de un cambio, de una transformación profunda que busca literalmente un *devenir en el declinar*, un paso al frente sobre la muerte, una purga dentro de lo que Hölderlin llama ‘desmesura de la intimidad’, desde la que “el surgir resulta todo un sentimiento de vida”¹¹⁷ En efecto, “la capacidad de desprendimiento, de renuncia a sí mismo conduce a un gran sacrificio ¿Cómo sucede esto? Verosímelmente por el parentesco cercano de todo lo que es grande y determina fuertes emociones; una vez que el hombre ha sido llevado a una situación extraordinaria, lo que quiere, bajo influencia de la violenta emoción, es siempre lo grande, lo violento, lo monstruoso, y advierte por azar que el sacrificio de sí mismo le da tanta o más satisfacción aún que el sacrificio ajeno, y escoge aquél. Propiamente, no se trata, pues, para él más que descargar su emoción. Este hecho de que, en la renuncia de sí mismo y no sólo en la venganza, hay grandeza es como la victoria

¹¹⁴. Durand, G. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Ob. Cit. P. 37

¹¹⁵. Steiner, G. “Tragedia absoluta” en *Pasión intacta*. Ob. Cit. P. 104

¹¹⁶. Novalis, F. “Fragmentos sobre poesía, lectura y crítica” en *Ensayistas alemanes siglos XVIII-XIX*.

Selección, prólogo y notas de Alberto Vidal. México, CONACULTA, col.Cien del mundo. 298pp. p. 148

¹¹⁷. Hölderlin, F. “El devenir en el declinar” en *Ensayistas alemanes*. Ob. Cit. P. 169

sobre el enemigo más difícil de vencer, como el repentino sometimiento de una pasión.”¹¹⁸

Quien vence a otros es fuerte;
Quien se vence a sí mismo,
Es poderoso.¹¹⁹

Así, la tragedia busca la muerte y conquista de sí mismo para poder resarcir, subsanar y restituir el olvido del origen y, de este modo, superar la crisis. Por ello, “en tragedia, la toma de conciencia resulta terrible.”¹²⁰ Por ello, “el carácter catártico de este ritual, evidenciado en el sacrificio u ofrenda que en él se dramatiza, conde el propio héroe constituye la víctima propiciatoria, sugiere, a su vez, una forma de mediación entre la palabra del hombre y la divina que viene a salvar el bache trágico, o que pone remedio a esa escisión que desencadena la causalidad trágica.”¹²¹ Así, “la tragedia opera a través de la purificación.”¹²² Por ello, “es la intimidad más profunda lo que se expresa en el poema trágico-dramático”¹²³, y desde aquí, mientras el hombre descubre su ser, y su origen, “el mal se derrumba ostentosamente y el reino vuelve a tejerse.”¹²⁴

En este contexto, el hombre que se creía separado de lo divino es devuelto al origen a través de una purga que lo hace reconciliarse con ello en la muerte, en el cambio, donde “el hombre se eleva por encima de la necesidad en cuanto él quiere y puede acordarse de su destino, *agradecer* su propia vida; él también *siente* más generalmente su conexión,

¹¹⁸ Nietzsche, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Carlos Vergara. Madrid, EDAF 1984. 311pp. p.126

¹¹⁹ Sun Tzu. *El arte de la guerra*. México, Grupo Editorial Tomo. 150pp. p. 5

¹²⁰ Aristóteles. *Poética*. *Ob. Cit.* P. 16

¹²¹ Cf. *Tragedia* en Trías, E. *Diccionario del espíritu*. *Ob.Cit.*

¹²² Aristóteles. *Poética*. *Ob. Cit.* P. 20

¹²³ Hölderlin, F. *Empédocles*. Traducción y presentación Anacleo Ferrer. Madrid, Hiperión, 1997. 369pp. P. 279

¹²⁴ Steiner, G. “Tragedia absoluta” en *Pasión intacta*. *Ob. Cit.* P. 108

más general con el elemento en el que se mueve.”¹²⁵ De este modo, el hombre deja atrás la crisis y vuelve a unirse, a religarse con lo que había olvidado: su origen, su ser mismo.

Por cuanto la religión es la salida ejemplar de toda crisis existencial. La religión 'comienza' allí donde hay revelación total de la realidad: revelación de lo sagrado a la vez —de lo que es por excelencia, de lo que no es ilusorio ni efímero— y de las relaciones del hombre con lo sagrado.¹²⁶

De esta suerte, la purga trágica expurga en la medida en que es revelación de las relaciones del hombre con lo sagrado, pues sólo a partir de la consciencia de esta unión “la existencia humana se abre a los valores del espíritu. Por una parte lo sagrado constituye ‘lo otro’ por excelencia, lo transpersonal, lo “trascendente”, y por la otra, lo sagrado tórnase ejemplar, en el sentido en que instituye modelos a seguir, ejemplaridad que fuerza al hombre religioso a *salir* de las situaciones personales, a sobrepasar la contingencia y lo particular y a llegar a los valores generales, a lo universal.”¹²⁷ Con todo, “la disolución de lo individual no aparece aquí como debilitación y muerte sino como renacer, como crecimiento”¹²⁸ y desde esta perspectiva “este sentimiento quizá se halle entre lo más elevado que el ser humano pueda experimentar”¹²⁹ pues “el poema trágico-dramático se expresa, pues lo divino que el poeta siente y experimenta es para él una imagen de lo viviente que estuvo y aún está presente en su vida”¹³⁰

¹²⁵ Hölderlin, F. “Sobre la religión” en *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez

¹²⁶ Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Ob. Cit. p. XVI

¹²⁷ *Ibid.* P. XVII

¹²⁸ Hölderlin, F. “El devenir en el declinar” en *Ensayistas alemanes*. Ob. Cit. P. 170

¹²⁹ Hölderlin, F. *Empédocles*. Barcelona, Hiperión. P. 283

¹³⁰ *Ibid.* P. 281

Hemos dicho, hasta el momento que la tragedia es una representación simbólica de la crisis, y que a partir de ella el hombre, a través del poeta, recupera lo que está y ha estado presente en su vida, a saber, su relación con lo sagrado y que de este modo ha de quedar resarcida la crisis, el olvido del origen, de ser. Con todo, falta aún resolver la cuestión de cómo y en qué medida el hombre, la humanidad pueden recuperar su origen a través del poeta mismo. En efecto, si el poema trágico-dramático expresa lo divino que el poeta siente y experimenta, cómo y a partir de qué elementos 'la humanidad completa' puede, a su vez, recuperar, asimilar, aprehender e incorporar a su propia vida los elementos que expresa el poema trágico.

Pues bien, en este sentido, es bien sabido que, entre los griegos se originaron desde muy temprano tres teorías acerca del arte dramático. La primera de ellas atribuye a la 'ilusión' (apaté) el papel fundamental del arte dramático. La segunda coloca este papel fundamental en el 'choque de emociones' (Katharsis). Y la última concibe a la 'naturaleza irreal' (mímesis) de la imitación poético-dramática como centro de dicha imitación.

La teoría apatética o ilusionista propone que "la tragedia crea una apariencia y puede hacer que el espectador acepte esto como si se tratara de la realidad pues produce en él los sentimientos que experimentaría si observase realmente los sentimientos de Edipo o Electra."¹³¹

¹³¹. Tatariewicz, W. *Historia de seis ideas* [Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia, estética] Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, quinta edición 1996. 442pp. p. 126

Somos Edipo y de un eterno modo la larga y triple bestia somos, todo lo que seremos y lo que hemos sido. Nos aniquilaría ver la ingente forma de nuestro ser: piadosamente Dios nos depara sucesión y olvido.¹³²

En este sentido, la tragedia es una ilusión que “engaña paradójicamente pues a decir del mismo Gorgias en el contexto de la tragedia, quien engaña es más honesto que quien no engaña, mientras la persona que es engañada es más sabia que quien no lo ha sido”¹³³

Por su parte la teoría katártica observa que “en el siglo V A.C. se tenía la convicción popular de que la música y la poesía crean emociones violentas y extrañas en la mente, produciendo un choque y un estado en el que la emoción, y la imaginación superan a la razón. Estas experiencias poderosas —especialmente las de miedo y piedad—provocan una descarga de emociones”¹³⁴ Por ello, desde Aristóteles se pensaba que “el fin específico de la tragedia es la producción de temor y compasión”¹³⁵ De este modo, “la poesía no intensifica las emociones sino que, al contrario, las descarga.”¹³⁶

Esto no es así en la teoría de la naturaleza irreal. En efecto “la base de la teoría mimética fue la observación de que la producción humana, en algunas de sus divisiones no añade nada a la realidad sino que crea representaciones irreales, cosas ficticias, fantasmas, ilusiones. En este sentido se hablaba de ‘arte ilusorio-creativo’ y se sabía que estas creaciones irreales imitaban en su mayoría las cosas reales. Y por ello, eran cosas que

¹³². Borges, J.L. *Nueva antología personal*. Buenos Aires, Emecé 1968. 285pp. p. 45

¹³³. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas Ob. Cit.* P. 126

¹³⁴. *Ibid.* P. 126-127

¹³⁵. Cappeletti, Nota al pie # 199 en Aristóteles. *Poética. Ob. Cit.* P. 77

¹³⁶. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas Ob. Cit.* P. 126

imitaban (miméticas) Aquí no basta el producir una creación irreal; debe producirse también la ilusión de realidad¹³⁷

Apathé, Katharsis, y mimesis. Transferencia de la ilusión, descarga de emociones en choque, y verosimilitud en la creación de ilusiones y fantasías; son tres aspectos, tres pliegues, que se tocan mientras se forma el ambiente que le es propio a la tragedia: la compasión y el temor. De otro modo ¿cómo habríamos de aceptar la ilusión de la tragedia como si se tratara de la realidad fuera de un ámbito de la compasión?, o ¿cómo habríamos de sentir la katharsis, la descarga de emociones en choque fuera de la ilusión comparativa que produce la tragedia cuando pensamos 'soy el otro', es decir, cuando nos vemos simbólicamente transferidos al y en el héroe? Y por último, ¿cómo daríamos crédito de la verosimilitud de la ilusión de la realidad en un espacio donde gobierna lo ilusorio, lo fantástico, emotivo e irreal si no estuviéramos plantados compasivamente en los sentimientos del héroe trágico que nos guía en la peripecia de conocerse a sí mismo y así mismo morir?

De este modo, si la compasión y el temor sin el fin de la tragedia, aquélla es anterior a éste en virtud de que el temor es impensable de ser generado por un mero ritual dramático sin compasión. En esta relación "la comparación es por quien no merece sufrir, el temor por quien es semejante a nosotros."¹³⁸

Es posible que el temor y la compasión surjan del espectáculo, pero también lo es que surjan de la misma trama de los acontecimientos, lo cual es más significativo y corresponde a un mejor poeta.¹³⁹

¹³⁷. *Ibid.* Pp. 127-128

¹³⁸. Aristóteles. *Poética. Ob. Cit.* P. 14

¹³⁹. *Ibid.* P. 15

De esta suerte, "la unidad orgánica y la interconexión esencial de las partes contribuye a provocar el temor y la compasión, junto con la sorpresa. La insistencia en la unidad de la trama se justifica por la necesidad de suscitar las pasiones catárticas"¹⁴⁰

Esta compasión que busca una catarsis es un vínculo entre la sensibilidad del espectador con la del poeta, representado en el héroe, pero como este héroe es una advocación del tiempo primordial, el vínculo más fuerte que crea la compasión trágica es la que establece entre el espectador, el hombre y el origen. De este modo, los hombres en la tragedia no sólo han de identificarse entre sí y en este sentido reconocer la sensibilidad del poeta. Antes bien, parece que, incluso, "han de ver lo unitario que hay entre ellos y el héroe, a saber, lo divino, ¿cómo pueden hacerlo, hasta qué punto? Hasta el punto en el cual ellos están más dubitativos respecto a la unificación de los extremos en los que viven"¹⁴¹

Esta compasión, que es un vínculo, es al mismo tiempo y de diferentes modos una unión de los opuestos. Un vínculo entre los hombres (opuesto material, temporal) con el hombre (parte ontológica y eterna); un vínculo de los hombres de este tiempo con el hombre en el origen o de todos los tiempos. Desde esta perspectiva, la compasión es un vínculo entre lo temporal con lo permanente y, por ello, la tragedia, al estar consagrada a la creación de la emoción compasiva, contiene al mismo tiempo una visión transhistórica del hombre en la medida en que lo coloca en la disposición de repetir aquello que ocurrió *in illo tempore*.

¹⁴⁰. Cappeletti, Nota al pie # 177 en Aristóteles. Poética. Ob. Cit. P. 71

¹⁴¹. Hölderlin, F. *Empédocles*. Ob. Cit. P. 307

Soy, pero soy también el otro, soy un vago señor y soy el hombre ¿me oyes?,
sombra o ceniza última, o desoyes en tu sueño de bronce esta voz trunca.¹⁴²

Esta unión de lo que el hombre temporal es con lo que el hombre desde siempre es, muestra la capacidad simbólica de la compasión trágica en la medida en que une, vincula, y relaciona lo particular del yo con lo universal del ser.

Lo individual nuevo aspira en el mismo grado a aislarse, y desprenderse a la infinitud, que en el segundo punto de vista, lo aislado, individual antiguo, aspira a generalizarse y disolverse en un sentimiento infinito de vida. El final de estos dos periodos y el comienzo del tercero (la unión de ambos) se encuentra en el momento en que lo infinito-nuevo se comporta como sentimiento de vida (como yo) respecto a lo individual-antiguo como objeto (como no-yo). Tras estas oposiciones, unificación trágica de los caracteres; tras ésta, oposiciones de los caracteres hacia lo recíproco y a la inversa. Tras estas, la unificación trágica de ambos como unificación total.¹⁴³

Así, la compasión trágica es la vinculación que atañe al ser humano completo, un espacio donde "los extremos parecen conciliarse real y visiblemente en una unidad."¹⁴⁴

Sólo porque ambos en los extremos más extremos se compenetran y se tocan de la manera más profunda tienen que adoptar en su forma externa la figura, la apariencia de lo contrapuesto.¹⁴⁵

¹⁴² Borges, J.L. *Nueva antología personal*. Ob. Cit, p. 22

¹⁴³ Hölderlin, F. "El devenir en el declinar" en *Ensayistas alemanes*. Ob. Cit. P. 171

¹⁴⁴ Hölderlin, F. *Empédocles*. Ob. Cit. P. 295

¹⁴⁵ *Ibid.* P. 293

De este modo, la tragedia es una lectura simbólica del hombre cuyo ámbito es la paradoja, la unión de contrarios que por estar tan unidos se muestran tan separados. De hecho, "ninguna imaginación creadora ha sabido expresar mejor la naturaleza híbrida de la vida, la trama indivisible que forman las esperanzas y la desesperación; el invierno y la primavera; la media noche y el medio día de los hombres. Movimiento cuya fuerza vital no excluye extremos de agonía e injusticia."¹⁴⁶ Unión de contrarios para generar la compasión, ¿esto es la tragedia!, "un nuevo intento adecuadamente inadecuado de acercarse a lo sufriente para provocar una identificación."¹⁴⁷

La trama de la más bella tragedia no debe ser simple sino compleja y representar hechos terribles y lamentables (esto es lo específico de tal representación).¹⁴⁸

Así, es la compasión simbólica de la tragedia un vínculo de los hombres con el origen, con el tiempo primigenio a través del héroe trágico y sólo desde la perspectiva de esta misma compasión "la vida de un mundo parecería en una singularidad"¹⁴⁹ pues es el sitio donde cada hombre es el hombre.

¿Qué trama es esta del ser, del es y del fue? ¿Qué río es este por el cual corre el Gajés? ¿Qué río es este cuya fuente es inconcebible? ¿Qué río es este que arrastra mitologías y espadas? Es inútil que duerma. El río me arrebató y soy ese río.¹⁵⁰

¹⁴⁶. Steiner, G. "Tragedia absoluta" en *Pasión intacta*. Ob. Cit. P. 107

¹⁴⁷ Hölderlin, F. *Empédocles*. Ob. Cit. P. 285

¹⁴⁸. Aristóteles. *Poética*. Ob. Cit. P. 14

¹⁴⁹. Hölderlin, F. *Empédocles*. Ob. Cit. P. 297

¹⁵⁰. Borges, J.L. *Nueva antología personal*. Ob. Cit, p. 60

Es verdad que la tragedia fue una ruptura con la tradición y que desde un Kósmos amurallado logró consolidar una 'unidad religiosa' del hombre con el origen a través de la representación de la crisis y traspasar así, el lindero a ella confinado de 'religión cívica'. Es verdad que la tragedia, desde su limitada postura de espectáculo teatral, logró establecer, configurar y dibujar un espacio transhistórico, transhumano propuesto para el hombre, pero también es verdad que fue el último resquicio cultural plenamente simbólico que occidente conoció para resarcir, solventar, y reconducir la crisis del hombre: el olvido del origen. En efecto, "a finales del siglo V A.C. desaparece la tragedia: sus temas míticos se hacían cada vez inadecuados para presentar el sentir y los intereses de los atenienses de aquellos días, que se apartaban de los grandes temas religiosos y políticos para refugiarse en la vida privada. Nunca ha sido presentado más de cerca este horror grandioso y admirable del hombre abandonado a sí mismo."¹⁵¹

3.3 Lo teórico: El símbolo como generador de equilibrio entre el *Cine de Poesía* y las tragedias filmicas pasolineanas. El corpus completo del lenguaje cinematográfico.

Hemos desarrollado, hasta el momento, dos reflexiones que buscan ser ellas mismas un análisis de las tragedias filmicas pasolineanas. Percibimos, en principio, que las tragedias filmicas están construidas bajo dos ejes bien diferenciados de composición artística. Es

decir que, en primer lugar, hemos propuesto en este trabajo que las tragedias filmicas pasolineanas están realizadas bajo un criterio poético que constituye un primer eje técnico; y que como un segundo criterio está la tragedia misma como un eje temático. Por ello, dedicamos un primer apartado de este capítulo al ámbito de lo técnico (*El Cine de Poesía*) que en las tragedias filmicas se propone desarrollar Pasolini. Y como un segundo apartado, hemos desarrollado un recuento de todas las implicaciones que contiene, de por sí, el tema de la tragedia.

Hemos descubierto, en el desarrollo de los temas, una similitud esencial, una profunda semejanza entre estos dos ejes diferentes, a saber, que ambos son cada uno, *per sé*, simbólicos, y que cada uno de estos ejes se acercan a su madures, a su más fuerte intención, mientras regresan al origen y, desde allí, recuperan lo más antiguo. Con todo, hay todavía un derrotero —además del técnico y del temático— por explorar. Un derrotero que nos permitirá comprender cómo y por qué tiene lugar la unidad técnico-temática de las tragedias filmicas pasolineanas, a saber: el teórico. En efecto, este nuevo eje de composición artística que proponemos ahora como un tercer principio de las tragedias filmicas nos permitirá percibir de modo cabal, y claro por qué los ejes precedentes, el técnico y el temático, forman una unidad y una armonía. La capacidad de nuestra nueva propuesta teórica es tal porque habla del símbolo y su encomienda es la de explicar por qué las tragedias filmicas forman una unidad técnico-temática.

De acuerdo con Roland Barthes, “el estado adulto del film, ya nació técnicamente, incluso a veces estéticamente, aún está por nacer teóricamente.”¹⁵² En este sentido, la ‘teoría cinematográfica’ está por nacer, lo está, al menos, en su estado adulto. Para

¹⁵¹. Andrados, F. et al. *La literatura griega en sus textos. Ob. Cit.* p. 59,66

hacerla nacer, habrá que preguntar cómo y a partir de qué elementos se puede propiciar tal nacimiento.

Ya el mismo Pasolini nos pone en la vía de esta discusión cuando afirma que "si el cine comunica quiere decir que él se basa en un patrimonio de signos comunes a toda la humanidad. La semiótica se sitúa imparcialmente frente a los sistemas de signos: habla de *sistemas de signos lingüísticos*, por ejemplo, porque existen, pero esto no excluye en absoluto que se puedan presentar teóricamente otros sistemas de signos."¹⁵³ De hecho, esta disertación se compromete con la búsqueda de 'otros sistemas de signos' y, por ello, defiende la hipótesis de que en las tragedias filmicas pasolineanas opera un lenguaje fundado en un sistema de signos diferente del sistema de signos lingüísticos, a saber: el lenguaje simbólico.

Para comprobar esta hipótesis hemos encontrado un derrotero directo. En efecto, pensamos, de inicio, que en el *Cine de Poesía* pasolineano está basado no en el desarrollo de una gramática cinematográfica como si en el desarrollo de una retórica filmica y que, dado que la poesía es de suyo simbólica, en esa medida, el *Cine de Poesía* de Pasolini ya también lo es en un mero plano de lenguaje. Con todo, se mantiene nuestra pregunta inicial, ¿por qué y a partir de qué elementos surge la afirmación de que el estado adulto del film está por nacer teóricamente?, con la única diferencia de que ahora tenemos por seguro que la presencia del signo lingüístico no excluye la presencia teórica de otros sistemas de signos. Es decir que ahora estamos un paso adelante en nuestra búsqueda y procura de la presencia teórica de otros sistemas de signos distintos del signo lingüístico.

¹⁵². Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] Trad. C. Fernandez Medrano. Barcelona, Paidós. 1992. 380pp. p.67

¹⁵³. Pasolini, P.P. "El Cine de Poesía." *Ob. Cit.* p. 10

En esta dirección, asumida ahora por nosotros, Lévi-Strauss ha atajado el camino cuando piensa que “el arte es siempre un lenguaje, mas no cualquier lenguaje.”¹⁵⁴ Y más adelante aclara que “lo propio del lenguaje —como lo ha señalado tan rigurosamente Ferdinand de Saussure— es ser un sistema de signos que no guardan relaciones materiales con aquello que tienen por misión significar.”¹⁵⁵ Por ello, “si no debiese haber ninguna relación entre la obra de arte y el objeto que la ha inspirado, nos encontraríamos frente a un objeto de orden lingüístico y no frente a una obra de arte.”¹⁵⁶

En la lengua el signo es <arbitrario>, ningún vínculo material une el significante y el significado y esta arbitrariedad tiene que ser compensada por una fuerza de estabilización, que es la analogía; como el signo no se tiene <de pie> naturalmente (su verticalidad es una falacia), es necesario que se apoye, para durar, en su entorno; las relaciones de vecindad (de conciudadanía) pasan a relevar a las relaciones de significación; el contrato sustituirá a la naturaleza desfalleciente, por incierta.¹⁵⁷

Tenemos ahora nuestra primera distinción importante en la búsqueda de un sistema de lenguaje no lingüístico como lo es el lenguaje simbólico. Primeramente, desde Strauss se ha explicado que el lenguaje del arte se distingue del lenguaje articulado en la medida en que el lenguaje del arte *si* mantiene una relación ‘material’ con aquello que tiene por misión significar y que, de no ser así, nos encontramos frente a un objeto de orden lingüístico y no frente a una obra de arte. En un segundo momento, desde Barthes, se ha explicado que, si el lenguaje articulado no mantiene ningún vínculo material que una el

¹⁵⁴. Lévi-Strauss, C. “El arte como sistema de signos” en Sanchez Vazquez, A. Antología de estética y teoría del arte. México, UNAM, p. 115

¹⁵⁵. *Idem.*

¹⁵⁶. *Idem.*

¹⁵⁷. Barthes, R. “Saussure, el signo, la democracia” en *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 1994. 352pp. p.219

significante y el significado, es porque este vínculo es, en el signo lingüístico, arbitrario. Luego, podríamos concluir que si el lenguaje del arte mantiene un vínculo material con lo que tiene por misión significar, lo hace en virtud de que no es arbitrario y este vínculo es, en consecuencia, natural.

El lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que, en el arte, sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto.¹⁵⁸

De esta suerte, topamos con un problema que no es pequeño —y de dimensiones aún por determinar— en la medida en que estamos buscando cuál es el lenguaje propio del arte y, en consecuencia, del cine, que su origen no es lingüístico y por lo mismo no es arbitrario. Pensamos que este lenguaje del arte es válido para el cine en la medida en que “ya no es necesario, como hace unos pocos años, comenzar el estudio sobre el cine justificando el hecho de que el cine sea un arte.”¹⁵⁹

Así, buscar un lenguaje no arbitrario, es decir, un lenguaje natural, y por lo mismo con relación sensible con los objetos, implica ‘topar’ con un problema teórico bien específico, a saber: la arbitrariedad del signo. En efecto, de acuerdo con De Saussure, “la unidad lingüística [(signo)] es una cosa doble, hecha del acercamiento de dos términos.”¹⁶⁰ Es decir que “el signo lingüístico une no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica; esta última es una representación sensorial, y si se nos ocurre llamarla <material> es sólo en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el

¹⁵⁸. Lévi-Strauss, C. “El arte como sistema de signos” *Ob. Cit.* P. 116

¹⁵⁹. Mukarovski, J. *Escritos de estética y de semiótica del arte*. Trad. Ana Anthony-Visová. Barcelona. Gustavo Gili, 1977. 345pp. p. 212

concepto, generalmente más abstracto.”¹⁶¹ De esta suerte, “el signo lingüístico es una unidad psíquica de dos caras que están íntimamente unidas y se requieren recíprocamente.”¹⁶² Y, por ello, “llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica.”¹⁶³ Ahora bien, de acuerdo con la terminología del mismo Saussure, “el lazo que une el significante [término material, acústico] con el significado [término generalmente más abstracto] es arbitrario, o también, ya que por signo entendemos la totalidad resultante de la asociación de un significante a un significado, podemos decir más sencillamente: *el signo lingüístico es arbitrario.*”¹⁶⁴

Así, la arbitrariedad del signo es toada por De Saussure como el primer principio del sistema del lenguaje, en virtud de que “los signos completamente arbitrarios realizan mejor que los otros el ideal del procedimiento semiológico.”¹⁶⁵ Encontramos aquí una sorpresa: no sólo Pasolini había previsto la existencia de ‘otros sistemas de signos’, sino que el mismo De Saussure conocía ya de su existencia, sólo que la ignora, pues prefiere los signos ‘completamente arbitrarios’ por aventajar éstos a aquéllos en el ideal del procedimiento semiológico. Con todo se impone ahora la pregunta ¿qué consecuencias trae consigo un solo principio, a saber: el de la arbitrariedad del signo?

Hemos dicho, líneas arriba que, en la asunción del principio de arbitrariedad del signo, el lenguaje ha perdido todo vínculo y rudimento natural con los objetos que quiere significar, lo que aún se mantiene como duda es ¿en qué sentido, que relación guarda lo arbitrario del signo con lo no-natural? La relación más profunda consiste en que “en De

¹⁶⁰. Saussure de, F. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armijo. Publicado por Charles Barry y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. Barcelona Akal, 1989. 319pp. p. 101

¹⁶¹. *Ibid.* P. 102

¹⁶². *Ibid.* Pp. 102-103

¹⁶³. *Ibid.* p. 103

¹⁶⁴. *Ibid.* P. 104

¹⁶⁵. *Ibid.* P. 105

Saussure no existe etimología del lenguaje y, en consecuencia, el lenguaje es inmotivado en la medida en que no tiene a donde <remontarse> de una forma actual a una forma original.¹⁶⁶ Antes bien, Saussure se “contenta con colocar la palabra en una configuración de términos vecinos, en una red de relaciones que el tiempo —tal es su escaso poder— no hace más que deformar topológicamente.”¹⁶⁷ Por ello, Saussure, “en cierta medida deshacia el origen (de ahí su indiferencia respecto de la etimología): la lengua no es vista en un proceso de filiación, le herencia es desvalorizada; el método científico deja de ser explicativo: (filial, rastreador de la causa, anterioridad) y se vuelve descriptivo: el espacio de la palabra deja de ser el de una ascendencia o una descendencia, pasa a ser el de una colateralidad (analogía): los elementos de la lengua —sus individuos—no son ya hijos sino conciudadanos unos de otros: la lengua en su devenir mismo, deja de ser un dominio feudal para convertirse en una democracia: los derechos y los deberes están limitados por la coexistencia, la cohabitación de individuos iguales.”¹⁶⁸

Así, la primera consecuencia grave de la arbitrariedad del signo asumido como el primer principio del sistema del lenguaje, es que todo este gran sistema halla quedado sin legítimo origen. De hecho, desde siempre se ha relacionado la arbitrariedad con “un acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes”¹⁶⁹, con un acto “dictado sólo por la voluntad o el capricho”¹⁷⁰ Así, en la medida en que el lenguaje se mantiene en pie no por un origen que establezca ascendencias y descendencias sino con una colateralidad, esta arbitrariedad ha ejercido aquí su fuerza dejando sin ‘herencia’, sin un <desde ahí> y sin

¹⁶⁶ Barthes, R. “Saussure, el signo, la democracia” en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 218

¹⁶⁷ *Idem*.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Cf. *Arbitrariedad* en Real Academia de la lengua. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima edición. Madrid. Espasa-Calpe 1984. II tomos

un origen al sistema de la lengua que en adelante estará referido a sí mismo. En efecto, esta autoreferencialidad es otra de las consecuencias de la arbitrariedad del signo, y ocurre en la medida en que “el referente (la realidad objetiva) queda fuera de consideración lingüística”¹⁷¹, y en consecuencia, “el lenguaje no se compone más que de sí mismo y no se descompone más que en sí mismo.”¹⁷² Mas hay aún una consecuencia más grave, más peligrosa, a saber: que “la lengua es, por consiguiente, forma y no sustancia: cada signo asuma un significado en el sistema por su posición en relación a los demás signos; su valor, por lo tanto, se define en términos de oposición y de diferenciación, nunca en términos sustanciales o extralingüísticos.”¹⁷³ Por ello, “podemos decir que, desde Saussure, la lengua puede ser definida como un sistema de signos estructurado en relaciones y diferencias,”¹⁷⁴ fiel característica de su ‘autoreferencialidad’.

Así las cosas vemos la *autoreferencialidad del sistema de lenguaje* como una segunda consecuencia de la asunción de la arbitrariedad del signo como primer principio del sistema del lenguaje. En efecto, podemos decir que esta *autoreferencialidad* está prevista u ocasionada desde que “los signos están ligados por institución”¹⁷⁵, por convención, por arbitrariedad. Así las cosas, el sistema del lenguaje nada tendría que ver con la realidad como, de hecho en lingüística ocurre, sino con el sistema mismo, sus relaciones no son más etimológicas como sí lo son analógicas. Aparece pues, a continuación, la tercera consecuencia y ella es que *el lenguaje es pura forma y no es sustancia*, pues ya no se

¹⁷⁰. *Idem.*

¹⁷¹. Cf. *Lingüística estructural* en Marchese, A. Y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel. 1994. 446pp.

¹⁷². Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Trad. Madrid. Gredos 19 p. 77

¹⁷³. Cf. *Lingüística estructural* en Marchese, A. Y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

¹⁷⁴. *Idem.*

remonta al origen para explicar su significado sino a la colateralidad entre términos vecinos. Es decir que, en la medida en que el lenguaje es autoreferencial, clude y se distancia del origen, de la etimología y con él, de la realidad objetiva, aquel referente que lo sustenta y da origen. Por ello, se desvincula de la sustancia, fundamento y ser de las cosas que nombra.

En este ámbito arbitrario y convencional Saussure crea lo que él llama 'valor del signo'. Con todo, "Saussure llama 'valor' a lo que habitualmente se llama 'sentido'"¹⁷⁶, mas ¿por qué evitar el término sentido y transponer a este el término de 'valor'? Todo parece indicar que esto fue propuesto así en virtud de que "los signos verbales tienen un sentido puesto que sólo son signos a condición de que signifiquen para el espíritu un sentido inteligible."¹⁷⁷ En efecto, si el término 'sentido' sólo existe a condición de ser el mismo un sentido inteligible para el espíritu, resulta claro que desde el signo lingüístico no hay ninguna posibilidad de sentido puesto que éste sólo alude a nombres no a seres, a apariencias no a esencias y, dado que el sistema del lenguaje es autorreferencial, es decir que sólo alude a la forma y no a la sustancia, nada puede significar para el espíritu por ser éste un modalidad de la sustancia no de la forma. En este sentido, "el fondo de la cuestión entre sentido y valor es metafísico, ya que el debate se desarrolla sobre los trascendentales. Se trata de saber si el sentido del lenguaje, que es del orden de lo inteligible y es objeto del entendimiento, puede concebirse como si fuese un bien y un objeto de la voluntad"¹⁷⁸, de la arbitrariedad, de la convención. En sentido estricto, "todo lo que es tiene un valor en proporción a su ser"¹⁷⁹, mas como en la autoreferencialidad del

¹⁷⁵. Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Ob. Cit. P. 81

¹⁷⁶. *Ibid.* P. 61

¹⁷⁷. *Ibid.* P. 297

¹⁷⁸. *Ibid.* P. 66

¹⁷⁹. *Idem.*

lenguaje no hay relación con nada que no sea el lenguaje mismo (ni con la realidad ni con el origen), ¿cuál es el valor de aquel sistema de lenguaje que asume la arbitrariedad del signo como su primer principio? En efecto, "el sentido de una palabra y la palabra misma tienen valor, pero su ser no consiste en sus valores porque no son intercambiables por cualquier cosa"¹⁸⁰, y no lo son en virtud de que "el sentido no es un bien deseable y poseíble: viene dado como coesencial al entendimiento"¹⁸¹ Saussure, en cambio, si entiende el valor del signo como un bien deseable y poseíble pues él 'calca' el término de la jerga económica y confiere al signo las cualidades propias del intercambio de bienes.

En la empresa saussuriana, el valor es el concepto redentor que permite salvar la perennidad [(autoreferencialidad)] de la lengua y superar lo que es necesario denominar *la angustia fiduciaria*. Saussure tiene una concepción del lenguaje muy cercana a la de Válerý (o al revés no importa); y ellos no tienen nada en común. Para Válerý, también, el comercio, el lenguaje, la moneda y el derecho se definen por un mismo régimen, el de la reciprocidad: no pueden sostenerse sin un contrato social, porque sólo el contrato puede corregir la falta de un patrón.¹⁸²

Así, la discusión metafísica se transforma en un problema cívico o pecuniario con una solución convencional: el contrato. De esta suerte, parece que "el modelo de la lingüística saussuriana"¹⁸³ es la democracia; no extraigamos argumentos de la situación biográfica de Saussure, notable ginebrino perteneciente a una de las más antiguas democracias de Europa, y dentro de esta nación, a la ciudad de Rosseau, señalemos, solamente, la

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Idem.*

¹⁸² Barthes, R. "Saussure, el signo, la democracia" en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 221

¹⁸³ Que de acuerdo con Marchesse y Forradellas es el punto de partida del moderno estructuralismo "aunque la palabra <estructura> no aparezca en él." Cf. *Lingüística estructural* en Marchese, A. Y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

homología incuestionable que, en el nivel epistemológico, relaciona el contrato social con el contrato lingüístico.”¹⁸⁴

Así las cosas, parece que la lingüística de Saussure está claramente inspirada en la idea de ‘contrato social’ en virtud de que el signo es en primer instancia instituido al libre arbitrio de los hombres a través de una convención. Y dentro de un sistema de este tipo, donde cada signo asume un significado en el sistema no por lo que es —porque no puede ser nada—sino por su posición en relación con los demás signos, definiendo su valor en términos de oposición y diferencia —nunca en términos sustanciales o extralingüísticos—, todo parece indicar que “Saussure ve los signos bajo la forma de individuos, aislados y cerrados; son verdaderas mónadas, encerrando, cada una en su círculo (en su ser), un significante y un significado: es la significación. Dos inconvenientes surgen entonces; por una parte, si no estuviera articulada más que sobre estas mónadas, la lengua no sería más que una colección muerta de signos, una nomenclatura, cosa que, según toda evidencia, no es; por otra parte, si se reduce el ‘sentido’ a la relación vertical y cerrada de un significante y un significado, y dado que esta relación no es natural, es imposible comprender la estabilidad de la lengua; este riesgo es el fruto de una especie de pecado original, del que Saussure no parece poderse nunca consolar: la arbitrariedad del signo.”¹⁸⁵

En efecto, parece que una tercera consecuencia de asumir la arbitrariedad como primer principio del sistema del lenguaje es que el sentido en una relación significante/significado tiende a desaparecer, en primer lugar, porque esta relación entre los ‘relata’ del signo no es natural sino convencional y en consecuencia, dado que la

¹⁸⁴. Barthes, R. “Saussure, el signo, la democracia” en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 221

¹⁸⁵. *Ibid.* 219

convención varía de acuerdo con el tiempo y el lugar, es imposible garantizar la estabilidad del sentido y con él, la estabilidad de la lengua. Por ello, se ha pensado que “toda lengua artificial sea de inspiración matemática o de inspiración lógica, es una lengua que nace muerta”¹⁸⁶, en virtud de que estas ‘lenguas artificiales’ no aluden a sentido alguno y “lo propio del lenguaje es tener un sentido.”¹⁸⁷ Así, “como la cara o aspecto físico del signo es la única que es mensurable y científicamente descriptible, toda lingüística que pretenda ser ciencia tiende a disminuir el aspecto trans-físico, o no-físico, cosa que por lo demás no presenta ningún inconveniente con tal de que no se niegue la existencia de ese aspecto que uno se ha decidido ignora. Si se niega, la filosofía no puede dispensarse de intervenir para reclamar los derechos, no ya de la filosofía sino sencillamente de la realidad.”¹⁸⁸

Así, la misión ahora es ‘reclamar derechos’, los derechos de la realidad. Con todo, el problema que ahora se presenta como impedimento para ‘reclamar derechos’ es que no podemos reclamarlos desde la postura de un lenguaje convencional que postula la arbitrariedad como primer principio, y a continuación, la autoreferencialidad, y, por lo mismo, prescinde de la realidad como primer referente y se ha puesto al sistema mismo como el patrón. Esto es así, “porque lo que aquí está en juego es una meditación general sobre el intercambio: para Saussure, el ‘sentido’, el trabajo y el oro son los significados del sonido, el salario y el billete de banco: ¡el oro del significado! Tal es el grito de todas las hermenéuticas, esas semiologías que se detienen en la significación; para ellas lo significado *funda* lo significante”¹⁸⁹, de la misma manera como en las buenas finanzas, el

¹⁸⁶. Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Ob. Cit. P. 90

¹⁸⁷. *Ibid.* P. 282

¹⁸⁸. *Ibid.* P. 67

¹⁸⁹. Sin duda no es el lugar ni el momento donde habremos de discutir contra la hermenéutica —que sin duda es una disciplina académica contrapuesta a los estudios del símbolo toda vez que en lugar de generar

oro funda la moneda; concepción profundamente degaulliana: *cuidemos el patrón oro y sed claros*, tales eran las consignas del General.¹⁹⁰

De esta suerte, la cuarta consecuencia de establecer la arbitrariedad del signo como primer principio del sistema del lenguaje está constituido por el riesgo de quedar atrapados en la autoreferencialidad, y desde ahí, en ese sitio ajeno a la realidad interpretar y descifrar el mundo, lo que la realidad es, y en un afán meramente hermenéutico pensar que lo significado *funda* lo significante, o, en otras palabras, que el pensamiento funda la realidad en una clara analogía con el ámbito pecuniario de la economía, donde el 'valor' del billete está establecido en función del patrón oro que representa. Así, el riesgo que se corre es el de enmarcar la realidad a un ámbito meramente bursátil, pecuniario y convencional, donde la subjetividad —interpretación— funda el mundo, los fenómenos que en él ocurren y la realidad que en él se promueve.

En su idea de significación, Saussure está, en el fondo, en el punto de la crisis monetaria actual: el oro y sus sustituto artificial, el dólar, se hundien: se sueña con un sistema en que las monedas se sostengan entre sí, sin referencias a un patrón natural: Saussure es, en conclusión, <europco>¹⁹¹

empatía con el otro, toma distancia de él para descifrarlo, para interpretarlo y así, validar el prejuicio, la falacia según la cual de este modo lo está conociendo—, pues esta no es una disertación que se proponga ir en esa dirección, mas hemos de 'tocar' el tema tangencialmente. Y, a reserva de tener otra oportunidad para profundizar en el tema, diremos, por lo pronto, que el principal inconveniente de toda hermenéutica es disociar el significante del significado. Prueba de que la hermenéutica parte de esta disociación es la tendencia fundamental, que toma como principio, de *interpretar lo otro* y en este afán interpretativo hay ya una distancia no una identidad, conservada, provocada y establecida intencionalmente en el seno de su estructura más fundamental. Mas dicha disociación no sería posible desde otra disciplina que no fuera aquella que concibe el lenguaje como algo arbitrario, pues si la relación de significación es arbitraria, luego es interpretable en virtud de que ya no es el 'texto' quien habla sino lo que yo infiero de él. Por ello, la hermenéutica de un texto es siempre un correlato de él y un correlato nunca es el texto.

¹⁹⁰. Barthes, R. "Saussure, el signo, la democracia" en *La aventura semiológica. Ob. Cit.* p. 220

¹⁹¹. *Ibid.* p. 220

Así, vemos que hay dos posturas frente al lenguaje: la postura hermenéutica piensa que el significado *funda* el significante, y la postura lingüística, que sueña con un sistema en que los 'relata' del signo se sostengan entre sí. Ambas posturas coinciden en que ninguno cuenta con una referencia a un patrón natural. Por ello, nos vemos compelidos a 'reclamar derechos de la realidad' con más urgencia que nunca, mas, para ello, es menester renunciar a la postura de un lenguaje convencional cuya asunción principal es la arbitrariedad del signo. Y desde este reclamo, es menester estar a la caza y búsqueda de otro lenguaje, otro sistema de 'signos', por el contrario, natural, motivado con un vínculo 'material' con los objetos que quiera significar. Es decir, con una relación material entre significado y significante, que es, exactamente, el punto <desde donde> partió esta reflexión.

¡Que hermoso sería el tiempo, el orden, el mundo, la lengua, en que un significante, sin la ayuda de ningún contrato humano, de ninguna formalidad, viniera desde toda la eternidad hacia su significado, donde el salario fuera el <justo> precio del trabajo, donde el papel moneda equivaliera siempre a su valor de oro!¹⁹²

Hemos desarrollado hasta el momento, el riesgo de un sistema general de lenguaje fundado sobre la base de la arbitrariedad. Este es el sistema que asume y representa el signo lingüístico. Ahora bien, sabemos que de suyo el signo es arbitrario, luego el lenguaje que en dicho sistema se sustenta está fundado en la arbitrariedad y, por lo mismo, se trata de un lenguaje convencional que, por ser autorreferencial, está aislado de la realidad —o primer referente—e incluso prescinde de ella pues posee leyes y procedimientos autoreferentes también. Ahora bien, lo que hemos buscado, desde el

principio de esta disertación es un lenguaje que mantenga una relación material entre lo significado y el significante, mas por el momento, hemos dicho que ese lenguaje está en el arte y es propio del arte. Con todo, se mantiene una pregunta ¿qué lenguaje es ese? Y más aún ¿Cómo un lenguaje puede mantener un vínculo material entre significante y significado? Pues bien, nuestra respuesta a tales interrogantes es que sólo un lenguaje fundado no sobre la base del *signo* sino sobre la base del *símbolo* puede —pues ha escapado desde siempre— escapar de la arbitrariedad y por lo mismo, tener un rudimento natural, es decir, motivado dentro de su significación. En efecto, como hemos afirmado desde nuestro capítulo primero, el símbolo proviene desde la noche de los tiempos, es inmemorial, *in illo tempore* encuentra su origen y tiene por capacidad principal, unir, reunir, y armonizar dos polos lejanos, que incluso pueden ser opuestos, contradictorios. Hombres y culturas completas han echado mano del símbolo, desde el hombre de Neanderthal, hasta los Upanisads Vedas, todo Oriente lo ha conocido íntimamente — pensemos tan solo qué es un ideograma sino un símbolo cuya unión de dos representables *crea* un irrepresentable—y la antigüedad lo conoció en su totalidad, desde Egipto hasta Macedonia, el pueblo Azteca y los Etruscos fundaronse en él para crear sus tradiciones: el mito, el ritual, la poesía y la magia, sus ciudades, comunidades más cercanas a lo primitivo que a lo sofisticado. Piénsese si no, el símbolo es un lenguaje que habla desde la eternidad y viene y va atravesando eras y culturas en la dinámica de lo que Braudel llamó la larga duración, pues sus límites no son temporales ni topográficos como si lo son los del signo, y al contrario de éste, el símbolo no es hijo de la historia sino transhistórico. R. Barthes, en uno de sus últimos artículos pensaba que “¡que hermoso sería el tiempo, el orden, el mundo, la lengua, en que un significante, sin ayuda de ningún contrato humano,

de ninguna formalidad, viniera desde toda la eternidad hacia su significado!" Podríamos decirle, con todo honor y justicia, ¡aquí está –y siempre ha estado–, su nombre es símbolo!, pues el semiólogo francés pensaba aún que "la historia no ha producido ningún <salto> del discurso: la revolución no ha podido <cambiar> el lenguaje allí donde ha tenido lugar"¹⁹³, sin saber siquiera que la historia es la revolución que ha producido todos los saltos del discurso y que sólo fuera de ella, en lo transhistórico del símbolo, ponemos al lenguaje de camino al origen.

En efecto, el trayecto humano y su devenir, han separado por mucho tiempo sus pasos del camino del símbolo. Con todo, tal y como reza el *Chandonya Upanisad* <quien conoce lo más antiguo y lo mejor se vuelve lo más antiguo y lo mejor.> Esta es la característica más noble del símbolo; que siempre está, ha estado y estará ahí, en su sitio, aguardando por nosotros en el tiempo, en el orden del mundo. Con todo, si esto es así ¿por qué Saussure elige el *signo* en vez del *símbolo*?

Se ha empleado la palabra *símbolo* para designar el signo lingüístico. Hay inconvenientes para admitirlo debido precisamente a nuestro primer principio. Lo característico del símbolo es no ser nunca completamente arbitrario; no está vacío, hay un rudimento de lazo natural entre el significante y el significado.¹⁹⁴

Vemos que, no sólo Saussure conocía del símbolo sino que, además, se decidió a ignorarlo. Creó entonces un artificio. El signo. De hecho, "hasta que Saussure encontró los términos *significante* y *significado* , el concepto signo había sido ambiguo. Después

¹⁹³. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] *Ob. Cit.* P. 360

¹⁹⁴. Saussure de, F. *Curso de lingüística general*. *Ob. Cit.* P. 105

de vacilar entre *soma* y *sema*, *forma* e *idea*, *imagen* y *concepto*. Saussure se decidió por *significante* y *significado*, cuya unión forma el signo"¹⁹⁵

En lingüística, el concepto de signo no genera competencia entre términos vecinos. Para designar la relación *significante*, Saussure eliminó desde el principio el término *símbolo* (porque llevaba consigo una idea de motivación) en provecho del *signo*, definido por la unión de un *significante* y un *significado* (a la manera del frente y dorso de una hoja de papel) o también de una imagen acústica y un concepto.¹⁹⁶

Encontramos, pues, en Saussure, la consolidación más antigua del parte-aguas del lenguaje en general, aquella corriente histórica que desplazó y redujo a signo el sistema general del lenguaje. Y si es verdad que "el lenguaje es el eje y el instrumento definidor de nuestra humanidad, de nuestro lugar en el mundo. Aquí, y por una sola vez"¹⁹⁷, el lenguaje de Saussure desplazó la humanidad y su sitio en el mundo hacia *landas* *sígnicas*, y llevándolas a este terreno de la autoreferencialidad, las ha llevado al sitio más inhumano y menos ético que el hombre halla conocido.

Así, Saussure, no se contenta con ignorar el símbolo sino que, para él, hubo menester negarlo. En efecto, "en los estudios sobre los *Nibelungen*, sólo reconoce símbolos para atribuirles lecturas erróneas: puesto que no son intencionales, los símbolos no existen. Por fin, en sus cursos de lingüística general concibe la existencia de la semiología y, por tanto, de signos no lingüísticos; pero enseguida limita esa afirmación indicando que la

¹⁹⁵. Barthes, R. "Elementos de semiología" en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 39

¹⁹⁶. *Ibid.* P. 38

¹⁹⁷. Steiner, G. "Tragedia absoluta" en *Pasión intacta*. Ob. Cit. P. 108

semiología de dedica a una sola especie de signos: los que son arbitrarios, como los signos lingüísticos. En Saussure no hay lugar para lo simbólico.”¹⁹⁸ De hecho, “incapaz de detenerse en la relación simbólica misma, Saussure sólo repara en el contexto referencial”¹⁹⁹, pues en Saussure, “los sonidos aluden no a un sentido (y menos aún, como lo hubiesen querido los románticos, a una infinidad de sentidos), sino tan sólo a un nombre (la palabra está reducida a su significante: los temas que Saussure busca y descubre en los versos védicos, griegos y latinos son, ante todo, nombres propios)”²⁰⁰

Con todo, no es difícil comprender esta negativa saussuriana a reconocer el símbolo pues “sabemos que lo arbitrario no es para Saussure un rasgo suplementario del signo, sino su característica fundamental: el signo arbitrario es el signo por excelencia. Este postulado tiene implicaciones importantes que conciernen al lugar que los símbolos ocupan en el ámbito de la futura semiología.”²⁰¹

Así, “el primer contacto de Saussure con lo simbólico arroja, pues, un fracaso como saldo [mas como el mismo Todorov reconoce], si lo he expuesto en detalle es porque, que yo sepa, hasta ahora ha pasado inadvertido; pero también porque prefigura singularmente las relaciones de Saussure con los hechos simbólicos hasta el final de su carrera. No se trata de reprochárselo, siquiera retrospectivamente el estado de borrador en que quedaron *todas* las investigaciones de Saussure, a partir de esta época, demuestran hasta qué punto el mismo estaba insatisfecho de los resultados obtenidos. Pero los estancamientos de Saussure tienen un valor ejemplar: anuncian los de gran parte de la lingüística moderna”²⁰²

¹⁹⁸. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila, 1991. 453pp. p. 406

¹⁹⁹. *Ibid.* P. 394

²⁰⁰. *Ibid.* P. 401

²⁰¹. *Ibid.* P. 404

²⁰². *Ibid.* P. 401

Sabemos pues que Saussure obstruyó el paso, en el ámbito de la semiología al símbolo, y sabemos también que aunque “los editores endurecieron el pensamiento de Saussure, no lo traicionaron, pues en semiología no habría lugar para los símbolos; pues esta admite signos que no sean lingüísticos, sólo en la medida en que no se distinguen en nada de los lingüísticos.”²⁰³ Por ello, “no sólo los símbolos no lingüísticos no merecen tener lugar en la semiología, sino también los aspectos simbólicos del gran signo lingüístico se dejarán de lado: Saussure considera como símbolos en la lengua la onomatopeya y la interjección (“la exclamación”), pero nunca los tropos o las alusiones (es cierto que estos sólo existen en lo que Saussure llama ‘el habla’ no en ‘la lengua’)”²⁰⁴

Así, aunque “la obra de Saussure se nos muestra ahora notablemente homogénea en su rechazo de los hechos simbólicos”²⁰⁵, el símbolo no dejó de representar un peligro para ese tipo de semiología por su cercana ubicación en el marco del lenguaje. Por ello, la semiología adoptó una postura bien conocida por aquellos que a política contemporánea se dedican, a saber: “el modo más eficaz de negar es asimilar”²⁰⁶ Así, uno de los proyectos emprendidos por la semiología posterior a Saussure fue la de asimilar al símbolo: “Signo, en efecto, se inserta, según el arbitrio de los autores, en una serie de términos afines y desemejantes: *señal, indicio, icono, alegoría, símbolo* son los principales rivales de *signo*. Todos remiten necesariamente a una *relación* entre dos ‘relata’ (de presencia y ausencia)”²⁰⁷ Con todo, “hay que añadir que la distribución del campo varía de un autor a otro.”²⁰⁸

²⁰³ *Idem.*

²⁰⁴ *Ibid.* P. 406

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ Canetti, E. *Masa y poder*. Madrid, Alianza, p.

²⁰⁷ Barthes, R. “Elementos de semiología” en *La aventura semiológica. Ob. Cit.* P. 37

Si damos a la palabra signo un sentido genérico que englobe el de símbolo (que, por consiguiente lo especifica), podemos decir que los estudios sobre el símbolo dependen de la teoría general de los signos o semiótica.²⁰⁹

Así las cosas, parece comprensible que, al empezar su disertación acerca del *Cine de Poesía*, Pasolini se deslinde de toda postura de 'signos simbólicos' pues los signos del cine dice son 'iconográficos'.

Llamo a las imágenes cinematográficas im-signos, calcando este término de la fórmula semiológica im-signos mediante la cual se designan los signos lingüísticos, escritos y orales. Se trata, por consiguiente, de una simple composición terminológica. Para resumir someramente lo que induzco de estos signos visuales, diré simplemente esto: mientras que todos los lenguajes restantes se expresan a través de sistemas de signos 'simbólicos', los signos del cine no lo son, son 'iconográficos' (o icónicos), son signos de 'vida' por decirlo de alguna manera; dicho de otra forma, mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de representaciones, el cine expresa la realidad a través de la realidad.²¹⁰

En efecto, Pasolini induce que el del cine es un lenguaje complejo, no tanto por un sistema de signos simbólicos como si por un sistema de lo que él llama signos iconográficos o icónicos, por ser estos signos de vida. Ahora bien, ¿por qué Pasolini deduce esto? O mejor aún, qué elementos llevan a Pasolini a deducirlo, a saber: que el cine, dado que expresa la realidad a través de la realidad está constituido por un lenguaje fundado en un sistema de signos de vida que son, naturalmente, iconográficos,

²⁰⁸. *Idem*

²⁰⁹. Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 9

desvinculándose así de lo que él llama un 'sistema de signos simbólicos'. En un primer momento, inducimos, por nuestra parte, que lo deducido por Pasolini hunde sus raíces en una visión que concibe al símbolo como una categoría dependiente, específica y determinada por la teoría general de los signos o semiótica. Esta semiótica parece partir de la clasificación fundamental de los signos propuesta por Peirce: la tricotomía símbolos, indicios e íconos. En efecto, dado que por una parte, "en Peirce el símbolo no es analógico y tampoco posee materialidad y por lo mismo es un plano de ausencia"²¹¹ facilitando por ello, la idea de que "en sentido lato, el ícono es una imagen, de tal manera que se habla de lenguaje icónico a propósito de sistemas de comunicación como el cine, la historieta, la publicidad, etc. que se sirven de las imágenes para transmitir una imagen."²¹² Y por otra parte que, merced a la arbitrariedad del signo, "en semiología, lo que el signo significa no tiene que ser definido. Para que un signo exista, es preciso y basta que sea adoptado y que se relacione de una manera o de otra con otros signos. La cantidad considerada, ¿significa algo? La respuesta es sí o no. Si es así, todo está dicho y se registra; si es no, se la rechaza, y todo está dicho también."²¹³

Pasolini se inclina, pues, hacia lo icónico. Si Pasolini quería proponer un sistema de comunicación cinematográfica con base en un lenguaje poético de la imagen filmica, habría de remontarse a las discusiones en el marco de las teorías de los sistemas de signos que, por lo demás, encontrábase englobadas por la semiótica. Por ello Pasolini, acepta lo que en semiología ha sido aceptado sin saber cómo ha sido aceptado, a saber: que en semiología en símbolo no es analógico y tampoco posee existencialidad: es un plano de

²¹⁰. Nota al pie #1 de Pasolini, P.P. "El Cine de Poesía." Ob. Cit. p. 12

²¹¹. Barthes, R. "Elementos de semiología" en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 37

²¹². *Idem*

²¹³. Benbeniste, E. Actus du XIIIe Congres des Societés de Philospic de Langue Francaise, Labaconiere neuchatel, 1999, II, Le langage p. 34 Apud. Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Ob. Cit. P.287

ausencia. Por ello, decide que el lenguaje cinematográfico está fundado en un sistema de 'signos iconográficos' o icónicos, desde el cual es asequible el lenguaje poético pues sabemos que Peirce concede al ícono ser un signo que "abarca otros tres tipos de signos: imagen, diagrama y metáfora"²¹⁴ Es decir que, de algún modo, están animados, y por ello son, para Pasolini 'signos de vida'.

Con todo, inferimos en un segundo momento que, aunque Pasolini se sienta frente a una visión genérica del signo que por lo mismo engloba y especifica al símbolo haciéndolo dependiente de la teoría general de los signos o semiótica, mantiene sin embargo, un giro teórico de importancia concentrado en el hecho de suponer que *el cine expresa la realidad con la realidad*, porque la idea de Pasolini no es que el cine exprese la realidad con la representación de la realidad, es decir, de un relevo. En este sentido lo que Pasolini está proponiendo no es un lenguaje de signos iconográficos porque en su teoría del *Cine de Poesía* no hay, como supone el ícono, "una relación de analogía formal entre el representante y el representado" en virtud de que no hay siquiera representación alguna entendida como sustitución de un objeto por otro. Así, mientras Pasolini busca signos de vida, lo que quiere decir es que la imagen del cine no representa una mesa, en la medida en que no la cambia por otro objeto, "claro que la imagen no es real, pero, al menos es el *analogon* perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define a la imagen cinematográfica como un mensaje sin código, pero como un ,mensaje continuo"²¹⁵

²¹⁴. Beuchot, M. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, México 1997, 102pp. p. 50

²¹⁵. Cf. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] *Ob. Cit.* P. 13

Tanto la fotografía como el cine transmiten lo real literal. Hay ciertamente una reducción al pasar del objeto-el mundo, la realidad—a su imagen; de proporsión, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una *transformación* para pasar de lo real a su película, su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y construir estas unidades en signos sustancialmewnte diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un <relevo>, es decir, de un código.²¹⁶

De esta suerte, la imagen cinematográfica, aparece como una imagen que no precisa de código alguno pues aunque *analogon* de la realidad no *transforma* la realidad en otra cosa tan distinta de sí misma, tan separada de la realidad, que sea menester usar un código para descifrar, interpretar o explicar su mensaje, pues éste se explica de modo natural y por sí mismo. En este sentido, el *Cine de Poesía* de Pasolini es de suyo un modo de 'reclamar derechos de la realidad' en la medida en que lo expresa a través de ella misma.

Así, el *Cine de Poesía* pasolineano asume, como misión comunicativa, expresar la realidad con la realidad, mas ahora ¿qué implica una asunción tal? En primer lugar, que la realidad en su aparente silencio expresa algo, que a primera vista no alcanzamos a vislumbrar, es —para hablar en los términos de Gilson—el aspecto transfísico o no-físico de la realidad. Entonces tenemos un silencio que 'habla' que 'expresa', ¿mas qué expresa ese silencio? En primer lugar su centro, pues la voz latina *expresio* atafe a *claritas* y hace alusión a una 'especificación', a una 'declaración' manifiesta y patente de lo que se pretende y quiere decir o dar a entender²¹⁷; de este modo, el silencio transfísico de la realidad 'sale' a la claridad de una declaración manifiesta y patente de su mensaje, de su comunicado y sólo de este modo descubrimos que la realidad es un silencio que 'habla',

²¹⁶ *Idem*

²¹⁷ Cf. *Expresión* en Diccionario de autoridades. Madrid, Gredos, 1990. Edición facímil. III tomos. Diccionario de la Real Academia de la Lengua de 1732

una 'revelación' que permanece, en apariencia desoida, y que tras esa apariencia, tras esa careta visible, existe un mensaje que <permanece hablando> en silencio.

La vida en cuanto es movimiento aparece como articulación, como enlace, como unión, como engarce, como trabazón de una cosa con otra formando una cadena; es decir, como un todo coherente y armónico, en fin, como arreglo o *Kósmos*. La vida, por consiguiente se presenta como lenguaje (logos), y, más propiamente hablando, como mensaje. Por ello, se busca entender, explicar, mostrar, sacar, hacer público ese decir que se impone y, al mismo tiempo, se escapa.

Lo visible, lo accesible a primera vista —los hechos, los acontecimientos, las cosas tal y como suceden—no es lo que el 'Kósmos' dice; es decir, ello no es su verdadero mensaje. Antes bien, tan sólo son representaciones de algo más; a saber, del logos (ley) que las articula y las lleva a presentarse tal como lo hacen. El mundo es así un símbolo ingente, un hablar sobre algo profundo y silencioso que no alcanza a ser totalmente dicho, totalmente abarcado.^{21f}

Así, parece que el aspecto transfísico que en silencio expresa la realidad a travéps de sus fenómenos, es el Kósmos, el arreglo, la ley que los articula tal y como se presentan. Esta ley habla en silencio a través de lo visible, de los fenómenos del mundo, de los sucesos de la realidad. Por ello, el expresar la realida con la realidad del *Cine de Poesía* es el modo pasolineano de 'reclamar derechos', los derechos transfísicos de la realidad, pues si el cine expresa la realidad con la realidad, también expresa lo que la realidad en silencio expresa. En este sentido, Pasolini se encuentra fuera de toda discusión semiótica o semiológica, pues como hemos advertido, en tales teorías, el lenguaje es percibido como un 'sistema de signos', que por signos, arbitrarios, y por arbitrarios, autoreferencialdes, es decir, sin referente en la realidad.

Vemos que, el *Cine de Poesía* cumple con un primer momento, con la ley propuesta desde el principio de esta disertación por Lévy-Strauss en el sentido de que el lenguaje

del arte, a diferencia del articulado, es un sistema de signos que mantienen una relación sensible con los objetos que se propone significar. Este principio lo cumple cabalmente el *Cine de Poesía* en la medida que en dicha teoría Pasolini percibe la imagen cinematográfica como vehículo de expresión de la realidad no como sustituto o relevo sino como *analogon* perfecto, capaz de expresar lo que la realidad, en silencio, expresa. Capaz, en suma, de expresar lo que en la realidad permanece oculto, a saber, la verdad, la intimidad del *Kósmos*. Aquí Pasolini pisa sin saberlo una región fuera del signo y, por lo mismo, del ícono de Peirce, la región del lenguaje que algunos llaman —por no tener noticia de otro término afín— de los ‘signos compuestos’, de los ‘signos de vida’, porque mantienen relación material entre significante y significado, la región que proviene de la antigüedad y atraviesa transhistórica, las eras de la humanidad: la región del símbolo. En efecto, así como el signo se caracteriza por ser arbitrario, el símbolo por su parte se caracteriza por ser natural, y mientras el signo se caracteriza por no mantener una relación material entre el significante y el significado, en el símbolo en cambio, “hay una presencia del simbolizante en el simbolizado”²¹⁹

No es una relación consciente, y menos aún una convención lo que da nacimiento al símbolo. El símbolo se siente como algo que de algún modo es el ser o el objeto mismo que representa, y ‘representar’ adquiere aquí el sentido literal de volver actualmente presente. El maxilar del hijo muerto es para la madre el ‘representante’ en sentido fuerte, es decir, algo que realiza la presencia actual del hijo.²²⁰

²¹⁸. Matamoros Franco, N.M. “La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad” en Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 70-71.

²¹⁹. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Ob. Cit. P. 332

²²⁰. Levi-Bruhl, “L’expérience et les symboles chez les primitifs”. París 1938. Apud. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Ob. Cit. P. 333

De esta suerte, si percibimos al *Cine de Poesía* como un lenguaje no de signos iconográficos sino de símbolos, entenderemos con más nitidez que la propuesta incluso por Pasolini, dos aspectos fundamentales; el primero consiste en percibir en que medida la realidad que expresa el cine es una realidad que contiene lo transfísico; y en segundo lugar, que en eso radica toda la diferencia entre 'lenguaje articulado' que es signico y el 'lenguaje primitivo u original' que es simbólico.

Para nosotros [conversión] dar un nombre a un objeto no lo modifica en nada, y una homonimia arbitrariamente establecida no produciría ningún efecto real. Para los primitivos no ocurre lo mismo. El nombre es pertenencia esencial [de lo nombrado] puesto que es el ser mismo; desde el símbolo, la homonimia equivale a identidad.²²¹

Hemos dicho, líneas arriba, que el signo se opone al símbolo y que éste es natural mientras que aquél es convencional. Por lo mismo, mientras el signo no guarda ninguna relación material entre sus 'relata', el símbolo mantiene una participación entre simbolizante y simbolizado. Ahora bien, esta característica simbólica genera tres consecuencias fundamentales. La primera de ellas es que "actuar sobre el símbolo de un ser o de un objeto es actuar sobre él mismo."²²² La segunda consecuencia es que "representar o decir alguna cosa ya es hacerla existir. Así, las predicciones no se realizan porque los adivinos sepan leer el porvenir sino porque esas palabras dan vida a lo que designan."²²³ Y la tercera es que "la homonimia supone la sinonimia"²²⁴, en virtud de que "una misma realidad física puede tener sentido diferentes a la vez debido a los sentidos o

²²¹. *Idem.*

²²². *Ibid.* P. 336

²²³. Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 337

²²⁴. *Idem.*

matices de sentidos que significa, pero de por sí, sólo puede ser a la vez una sola cosa: la realidad que es.”²²⁵ En efecto, “un simbolizante *evoca* varios simbolizados, no por falta de sistema, sino porque cada simbolizado puede convertirse a su vez en simbolizante. Levi-Bruhl cita el ejemplo siguiente. Una hoja de árbol simboliza la huella dejada en ella (por metonimia), y ésta remite al hombre que ha caminado sobre ella (de nuevo por metonimia); éste simboliza la tribu a la cual pertenece (por sinécdoque)”²²⁶

Así las cosas, desde el momento en que Pasolini decide crear como la base de su *Cine de Poesía*, no tanto una gramática como si una retórica cinematográfica, se va alejando a grandes pasos de lo que él consideró su origen: los signos iconográficos, pues es bien sabido que “los símbolos se relacionan con los tropos”²²⁷, e incluso, que “el lenguaje antiguo es motivado en la medida en que es trópico.”²²⁸ En este sentido, Pasolini se acerca más a la antigüedad que a cualquier semiótica o semiología²²⁹ porque desde la poesía es posible concebir el lenguaje como el lenguaje de las formas figuradas y, por lo mismo, motivadas y no convencionales.

Cierto es que Peirce, concede al ícono ser imagen y metáfora —dos características que también comparte el símbolo—, de hecho, en este punto se ubica una pugna teórica interesante caracterizada por dos puntas fundamentales: Levi-Bruhl y Pier Paolo Pasolini. En efecto, Pasolini considera que existe un vínculo entre la metaforicidad del ícono y el carácter trópico del lenguaje poético —opinión, por lo demás, bastante corriente entre las disertaciones de los lingüistas y semiólogos—; Levi-Bruhl, sin embargo, está dispuesto a negar todo vínculo entre los tropos y el lenguaje de la antigüedad. Con todo, “Bruhl lo

²²⁵ Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Ob. Cit. P. 70

²²⁶ Cf. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Ob. Cit. P. 338-339

²²⁷ *Ibid.* P. 334

²²⁸ *Ibid.* P. 323

niega al parecer, porque estamos habituados a reducir todos los tropos a la metáfora y aún a una variedad de la metáfora --basada en la similitud material--²³⁰, que es justamente, la metáfora del ícono. Con todo, podemos afirmar --con Goethe-- que si "el símbolo designa indirectamente"²³¹, lo hace en virtud de que, y fundamentalmente porque, es trópico y en consecuencia figurado, mas habrá que añadir también que, ni la metaforicidad del símbolo ni ninguna otra de sus designaciones indirectas o inadecuadas, es de orden convencional como el ícono, sino que pertenece al orden del sentido. Y aquí sentido es, recordémoslo, "una significación inteligible para el espíritu."²³²

*El sentido espiritual; el sentido desviado o figurado de un conjunto de palabras es el que el sentido literal hace surgir en el espíritu. Se llama espiritual porque pertenece por entero al espíritu, si es preciso decirlo, y es el espíritu el que lo forma o lo encuentra con ayuda del sentido literal.*²³³

Esta es otra distinción entre el signo y el símbolo, pues mientras el signo posee un 'valor', el símbolo posee un 'sentido'. Así, mientras en el signo, la representación es directa, con un sentido literal y por lo mismo propio, la representación del símbolo es indirecta, con un sentido derivado (tropológico), y por lo mismo, espiritual.²³⁴

²²⁹. Teorías que por lo demás continúan el legado de la modernidad que sobre ellas pesa. Para ampliar la perspectiva de esta afirmación remito al lector a Chomski, Ch. *Lingüística Cartesiana*

²³⁰. Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 335

²³¹. Goethe, G. "Uso alegórico, simbólico, místico de los colores" en *Doctrina de los colores*. 1808 JA 40pp. 116-117 Apud. Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 284

²³². Gilson, E. *Lingüística y filosofía. Ob. Cit.* P. 297

²³³. Dumasais, C. En Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 112

²³⁴. Todorov, T. *Teorías del símbolo. Ob. Cit.* P. 115

En el *símbolo* la representación es inadecuada, frente al *signo*, en la cual la relación es inmotivada.²³⁵

Así, dado que, “la retórica habla de lo que no se nombra, nombrándolo sin embargo”²³⁶, todo parece indicar que la retórica filmica plasmada en el *Cine de Poesía* pasolineano, nombra ese silencio de la realidad plasmando la realidad misma. En efecto, cuando Pasolini decide orientar hacia una retórica filmica su *Cine de Poesía*, ha fortalecido el lenguaje simbólico del cine en la medida en la que se aventura a nombrar lo inefable que habla en la realidad.

Si me permite una comparación un poco tirada de los pelos, el poeta se porta respecto del lenguaje como un ingeniero que tratase de construir átomos más pesados a partir de átomos más ligeros; los objetos lingüísticos que fabrica el poeta son más pesados que los de la prosa; añade a la expresión lingüística dimensiones nuevas y, en la prosa tradicional se ven aparecer claramente estas exigencias complementarias en la rima, el metro, y todas las demás reglas de la prosodia.²³⁷

Así Pasolini, en un afán de fortalecer el lenguaje filmico quiere hacer con su lenguaje, poesía y con ello, ha incursionado en la empresa eisensteniana de recuperar lo simbólico a través del puro lenguaje filmico. En efecto, “Eisenstein defendía el método de la poesía <porque al alejarse por un momento del drama en el sentido propio, el cine ha asimilado perfectamente los métodos de la épica y de la lírica> ¿Cuál es para Eisenstein la esencia del principio del montaje llamado poético? Es la capacidad de ofrecer <la imagen del

²³⁵ Barthes, R. “Elementos de semiología” en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 38

²³⁶ Aristóteles Retórica (1450a) Apud. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Ob. Cit. P. 31

contenido> opuesta a la representación del contenido. La intuición interna del autor, su sensibilidad, están obsesionadas con una imagen que, para él, materializa afectivamente el tema.²³⁸

Es esta 'intuición interna' la que Pasolini habrá de desarrollar en su *Cine de Poesía*. En efecto, en algún momento de su disertación sobre el *Cine de Poesía*, Pasolini reconoce la existencia de un "símbolo cinematográfico capaz de mantener una comunicación directa con nosotros mismos: e indirectamente, en cuanto patrimonio visivo común con los demás."²³⁹ Y de hecho, para Pasolini, "todos los objetos son suficientemente significantes para convertirse en símbolo cinematográfico."²⁴⁰ Así, el llamado 'símbolo cinematográfico' de Pasolini es una suerte de imagen que desborda su significación y establece una comunicación directa con nosotros mismos. Esta es ya una comunicación que sucede en el espíritu y es indirecta, en cuanto se trata de un patrimonio común con los demás. Lo peculiar de esta concepción de la imagen fílmica consiste en que esta imagen es a un tiempo íntima a nosotros y común a todos los demás. Es decir que establece una identidad simbólica entre personas diferentes. Aquí se cumplen tres principios fundamentales del pensamiento simbólico, a saber; *la primera* de ellas consiste en la participación del simbolizante en el simbolizado, que por lo mismo, promueve una *segunda característica*, la unión íntima de los opuestos incluso contradictorios y a su vez una *tercera*, la existencia simultánea de estos opuestos.

Con todo, se presenta para Pasolini un reto aún mayor. En efecto, dado que "todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujo, cine, pintura, teatro y fotografía son

²³⁷. Lévi-Strauss, C. "El arte como sistema de signos" *Ob. Cit.* P. 117

²³⁸. Dobin, E. "Et poesi au cinemá" en *Recherches internacionales ala lumiere du marxisme #38*, julio-agosto 163 Apud. Pasolini, P.P. "El Cine de Poesía." *Ob. Cit.* p. 6

²³⁹. Pasolini, P.P. "El Cine de Poesía." *Ob. Cit.* p. 16

²⁴⁰. *Ibid.* P. 17

mensajes sin código, todas estas artes *imitativas* conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado*, que es el propio *análogo*, y un mensaje *connotado* que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél.²⁴¹

De este modo, Pasolini cuenta ya con el *análogo* que es el mensaje poético visible, a saber: el *Cine de Poesía*, pero ahora se presentan dos dificultades; por una parte, que las artes *imitativas*, por ser mensajes sin código suponen no sólo una *denotación* sino también y sobretodo una *connotación*; por otra parte Pasolini enfrenta el problema de comenzar la búsqueda de una *connotación*, que de algún modo esté incluida en la *denotación* por él elegida, es decir, que la *denotación* debe participar de la *connotación*. Esto no lo exigiría una disciplina semiótica, lingüística o semiológica, sino que lo exige más precisamente una disciplina simbólica en virtud de que "las propiedades de los sistemas simbólicos derivan lógicamente de la definición de símbolo"²⁴² y dado que símbolo se define como la representación que hace participar al simbolizante del simbolizado, luego la *connotación* que habrá de procurar Pasolini, habrá de estar incluida de la *denotación*: el *Cine de Poesía*. Aquí es donde encontramos en *las tragedias pasolineanas* la aportación más novedosa del mismo pasolini, su aportación más contundente y, al tiempo, la corroboración más profunda de nuestra tesis inicial establecida en el sentido de que había en *las tragedias pasolineanas* no tanto una composición iconográfica como si una simbólica. Con todo, para explicarlo habrá que analizar un poco más detalladamente.

²⁴¹. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] *Ob. Cit.* p. 13

²⁴². Todorov, T. *Teorías del símbolo*. *Ob. Cit.* P. 336

De acuerdo con Marchese y Forradellas, "la denotación constituye el primero y más elemental nivel semántico del signo"²⁴³, mientras que la connotación "se empareja y se opone desde siempre a la denotación en cuanto indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y en algunos casos extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo, bien para un grupo de hablantes, bien para uno sólo."²⁴⁴ Así, "para Todorov, connotación es un concepto donde cabe todo, que engloba <todas las significaciones no referenciales>"²⁴⁵ Así, de acuerdo con la semiología, la denotación y connotación son dos niveles de comunicación distintos en el mensaje de un signo complejo.

El signo está compuesto por un significante y un significado. El plano de los significantes constituye el *plano de la expresión* y el de los significados el *plano del contenido*.²⁴⁶

De este modo, y partiendo de la glosemática hjelmsleviana se puede caracterizar a un signo con la "fórmula ERC donde (R) es la relación entre el plano de la expresión (E) y el plano del contenido (C). Cuando un primer sistema ERC llega a funcionar como plano de la expresión o signoificante de un segundo sistema, se dice que el primer sistema constituye el plano de denotación y el segundo el plano de connotación. La connotación se puede representar entonces con la fórmula (ERC)RC."²⁴⁷

²⁴³. Cf. *Denotación* en Marchese, A. Y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

²⁴⁴. Cf. *Connotación* en *Ibid.*

²⁴⁵. *Ídem*

²⁴⁶. Barthes, R. "Elementos de semiología" en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 39

²⁴⁷. Cf. *Denotación* en Marchese, A. Y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ob. Cit.

Los significantes de connotación que llamaremos *connotadores*, están contruidos por signos (significantes y significados reunidos) del sistema denotado; naturalmente, varios signos denotados pueden reunirse para formar un solo connotador, si está provisto de un solo significado de connotación; dicho de otra manera, las unidades del sistema connotado no tienen forzosamente la misma dimensión que las del sistema denotado; largos fragmentos del discurso denotado pueden construir una unidad del sistema connotado (es el caso, por ejemplo, del *tono* de un texto, formado por palabras múltiples, pero que remite a un solo significado)²⁴⁸

De este modo, cuando se habla de denotación y connotación parece que se trata de “dos sistemas de significación imbricados uno en otro, pero también desligados uno del otro.”²⁴⁹ Con todo, mientras que para la semiótica “ha de quedar claro que la diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente menos estables que las denotaciones”²⁵⁰, y por ello, “la estabilidad concierne a la fuerza de la convención codificadora”²⁵¹; para una disciplina del símbolo aún no es tan sencillo por que en principio no cuenta con un código en virtud de que “todo código es simultáneamente arbitrario y racional”²⁵²

Si todo arte es lenguaje no lo es, por cierto, en el plano del pensamiento consciente.²⁵³

Así, pensamos que el lenguaje que hunde sus raíces fuera del plano del pensamiento consciente es el simbólico que, en la medida en que revela un sentido, hace inteligible una significación para el espíritu. Así, podemos afirmar que el arte mantiene en su seno una

²⁴⁸ Barthes, R. “Elementos de semiología” en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 77

²⁴⁹ *Ibid.* P. 76

²⁵⁰ Eco, U. Tratado de semiótica general. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen 1995. 461pp. p. 94

²⁵¹ *Idem*

²⁵² Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] Ob. Cit. p. 27

tradición antigua expresada en un lenguaje simbólico; por ello, Pasolini con su *Cine de Poesía* pretende mantener una comunicación directa con nosotros mismos. Con todo, esta comunicación directa enfrenta un reto, a saber: que a pesar de ser un mensaje sin código necesita una denotación y una connotación que encuentren su estabilidad no en la 'fuerza de la convención codificadora' —porque carece de código alguno— sino en la participación del simbolizante en el simbolizado y, en otras palabras, en la participación de la denotación en la connotación.

Así las cosas, y dado que la denotación y la connotación son dos sistemas de significación imbricados uno en el otro, pero también desligados uno del otro, Pasolini encuentra en *las tragedias* un sistema de significación contenido ya en el poetizar del *Cine de Poesía*: En efecto, hemos visto que la tragedia genera una concentración violenta de emociones en choque que han de descargarse en la *Katharsis*, ésta es a su vez una purga que genera una *compasión* del espectador con el personaje. Empero el personaje no es cualquier persona. Antes bien, se trata de un héroe mítico que se remonta a un 'tiempo sagrado' *in illo tempore*. Así, el espectador no es tanto que sienta compasión por Edipo, como si lo es por el sutil ejercicio que opera en la sinécdoque, que le hace sentir dicha compasión por el tiempo del origen. Así, la tragedia genera una compasión con el origen a través de la purga de la crisis. Ahora bien, esta compasión por el origen ya está contenida en la poesía. En efecto, hemos visto que la poesía es una técnica discursiva que hace aparecer lo oculto: la verdad. En este sentido la poesía es un lenguaje de la aparición porque atañe a la esencia de las cosas que quiere simbolizar.

Ahora bien, si la verdad ha de ser simbólicamente traída a la presencia a través de la voz poética, no va a ser traída para oponerse a vocablos convencionales, tales como 'mentira'

²³³. Lévi-Strauss, C. "El arte como sistema de signos" *Ob. Cit.* P. 116

o 'falsedad'. En este sentido, la verdad no se opone a la mentira. Antes bien, se opone al 'olvido del origen', Este 'olvido del origen' es la definición misma del vocablo 'crisis'. Por ello, aquello que purga la Katharsis trágica es nada más y nada menos que el peligro más inhumano que acecha al hombre desde la antigüedad hasta nuestros días, la crisis más crucial y contundente que hombre alguno pueda conocer: el olvido del origen. Por ello, mientras Pier Paolo Pasolini hace su *Cine de Poesía* le resulta claro que "se trata, en definitiva, del reconocimiento de una crisis -y de una crisis muy grave."²⁵⁴

Hemos dicho desde el principio de este capítulo que el *Cine de Poesía* es un eje técnico de la propuesta de Pasolini; dijimos también que la tragedia era otro eje de la misma propuesta, pero ahora no se trata de un eje técnico sino temático. Ahora bien, si vemos el eje técnico como un sistema de simbolización denotativa y al eje temático como un sistema de simbolización connotativa, percibiremos entonces que lo técnico y lo temático de las tragedias pasolineanas no sólo cumplen con ser dos sistemas de significación imbricados uno en el otro, pero también desligados uno del otro -perspectiva meramente semiológica que comparten tanto los sistemas fundados en el signo como aquellos fundados en el símbolo—sino que percibiremos que cumplen también con la capacidad peculiar y exclusiva del símbolo de hacer del simbolizante participar del simbolizado.

Podemos decir, entonces, que si en Pasolini hay una connotación temática sobre la base de una denotación técnica y, a su vez, cada una de estas partes contiene el encuentro con el origen, parece que, a decir de lo simbólico, "hay una indiferencia de posición del significante suplementario en relación al relato."²⁵⁵

²⁵⁴. Testimonio de Pasolini citado en Cuevas, M.A. Introducción a Chicos del Arroyo. Apud Pasolini, P.P. Chicos del arroyo. Madrid. Cátedra, 1990. P.9

²⁵⁵. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] *Ob. Cit.* p. 63

De este modo, la propuesta filmica de Pasolini hace participar a lo técnico de lo temático (viceversa) en la medida en que ambos atañen a un 'olvido del origen' y a su resarsimiento, revelando de este modo para el hombre un sentido inteligible al espíritu. Así, las tragedias filmicas pasolineanas toman la forma de un poema simbólicamente connotado.

En este sentido, la denotación y connotación simbólicas se acercan al ámbito semiológico a través del trabajo hjelmsleviano. En efecto, "Hjelslev introdujo una distinción que puede ser importante para el estudio del signo semiológico y no solamente lingüístico. En efecto, cada plano comporta para Hjelslev dos strata; la forma y la sustancia. *La forma* es lo que puede ser descrito exhaustiva y simplemente, y con coherencia (criterios epistemológicos) por la lingüística, sin recurrir a ninguna premisa extralingüística; *la sustancia* es el conjunto de los aspectos de los fenómenos lingüísticos que no pueden ser descritos sin recurrir a premisas extralingüísticas."²⁵⁶ Con todo, parece que será privilegio exclusivo de Barthes montar el criterio sobre la forma y la sustancia del lenguaje sin código del cine. En efecto, al encuentro con Eisenstein, Barthes crea una taxonomía para explicar el fenómeno filmico. En ella incluye tres niveles distintos del lenguaje cinematográfico. El primero de ellos es un "*nivel de la comunicación*, que es un nivel informativo que recoge todos los conocimientos que me proporsionan el decorado, los ropajes, los personajes."²⁵⁷ El segundo es "*el nivel de la significación*, que hace referencia a un conocimiento *cultural* que el espectador deba tener como conocimiento previo al momento de observar la imagen, bien del evento representado, bien de la

²⁵⁶ Barthes, R. "Elementos de semiología" en *La aventura semiológica*. Ob. Cit. P. 39-40

²⁵⁷ Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] Ob. Cit.. p. 51

estética propia del cineasta, bien de la técnica del cineasta.”²⁵⁸ Por último, “y en oposición a estos dos, uno tercero [al que llama inspirado en Julia Kristeva], el *sentido de la significancia* que ha de referirse al campo del significado.”²⁵⁹

Los dos primeros niveles mantienen una cercanía entre sí que consiste en que mantienen una relación evidente e inmediata con lo visible, lo inmediato, lo dado de la representación y el último, al referirse al campo del significado, aspecto transfísico del signo, mantiene una relación no tan a la mano, que si bien nunca se separa de la representación que lo origina, se mantiene, digamos, en un nivel oculto. Barthes, por lo pronto, quiere hablar de esta oposición entre niveles por ello privilegia sólo al segundo y al tercero pues da por asimilado en el segundo al primero ‘por ser ambos evidentes’.

Esta evidencia para él, este literal *analogon* de la realidad, “es un sentido que viene en mi busca, en busca del destinatario del mensaje, del sujeto lector, un sentido que parte del autor y *va por delante de mi*: evidente, es cierto (también lo es el otro), pero este lo es con una evidencia cerrada, sujeto a un sistema completo de destinación. Propongo para este signo completo la denominación de *sentido obvio*. *Obvius* quiere decir *que va por delante* y este es el caso de este sentido que viene a mi encuentro, En cuanto al otro, al tercer sentido, al que me da por añadido, como un suplemento que mi intelección no consigue absorber por completo, testarudo y huidizo a la vez, liso y resbaladizo, propongo denominarle *sentido obtuso*. *Obtusus* quiere decir romo, de forma redondeada. Es como el redondeo de un sentido demasiado claro, demasiado violento.”²⁶⁰

Así, ha de quedar claro que en los estudios de lenguaje centrados en el símbolo se habla de denotación cuando se refiere *la forma* del mensaje, mientras que cuando se habla de

²⁵⁸. *Idem*

²⁵⁹. *Idem*

dennotación se refiere *la sustancia* propiamente del mensaje simbólico. Y esto es así en virtud de que en el símbolo el simbolizante participa del simbolizado y por lo mismo atañe a la esencia (sustancia) al ser de las cosas, del objeto que quiere simbolizar.

Podemos decir para finalizar dos cosas fundamentales. La primera de ellas atañe al *Cine de Poesía* pues parece ser que en las tragedias filmicas pasolineanas, el nivel informativo del mensaje filmico reside en la composición poética del cuadro cinematográfico que por lo demás siempre estaba inspirado en la pintura del cuatrocento, mientras que el nivel de la significación está centrado tanto en la tragedia como comocimiento cultural previo a las películas como en el mismo *Cine de Poesía* como tecnica discursiva del cineasta. Y por último el sentido obtuso de las tragedias filmicas pasolineanas atañe a la superación de la crisis a través de una re-presentación simbólica que conecta in illo tempore con el mismo origen a través de la purga que genera tanto la Katharsis trágico como el desvelar lo oculto de la poesía.

La segunda se limita a afirmar que en un sistema simbólico lo obvio participa de lo obtuso y por ello es ya lo obtuso. Así, mientras hace poco tiempo se pensaba que "está aún por nacer el estudio de los mensajes connotados y antetodo habría que decidir si lo que llamamos obra de arte puede reducirse a un sistema de significaciones"²⁶¹; por ahora, mientras re-descubrimos teóricamente el símbolo podemos afirmar que, los estudios de los mensajes connotados, han comenzado.

²⁶⁰. *Ibid.* Pp. 51-52

²⁶¹. *Ibid.* P.14

Conclusiones

Transhumanar y organizar: apuntes para una comunicación empática y una estética de la aparición.

"Los antiguos invocaban a las musas .
Nosotros nos invocamos a nosotros mismos ."
Fernando Pessoa.

"Veo al hombre como un enfermo de imágenes,
un enfermo de su propia imagen."
Roland Barthes.

"¿Pues de qué le sirve al hombre ganar
el mundo entero y perder el alma? ¿Qué recompensa dará
el hombre por su alma?
Marcos 8:36, 37

Habitualmente, entendemos la comunicación como un "trato, como una correspondencia entre dos o más personas"¹, o también como "una unión que se establece entre dos cosas --mares, pueblos, casas o habitaciones-- o personas."² Incluso desde la retórica, la comunicación es una "figura que consiste en consultar la persona que habla el parecer de aquella o aquellas a quienes se dirige, amigas o contrarias, manifestándose convencida de que su impresión no puede ser distinta

¹. Cf. *Comunicación* en Real academia de la lengua. *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Espasa Calpe, Vigésima edición 1984. II tomos.

². *Idem*.

de la suya propia.”³

Así, preguntamos por la comunicación y lo primero que aparece a la mano son tres acepciones. La primera de ellas es una acepción particular de uso que entiende la comunicación como una ‘correspondencia’; la segunda es una acepción figurativa que entiende la comunicación como una ‘unión’ y en un segundo momento como un ‘vínculo’; mientras que la tercera es una acepción retórica que entiende la comunicación como una ‘corroboración del comunicado’. Correspondencia, unión, vínculo y corroboración son, pues, las características de una comunicación aceptable. Con todo, en el ejercicio de la comunicación se presentan dificultades cruciales fundamentalmente de correspondencia que dificultan, en consecuencia, tanto la corroboración del comunicado como cualquier posibilidad de unión o vínculo. En efecto, “una de las experiencias humanas más gratificantes –y también una de las menos frecuentes-- es la de comprender por completo los pensamientos y sentimientos de otra persona, con los significados que tienen para ella, y a la vez ser comprendidos por el otro”⁴ Así las cosas, parece que mientras el hombre se comunica con otros no los comprende ni es comprendido por ellos en virtud de que ‘comprender al otro’ implica un riesgo de transformar una actitud cerrada para con el otro que no permite la correspondencia, la comprensión del otro. He ahí el problema actual de la comunicación; el nudo que hace incompatibles los comunicables, incomprensible el comunicado, difíciles el vínculo y más aún la unión y, en suma, todo ello genera un ambiente hostil, indiferente y contrapuesto a la correspondencia. Corresponder, hoy día, es el problema real de la comunicación porque sin correspondencia, como hemos visto, simplemente no hay

³. Idem.

⁴. Rogers, C. El proceso de convertirse en persona [Mi técnica terapéutica] trad. Lilibana R. Wainberg. México. Paidós 1997. 356pp. p. 282.

comunicación. Así las cosas, sobre la base de una incompatibilidad crucial, el hombre construye un diálogo: el dialogo de sordos enmarcado por la ausencia de comprensión y, por lo mismo, de correspondencia.

El sentirse comprendido representa un alivio tal y una relajación tan maravillosa de las defensas, que el individuo desea crear esa misma atmósfera para otras personas. Es una experiencia que brinda gran alivio descubrir en la relación terapéutica que el otro es capaz de comprender todo: nuestros pensamientos más espantosos, nuestros sentimientos más extraños y anormales, nuestros sueños y esperanzas más ridículos y nuestras conductas más malvadas. Uno no puede menos que pensar en la posibilidad de hacer extensivo a otros este recurso.⁵

De esta suerte, el único modo de corresponder es comprender. Con todo, la comprensión supone un ejercicio previo de compasión y ésta relacionada con la empatía. Sentir lo que el otro siente, ponernos en el lugar del otro, son entonces condiciones para una comunicación aceptable; pues, de hecho, sólo así la definición que entiende la comunicación como un 'poner en común' tiene sentido y fundamento. De hecho, esta es una idea antigua que ya los griegos pensaban cuando Aristóteles afirma que "las virtudes más altas son aquellas que redundan en beneficio para los otros"⁶

De este modo, esta 'participación afectiva en una realidad ajena' que la *comunicación empática* promueve consiste en la generación de empatía y compasión. En efecto, compasión y empatía serán condicionantes para lograr una *correspondencia* entre interlocutores, pues de suyo la compasión designa la actitud de acompañar la pasión del otro, y por ello, es pues, un modo de propiciar la empatía, es decir, de propiciar la participación afectiva de un sujeto en una realidad ajena de manera cabal. Así, desde la perspectiva de la comunicación empática, aquello que es 'una realidad ajena' pierde su lejanía pues comienza a ser un 'terrotorio conocido', pues yo mismo me pongo en los zapatos del otro y, acompañando su pasión, propicio mi propia concurrencia afectiva en su realidad.

⁵. Idem.

⁶. Citado en Capelletti, . *Protagoras: Naturaleza y cultura*.

Por ello, esta comunicación empática, que genera una relajación excepcional de las defensas, aparece como la base de la comunicación en general en virtud de que "cuando vivimos ocultos tras un disfraz y tratamos de actuar según pautas que no concuerdan con nuestros sentimientos, no osamos prestarnos atención unos a otros; siempre debemos mantener la guardia alta o corremos peligro de que alguien atraviese nuestra barrera. Pero cuando alguien tiende a expresar sus sentimientos verdaderos en cuanto surgen y vive sus relaciones sobre la base de sus sentimientos reales ya no necesita adoptar una actitud defensiva y puede atender y comprender a los otros miembros de la comunidad. En otras palabras puede permitirse ver la vida tal y como la ve la otra persona en ese momento."⁷ Con todo, si esto es así, asistimos entonces a un giro simbólico de la comunicación empática, a saber: que para que un individuo se preocupe por ejercitar las virtudes más altas --aquellas que reditúan en beneficios para los demás-- y, así, comprenda y corresponda al otro a la manera compasiva y empática, es decir, promoviendo una comunicación que funde una comunidad, una comunión, este mismo individuo debe haber cumplido con un paso anterior, el paso de reconocer su propio ser y ser sí-mismo para confiar en su propia unicidad y en esta medida permitir también al otro ser sí-mismo. En efecto, "esta tendencia se desarrolla a medida que la persona descubre que puede confiar en sus propios sentimientos y reacciones, que sus impulsos más profundos no son destructivos ni catastróficos y que él mismo no necesita ser vigilado, ya que es perfectamente capaz de encarar la vida sobre una base real. En cuanto aprende que puede confiar en sí mismo, *en su propia unicidad*, se vuelve más capaz de confiar y aceptar los sentimientos y valores que existen en otra persona"⁸.

⁷. Rogers, C. Ob Cit. pp. 282 - 283

⁸. Ibid. p. 284

A lo largo de este trabajo hemos anotado una serie de argumentos a favor de la idea de que el lenguaje fílmico en general posee cualidades simbólicas y algunos otros hemos aducido a favor de la hipótesis de que el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini cumple exhaustivamente con tales requisitos.

Pues bien, dado que la cinematografía tiene cualidades simbólicas, y lo mismo vale decir respecto de la comunicación empática, entonces el *Cine de Poesía* pasolineano al ser simbólico es también en cierta medida empático. Todo ello puede justificarse a través de las tragedias fílmicas. En efecto, hemos desarrollado a lo largo del capitulado de este trabajo una serie de ideas a favor de la hipótesis de que la tragedia en el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini aparece como una connotación temática que, en la medida en que descubre las 'partes en común' de los hombres, posee cualidades simbólicas. En este sentido, todo parece indicar que Pasolini, al realizar sus tragedias fílmicas, realiza los apuntes de la comunicación empática, pues sabemos que, por una parte, la tragedia se funda en la intención de 'generar compasión' y, por otra, que Pasolini, para generar la compasión a través de sus tragedias fílmicas, narra una historia trágica en la que se refleja a sí mismo, remitiéndola a su propia historia personal, a su unicidad interior.

El niño del prólogo --habla Pasolini de Edipo Rey-- soy yo, su padre es mi padre, oficial de infantería, y la madre, una maestra, es mi madre. Cuento mi vida, naturalmente transformada en mito, convertida en epopeya gracias a la leyenda de Edipo.⁹

⁹. Pasolini, P.P. Apud. Cuevas, M.A. ensayo introductorio a Pasolini, P. *Chicos de arroyo*. nota al pie no. 7 p.11

Así, lo más importante de las tragedias pasolineanas es que nos muestran que la compasión supone el re-conocimiento de sí mismo. Con todo, este reconocimiento de sí mismo que genera compasión con los otros supone también la confianza en los sentimientos propios en virtud de que "si estoy más deseoso de ser yo mismo, también estoy más preparado para permitirte ser tú mismo, con todo lo que eso implica"¹⁰ , pues, de no ser así, la misma comunión entre dialogantes, o más propiamente la comunidad humana, está en peligro de desaparecer.

Cuando las presiones de la vida moderna se vuelven opresivas, el fatigado habitante de la ciudad suele hablar de un rebosante mundo como una jungla de asfalto. Es ésta una forma colorista de describir el modo de vida en una comunidad urbana densamente poblada, pero también sumamente inexacta, como puede confirmar cualquiera que haya estudiado una jungla verdadera.

En condiciones normales, en sus habitats naturales, los animales salvajes no se mutilan a sí mismos, no se masturban, atacan a su prole, desarrollan úlceras de estómago, se hacen fetichistas, padecen obesidad, forman parejas homosexuales, ni cometen asesinatos. Todas estas cosas ocurren, no hace falta decirlo, entre los habitantes de las ciudades. ¿Revela, pues, esto, una diferencia básica entre la especie humana y los otros animales? También otros animales observan estos tipos de comportamiento en determinadas circunstancias, a saber, cuando se hallan confinados en condiciones antinaturales de cautividad. El animal encerrado en la jaula de un parque zoológico manifiesta todas estas anomalías que tan familiares nos son por nuestros compañeros humanos. Evidentemente, entonces, la ciudad no es una jungla de asfalto, es un zoo humano.

La comparación que debemos hacer no es entre el habitante de la ciudad y el animal salvaje, sino entre el habitante de la ciudad y el animal cautivo. El moderno animal humano no vive ya en las condiciones naturales de su especie. Atrapado, no por un cazador al servicio de un zoo, sino por su propia inteligencia se ha instalado en una basta y agitada casa de fieras, donde, a causa de la tensión, se halla en constante peligro de enloquecer.¹¹

¹⁰. Rogers, C. Ob. Cit. p. 285

¹¹. Cf. Morris, D. *El zoo humano*. trad. Adolfo Martín. Madrid. Plaza&Janes, 1979. 203pp. pp.9-11

Así, el peligro de no vivir en 'las condiciones naturales de la especie humana' trae consigo la imposibilidad de expresar los sentimientos verdaderos en cuanto surgen, y en este sentido pone en riesgo la comuninad humana misma. Con todo, hasta el saber de los poetas entiende que "en el peligro surge lo que salva."¹² Y, en la jaula de la inteligencia o razón humanas que ha generado una basta y agitada casa de fieras, la comunicación empática aparece como aquello que salva la comunidad. Así, decimos que el hombre encuentra en la comunicación empática una salida de la 'jaula humana' en la medida en que ésta parte del supuesto simbólico de que "una vez que alguien ha conseguido una buena comunicación consigo mismo, puede comunicarse mejor y más libremente con los demás."¹³ Con todo, "la principal barrera que se opone a la comunicación interpersonal es nuestra tendencia espontánea a juzgar, evaluar, aprobar, o reprobar las afirmaciones de la otra persona o del otro grupo."¹⁴ Por ello, Pasolini no se equivocaba al pensar que la empresa que hace al hombre humano es *transhumanar y organizar*. En efecto, si las presiones de la comunidad del hombre moderno han desplazado de sus condiciones naturales a la especie humana, es porque el hombre ha quedado cautivo, atrapado en su razón, en una inteligencia tal que lo hace tender a evaluar y así impedir toda correspondencia en la comunicación interpersonal. Es menester, entonces, trasladar al hombre más allá de los linderos de su propia inteligencia (que lo lleva espontáneamente a juzgar, evaluar, aprobar o reprobar) y cumplir, así, la empresa humana de *transhumanar para corresponder*. En efecto, sólo el transhumanar ha de colocar al hombre en la posibilidad de empatía con el resto de su comunidad pues el transhumanar rompe las rejas de la

¹². Holderlin, F. Apud. Heidegger, M. "La esencia de la técnica" en *Artículos y conferencias*. p.

¹³. Rogers, C. Ob. Cit. p. 288

¹⁴. Idem.

jaula de la inteligencia o razón humanas que, reiterando, lo llevan a juzgar, evaluar, aprobar o reprobar en lugar de comprender, entender y corresponder las afirmaciones de la otra persona, del otro grupo con el que dialoga. Pero, ¿cómo se ha de transhumanar?, parece que la comunicación empática aparece como una respuesta puntual y pertinente no sólo al problema de lo humano en cuanto tal, sino también al problema de la comunidad humana.

¿Pueden imaginar lo que significaría este enfoque de la comunicación si se lo aplicara a campos más amplios? Significaría que se ha establecido una verdadera comunicación y casi se podría garantizar el logro de una solución razonable a cualquier problema. En efecto, la "comunicación empática" parece ser la solución de laboratorio al fracaso de las comunicaciones en grupos reducidos. ¿Podemos tomar esta respuesta en pequeña escala e investigarla, perfeccionarla, desarrollarla y aplicarla a los fracasos de la comunicación, casi fatales, que hoy amenazan la existencia misma de nuestro mundo moderno? Pienso que se trata de una posibilidad y un desafío dignos de consideración.¹⁵

Con todo, podríamos preguntar ¿por qué la comunicación empática es una respuesta para recuperar al hombre dentro de una comunidad? Nuestra respuesta más a la mano es que la comunicación empática es una propuesta que conduce el problema de la comunicación y la comunidad humana —que genera— de manera solvente en virtud de que es por demás sabido que la constitución elemental de la comunicación precisa de una comunidad, hablante-oyente, que habrá de comunicar, de poner algo en común (lo susceptible de comunicar). Asimismo, es claramente perceptible que la comunicación empática promueve, apoya y realiza esta comunidad y que por ello resuelve el problema de la comunicación y la comunidad de la manera más ágil y sólida posible. Todo ello lo logra en virtud de que está fundada en la visión de un lenguaje simbólico que se pone los zapatos del otro y así entiende, con Platón, que "el hombre es el símbolo del hombre".

¹⁵. Cf. Rogers, C. Ob. Cit. pp.283,290

Así, decimos que, a un lenguaje simbólico corresponde una comunicación empática, en la medida en que un hombre no puede comprender y corresponder a otro si no parte del supuesto de que a través del otro se conoce a sí mismo. En efecto, un lenguaje simbólico, al hacer al simbolizante partícipe de lo simbolizado, genera, en el ejercicio de la comunicación, una empatía, una compasión que pone al hombre de camino a sí-mismo a través del otro, o mejor, en posibilidad de crear una comunidad a condición de 'salir de mí' y conocer, comprender y corresponder al otro y participar de su *unicidad* afectivamente. Así, pensamos que la comunicación sólo alcanza su finalidad completa desde la perspectiva de la comunicación empática que, sobre la base de un lenguaje simbólico, genera una identidad del conocimiento de mí mismo con el conocimiento del otro —en virtud de que "el símbolo es un paso fuera de lo dado [y en este sentido fuera de mis límites] que, con sus propias creaciones, retorna a la forma de lo dado [o sea, a mí mismo, a mi unicidad]"¹⁶. Ahora bien, a la 'finalidad completa', a lo que se realiza y llega a su fin, los griegos lo designaron con la palabra *Télos*; para ellos 'télos' hace referencia no sólo a "aquello que ha alcanzado su fin, lo ha finalizado o completado"¹⁷, sino también a "aquello que ha ejecutado su perfección en todas sus partes, a aquello perfecto, cabal, acabado, completo, elegante y consumado en su tipo."¹⁸ Por ello, en un segundo momento, *télos* hace referencia a un "estar colmado, a un 'colmar', 'llenar hasta arriba', 'cumplir', 'ejecutar lo que se había prometido', 'llegar al final de una labor', 'llevarla a la perfección'"¹⁹ Así, en virtud de que la comunicación empática está fundada sobre la base de un lenguaje

¹⁶. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas II*. trad. Armando Morones. México. F.C.E. 1979. 319pp. p.46

¹⁷. Cf. *Télos* en Liddell & Scott. *An intermediate Greek-English Lexicon*. Founded upon the seventh edition of Liddell & Scott's *Greek-English Lexicon*. New York. Oxford at the claredon press. 1997 I tomo.

¹⁸. Idem.

¹⁹. Idem.

simbólico que no conoce "ninguna línea divisoria que separe la palabra de su significado, el contenido cósico de la 'representación' y el contenido del mero signo, sino que ambos se disuelven y se funden entre sí"²⁰, la comunicación alcanza su *télos* completo en la *comunicación empática*. De esta suerte, una comunicación empática fundada en el lenguaje simbólico ha de crear —y de hecho crea— una correspondencia tal que muestra de modo cabal, acabado, completo, elegante y consumado en su tipo, en que medida el hombre, al ejercitar la comunicación que crea una auténtica comunidad, es el símbolo del hombre. Así, una comunicación empática fundada en un lenguaje simbólico aparece por fuerza y necesariamente como una comunicación que ha alcanzado su fin, lo ha finalizado o completado, como aquello que ha ejecutado su perfección en todas sus partes, como aquello perfecto en virtud de que la misma comunicación es, por definición, un 'poner en común'. Dicho de otro modo, este 'poner en común' que la comunicación supone encuentra su 'estar colmado', su colmar, su 'llenar hasta arriba', su 'cumplir', y su 'ejecutar lo que se había prometido' en la *correspondencia* que la *comunicación empática* promueve. En efecto, al ser la *comunicación empática* una comunicación que hace aparecer al hombre como símbolo del hombre, es al mismo tiempo un medio que hace a la comunicación 'llegar al final de su labor', y, por lo mismo, es un vehículo capaz de 'llevarla a su perfección'. Aquí descansa la importancia de las tragedias fílmicas pasolineanas, pues mientras están basadas en un lenguaje y una estructura de composición simbólicos se encuentran sin saberlo y sin conocerlo en territorios de la *comunicación empática*. En efecto, a través de la compasión trágica, la correspondencia que 'pone en común' las diferentes individualidades (unicidades) humanas y que es necesaria para que la

²⁰. Cassirer, E. Ob. Cit. p. 46

comunicación llegue a su culmen, y al hacer compartir un territorio común, un trabajo con estas características funda una comunidad, una íntima comunión entre los hombres. Por ello, pensamos que las tragedias fílmicas de Pier Paolo Pasolini son, per sé, los apuntes para una comunicación empática válida para todos los hombres y para todas las eras de la humanidad. De este modo, esta novedosa propuesta pasolineana implícita en la filmografía trágica, responde y se enfrenta a un enfoque adverso y descreído de los valores comunicativos y estéticos del cine. En efecto, el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini va más allá de la postura que entiende al cine como "la industrialización de la mentira."²¹ No cree que, en virtud de su velocidad de proyección de 24 cuadros por segundo, el cine sea "un ritual de adormecimiento"²² útil para "escapar de la realidad en tiempos de guerra y liberarse de ella en tiempos de paz."²³ ni mucho menos que el cine establezca "un último record metafísico, a saber: el olvido final de la materia y de nuestra presencia en el mundo, más allá de la barrera del sonido y más allá de la barrera de la luz"²⁴. Si P. Virilio cree que el olvido final de la materia y de nuestra presencia en el mundo, son los atributos que hacen ser al cine una 'estética de la desaparición' cuyo problema es la velocidad de proyección de las imágenes que "nada más surgen, dejan de existir"²⁵, presentando un tiempo diferido desprovisto de huellas mnemónicas que generan dicho olvido final, las tragedias fílmicas de Pasolini, con su *lenguaje simbólico*, demuestran lo contrario, pues este *lenguaje simbólico*, al hacer participar al simbolizante en el simbolizado y en esa medida

²¹. Declaración de P. Virilio en Muñoz, O. "Entrevista con Paul Virilio" en *Babelia*, 12 de noviembre de 1994 pp. 2-3 p.2

²². Virilio, P. *Estética de la desaparición*. Trad.Nomi Benegas. Barcelona, Anagrama 1988. 128pp. p. 70

²³. Cf. Idem.

²⁴. Ibid. p. 128

²⁵. Muñoz, O. "Entrevista con Paul Virilio" Ob. Cit. p.2

presentar no sólo 'las cosas' sino también 'el ser de las cosas', desdice la idea de que "el tiempo diferido del motor cinematográfico disuelve las apariencias del mundo presente"²⁶y, a fin de cuentas, de que este 'dejar de existir' de la imagen cinematográfica genera el poder de inmemorialización de la realidad; es decir, de im-pregnancia de lo real, pues "no podemos olvidar algo que no ha ocurrido"²⁷ y , principalmente, de que "la evidencia es lo más peligroso, porque se da transparente. Hemos pasado de una estética de la aparición a una estética de la desaparición."²⁸

Cierto es que se ha pensado que "en el cine la cámara puede atrapar un momento, pero ese momento ya pasó; en el fondo, traza un fantasma de ese momento y no tenemos la certeza de que ese momento existió fuera de la película ¿O es la película una garantía de la existencia de ese momento? ¿A quién debemos preguntarle? Este mundo, esta suposición es entonces una ilusión. Lo único verdadero es la memoria, mas la memoria, en cine, es una invención."²⁹

Con todo, desde el lenguaje simbólico del *Cine de Poesía* la cámara no traza ningún fantasma de ningún momento porque no es una representación lo que sustenta al lenguaje simbólico, en este sentido, la cámara no sustituye el momento real por el momento de la película, es decir que no hay *relevo* ni hay tampoco un *fuera de la película*, pues muestra no sólo 'las cosas' sino también 'el ser de las cosas'. Así, el lenguaje simbólico hace de los dos momentos —el de la película y el de la realidad— una unidad que acaece herméticamente como una sola visión de la vida y la realidad.

²⁶. Virilio, P. Estética de la desaparición. Ob Cit. p. 61

²⁷. Muñoz, O. "Entrevista con Paul Virilio" Ob. Cit. p.3

²⁸. Idem

²⁹. Testimonio del cineasta portugués Manuel de Oliveira en *Historia de Lisboa*. Wim Wenders. Road movies, Madragoa Filmes, WDR, Lisboa G4. República Federal de Alemania-Portugal. 1994.

Dicho de otro modo, el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini deja claro que no es cierto que el cine proyecta una imagen de la realidad, y que, en virtud de que el cine traza un fantasma de la realidad, ésta se esfuma en la dimámica de una estética de la desaparición. Ciertamente, Pasolini acepta que, sin memoria, las imágenes del cine son una suposición, una mera ilusión, y que, debido a ello, el hombre no registra huella alguna de esta ilusión de la realidad en su memoria. Al mismo tiempo, comparte la idea de que no podemos olvidar algo que no ha ocurrido. Pero no acepta que "apuntar una cámara es como apuntar un arma contra la realidad. Pues este 'apuntar' es como si a las cosas se les exprimiera la vida. Girar la manivela es encoger la ciudad desvaneciéndola más y más"³⁰

Por ello, parece ser que, a pesar de la definición del cine arriba presentada en el *Cine de Poesía* de Pier Paolo Pasolini, se impone cada vez con más fuerza la distinción establecida por Eisenstein entre cine y cinematografía.

El cine es --dice Eisenstein--: tantas y tantas corporaciones, tales y tales vuelcos del capital, tales y tales estrellas, tales y tales dramas. La cinematografía es en primer lugar y sobre todo, montaje.³¹

³⁰. Cf. Dialogo final Frederich/Winter en *Historia de Lisboa*. Wim Wenders. Ob. Cit.

³¹. Eisenstein, S.M. "El principio cinematográfico y el ideograma" en *La forma del cine*. p. 33

Pensamos que Pasolini al proponer la connotación temática de las tragedias fílmicas sobre la base del *Cine de Poesía*, ahonda, redonda y fortalece los trabajos iniciados por S.M. Eisenstein en torno a los estudios del montaje, pues para Eisenstein el montaje es el modo de articular, ordenar y establecer el lenguaje fílmico, mientras que Pasolini parte ya de este supuesto y no sólo propone un modo poético de articular, ordenar y establecer el lenguaje fílmico sino que, además, parte de esta articulación y ordenamiento para establecer la connotación temática de la tragedia, logrando, de este modo, centrar, en las entrañas de la cinematografía, una propuesta que apela a lo esencial del film, a saber: a lo fílmico.

En la película, lo fílmico es lo que no puede describirse, la representación que no puede ser representada. Lo fílmico empieza donde acaban lenguaje y metalenguaje articulados.

Por su parte, R. Barthes ha identificado esta irrepresentabilidad de lo fílmico, con lo que él ha denominado 'lo obtuso' que, según explica, es el nivel más profundo del mensaje fílmico. En efecto, él nos dice que "ahí precisamente [en lo obtuso,] está lo fílmico, en ese punto en el que el lenguaje articulado no es más que aproximativo y donde comienza otro lenguaje [simbólico] cuya <ciencia> no podrá ser la lingüística; y en virtud de que ésta solo estudia lo material (significante) del signo y lo obtuso es irrepresentable, pronto habrá de ser abandonada como una nave nodriza."³²

³². Cf. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. p.64

Lo fílmico no es *el film*; lo fílmico está tan lejos de la película como lo novelesco de la novela (puedo escribir novelescamente sin escribir jamás una novela).³³

Y, según puedo ver, el lenguaje obtuso de lo fílmico es más propiamente un lenguaje simbólico, porque parte de lo obvio —el nivel más evidente del mensaje fílmico según Barthes—, de lo evidente y depende de él y por lo mismo forma una unidad con él, a la manera del ideograma japonés que a partir de dos representes *genera* un irrepresentable. Esto 'irrepresentable' es *lo obtuso* que mantiene comunicación, intimidad y armonía con lo obvio y, por ello, es propiamente simbólico.

Ahora bien, de acuerdo a la cualidad irrepresentable de lo obtuso, se ha pensado que "no tiene lugar estructural. Y que un semántólogo no le concedería existencia objetiva porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada: ¿cómo describir lo que no representa nada?"³⁴

Con todo, dado que "el sentido obtuso está fuera del lenguaje articulado, pero, sin embargo, dentro de la interlocución"³⁵ pensamos, por analogía, que lo irrepresentable y oculto que lo fílmico, lo cinematográfico es, está incluido en el mismo mensaje fílmico bajo una dinámica simbólica de armonía de los contrarios -obvio y obtuso- de dicho mensaje fílmico y en este sentido, *el sentido obtuso* no representa nada pues no es el relevo significante de nada, pero, a pesar de todo, simboliza, es decir, habla de algo más.

³³. Ibid. p. 65

³⁴. Ibid. p. 61

³⁵. Ibid. p. 61

Así las cosas, frente a la postura que afirma que el cine es la industrialización de la mentira dirigida sobre la base de una estética de la desaparición, sabemos ahora que el cine, entendido como una articulación simbólica del lenguaje fílmico, expresa una 'modalidad cultural' que no desaparece. Antes bien, permanece y hace aparecer un sentido claro de comunidad y comunión, inteligible para el espíritu humano bajo la forma irrepresentable de lo obtuso.

Por ello desde la perspectiva del poder simbólico de un lenguaje fílmico que mantiene una íntima unión de lo irrepresentable con lo representado, "sabemos que bajo la imagen que se nos muestra hay otra más fiel a la realidad, y bajo ésta aún hay otra, y otra, hasta la verdadera imagen de esa realidad, absoluta y misteriosa, que ningún ojo podrá ver nunca"³⁶ De este modo pensamos que las tragedias fílmicas pasolineanas poseen el equilibrio, la armonía y el balance entre lo obvio y lo obtuso propio del símbolo. En efecto, dichas tragedias, al estar construidas sobre la base de un lenguaje simbólico --donde el simbolizante participa de lo simbolizado-- no sólo mantienen, reúnen, y armonizan la imagen con el objeto que representa (cualidad de lo obtuso) sino que en vez de desaparecer la realidad hasta el grado de hacerla ilusión, la hacen 'aparecer' al tocar el mismo ser de la realidad, es decir, tocando lo simbolizado: esa misteriosa y absoluta realidad que nunca ojo alguno ha visto ni ha de ver pues es de naturaleza obtusa. Es aquí donde, según puedo ver, el *transhumanar* de las tragedias fílmicas pasolineanas constituyen los apuntes para una *comunicación empática*; que, a su vez, *organizan* los apuntes para una estética de la aparición.

³⁶ Comentario de Wim Wenders a *Historia de Lisboa* en Cineteca Nacional. Cuadernillo de la XXIX Muestra Internacional de Cine. México, Noviembre/Diciembre 1996

Por ello, podemos concluir que *transhumanar* y *organizar* son , propiamente, el 'hacia donde' se dirigen las tragedias fílmicas pasolineanas y que ambos son apuntes establecidos, dirigidos, y fundados en un lenguaje simbólico que proporciona imágenes no sólo para la idea de Levi-Strauss de que *en el lenguaje del arte hay un vínculo 'material' entre la obra de arte y el objeto que representa*, sino también para la de Barthes, quien piensa que "el arte está presente como una forma muy antigua que retorna, de modo irresistible, en la economía de las sociedades"³⁷ Idea que, por lo demás, poblaba ya la cabeza de Pasolini cuando afirmó que "el destino de todo futuro consiste en convertirse en pasado, si no lo es ya."³⁸

³⁷. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. Ob. Cit. p. 203

³⁸. Pasolini, P.P. "Huellas prehistóricas" en *El caos contra el terror*. pp. 198-199

Anexos

Pier Paolo Pasolini: el hombre y la obra

Se trata en definitiva, del
reconocimiento de una crisis
—y de una crisis muy grave.

Pier Paolo Pasolini

1.1. Anexo primero: Biografía de Pier Paolo Pasolini

Hijo del teniente de infantería Carlo Alberto Pasolini y de Susana Colussi, maestra elemental, Pier Paolo Pasolini nace en Bolonia, el cinco de marzo de 1922¹. Hasta los quince años, radicó en un poblado al nororiente del Friuli (tierra natal de su madre) llamado Casarca. En 1937, la familia Pasolini regresa a Bolonia. Pasolini se matricula en la universidad de esta ciudad. Entre las personalidades que configuraron sus intereses en aquella época se encuentran Montale, Sereni, Beethoven y Hölderlin². Durante la segunda guerra desarrolla sus primeras actividades pedagógicas y un notable quehacer filológico dialectal.

¹. Cf. Miguel Ángel Cuevas, Introducción a *Chicos del arroyo*, en Pasolini, Piero Paolo, *Chicos del arroyo* Cátedra, Madrid, 1990, p. 9.

Para 1946, en la inmediata posguerra, registra su primer recuerdo de acercamiento a la conciencia homosexual.

“tenía yo poco más de tres años. De los muchachos que jugaban en el parque frontero a mi casa, más que cualquier otra cosa me impresionaban las piernas (...) Era el sentimiento de lo inalcanzable, de lo carnal —algo para lo que todavía no se ha inventado un nombre. Yo entonces lo inventé y fue ‘teta veleta’ (...), algo como un cosquilleo, una seducción, una humillación”².

En el año 1947, en conjunción con sus primeras experiencias homosexuales, le sobreviene una peculiar experiencia religiosa; su encuentro con el misticismo.

Fue una verdadera enfermedad de mi espíritu; pero de ella salió extraordinariamente depurado. Pasaba horas frente a una hoja o una mano para “comprenderlas”, (...) para salvar el límite o la sutura donde yo terminaba y comenzaba la hoja, el tronco. No pensaba directamente en Dios, sino en lo Otro, algo mucho más importante para mí. Con el descubrimiento de esta dimensión acabé creyendo en el milagro y en la profecía⁴.

Para 1949 Pasolini sale de Casarsa, después de que, acusado de corrupción de menores y haber sido utilizado políticamente a la bonanza de la facción democristiana de la política local, lo han expulsado del partido Comunista.

En el invierno del 49 huí (...) huí con mi madre a Roma, como en una novela. El periodo friulano había terminado⁵.

². Idem. p. 15.

³. Idem. p. 11.

⁴. Idem. p. 18.

⁵. Idem. p. 22.

Instalado en Roma Pasolini trabaja, en condiciones económicas precarias, los proyectos *El signo de una cosa*, *Amado Mío* y *Muchacho de la Vida*. Un año después recibe apoyo de Sereni y conoce a Bertolucci.

A finales de 1951 "obtiene un empleo como profesor y su primer contrato editorial que consistió en la recopilación de la antología *Poesía dialectal del Novecientos*. Y, en ese mismo año, comienza a escribir los poemas civiles (...) que conformarán el texto titulado *Las cenizas de Gramsci*"⁶.

En 1955 se publica *Chicos del arrollo* e inmediatamente se desata un proceso judicial que la tacha de obscena. De tal proceso Pasolini saldrá socialmente indemne, pero marcado por el escándalo que lo perseguirá por siempre, incluso después de su muerte. En efecto, *Una vida violenta* y las películas *Acattonne*, *Mamma Roma*, *La Ricotta*, *Teorema*, *Decameron*, *Il racconto di Canterbury* y *Saló* fueron sometidos a procesos judiciales⁷.

El periodo de 1960 a 1964 ve intensificarse las campañas clérigo fascistas y, con ellas, las iniciativas de la censura y de la magistratura contra la obra y persona de Pasolini⁸. No obstante, nuestro autor sigue su trabajo y comienza a interesarse por otro tipo de lenguaje artístico; a saber, el teatro⁹. Con todo, en una colaboración de 1966 para la revista *Nuovi Argumenti* anuncia que:

Este teatro habría de ser naturalmente un teatro difícil, un teatro entendido como rito de cultura y, por lo tanto, dirigido a una élite (...) un acto de protesta activa, dinámica, contra la cultura en masa¹⁰.

⁶. Idem. p. 25.

⁷. Cf. Idem. p. 26.

⁸. Cf. Pasolini, P. P. *Las bellas banderas*. Planeta, Barcelona, 1982; p. 23.

⁹. Cf. Pasolini, P. P. *Chicos del arroyo*, p. 33.

¹⁰. Idem. p. 34.

Sin lugar a dudas, esta es la etapa más importante para Pasolini en su gran búsqueda de una expresión artística concentrada en una *lucha contra el fariseísmo* que, en una época a la cual él considera *la época de la alienación*, está en todas partes¹¹. El gran problema de una época así es, según Pasolini "la cultura en masa" y contra ella se levanta.

Me irrité, y no quise continuar haciendo películas fáciles, populares, pues en ese caso habrían sido en un cierto sentido manipuladas, mercantilizadas, utilizadas por la civilización de la masa. A partir de ahí hago películas más difíciles como *Uccellacci e uccellini* (1966), *Edipo Rey* (1967), *Teorema* (1968), *Porcile* (1969), *Medea* (1970); un grupo de películas en definitiva más aristocráticas y difíciles, difícilmente utilizables en última instancia¹².

En el divorcio de la "cultura en masa" Pasolini crea lo que él mismo llamó "Cine de poesía"; el que, según él, se caracteriza por ser "irracionalista, hermético, de indagación en lo inconsciente y de restauración del mito como canon epistemológico [y en el que] el teatro de palabra se convierte en elegía que no deviene idilio sino tragedia..."¹³

Cierto es que esta nueva concepción del cine representa, en el proceso creativo de Pasolini, "una clara desviación de intereses". Con todo, a pesar de la ausencia de publicaciones poéticas no podemos afirmar lícitamente que, esta nueva concepción haya afectado en modo alguno su contribución en el ámbito poético y narrativo. Antes bien, la aparición de la antología *Poesía en forma de rosa* (1964) hasta la de *Transumanar y organizar* (1971) son claro ejemplo de cómo esta nueva concepción del cine despierta y fomenta en Pasolini una profunda y novedosa inspiración poética.

¹¹ . Cabe señalar que las expresiones subrayadas aquí son ambas títulos de artículos publicados en la antología que lleva por título *Las bellas banderas*.

¹² . Pasolini, P. P. *Chicos del arroyo*, p. 35.

¹³ . *Ibidem*.

No obstante, es imposible hacer caso omiso de la clara ausencia de publicaciones que, hasta el momento, venía siendo muy fecunda. Por ello, vale la pena explicar la razón de esta ausencia. Es mi opinión suponer que Pasolini no publica ni escribe porque, entre otras cosas, existe ya en el mundo “la dura polémica con la nueva vanguardia, una crítica a la inanidad de toda crítica exclusivamente literaria y una declaración de *finis* de la literatura a secas, una *dolorosa* toma de conciencia del *horrendo futuro tecnológico* preparado por el *neocapitalismo*”¹⁴. Y, Pasolini no deja de participar en esa polémica. En efecto, *Trasumanar y organizar* bien puede ser vista como una obra que se adhiere a una clara confrontación con la idea del dominio de una lengua instrumental. Es decir, la obra mencionada es, a los ojos del propio Pasolini, “una idea metalingüística”, porque intentaba, según nuestro autor, exponer una “aceptación total de la literatura y [un] rechazo total de la literatura”¹⁵. No obstante, *Trasumanar y organizar* no tiene la resonancia esperada.

Empero, en su inmutable intención de oponer al presente consumista un pasado reciente, para mostrar la realidad de las relaciones entre los cuerpos frente a la irrealidad de la sociedad de consumo, Pasolini produce la, así llamada *Trilogía de la vida*, compuesta por las obras *Decameron* (1971), *Los cuentos de Canterbury* (1972), *Il fiore de las mil y una noches* (1974). En efecto, la intención de Pasolini al realizar estas películas no es otra que hacer ver al público que “gozar la vida [en el cuerpo] significa justamente de gozar de una vida que históricamente ya no existe; y vivirla es por lo tanto reaccionario”¹⁶.

¹⁴ . Pasolini, P. P., *El caos contra el terror*, ed. Grijalbo, Barcelona 1981.

¹⁵ . Pasolini, P. P. *Chicos del arroyo*, p. 36.

¹⁶ . Idem. p. 37.

Es menester mencionar que estas películas, que Pasolini calificó de “bastante fáciles”, llegaron a ser mal comprendidas por el público cinematográfico —al cual Pasolini consideró siempre una masa¹⁷.

Ahora todo se ha vuelto del revés (...). La realidad de los cuerpos inocentes ha sido violada, manipulada y pisoteada por el poder consumista¹⁸.

Pero, pasado el tiempo, fuera del contexto histórico en el cual estas obras surgieron, la crítica cinematográfica las consideró “obras maestras de la estética del cuerpo, de su materia, su peso, su expresividad”¹⁹. No obstante, por la recepción que tales obras tuvieron en su momento —se las consideró pornografía ligera— llevaron a Pasolini a afirmar:

Yo abjuro de *La trilogía de la vida*, aunque no me arrepienta de haberla hecho. En realidad no puedo negar la sinceridad y la necesidad que me impulsaron a la representación de los cuerpos y de su símbolo culminante, el sexo²⁰.

Tal vez la sinceridad y la honestidad que Pasolini imprimió siempre a su obra le valió la fuerza con que la posteridad acogió y comprendió las intenciones más profundas de su trabajo. Intenciones que nunca dejaron de estar presentes en su vida, a pesar de los “fracasos” y “derrotas” que Pasolini sufrió en la época que le tocó vivir. Ciertamente, en 1975, año de su muerte, Pasolini continúa concretando, mediante la cinematografía, sus ideas, reflexiones y reacciones frente a la realidad. *Saló o los ciento veinte días de Sodoma* es la última película

¹⁷. Cf. “¿Qué es la multitud”, en Pasolini, P. P., *El caos contra el terror*, pp. 221-223. Cabe señalar que en este artículo Pasolini distingue entre ‘masa’ y ‘muchedumbre’, distinción importante para entender al cine como fenómeno de masas y como producto de la tecnología. De esto hablaremos más adelante, cuando se toque el tema de Cine y tragedia.

¹⁸. Pasolini, P. P., *Cartas linternas*, Madrid, Trotta, 1997, p. 61.

¹⁹. Novaro, B. “Pasolini, una mirada violenta”, en *Pantalla* 11, pp. 28-31.

²⁰. Pasolini, P. P., *Cartas linternas*, Madrid, Trotta, 1997, p. 64.

que la oposición le dejó realizar; si es verdad que su muerte se debe a un crimen político, como todavía está por comprobarse.

La mañana del 2 de noviembre de 1975, en una explanada del Idroscalo de Ostia [Italia], se encontró el cuerpo de Pier Paolo Pasolini: (...) hombre controvertido y contradictorio, parecía haber concluido su propia existencia como en una página de sus novelas, como en la secuencia de una de sus películas. Lo había matado un *ragazzo di vita*. Así lo confesó inmediatamente un muchacho pueblerino de 17 años. Se abrió la controversia”²¹.

Saló o los ciento veinte días de Sodoma es una película inspirada en Sade y en la República de Saló —instaurada en Ferrara por Benito Mussolini en los años 1944 y 1945. El contenido de la misma se dirige a sugerir dos ideas fundamentales. La primera de ellas intenta presentar una reflexión de los puentes que tiende el ámbito de lo político al cultural, al presentar la degradación de los cuerpos. La segunda, busca expresar cómo la cultura, en pos de una visión profana del mundo, se dirige, por un lado, cada vez más de prisa hacia la satisfacción de lo efímero (entendido como placer y su consecuente tedio), dentro de un orden político expresado prácticamente por la palabra ‘tolerancia’ y, por otro, busca expresar cómo “la liberación sexual en vez de dar soltura y felicidad a los jóvenes y a los muchachos, les ha vuelto infelices, cerrados y, por consiguiente, estúpidamente presuntuosos y agresivos”²².

Así, hasta su muerte, Pasolini jamás olvidó su más ferviente misión, pues nunca cambió su visión sobre la realidad, su sociedad y cultura. Antes bien, esta se recrudeció y radicalizó a tal punto que juzgó conveniente llevar a la pantalla “una brutal representación del mal”²³.

²¹ . Cf. Sicialino, Enzo, *Vida de Pasolini*, Barcelona, Plaza & Janes, 1981.

²² . Idem. p. 63.

²³ . Pasolini, P. P. *Chicos del arroyo*, p. 38.

He terminado aceptando a Italia tal cual es ahora. Un inmenso pozo de serpientes donde, salvo alguna excepción y algunas miserables élites, todo es serpientes, estúpidas y feroces, indiferenciables, ambiguas, desagradables (...) Si las cosas son ahora así, ¿puedo hacer ya filmes como los de *La trilogía de la vida*?²⁴.

Mas esta "representación del mal" no se limitó al ámbito cinematográfico sino que se expande hasta los confines del ámbito literario donde se sitúan *La nuova gioventu* y *La Divina Mimesis*; escrito, este último, autobiográfico que Pasolini dejó inconcluso por suponer que "ahora estamos, por el momento, en «mezo del camin di nostra vita», en el encuentro con las tres fieras, etc."²⁵. Ciertamente, en opinión de Miguel Ángel Cuevas, estas dos últimas obras son, "ambas, vueltas al pasado". Tal opinión resulta comprensible si tomamos en cuenta que el mismo Pasolini había pensado, con seis años de anticipación que "el destino de todo futuro, [consiste] en convertirse en pasado, si no lo es ya. Y la repetición continua de estas búsquedas tanteadoras y prontas del hombre obstinado reafirma al que le ha caído en suerte vivir en la actualidad (...): lo reafirma en la capacidad exhaustiva y poética del presente puro, inagotable o en cualquier caso, irrevocable"²⁶.

Meses antes de morir Pasolini dijo en el Párrafo Cuarto de su *Gennariello*: "Muy a menudo, tanto el individuo como la sociedad empeoran. La regresión y el empeoramiento no se acepta. Se viven, a lo sumo, con indignación o con rabia (...) En esta segunda fase [del poder político en Italia de 1975] se ha producido una serie atroz de atentados y de crímenes políticos. De los cuales, específicamente, son también culpables formalmente los hombres de poder democristianos"²⁷.

²⁴ . Pier Paolo Pasolini, *Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993.

²⁵ . Pasolini, P. P. *La divina mimesis*, México, Revista de la Universidad de México, Sumario Volumen XXX, No. 8, abril, 1979.

²⁶ . Pasolini, P. P., "Huellas prehistóricas", en *El caos contra el terror*, pp. 198-199.

²⁷ . Pasolini, P. P., "Gennariello", en *Cartas luteranas*, pp. 28-30.

Pasolini muerto, "tenía la cabeza destrozada, los cabellos empapados de sangre. Estaba de bruceas, con las manos debajo. Iba mal vestido (...) Tenía el rostro desfigurado, y una oreja cortada o casi cortada. Las fotografías de los periodicos muestran la sequedad de su cuerpo lacerado en el suelo, el brazo derecho bajo el pecho. Otras fotografías, con los agentes de la policía científica al rededor, lo muestran supino: las manos y los dedos con desgarrros; carente de algo en la expresión sometida y sofocada del rostro; el tórax ensanchado e informe, ya sin la ligereza que le era propia"²⁸.

Era lo particularmente tenso del momento político lo que hizo inverosímil la teoría que sostenía el asesinato homosexual-pasional como eje del crimen. De cualquier modo se había muerto aquel hombre "atraído por la catástrofe y por la subversión como elemento regenerativo de la historia, y nutrido a la vez de esperanzas cristianas; su contradicción fue dramáticamente emblemática de un periodo, tal vez no cerrado aún, de la reciente Historia"²⁹.

2.2. Anexo segundo: Personalidad y carácter de Pier Paolo Pasolini

Hemos asistido, hasta el momento, al recitativo cronológico de la vida de Pasolini. Con todo, todo ello no es suficiente para crearnos una imagen general de Pasolini, es decir, para atisbar sus aspiraciones, su carácter. En efecto, ver la vida de un hombre a través de su biografía es tratar con los datos objetivos con que se cuenta, con los registros históricos que llegan a nuestras manos en forma de libros y que, algún día, tuvieron corporeidad, espacio, tiempo, pero, sobre

²⁸ . Sicialino, Enzo, *Vida de Pasolini*, p. 21.

²⁹ . Idem.

todo, alma; es decir, un elemento subjetivo que animó dichos eventos históricos —que todo hombre puede experimentar dentro de sí mismo como emociones.

Pero ¿se puede, acaso, explorar los datos objetivos en búsqueda del elemento subjetivo que lo animó, como fuerza interior, a actuar en el mundo? Dicho aún mejor, ¿se puede *atravesar* los datos históricos para saber, indagar, observar, crearnos una imagen general de la personalidad de Pasolini, de sus criterios y convicciones que le hicieron tomar postura en su mundo, frente a la historia de su tiempo?

Al parecer es innegable aceptar, como Dilthey afirma, que “todo es historia, la historia es vida y la vida es historia”; por consiguiente el elemento subjetivo que buscamos para comprender y caracterizar la personalidad de Pasolini no es algo ajeno e inaccesible. Antes bien, ya está en la historia. Por ello, es la historia misma que lo ofrece a quien lo sepa ver.

Así, el problema de comprender la personalidad y vida de un personaje se simplifica o, mejor, se especifica, pues es el problema de saber ver lo que ya está en la historia —¿en el mundo?— de un modo sutil y silencioso, que nos habla de su ocultamiento aparente. Entonces, propongámonos aguzar la mirada para revisar otra vez los datos vertidos arriba con la intención de crear “una historia sin fechas”, es decir una historia cifrada en la intención de hilar los muy diversos modos en los cuales la vida de Pasolini manifestó ese aspecto subjetivo e intentar solucionar, a través de ello, la singularidad y del carácter y personalidad de Pier Paolo Pasolini.

Uno de los principales indicadores que revelan la personalidad de un hombre es su actuar en el mundo, es decir, su postura frente a los acontecimientos de la realidad; lo cual se traduce en decisiones, valoraciones y modos de vivir y asimilar los muy diversos fenómenos y situaciones que ofrece la realidad.

Según Shopenhauer “ (...) cada acción humana es producto de dos factores: el carácter individual y el motivo”³⁰ que activa y define ese carácter. Por su parte, Jung afirma que la personalidad se establece en la medida en que el hombre se reconoce a sí mismo, pues “ (...) el logro consiste, nada menos, que en el mejor desarrollo posible de toda la individualidad.”³¹

Ahora bien, en la medida en la que Jung sostiene que “no sólo el motivo causal, la necesidad [de actuar], sino también la consciente decisión moral deben prestar su fuerza al proceso de desarrollo de la personalidad”³², Jung establece una mirada panorámica todavía más minuciosa que la propuesta por Shopenhauer. En efecto, este último no presta atención al elemento consciente (voluntad y decisión) en el actuar humano. Antes bien, parece colocar todo dentro de una especie de automatismo que se debate entre el carácter, al cual considera como algo innato, imposible de ser modificado, y el actuar mismo en cada situación específica. Por ello, en Shopenhauer queda cancelada toda posibilidad de tránsito eventual del carácter, pues éste se reduce, según el autor citado, a una forma de ser y de actuar específica e inmutable —porque es compartida por todos aquellos seres llamados humanos. En efecto, la sentencia escolástica “*homo sequitur esse*” permite creer a Shopenhauer que todo ser humano actuará del mismo modo en el que se actuó por vez primera en una situación determinada, siempre que ésta vuelva a hacerse presente. Jung por su parte, aporta el elemento de la conciencia como guía del actuar humano, por ello, su pensamiento permite establecer la posibilidad de modificar reacciones con base en la idea de que un deseo profundo más intenso lleva al hombre a cambiar consciente y voluntariamente modos de ser y de actuar con vistas a la realización de su identidad y singularidad.

³⁰ . Shopenhauer, A. *La libertad*, México, Ediciones Coyoacán, 1988; p. 141.

³¹ . Jung, C. G., “Sobre la formación de la personalidad”, en *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1968; p. 123.

³² . Idem. p. 125

Si faltara aquél, es decir, la necesidad, el llamado desarrollo tan sólo sería una acrobacia de la voluntad; si faltara la consciente decisión, el desarrollo no pasaría del automatismo obtuso en inconsciente. Pero sólo se puede llegar a decidir moralmente el camino propio cuando se el considera el mejor³³.

Las afirmaciones jungianas pueden llevarnos a barruntar que la personalidad humana sólo se puede calificar de “conformada” o “no conformada”, en virtud de que la personalidad es el reconocimiento, establecimiento y afirmación de la individualidad de cada uno a partir no sólo de la necesidad de actuar, sino de hacer consciente la voz interna, es decir, destinación, ley propia que propone un camino, una vía de acción personal que nos compele a poner toda la confianza o lealtad confiada en esa ley propia. En efecto, “los demás caminos son las conveniencias de índole moral, social, política, filosófica y religiosa”³⁴ ya establecidos de antemano y externamente a cada individuo. Por ello, no representan de manera íntegra (aunque no así parcial, quizá) las conveniencias personales, individuales, específicas y únicas de cada ser humano, cuya existencia particulariza y determina concretamente la múltiple e infinita variedad de los modos de manifestación de lo humano como tal.

El mapa biográfico propuesto por Jung ha de servirme como herramienta para realizar esa “historia sin fechas” señalada al principio y a través de la cual habré de clarificar los primeros rasgos de la personalidad de Pier Paolo Pasolini. Ciertamente no habré de dejar de lado el encuentro con su mundo, es decir, sus reacciones que fueron, dentro de la crisis política italiana —que va de la década de los 20's a los 70's—, acciones de resistencia. En efecto, para seguir el testimonio de Alberto Moravia “ (...) a Pier Paolo Pasolini le tocó vivir un periodo desastroso de Italia, en un momento de catástrofe sin igual, tras una derrota

³³. Idem.

³⁴. Idem.

militar, con dos ejércitos que luchaban en su suelo. Al mismo tiempo que la revolución industrial atraía hacia la ciudad a millones de hombres que procedían de esa civilización agreste que Pasolini amaba y de la que, a su vez, formaba parte”³⁵.

Cabe señalar que este momento histórico influyó de tal forma en la poética pasoliniana que dio origen a dos de los temas principales de la misma; a saber: “el llanto sobre la patria devastada, postrada, humillada, y la nostalgia por la cultura campesina. La poesía de Pasolini viene de lejos de las profundidades remotas de la literatura italiana. De Dante y de Petrarca, que nos han hablado, ellos también, de las desgracias de Italia (...) Todo eso hace de Pasolini un poeta actual y antiguo, un poeta que quiso ser primitivo en una época decadente”³⁶.

Con todo, el momento desastroso no se cernía tan sólo en Italia. De hecho, el nacimiento de Pasolini (1922) tuvo lugar cuando el mundo entero atravesaba por una crisis y se hundía en ella. El pasmo histórico que la humanidad vivió en la primera guerra mundial y que se había querido evitar con las ideas del positivismo comtiano, desde los últimos treinta años del siglo pasado, era el núcleo que hacía mover al mundo. Desde la frase de Comte Orden y progreso la humanidad experimento una gran irrupción de “los congresos científicos, el basto impulso industrial, las grandes exposiciones universales, las grandes perforaciones de túneles y canales y las exploraciones (como) otras tantas banderas ondeantes al viento impetuoso del progreso. Pero ni siquiera la predicación positivista logró ocultar las contradicciones que se incubaban en el seno de la sociedad europea y que muy pronto desembocarían en la matanza de la Primera Guerra Mundial”³⁷ en 1914.

³⁵ . Pier Paolo Pasolini, *Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993

³⁶ . Idem.

³⁷ Micheli De, M. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid Alianza Forma 1995. Pp.71-72.

Después de que la paz fue restablecida en 1920 con la llamada "sociedad de las naciones" (con las potencias victoriosas al mando, Inglaterra y Francia, y sin la participación de Rusia, Estados Unidos ni Alemania), sobrevino un período de tensión política internacional, hasta que el 1 de septiembre de 1939 Alemania invadió Polonia con la finalidad de facilitar el paso a sus colonias de oriente. Este acontecimiento inicia la segunda guerra mundial.

Para 1941, según informa Roberto Roversi un amigo de Pasolini de aquél periodo: "Nosotros tres sentados (Lenoetti, Pasolini, yo) hablamos de una revista que está pro hacer, que queremos hacer, que debemos hacer (...) Hablamos con ligereza que es felicidad (...) nos sentimos efervorizados (...) Pasa un hombre en bicicleta (...) Nos ve, nos mira, se acerca, no se para; dice en voz baja Hitle ha invadido Rusia. Es el 22 de junio del 41, y nosotros estábamos, en aquél momento de nuestra juventud, fuera del mundo"³⁸.

Ese desorden social revelaba una crisis que hacía mucho había empezado, la crisis del ser humano enfrentado a su deshumanización, la crisis, valga decirlo, del alma del ser humano que no encontraba cabida en el mundo, sitio de acomodo en el espacio de la vida cotidiana, en la vida de los cuerpos, en la realidad.

Fernand Braudel vivió esta etapa desde Francia que, aunque era territorio enemigo, compartió la misma escena que Italia. Valga esta declaración para darnos una idea de la vida de los hombres en esta época: "acababa de presenciar en mi pueblo de Gevrey-Chambertin el paso por la carretera nacional de las oleadas del éxodo, del doloroso éxodo; las pobres gentes, los coches, las carretas, gente a pie, una lastimosa humanidad, la

³⁸. Cuevas, M. A., "Pier Paolo Pasolini, la posibilidad de la mirada", en Pasolini, P. P., *Chichos del arrollo*, Madrid, Cátedra, 1990; p. 13.

miseria de las carreteras, todo mezclado con tropas, con soldados sin armas (...) ese inmenso pánico ¡eso era Francia!”³⁹

Era la Segunda Guerra Mundial que cambiaba, decididamente, a los hombres, que fundaba el terror y el miedo, la soledad, la muerte y la indiferencia.

Nací bajo el facismo, y yo era todavía muy muchacho cuando cayó. Viví mucho tiempo en Roma, donde los restos del facismo continuaban con otro nombre; contemporáneamente, la cultura de la burguesía exquisita no daba trazas de terminar, yendo siempre a la par (¿así se dice?) con la ignorancia de las ilimitadas masas de la pequeña burguesía (...)

Pero en este terror y esta crisis endémicas, germinaban también otros valores. En efecto, “las grandes catástrofes (...) constituyen siempre una incitación a pensar, o más bien a replantearse el universo”⁴⁰. Pasolini fue preso de esa gran incitación, por ello se tomaba el tiempo de reflexionar y en este reflexionar encontraba el valor de la introspección.

Solo a él tenía ante mí, un pequeño poeta civil de los Años cincuenta (...) Y, sin embargo, lo cierto es que no hubiera podido encontrar en todo el mundo —en mi mundo— mejor guía que éste⁴¹.

En efecto, ese “pequeño poeta civil de los años cincuenta” era el mismo Pasolini o, mejor dicho, su voz interior, su “*daimon*” secreto, es decir, su destinación, su ley propia que le proponía un camino, una vía de acción personal que lo compelia a poner toda la confianza o lealtad confiada en las acciones desempeñadas por él en la vida cotidiana.

³⁹ . Braudel, F. “Las responsabilidades de la historia”, en *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza, 1995, p. 21.

⁴⁰ . Idem. p. 20.

⁴¹ . Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 41.

Pier Paolo Pasolini, al encontrar, a través de la introspección que el gran asombro que le causaba su entorno y el momento histórico que le tocó vivir generaba, logró tener, encontrar su "sí mismo". Y de este modo corroboró la afirmación que Jung hacía sobre las personalidades conformadas.

Qué es lo que, al fin de cuentas, determina a un hombre a elegir su camino propio y a elevarse por encima de la inconsciente uniformidad de la masa, como sobre una capa de niebla? Es lo que se llama el destino (...) La auténtica personalidad siempre tienen un destino, cree en él (...) El que tiene un destino oye la voz de su interior que se lo marca⁴².

Pasolini se dio cuenta, además que "en todo el mundo" no había mejor guía que ese, es decir, su sí mismo, su voz interior. Por ello, este cineasta italiano no sólo reconoce su voz interior sino que la sigue, la obedece. Así, en ese acto de reconocer, reencontrar y descubrir su destino también reconoce, reencuentra y descubre su individualidad y, de esta forma, logra una personalidad consistente, sólida, conformada. Lograr esto proporcionó a Pasolini un plus de seguridad para actuar en el mundo y enfrentar valiente y contundentemente la "crisis de la humanidad del hombre", a la que Pasolini reconocía como el carácter último del tiempo que le tocó vivir. Así, el carácter de Pasolini era de una gran fuerza y esa fuerza le impelía a tomar una postura previa a toda opinión, acción o artículo; a, tiempo que lo inclinaba a comprometerse con el riesgo de "decir a tiempo" o, si se quiere, denunciar, hacer públicas caa una de las impresiones que causaba en él los acontecimientos y efervescencias del mundo.

Para corroborar la puntualidad de las denuncias hechas por Pasolini, sólo basta recordar lo que él mismo escribió al ofrecer su personal opinión sobre Italo Calvino:

⁴² . Jung, C. G. *Op. Cit.* p. 127.

Pareceré chismoso al decir cómo Calvino eligió la 'actualidad' (...) porque Calvino, acaso diplomática-mente, se ha quedado callado o ha mentado un poco. El hecho es que Calvino ha mantenido intacto su crédito mientras yo he quedado dos veces desacreditado por dos modas, de las cuales Calvino no se ha disociado —estableciendo con ellas una especie de distraída alianza al restablecerse la verdad, que yo, inoportunamente, grité a los cuatro vientos, como una gallina desplumada—, mientras yo padezco no sólo el descrédito, sin además la antipatía de quien no me perdona por haber dicho a tiempo lo que era necesario decir⁴³.

Sin lugar a dudas, la causa última de esta ineludible necesidad de denunciar y decir, que permea la vida toda de este cineasta italiano no es otra que su propio y singular carácter. En efecto, como bien señala Aristóteles "los actos son el signo de la disposición interior"⁴⁴.

Pues bien, la disposición interior de Pasolini es, a mi juicio, una disposición interior a favor de la verdad y ella lo llevó a renunciar a lo que él llama "la actualidad". Esta renuncia permite corroborar la fortaleza y contundencia de su personalidad. En efecto, "la grandeza de las personalidades históricas jamás ha consistido en una subordinación a la convivencia sino, por el contrario, en una salvadora independencia de ella. Emergían como altas montañas de la masa, aferradas a los temores, convicciones y métodos colectivos, y elegían el camino propio"⁴⁵.

Quede, por lo dicho hasta ahora, ubicado el orden al que pertenecía el carácter y personalidad de Pier Paolo Pasolini. Un orden sagital que atraviesa los límites de la historia o, mejor, propone una apertura de la misma hacia una historia "estructural", gracias a la cual sea posible situar

⁴³ . Pasolini, P. P., "Italo Calvino, las ciudades invisibles", en *Descripciones de descripciones*, México, CONACULTA, 1995; p. 38.

⁴⁴ . Cf. Shopenhauer, A. *Op. Cit.*, p. 140.

⁴⁵ . Jung, C. G. *Op. Cit.* p. 126.

“suprahistóricamente” al grupo de personalidades que, aunque dispersos en el transcurso de los siglos, coinciden en tener las más altas aspiraciones para la humanidad, para el hombre porque, sin lugar a dudas, a partir de “la voz interior se llega a tener conciencia de todo lo que motiva los sufrimientos, es decir, del pueblo a que se pertenece o de la humanidad de que formamos parte”⁴⁶.

En todo caso, Pasolini pertenece al “pueblo de la verdad”; pueblo sin mácula, del origen de los tiempos que lo hizo, en su momento, declarar contundentemente que “en una sociedad como la nuestra no puede ser sencillamente pasado por alto, en nombre de una salud que se prevé, que se anticipa, que se impone, un estado de dolor, de crisis, de división”⁴⁷.

Con todo, para no pretender tener la última palabra respecto de la personalidad de Pasolini, transcribo ahora la opinión de Giuliano Briganti:

Su presencia humana e intelectual fue uno de los factores insustituibles del resurgir italiano de los años sesenta, años que, bajo cualquier aspecto, con sus contradicciones, sus generosos errores, sus grandes aspiraciones fueron fundamentales para el crecimiento de la Italia post-bélica. Años de transición de una condición a otro. Y sin duda Pasolini es, de manera emblemática un hombre de ese tránsito precisamente. Ha sentido, afrontado y sufrido hasta el fondo las consecuencias apasionada, dramáticamente. Fue una voz. La voz de un gran testigo. Cualquiera que sea la consideración que se le quiera dar, su posición política, sociológica o, mejor, antropológica, lingüística, literaria, poética y de creador de imágenes, fue, precisamente en el clima de esa transición, una voz y un testimonio que encontró siempre ecos profundos e inquietantes en nuestra conciencia”⁴⁸.

⁴⁶ . Idem. p. 136.

⁴⁷ . Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 46.

⁴⁸ . *Pier Paolo Pasolini, Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993.

Ahora bien, ya sabemos que Pasolini, además de escribir artículos para diarios y revistas, tuvo una fuerte inclinación por el arte; que para él representaba el modo de hablar no sólo de su entorno y su tiempo, sino del hombre mismo. Este interés por el arte encontró cause en la poesía, la novela, el cine y el teatro. Ahora conoceremos lo que Pasolini experimentaba, "como cosa real por dentro", en cada una de sus creaciones artísticas:

Escribir libros o rodar películas cuesta siempre un esfuerzo mortal y absolutamente desproporcionado. Las crisis dan luego la impresión de ser definidas y de mandarlo todo a paseo. En cambio no son más que un primer paso hacia una serie de dolores futuros, que se repiten diariamente, detalle a detalle (...) El cine no es sólo una experiencia lingüística, sino, precisamente, en cuanto búsqueda lingüística, una experiencia filosófica⁴⁹.

Para Pasolini, entonces, el proceso artístico —un libro, una película— era un problema vital-personal de crecimiento por cuanto se convertía en una "crisis", pero una crisis que "se repite diariamente"; esta repetición, a su vez, es un regreso. En esta repetición y regreso Pasolini pondrá el acento, pues afirma: "el destino de todo futuro consiste en convertirse en pasado, si no lo es ya"⁵⁰.

La opinión de Pasolini vertida arriba revela que, a sus ojos, la realidad avanza y, al avanzar, regresa y, al regresar, toca el origen o, dicho de otra forma, toca un tiempo, si se quiere, indefinido. Es decir, según Pasolini, la realidad regresa, por ello, Pasolini cree que sentimos y participamos de lo que ya pasó de modo primigenio en un tiempo indefinido. Dicho de otra forma, eso que ya pasó aparece ante nuestros ojos, en el presente de nuestra vida ordinaria. Por consiguiente, Pasolini cree en "la capacidad exhaustiva y poética del presente puro, inagotable o, en cualquier caso, irrevocable"⁵¹. Esa capacidad buscará mostrarla en todo lo largo de su basta y polifacética obra artística.

⁴⁹. Idem.

⁵⁰. Pasolini, P. P., "Huellas prehistóricas", en *El caos contra el terror*, pp. 198-199.

⁵¹. Idem.

1.3. Anexo tercero: La cinematografía de Pasolini: cronología y contenido.

El trabajo cinematográfico de Pier Paolo Pasolini se inicia con la colaboración en diecinueve películas como argumentista y guionista con directores como Mario Sordani, Federico Fellini, Franco Rossi, Mauro Bolognini. Continúa, después, con veintitrés películas en las que él mismo es director y guionista.

El suyo, es un trabajo de reflexión cinematográfica que apunta a una exploración emotiva y casi psicoanalítica del hombre. Películas como *Las noches de Cabiria* (1956) o *La dulce vida* (1960) dirigidas por Fellini y *La commare secca* (1962) a cargo de Bernardo Bertolucci, hacen evidente el papel preponderante y fundamental que Pasolini tuvo en la cultura italiana. Esa importancia e influencia presentan como innegable la pertinencia de regresar a las películas en las que el mismo Pasolini es director y guionista. Una visión amplia y exhaustiva de su trabajo cinematográfico nos permitirá tener en claro el inicio, el desarrollo y los temas que trabajó en cada una de sus películas y obtener, así, una imagen general de la obra pasoliniana.

El presente apartado estará, pues, dedicado, según sea el caso, bien a las reseñas de cada película, bien al comentario que el mismo Pasolini hiciera de sus propias películas⁵². Es cierto que, en este ámbito, mi trabajo no es punta de lanza, pues, en otro momento, la Cineteca Nacional tomó a costas esta ingente labor. Por ello, para solventar la tarea que me he encomendado en este

⁵². Cabe señalar aquí que, cuando se trate de la opinión que el mismo Pasolini ofrece sobre su obra, añadiré a la cita la señal PPP y, cuando sea reseña, el nombre de quien la realiza.

apartado, me apoyaré en el Dossier que esta misma institución editó⁵³. Agradezco, entonces, el trabajo de Salvador Espejo Solís, Daniel González Dueñas y Gerardo Salcedo Romero, quienes fueron responsables del montaje y traducción de aquel cuadernillo titulado *Pier Paolo Pasolini. Un cine de Poesía* en el que apoyo esta parte de mi trabajo.

Accattone (1961)

“En Accattone faltan muchos de los recursos técnicos que generalmente se usan. Para mí, esto se debe al hecho de que mis gustos cinematográficos no son de origen cinematográfico, sino figurativo. Lo que yo tengo en mente como visión, como campo visual, son los frescos de Masaccio, de Giotto —que son, junto con algunos manieristas (como Pontormo, por ejemplo), los pintores que prefiero. No consigo concebir imágenes, paisajes, composiciones de figuras, fuera de esta inicial pasión pictórica mía, trescentesca, que tiene al hombre como centro de toda perspectiva. Así, mi cámara se vuelve sobre fondos y figuras sentidas substancialmente como inmóviles y profundamente contrastadas (...) En Accattone yo había simplificado al máximo (la) objetiva sencillez (de los medio técnico y lingüísticos del cine). Y el resultado me parecía que era —y en parte lo era— el de la sacralidad: una sacralidad técnica que después impregnaba en profundidad los paisajes y los personajes. No hay nada más sagrado técnicamente que una panorámica lenta. Especialmente cuando esta es descubierta por un aficionado y utilizada por vez primera. Sacralidad: frontalidad. Y por ello religión. Porque sólo a través de los procedimientos técnicos y los estilismos es posible reconocer el valor real de dicha religiosidad, que se convierte en aproximativa o “periodística” para quien le identifica con contenidos, explícitos o implícitos. En definitiva, la religiosidad no consistía tanto en el deseo supremo de salvación personal del personaje (¡de explorador a ladrón!) o desde fuera, en la fatalidad —que todo lo determina y acaba— de un

⁵³ . *Pier Paolo Pasolini, Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993

signo final de la cruz, sino que residía "en la manera de ver el mundo": en la sacralidad técnica de verlo." (PPP)

Mamma Roma (1962)

"Mamma Roma, si bien de un modo tosco y primitivo, el único que a ella le es posible entender, tiene una explícita problemática moral que se va desarrollando gradualmente (...) Tiene su ideología personal, equivocada naturalmente, confusa: ideología pequeño burguesa, heredada del mundo burgués asimilado a través de los medios de difusión que todos conocemos (...) Lo que distingue a *Mamma Roma* de *Accattone* es una problemática moral que en *Accattone* no existe, porque *Accattone* está absolutamente sólo en un mundo absolutamente solo. Esta temática de responsabilidad se articula en tres niveles: la responsabilidad individual, la ambiental, la de la sociedad". (PPP)

La Ricotta (Episodio de Rogopag/Laviamoci il Cervello, 1963)

"He construido perfectamente (los cuadros de descendimiento de la cruz realizados por Portromo y Rosso Fiorentino) no porque estos representen mi visión de las cosas; no los he reconstruido en primera persona, sino simplemente para representar el estado de ánimo en el que el director, que es el protagonista de *La Ricotta*, concibe una película sobre la Pasión (...) El santo es Stracci. El rostro antiguo y chato que vio Giotto contra las tobas y las ruinas romanas, las caderas redondas, claroscureadas por Masaccio como un panadero hace con el pan sagrado." (PPP)

La Rabbia (1963)

"El productor de *La Rabbia*, bien por razones comerciales o bien por miedo a la censura, decidió que el filme de Pasolini debería ser estrenado junto con un segundo filme a realizarse por un director del otro extremo del espectro político, es decir, de la derecha. El hombre elegido para este segmento fue Giovanni

Guareschi. Cuando estrenaron los dos cortos, iban prologados por el siguiente letrero: "*La rabia* es un filme en dos partes; la primera dirigida por Pier Paolo Pasolini, la segunda por Giovanni Guareschi. Dos ideologías, dos doctrinas opuestas, responden a dramáticas preguntas: ¿por qué nuestra vida está dominada por el desconcierto, la angustia, el miedo a la guerra y a la guerra misma?". Sin embargo, Pasolini, aparentemente guiado menos por motivos políticos que estéticos, encontró inaceptable el episodio de Guareschi. Retiró su nombre y el filme tuvo una mínima corrida comercial. *La Rabia* es menos un intento de responder las "dramáticas preguntas" mencionadas en el letrero inicial, que lo que Pasolini llamó "una denuncia marxista de la sociedad y de los sucesos recientes", e incluso un "grito de furia" contra el sufrimiento y la inhumanidad del hombre hacia el hombre. Compuesta por fotografías y escenas de noticieros y cortos, "*La rabia*" fue editada —declaró Pasolini— "acorde con una línea cronológica-conceptual que tomó la forma de un acto de indignación sobre la irrealidad del mundo burgués y sobre la irresponsabilidad histórica que le dio nacimiento". (Noami Green)

Comizi d' Amore (1964)

"A través de una vena etnológica e incluso sociológica, en este filme Pasolini emplea las técnicas del "cinéma vérité" para explorar un tema próximo a su corazón y al de sus compatriotas: las actitudes de los italianos con respecto al sexo. Mostrando la misma fascinación por los rostros que caracterizaría a *Il Vangelo secondo Matteo*, Pasolini entrevista a todo tipo de italianos —de diferentes religiones, edades, clases sociales— a medida que viaja por todo el país, y ellos se muestran defensivos y avergonzados por el tema. A cada tanto en el filme, Pasolini discute los resultados de las entrevistas con varios amigos y conocidos: el novelista Alberto Moravia, el psiquiatra Cesare Musatti, las periodistas Oriana Fallacci y Camila Cederna. Las discrepancias entre los avances sociales y materiales lleva a Pasolini a concluir tristemente: "Si esta encuesta posee un valor, es el negativo de la desmitificación. La esencia de esta

Italia de bienestar material es dramáticamente contradicha por estos reales italianos." (Naomi Green)

Sopralluoghi in Palestina (1964)

"Alfredo Bini, productor de *Il Vangelo secondo Matteo*, deseaba promover este filme antes de su estreno y pensó que sería útil mostrar escenas de su realización. En virtud de que un camarógrafo había seguido a Pasolini a Tierra Santa, a donde el director había viajado inicialmente en búsqueda de locaciones para *Il Vangelo*, se decidió editar este pietaje y añadirle un comentario. "Ni siquiera tuve tiempo de escribir el comentario", observa Pasolini, "entramos a la sala de doblaje y mientras el material desfilaba ante mis ojos, me convertí en un "hablador improvisado". En el curso de este comentario, Pasolini explica que una vez recorrida la Tierra Santa se dio cuenta de que sería imposible filmar ahí *Il Vangelo secondo Matteo*. Pero si bien Palestina no le ofreció las locaciones deseadas, el viaje tuvo una importante consecuencia: fue ahí donde Pasolini filmó los primeros paisajes desérticos (el "tremendo paraje lunar" del Mar Muerto), cuya presencia sería determinante en varios de sus filmes hacia finales de los sesenta: el desierto, "rutilante símbolo olvidado", según él lo llamó, tanto del poder eterno como de la alienación humana." (Naomi Green)

El Evangelio según San Mateo (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964)

"La esteticidad, se sabe, tienen como meta directa la poesía y, por ello, su enemigo más odioso es la retórica, es decir, la insinceridad. Pero la esteticidad existe. Si existe, quiere decir que ha madurado en otros estratos del proceso inventivo. He buscado el escándalo que siempre provoca la poesía mediante el escándalo que puede provocar la sinceridad: y en cambio, lo repito, resulta claro que mediante el resultado unitario, que no es expresionista ni magmático, sino, a modo suyo, extremadamente ordenado y regular, utilizaba el escándalo expresivo para buscar la poesía". (PPP)

Uccellacci e Uccellini (1966)

“La crisis política y existencial que Pasolini experimentó a mediados de los sesenta es precisamente el tema de *Uccellacci e Uccellini*, el insólito filme que el crítico Mino Argentieri definió como “una fábula, un ensayo, una confesión, un panfleto, una lección subtitulada, una saga picaresca” y que señala un momento de transición en la carrera de Pasolini a la vez que plantea cruciales cuestionamientos sobre la dirección del marxismo italiano. En tanto las aventuras de los personajes —Totó y Ninetto— parecen naturalmente imbuidas en el género picaresco, Pasolini declaró que la “ideología” de esta fábula “reposa precisamente en algo que contradice profundamente cualquier poesía picaresca. Una fábula que termina donde no debería, una picaresca que no dice lo que tendría que decir”. (Naomi Green)

La Tierra vista dalla Luna (Episodio de *Le Stregue*, 1967)

Cuando terminé *Uccellacci e Uccellini* me di cuenta de que en este filme la ideología jugaba una parte mayor de la que yo imaginaba: no había sido absorbido por la historia, no se había transformado en poesía, ligereza y gracia (...) Realmente me sentí apenado por ello porque Totó y Ninetto eran una pareja sensacional y poética *per se*, sentí que esos personajes estaban llenos de posibilidades, de tal manera que pensé en rodar un filme que estaría compuesto totalmente por fábulas, y una de ellas fue *La Tierra vista dalla Luna*, un mundo de surrealismo metahistórico.” (PPP)

Edipo Rey (1967)

“El prólogo es la niñez de un muchacho que podría ser cualquiera de nosotros, y que sueña todo el mito de Edipo tal como fue narrado por Sófocles —pero, por supuesto, con elementos freudianos. Al final, el niño está ciego y viejo (...) He sentido el amor a mi madre muy, muy profundamente y su influjo se nota en toda mi obra, pero se trata de un influjo cuyo origen se enraiza dentro

de mí, como si estuviera fuera de la historia. En cambio, todo lo que hay de ideológico, voluntarista, activo y práctico en mis acciones como escritor, deriva de la lucha con mi padre. Por eso he introducido en el filme algunas cosas que no están en Sófocles pero que sí se hallan en el psicoanálisis, porque éste habla del super-yo representado por el padre que reprime al niño; por eso, en cierto modo, lo único que he hecho ha sido aplicar ciertas nociones psicoanalíticas tal como las he sentido." (PPP)

¿Qué cosa son las nubes? (Che cosa sono le nuvole?, Episodio de Capriccio all'italiana, 1968)

"¿Cuál es la ideología de esta farsa mía? A decir verdad no es muy cómica (de hecho los italianos no se ríen mucho con mis películas cómicas): la ideología de fondo es picaresca, la cual, como todas las cosas hechas de pura vitalidad, enmascara una ideología más profunda, que es la de la muerte. En efecto, Che cosa sono le nuvole?. Este segundo *sketch* mío, acaba con la muerte de dos protagonistas que son dos muñecos, o dos marionetas, Yago y Otelo: el público, enfurecido, los mata antes de que comentan su delito. Un hombre tira estas dos marionetas (es Modugno, por tanto lo hace cantando) a un horrible vertedero; pero allí, en ese vertedero, descubren el mundo, que resulta un paraíso." (PPP)

"Lo que ha impulsado al autor a imaginarse este episodio como si se desarrollase en el interior del cuadro *Las meninas* de Velázquez es una inspiración de calidad misteriosa, que no implica nostalgia por el viejo teatro, sino que emplea el viejo teatro, mezclado con la pintura, como elemento expresivo de sentido incierto. No un compromiso, sino un cálculo, sin duda un poco loco (del que el autor todavía quiere excusarse ante aquellos que pretenden de los demás el rigor, sin saber que a menudo el rigor es una justificación de la aridez): y no una contradicción inocente, sino una contradicción consciente." (PPP, presentación de *Che cosa sono le nuvole?*)

Teorema (1968)

“Pasolini enuncia la siguiente moraleja: “haga lo que haga un burgués, siempre se equivoca”. *Teorema* obtuvo en Venecia el premio de la organización católica OCIC bajo la siguiente argumentación: “Por la sinceridad y precisión con que esta película, impregnada de esa ambigüedad que es el signo lacerante de nuestra época, apela, frente a la sociedad burguesa actual, caracterizada con dureza en sus rasgos negativos, a la presencia ineludible de la experiencia religiosa, tal como la Biblia la propone al aconciencia del hombre de todos los tiempos”, Pasolini, que en este intervalo había sido enjuiciado por la Procura Romana en razón de la obscenidad de *Teorema* (sería absuelto por el tribunal de Venecia), respondió: “Estoy dispuesto a restituir los dos premios que me ha concedido la OCIC, el de *Il evangelio secondo Matteo* y el de *Teorema*. Yo seguiré mi camino. Mi única esperanza es la de poder reanudar el diálogo con sacerdotes cultos, jóvenes y libres”. (Virgilio Frantuzzi)

Appunti per un Film sull' India (1968)

“Un occidental que ve a la India lo tiene todo, pero en realidad no da nada; la India, por el contrario, que no tienen nada, en realidad lo da todo... Pero ¿qué es lo que da?” (PPP)

La Sequenza del Fiore di Carta (Episodio de Amore e Rabbia, 1969)

“Significativamente, el mismo año en que rodó *Porcile* —1969—, Pasolini retornó a una de sus parábolas que años atrás había recogido en *Il Vangelo*: en un cortometraje de diez minutos, *La Sequenza del Fiore di Carta*, traspuso a términos contemporáneos el relato bíblico de la higuera misteriosamente derribada por Dios. El filme muestra a Ninetro Davoli alegremente caminando por una de las calles comerciales más populosas de Roma; a medida que avanza se superponen escenas de guerra y devastación (Argelia, Cuba, Hungría). Y porque Nineto ignora la voz de Dios que le urge poner atención a estos sucesos, es derribado y muerto; acaso, como la higuera, “es inmaduro e inocente”,

Pasolini declaró que, desde su punto de vista, esta parábola “expresa todo lo que es inexplicable y contradictorio en el Evangelio””. (Naome Green)

Medea (1969)

“Citando un pasaje de Mircea Eliade, el Centauro dice al pequeño Jasón: “Lo que el hombre, al descubrir la agricultura vio en los cereales, lo que aprendió en esa relación, lo que entendió en el ejemplo de las semillas que pierden su forma bajo la tierra para luego renacer, todo eso significó una lección definitiva... Pero ya no sirve esa lección. LO que tú ves en los cereales, lo que entiendes con el renacer de las semillas, no tiene significado para ti, como un lejano recuerdo que ya no te atañe”. Este mismo concepto ha sido expresado por Pasolini en una *Prehhiera su commissione*, escrita durante la elaboración de *Medea* para un sacerdote amigo: “Jamás ha existido la superstición, burgués presuntuoso que me quieres de cura; pero ahaora sí. Que todo aquello fuera o no superstición, ¿qué más da? No lo era: era religión. Pero ¿qué importa? Ahora se han quedado ambas sin ningún sentido””. (Virgilio Fantuzzi)

Porcile (1969)

“El contenido político explícito tiene como objetivo, como situación histórica, Alemania. Pero el filme no habla de Alemania, sino más bien de la relación ambigua entre el viejo y el nuevo capitalismo. He escogido Alemania como un caso límite. El contenido político implícito en el filme es una desesperada desconfianza en todas las sociedades históricas. Por lo tanto, anarquía apocalíptica.” (PPP)

Appunti per una Orestiade Africana (1970)

“En el filme, Pasolini explora su deseo de hacer una moderna Orestiada africana insuflada por los paralelos que percibe entre la evolución de la antigua civilización griega y la contemporánea del África negra. En el comentario

analiza la evolución de las Furias en la Orestíada de Esquilo y retoma la idea central del "cine de poesía": una obra de arte que rastrea las huellas de nuestro pasado salvaje. Pasolini escribe: "Las Furias, que dominan toda la primera parte de la tragedia como diosas de una tradición (una tradición que precisamente estuvo llena de sangre y permeada por el terror), no son destruidas al final por las diosas de la razón sino transformadas. Así, permanecen como divinidades irracionales y arcaicas; pero en lugar de inspirar sueños atroces, obsesivos y degradantes, reinan sobre la sobras de poesía, de imaginación afectiva". (Naomi Green)

Trilogía de la vida: *Il Decamerone* (1971)

"Cuando apareció el primer filme de la *Trilogía della vita*, se reprocho a Pasolini haber "abierto la puerta a la pornografía" (los filmes de la trilogía pronto fueron seguidos por una serie de "secuelas" pornográficas en el orden de *Decameron II* y *A Thousan an One Nights in Italy*). El director definió la explícita sexualidad de sus filmes como "algo que tiene el valor de la ruptura, de la liberación tanto en la derecha como en la izquierda". Argumentó que sus películas creaban un clima liberador que permitió a directores como Bertolucci y Ferreri realizar importantes trabajos. También afirmó polémicamente que incluso una película pornográfica era mejor que la televisión: "Prefiero la vulgaridad de la pornografía y de la más traumatizante violencia que la total ausencia de realidad que hay en la televisión. Al menos, la violencia, la vulgaridad son a veces mitigadas por el triste hecho de que pertenecen a la realidad: la total falsía de la televisión es lo que verdaderamente resulta inmoral". (Naomi Green)

12 de Diciembre (1972)

"Pasolini se oponía fundamentalmente al intransigente "moralismo e irracionaismo" que caracterizaba a los jóvenes militares en específicos temas en

que el director estaba de acuerdo con ellos, *Lotta Continua*, en un filme diseñado para denunciar la hipocresía y corrupción gubernamentales. Títulado *Dodici dicembre*, el filme alude a los hechos acaecidos a partir del 12 de diciembre de 1969: como anuncio de los ataques terroristas de la década siguiente, algunas bombas explotaron en la Banca Nazionale dell'Agricoltura en Milán, matando a siete personas. Pasolini dirigió la mitad de este largometraje, aunque su nombre no aparece en los créditos, y tuvo el cuidado de declarar que su apoyo a los radicales no significaba que hubiera optado por el arte militante. Pero declaró su convicción de que "una verdadera tensión revolucionaria (la misma que en los años 1944 o 45), aunque menos pura y esencial) está siendo vivida por minorías en la extrema izquierda. Conuerdo completamente en la substancia (si bien no en la forma) de su crítica global y casi intolerante al estado italiano y a la sociedad capitalista. De tal modo que mientras pueda y tenga fuerza, estaré con ellos". (Naomi Green)

Trilogía de la vida: I Racconti di Canterbury (1972)

"Los cuentos de Chaucer fueron escritos cuarenta años después del Decamerón, pero las relaciones entre realismo e imaginación son muy semejantes. Solo que Chaucer era un hombre más vulgar que Boccaccio aunque más moderno porque en Inglaterra existía por entonces una burguesía semejante a la que más tarde existiría en España de Cervantes. Es decir, existe ya una contradicción: por una parte, el aspecto épico con sus héroes vulgares y llenos de vitalidad del medievo; por otra, la ironía u la autonomía, fenómenos esencialmente burgueses y signos de una mala conciencia." (PPP)

Trilogía de la vida: Il Fiore delle Mille e una Notte (1974)

"Esta ha sido mi tentativa más ambiciosa, la que me ha costado mayor precisión y elaboración estilística. Hacer un filme político-ideológico es fácil. Lo que resulta bastante más difícil es realizar el filme puro, lanzarse en busca de la

pura fabulación como hacían los clásicos, mantenerse al margen de la ideología pero evitando, al mismo tiempo, caer en la evasión (...) Cuando uno es joven, necesita sobretodo la ideología par vivir. Al llegar la vejez, la vida se vuelve más restringida y se basta a sí misma. No me planteo le problema del futuro porque pienso que el futuro es lo mismo que el presente. Esta trilogía es como una declaración de amor a al vida. Resulta estúpido hablar de trilogía. Se trata del mismo filme dividido en capítulos. Pero así como me aterrera el tiempo (se necesita un año de trabajo para hacer una película) he preferido fragmentarlo para no ser cortado fuera de la realidad." (PPP)

Le Mura di Sana'a (1974)

"Pasolini describe la capital de Yemen, Sana'A, como "una Venecia pequeña y salvaje no bañada por el mar sino por el sucio polvo del desierto, entre jardines de palmeras y cereales". Para denunciar la avaricia y la especulación inmobiliaria que han arruinado las ciudades europeas, el filme muestra el panorama medieval de la ciudad italiana de Orte infestada de horriblos rascacielos; de este elocuente modo, Pasolini concluye el filme con insistentes recorridos de la cámara sobre los muros de Sana'A mientras reitera su exigencia de que esta ciudad sea salvada en nombre de "la fuerza revolucionaria del pasado antes de que se tarde" ". (Naomi Green)

Saló o le 120 Giornate di Sodoma (1975)

"No confundamos ideología con mensaje, ni mensaje con sentido. El mensaje pertenece, en su aspecto ideológico, a la ideología; en su aspecto lógico, al sentido. El mensaje lógico es casi siempre esclerótico, embustero, ocasional, hipócrita, aunque sea muy sincero. ¿Quién podría dudar de mi sinceridad cuando digo que Saló es una denuncia de la anarquía del poder y de la inexistencia de la historia? Y sin embargo, así enunciado, ese mensaje es

esclerótico, embustero, ocasional, hipócrita, es decir, lógico: pertenece al sistema lógico que no encuentra anárquico al poder y qua habla de la existencia de la historia y, aún más, plantea todo ello como un deber. La parte del mensaje que pertenece al sentido del filme es inmensamente más real, porque incluye también todo lo que el autor no sabe, es decir, el carácter ilimitado de su misma restricción socio-histórica. Pero ese aspecto del mensaje es inefable: no puede ser librado sino al silencio y al texto. Finalmente, ¿qué es el sentido de una obra? Es su forma, el mensaje entonces, es formal: justamente por ello, cargado sin límites de todos los contenidos posibles en cuanto coherentes, en sentido estructural, entre sí (...) Este es el filme de la adaptación. He terminado olvidando cómo era Italia hasta hace una década o menos, y, como no tengo otra alternativa que el exilio o el suicidio, he terminado aceptando a Italia tal cual es ahora. Un inmenso pozo de serpientes donde, salvo alguna excepción algunas miserables élites, todo es serpientes, estúpidas y feroces, indiferenciables, ambiguas, desagradables (...) Si las cosas son ahora así, ¿puedo hacer ya filmes como los de *La trilogía de la vida*? He estado en Oriente y no puedo volver allí (...) ¿Cómo representar la antigua alegría del sexo —la alegría del sexo de los tiempos de relativa represión, alegría que era puro reino interior, venganza contra el poder, arrobamiento respecto de él, burla—, a través de estos jóvenes ahora infelices por las obligaciones que ha creado la falsa tolerancia? No queda otro camino que adaptarse. Y como la adaptación es una derrota, y la derrota nos vuelve agresivos y hasta un poco crueles, aquí está *Saló*, o digamos, mas bien, *salaud*." (PPP)

1.4. Anexo cuarto: Las tragedias de Pasolini ¿respuesta al momento histórico social?

Hemos dicho, hasta el momento, que Piere Paolo Pasolini vivió en la crisis del mundo constituida por dos ejes fundamentales. El primero de ellos lo describe el terror y la muerte de la "crisis política" internacional representada en las dos guerras mundiales con el miedo posterior que sembró en los hombres que sobrevivieron a esa catástrofe. El segundo está constituido por la manipulación de la gente a través de los medios de comunicación masiva; técnica heredada de las estrategias propagandísticas de la Segunda Guerra, pero ahora con un giro publicitario —cuya finalidad es generar necesidades cada vez más artificiosas en la gente y que apuntan a un consumo cada vez más indiscriminado e irreflexivo. De esta manipulación posible en las personas surge el término 'masa'. Este término alude a un conjunto de hombres que han perdido su identidad como individuos y que, debido a ello, participan, según sea el caso, de clasificaciones aleatorias generadas por la economía; las cuales, a su vez, forman en ellos, modelos de vida y de pensamiento.

Cabe señalar que la masificación del hombre se apoya y se alimenta en el miedo que, tras la crisis políticas de las Guerras Mundiales, se convirtió en un elemento fundamental de la condición humana. En efecto, ese miedo se vio, posteriormente, desplazado hacia el consumo. Las necesidades artificiales creadas en la masa permitían, por momentos, olvidarlo. Este contexto ve nacer la cultura del espectáculo que, hoy en día es tan socorrida y "necesaria".

La nueva libertad proporcionada al individuo por el capitalismo produjo efectos que se sumaron a los de a libertad religiosa originada por el protestantismo. El individuo llegó a sentirse más sólo y más aislado, se transformó en un instrumento en las manos de fuerzas abrumadoras, exteriores a él; se volvió un "individuo", pero un individuo azorado e inseguro. Existían ciertos factores capaces de ayudarlo a superar las manifestaciones ostensibles de su inseguridad subyacente. En primer lugar, su yo se sintió respaldado por al posesión de propiedades. "El", como persona, y los bienes de su propiedad, no podían ser separados. Los trajes o la casa de cada hombre eran parte de su yo tanto como su cuerpo. Cuanto menos se sentía *alguien*, tanto más necesitaba tener posesiones. Si el individuo no las tenía, o las había perdido, carecía de una parte importante de

su "yo" y hasta cierto punto no era considerado como una persona completa, ni por parte de los otros ni de él mismo⁵⁴.

No será difícil distinguir que Pasolini supo encontrar, en medio de esta transformación del mundo, dirigida hacia la distracción y el fanatismo —tanto político como a nivel de la masa— una crisis anterior, la crisis del alma expresada como crisis de la humanidad del hombre la cual consiste en el hecho de que el ser humano se dirige cada vez menos hacia sí mismo, es decir, hacia lo humano y opta, a su vez, por dirigirse cada vez más hacia afuera, hacia lo artificial (posesión de objetos, cosas, placeres y demás).

(...) os habéis acostumbrado,
vosotros, siervos de la justicia, leva
de la esperanza, a actos necesarios
que humillan el corazón y la conciencia.
Al callar deseado, al hablar
ya previsto, a denigrar sin odio,
a exaltar sin amor;
a la brutalidad de la prudencia,
a la hipocresía del clamor.
Cegados por la obra, habéis servido
al pueblo, más no en su corazón,
en su bandera; pero habéis olvidado
que en todo acto vuestro ha de sangrar,
continuo, para no hacerse mito,
el dolor de la creación⁵⁵.

En esta condición inanimada del "corazón del pueblo", Pasolini observa el núcleo a partir del cual le es imposible al ser humano reconocer en el mundo real lo que tiene valor. En efecto, en tanto que cada miembro de ese gran corazón no se reconoce a sí mismo, es incapaz de descubrir ningún indicio que guíe e ilumine su camino. Ahora bien, esta condición enajenada de hombre para consigo mismo no es, ni con mucho, la verdadera condición humana. Antes bien, cada hombre individual tiene la posibilidad de reconocerse a sí mismo y, por

⁵⁴ . Fromm, E. *El miedo a la libertad*. México, Paidós, 1984; p. 128.

⁵⁵ . Pasolini, P. P. en *Chicos del arrollo*, Apud. Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 47.

consiguiente, de descubrir y seguir lo que en el mundo tiene valor (llámese a esto lo sagrado, lo eterno, lo originario). Esta posibilidad está abierta, sin lugar a dudas, por la dimensión simbólica humana. En efecto, es en ella donde se abre la posibilidad de dignificación, integración y realización de la humanidad del hombre.

Sin embargo, esta dimensión, a un tiempo reveladora y constitutiva del ser, está ausente en el hombre de la posguerra (y, podemos añadir, del hombre actual). En efecto, éste, según observa Pasolini, se encuentra ajeno y lejano de su vida interior, pues se vive siempre en los márgenes de la conciencia; a la cual otorga el poder de ordenar las modalidades de la vida de los hombres en sociedad. Pero si "el yo [conciencia] carece de estatuto ontológico de valor, también la existencia [que produce] carece de dicho estatuto"⁵⁶; por ello, el problema, de la vida del hombre de la posguerra es aún más fuerte de lo que a primera vista puede verse. En efecto, "se trata, en definitiva, (...) de una crisis —y de una crisis muy grave"⁵⁷. El corazón de esta crisis parece encontrarse, según opinión de Pasolini, en la dimensión tecnológica que se instaura como horizonte cultural. En efecto, ella provoca que la lengua tienda a hacer prevalecer la finalidad comunicativa [función ostensiva del lenguaje], sobre la expresiva [función metafórica y metonímica del lenguaje]. Es decir, la lengua se encuentra, bajo esta crisis, homogeneizada en torno a un centro cultural de poder desde el cual se irradia el lenguaje que habrá de sustentar el ciclo producción-consumo. Cabe señalar que este centro cultural de poder se encuentra compuesto por intelectuales de todo tipo (cineastas, literatos, poetas) que, por encontrarse beneficiados por el estado de cosas que el poder político mantiene, sirven —bajo una supuesta independencia que, de hecho, nunca es tal— a su mantenimiento y reproducción⁵⁸.

⁵⁶ . Alberoni, F. "Los fines últimos", en *Las razones del bien y del mal*, Barcelona, Gedisa, 1991; p. 61.

⁵⁷ . Pasolini, P. P., *Chicos del arrollo*, Apud. Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 30.

⁵⁸ . Cf. Idem.

Según reporta Alberoni en sus texto *Las razones del bien y del mal*, "es la amenaza, el peligro externo lo que produce la identificación de aquello que tiene valor"⁵⁹. No pudo haber época que pusiera en mayor peligro la dimensión simbólica del hombre, que la heredada por la modernidad. Y, Pasolini, al ser sensible a la reducción a la cual el lenguaje estaba siendo sometido, pudo identificar de manera inmediata y natural la crisis del hombre y, por consiguiente, la indefectible resolución de la misma bajo el signo de "aquello que tiene valor".

Toda progresión lenta se termina un buen día; el tiempo de las verdaderas revoluciones es también el tiempo en que florecen las rosas⁶⁰.

Pues bien, Pasolini no sólo vivió en la crisis, sino que la representó a partir de sí mismo en su peculiar proceso artístico. En efecto, en esta etapa de reconocimiento de la crisis del hombre el cineasta creó un grupo de películas "en definitiva más aristocráticas y difíciles [de utilizar en el sistema de las mercancías]"⁶¹, conformadas en lo que él mismo denominó "cine de poesía". Además, el mismo hecho de escribir libros o rodar películas representaba para Pasolini la experimentación de diversas crisis, "dolores futuros, que se repiten diariamente, detalle a detalle."⁶² De este modo, mientras reconocía, simplificaba, asimilaba y reaccionaba ante la crisis del hombre en busca de su significado simbólico, al mismo tiempo, corrobora la sentencia de Coomaraswamy que, a la letra, dice: "las cosas hechas con arte responden a necesidades humanas o, si no, son lujos"⁶³.

⁵⁹ . Alberoni, F. *Op. Cit.* p. 59.

⁶⁰ . Braudel, F. *Op. Cit.* p. 38.

⁶¹ . Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 35.

⁶² . Pier Paolo Pasolini, *Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993.

⁶³ . Coomaraswamy, A. K., "Arte asiático", en *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983; p. 13.

La aparición del cine de poesía —1966— era la reiteración pasoliniana de esos “dolores futuros” —de los cuales hablamos arriba—, pero ahora entendidos como un divorcio con el mundo en crisis, no sólo por el hecho de que las películas adscritas a este nuevo tipo de cine eran, como ya lo había anunciado, “aristocráticas y difíciles” sino porque, además, estaban dirigidas a algo más que la representación de la crisis del hombre; esto es, apuntaban, cada vez más a la búsqueda del sentido íntimo de lo humano dentro de un mundo catastrófico y espiritualmente aniquilado.

No se trataba de la náusea o de la angustia, sino más bien de que en aquella oscuridad —hablando con la verdad— había algo terriblemente luminoso: la luz de la vieja verdad..., aquella frente a la cual ya no hay nada que decir⁶⁴.

Sin embargo, en esta poética cinematográfica de Pasolini existe una paradoja por demás interesante. Es decir, Pasolini intentaba establecer un alejamiento, un divorcio de la realidad, a partir del cine que, sin lugar a dudas, es un medio de comunicación masiva cuyo público es una masa. Con todo, esto no representó problema alguno para los fines que nuestro cineasta se había establecido, pues entendía la solidez que el lenguaje cinematográfico tiene el poder de ofrecer.

El cine no evoca la realidad, como la lengua literaria; no copia la realidad, como la pintura; no representa la realidad, como el teatro. El cine “reproduce” la realidad: ¡imagen y sonido! ¿y qué hace el cine al reproducir la realidad? El cine expresa la realidad con la realidad.⁶⁵

⁶⁴. Pasolini, P. P. *La divina mimesis*, México, Revista de la Universidad de México, Sumario Volumen XXX, No. 8, abril, 1979.

⁶⁵. Cuevas, M. A., *Op. Cit.* p. 30.

De este modo, el cine de poesía —1966-1970—, delicado trabajo de representación pasoliniana de la crisis del hombre, consistió en sobreponer una realidad cinematográfica, que indagaba en lo espiritual del hombre, a la realidad del mundo en crisis, hasta conseguir un proceso creativo de sutil y radical sustitución de realidades; para mostrar a los espectadores que “más allá del mundo en que vivimos en un fondo difuso, existe otro mundo, y ambos se encuentran más o menos en la misma relación que la escena teatral y la real. A través de un delgadísimo velo vemos otro mundo de velos, más tenue pero de más intenso carácter estético que el nuestro y de un valor diferente de los valores habituales de las cosas.”⁶⁶ Por ello, la expresión pasoliniana de la realidad con la realidad tuvo como intención colocar al ser del hombre, —encarnado en la dimensión simbólica del mismo— como eje jerarquizador de todos los valores y contrapuso esta posibilidad “a lo existente como cosa que tiene más valor que éste”⁶⁷.

Con todo, el cine de poesía se particulariza todavía más, pues es en este periodo de su desarrollo artístico en el que Pasolini lleva al cine las tragedias griegas (*Edipo Rey* —1967, *Medea* —1969 y *Apunte para una orestiada africana* —1970). En estas producciones, Pasolini emplea, al mismo tiempo, tanto el máximo de su capacidad creativa, como toda la capacidad expresiva del cine, pues no sólo hace cine de poesía, que de suyo tiene ya una intención reivindicadora de la humanidad del hombre, sino que además, con plena conciencia, recurre a la tragedia griega. Cabe señalar que, por su parte, la tragedia griega funcionó como purga en la crisis de los hombres antiguos, pues sirvió para esclarecer y hacer públicas las preguntas más profundas y medulares de la esencia humana; a saber, ¿quién soy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy? Todas estas preguntas, al ser respondidas, contienen el destino de

⁶⁶. Kierkegaard, S. *Diario de un seductor*. México, Juan Pablos, 1984; p. 8

⁶⁷. Alberoni, F. *Op. Cit.* p. 60.

los hombres y, sin embargo, corren impasibles e inmutables a través de toda la historia de la humanidad.

Ahora bien, si la crisis es “un olvido del origen, olvido que problematiza todas las formas constituidas”⁶⁸, el hecho de que Pasolini haya combinado el cine de poesía con la tragedia griega resulta por demás interesante. En efecto, “para superar la crisis hay que afirmar un nuevo principio, la conciencia del origen, de la vida como creación”⁶⁹ y Pasolini, al retomar las tragedias busca, a su vez, afirmar un nuevo principio a través de la conciencia del origen, es decir, el pasado más remoto y más originario del hombre, a saber, la pregunta por su destinación y su lugar en el cosmos. “Solamente de esta manera será posible volver al origen, redescubrir aquello por lo que la totalidad de las cosas tiene un sentido; recuperar el mundo perdido”⁷⁰.

Así, en su afán de superar la crisis del mundo europeo (donde se originó la modernidad y sus necesarias consecuencias), Pasolini regresa al origen; pero este origen no es más el origen de Europa, pues “Europa, en tanto que figura espiritual, nace en Grecia, en los siglos VII y VI a. de C., con la irrupción de la filosofía. Por consiguiente, la noción de Europa coincide con la noción de filosofía, la cuestión sobre la esencia de Europa es equivalente a la cuestión sobre la esencia de la filosofía”. Por ello, Pasolini no sitúa el origen que permitirá superar la crisis en el origen de Europa y, por tanto, en el origen de la filosofía. Antes bien, coloca en la tragedia griega —donde es visible un acercamiento con los hombres primitivos y las sociedades religiosas— la posibilidad de un acercamiento al origen a través del cual el hombre de la posguerra habría de dar respuesta al problema de su destinación o sentido de su existencia (razón de ser en el mundo).

⁶⁸ . Ricoeur, *Hus. Sens. Hist.*, p. 297, *apud.* Cabrera Maciá, M. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*, México, UNAM, 1979; p. 54.

⁶⁹ . Cabrera Maciá, M., *Op. Cit.* p. 54.

⁷⁰ . *Idem.*

La decisión tomada por Pasolini encuentra una explicación clara en la clasificación estructural de la historia propuesta por Fernand Braudel. En efecto, para este historiador francés, "la historia se sitúa en diferentes niveles (...) En la superficie, una historia episódica, de los acontecimientos, que se inscribe en el tiempo corto. (...) A media profundidad una historia coyuntural de ritmo más amplio y más lento. Más allá del recitativo coyuntural, la historia estructural o de larga duración, encausa siglos enteros: se encuentra en el límite de lo móvil y de lo inmóvil; y, por sus valores muy prolongadamente fijos, aparece como un invariante frente a las otras historias, más raudas en transcurrir y en realizarse y que, en suma, gravitan en torno a ella.⁷¹"

Al establecer la tragedia como punto central a partir del cual se puede repensar y responder el sentido de la existencia humana y el sentido del mundo en general (origen, principio, sustento y fundamento de la realidad toda), resulta claro que Pasolini ha topado con La Crisis, en efecto, la pregunta por la destinación y el lugar del puesto del hombre en el cosmos pertenece a lo que Braudel ha dado en llamar "historia estructural o de larga duración". Es decir, la tragedia permite a Pasolini situarse en un punto de regreso hacia las preguntas fundamentales, a través de las cuales el origen (aquello que da sentido y cohesión de la realidad toda) puede encontrarse.

Pero ¿desde dónde se sitúa Pasolini, es decir, desde dónde nos habla cuando se sitúa en la tragedia para representar la crisis del hombre de la posguerra (que es también nuestra crisis)? El mismo Pasolini responde:

"El que os habla es la sombra de Sófocles. Estoy aquí arbitrariamente destinado a inaugurar un lenguaje demasiado difícil y demasiado fácil: difícil para los espectadores de una sociedad en un pésimo momento de su historia, fácil para los pocos lectores de poesía. Deberéis acostumbrar el oído. Basta. En cuanto a lo demás, seguiréis como

⁷¹ . Braudel, F. *Op. Cit.* pp. 122-123.

podáis las historias un tanto indecentes de esta tragedia que termina pero no comienza hasta el momento en que reaparecerá mi sombra⁷².

Como vemos, Pasolini se sitúa en la sombra de Sófocles, pero esta sombra es él mismo, así que se sitúa en sí mismo para hablar de la crisis del mundo.

El niño del prólogo —habla Pasolini de Edipo Rey— soy yo, su padre es mi padre, oficial de infantería, y la madre, una maestra, es mi madre. Cuento mi vida, naturalmente transformada en mito, convertida en epopeya gracias a la leyenda de Edipo⁷³.

Las palabras de Pasolini arriba citadas revelan la certeza de aquél que sabe que, en la medida en que se conozca a sí mismo, le será lícito conocer el sentido íntimo del mundo, porque desde el conocimiento de sí mismo el hombre puede conocer su ser y, en el suyo, el ser de todos los hombres, que es el mismo. Este contacto de lo universal, a partir de la exploración de lo individual y de la peculiar situación del hombre, ocurre en virtud de que, como bien afirma Hoffmann, "si existe un poder obscuro, que traicionero, enhebre su hilo dentro de nosotros y nos arrastre por un camino pernicioso que nunca habríamos emprendido..., si existe un poder así, tiene que formarse dentro de nosotros, tiene incluso que transformarse en nosotros mismos, pues sólo así creemos en él y le ofrecemos el espacio que necesita para llevar a cabo su misteriosa obra". Y la superación de la crisis se obtiene "si tenemos firme el ánimo (...) para seguir con paso sereno la senda que nuestra inclinación y vocación nos marcan, entonces ese siniestro poder sucumbirá en su vana lucha por obtener una forma, la cual habría de ser nuestra propia imagen"⁷⁴. Así, pues, hay que *Caminar con la propia luz*:

⁷² . Pasolini, P. P., *Fabulaciones*, México, Ediciones de cultura popular, 1985, p. 5.

⁷³ . Pasolini, P. P. *apud*. Cuevas, M. A., *Op. Cit.* nota no. 7, p. 11.

⁷⁴ . Hoffmann, E. T. A., "El hombre de arena", en *Nocturnos*, Madrid, Anaya, 1987; p. 32.

Un joven rabí se quejó al rabí de Rizhyn: "Durante las horas en que me dedico a mis estudios siento la vida y la luz, pero en el momento en que dejo de estudiar, todo ha desaparecido. ¿Qué debo hacer?". El rabí de Rizhyn respondió: "Es como cuando un hombre marcha por un bosque en una noche oscura, y durante un tiempo se le une otro, con una linterna en la mano pero en un cruce se separan y el primero debe seguir sólo y a tientas su camino. Pero si un hombre lleva su propia luz consigo, no debe tener miedo de la oscuridad."⁷⁵

⁷⁵. Rishyn, I. de, "Caminar con la propia luz", en Buber, M. *Cuentos Jasídicos. Los maestros continuadores*. T. I. Barcelona, Paidós, 1983; p. 32

Bibliografía

1. Aristóteles, *Poética*, Argentina, Monte Ávila, 1994.
2. Braudel, F. "Las responsabilidades de la historia", en *La historia y las ciencias sociales*, Trad. Josefina Gómez Mendoza México, Alianza (Colección de Bolsillo), 1989; 221 pp.
3. Garagalza, *La interpretación de los símbolos*, Madrid, Anthropos,
4. Cassirer, E. *Antropología filosófica*. México, F.C.E, 1997.
5. 3----- *Filosofía de las formas simbólicas* (Tomo II), México, F.C.E, 1985.
6. Durand, G. *La imaginación simbólica*, Amorrortu, 1995.
7. ----- *De la mitocrítica al mitoanálisis*, Anthropos-UAM, 1993.
8. Eisenstein, S. M. *El sentido del cine*, México, Siglo XXI
9. ----- *La forma del cine*, México, Siglo XXI
10. Eliade, M. *Mito y realidad*, Labor, 1980.
11. ----- *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza (Libro de Bolsillo)

12. Esquilo, *Tragedias completas*, Madrid, EDAF, 1989.
13. Eurípides, *Tragedias*, México, EDAF.
14. Hölderlin, F. "El devenir en el declinar", en *Ensayistas alemanes* (Siglos XVIII-XIX), Selección, Prólogo y notas de Alberto Vital, México, CONACULTA (Cien del Mundo), 1995,; 298 pp., pp. 167-171.
15. ----- *Empédocles*, Madrid, Hiperión
16. ----- *Ensayos*, Madrid, Hiperión,
17. Jung, C.G. *El hombre y sus símbolos*, Madrid, Caralt
18. ----- *Símbolos de transformación*, Barcelona, Paidós
19. Levi-Strauss, *Mito y significado*, Madrid, Alianza (Colección de Bolsillo)
20. Pasolini, P. P. *El cine de poesía*, Madrid, Anagrama, 1976.
21. Siciliano, E. *Vida de Pasolini*, Trad. Juan Moreno, España, Plaza & Janes, 1981; 431 pp.
22. Steiner, G. *Antígonas*, Gedisa, 1989.
23. ----- *Pasión intacta*. Madrid, Siruela,
24. Vernant, J.P. *Mito y tragedia en la Grecia clásica*. Madrid, Taurus

25. Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*, Madrid, Anagrama, 1987.
26. Alberoni, F. *Las razones del bien y del mal*, Barcelona, Gedisa, 1981; 196 pp., p. 45.
27. Eliade, M. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1979; 185 pp., p. 32.
28. Diel, P. *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, Akal, p. 11
29. Chevaleir, J. y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, p. 11.
30. Eliade, M. *Mitos, sueños y misterios*. Madrid, Grupo Libro 88, p. 16.
31. Cirlot, J. E., *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, p. 10.
32. Eggers Lan, C. y Juliá, E. V. (Comp.) *Los filósofos presocráticos T. I., Introd., Trad. y notas por Eggers Lan, C. y Juliá, E. V.*, Madrid, Gredos, 1981, p. 355.
33. Matamoros Franco, Nora M. "La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot: respuesta a la posmodernidad", en *Universidad de México, No. extraordinario II* (1998) pp. 70-72; p. 71.
34. Durand, G., *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Introd., trad., y notas de Alain Verjat. Barcelona, Antrhopos (En coedición con UAM), 1993; 366 pp., p. 24.
35. Pessoa, F. *Mensaje*. Versión española de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1997; 183 pp., p. 121.

36. Lidell, G. & Scott, R. *A Greek-English Lexikon*. (1 tomo) Oxford, University Press, Oxford, London, Glasgow, New Edition, 1978.
37. Trías, E. *Diccionario del espíritu*. (1 tomo), Barcelona, Planeta, 1996,
38. Jaspers, Karl. *La filosofía*. Trad. José Gaos, F.C.E. (Breviarios 77), México, 1992; 152 pp., p. 31.
39. Panikkar, R. "Símbolo y simbolización": La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo.", en *Arquetipos y símbolos colectivos* (Círculo de Eranos I). Trad. Lucino Enrique Martínez, Anthropos, Barcelona, 1994.431 pp.
40. Hölderlin, F. *Antología poética*. Madrid, Visor de Poesía, 1985, p. 33.
41. Maslow. A. H. El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser . Traducción de Ramón Ribé. México Kairos-Colofón 1988. 308pp.
42. Eisenstein, S.M. El sentido del cine. Traducción de Nora Lacoste. México. Siglo XXI, 1994. 204 pp.
43. Pessoa, Fernando. *Poesía*. Selección, Prólogo y notas de José Antonio Liardent, Madrid, Alianza tres, 1996; 284 pp.
44. Heidegger, M. *Conceptos Fundamentales*. Traducción, introducción y notas de Manuel E. Vazquez García. Madrid, Alianza, 1989. 182 pp.

36. Lidell, G. & Scott, R. *A Greek-English Lexikon*. (1 tomo) Oxford, University Press, Oxford, London, Glasgow, New Edition, 1978.
37. Trías, E. *Diccionario del espíritu*. (1 tomo), Barcelona, Planeta, 1996,
38. Jaspers, Karl. *La filosofía*. Trad. José Gaos, F.C.E. (Breviarios 77), México, 1992; 152 pp., p. 31.
39. Panikkar, R. "Símbolo y simbolización": La diferencia simbólica. Para una lectura intercultural del símbolo.", en *Arquetipos y símbolos colectivos* (Círculo de Eranos I). Trad. Lucino Enrique Martínez, Anthropos, Barcelona, 1994. 431 pp.
40. Hölderlin, F. *Antología poética*. Madrid, Visor de Poesía, 1985, p. 33.
41. Maslow, A. H. *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*. Traducción de Ramón Ribé. México Kairos-Colofón 1988. 308pp.
42. Eisenstein, S.M. *El sentido del cine*. Traducción de Nora Lacoste. México. Siglo XXI, 1994. 204 pp.
43. Pessoa, Fernando. *Poesía*. Selección, Prólogo y notas de José Antonio Liardent, Madrid, Alianza tres, 1996; 284 pp.
44. Heidegger, M. *Conceptos Fundamentales*. Traducción, introducción y notas de Manuel E. Vazquez García. Madrid, Alianza, 1989. 182 pp.

45. Mondolfo, R. *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. Traducción de Oberdan Caletti. México. Siglo XXI. 1989. 394 pp. p.45.
46. Russel, Bertrand. *El problema de los universales*.
47. Pasolini, Pier Paolo, y Eric Rohmer. *Cine de poesía contra cine de prosa*. Barcelona, Anagrama, 1976. p. 12.
48. Moliner, María. *Diccionario del uso del Español*. Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica. V. Diccionarios, 5, 1991. (2 tomos).
49. Eliade, M. *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus, p.
50. Corominas, J y J.A. Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1980 (4 tomos)
51. Marchesse, A. y J. Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona, Ariel. 1994, I tomo. 446pp. p.322
52. Heidegger, M. "La pregunta por la técnica" en Conferencias y artículos. Trad. Eustaquio Barjau. Barcelona, Odós, 1994. 216pp. p.36
53. Aristóteles. Libro primero de *La Metafísica*. p.
54. Detienne, M. *Maestros de verdad en la Grecia arcaica*. Prefacio de Piere Vidal Naquet. Trad. Juan J. Herrera. Madrid, Taurus 1981; 159pp.
55. Huizinga, J. *Homo Ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid. Alianza Editorial. 1994, 271pp.

56. Vernad, J.P. y P. Vidal-Naquet *Mito y tragedia en la Grecia antigua*. Trad. Ana Iriarte. Madrid. Taurus 1989 tomoII 299pp.
57. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. TomoII, trad. Armando Morones. México. F.C.E. 1979. 319pp.
58. Schlegel, F. V. *Fragmentos del Lyceum* en Ensayistas alemanes. Antología de los siglos XVI, XVII y XVIII.
59. Jung, C.G. *El hombre y sus simbolos*. Barcelona, Paidós pp. 98-99
60. Braudel, F. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Trad. Josefina Gómez Mendoza. México, Alianza editorial. 1995. 222pp.
61. Durand, G. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. [Introducción a la arquetipología general] Trad. Mauro Armiño. Madrid, Taurus, 1981
62. Cabrera Maciá, M. *Los supuestos del idealismo fenomenológico*. México, UNAM. 1979.
63. Hölderlin, F. *Ensayos*. Traducción, presentación y notas de Felipe Martínez Marzoa. Madris, Hiperión. 1997. 184pp.
64. Pessoa, F. *Teoría poética*.
65. Matamoros Franco, N. M. "La hermenuética de Mauricio Beuchot: resepuesta a la posmodernidad." en *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. No. extraordinario II 1998. pp. 70-71.

66. Monsivais, C. *Los rituales del caos*. México, ERA. 81pp.
67. Andrados, F. et all. *La literatura griega en sus textos*. Madrid. Gredos, 1978.
p.58
68. Eliade, M. *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.
69. Eliade, M. *Mitos, Sueños y Misterios*. Madrid, Grupo libro 88C, 1991. 251pp
70. Steiner, G. *Pasión intacta*. Barcelona, Trad. Menchu Gutierrez y Encarna Castejón. Madrid, Siruela. 1996. 505pp
71. Kerényi, K. et all. *Arquetipos y Símbolos colectivos*. Barcelona, Anthropos, 1994.
431pp
72. Vernand, J.P. *Mito y religión en la Grecia antigua*. Trad. Salvador Ma. del Carril. Barcelona. Ariel, 1991, 91pp.
73. Eliade, M. *Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia. Era 1997,
462pp
74. Pessoa, F. *Poesía*. Selección, traducción y notas de Jasé Antonio Llardent. Madrid, Alaienza Tres. 1996. 285pp.
75. Novalis, F. "Fragmentos sobre poesía, lectura y crítica" en *Ensayistas alemanes siglos XVIII-XIX*. Selección, prólogo y notas de Alberto Vidal. México, CONACULTA, col. Cien del mundo. 298pp.

76. Nietzsche, F. *Humano demasiado humano*. Trad. Carlos Vergara. Madrid, EDAF 1984. 311pp.
77. Sun Tzu. *El arte de la guerra*. México, Grupo Editorial Tomo. 150pp.
78. Hölderlin, F. *Empédocles*. Traducción y presentación Anacleo Ferrer. Madrid, Hiperión, 1997. 369pp.
79. Tatarkiewicz, W. *Historia de seis ideas* [Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética] Trad. Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, quinta edición 1996. 442pp.
80. Borges, J.L. *Nueva antología personal*. Buenos Aires, Emecé 1968. 285pp.
81. Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*. [Imágenes, gestos y voces] Trad. C. Fernandez Medrano. Barcelona, Paidós. 1992. 380pp
82. Sanchez Vazquez, A. *Antología de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 315pp
83. Barthes, R. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 1994. 352pp
84. Mukarovski, J. *Escritos de estética y de semiótica del arte*. Trad. Ama Anthony-Visová. Barcelona. Gustavo Gili, 1977. 345pp.
85. Saussure de, F. *Curso de lingüística general*. Trad. Mauro Armiño. Publicado por Charles Barry y Albert Sechehaye con la colaboración de Albert Riedlinger. Barcelona Akal, 1989. 319pp.

86. Gilson, E. *Lingüística y filosofía*. Trad. Madrid. Gredos 1975.
87. Todorov, T. *Teorías del símbolo*. Trad. Francisco Rivera. Caracas, Monte Ávila, 1991. 453pp.
88. Canetti, E. *Masa y poder*. Madrid, Alianza, 312 pp.
89. Beuchot, M. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. UNAM Instituto de Investigaciones Filológicas, México 1997, 102pp.
90. Diccionario de autoridades. Madrid, Gredos, 1990. Edición facmil. III tomos. Diccionario de la Real Academia de la Lengua de 1732
91. Eco, U. *Tratado de semiótica general*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen 1995. 461pp.
92. Rogers, C. *El proceso de convertirse en persona [Mi técnica terapéutica]* trad. Liliana R. Wainberg. México. Paidós 1997. 356pp.
93. Capelletti, . *Protagoras:Naturaleza y cultura*.
94. Morris, D. *El zoo humano*. trad. Adolfo Martín. Madrid. Plaza&Janes, 1979. 203pp. pp.9-11
95. Cassirer, E. *Filosofía de las formas simbólicas II*. trad. Armando Morones. México.F.C.E.1979.319pp.

96. Declaración de P. Virilio en Muñoz, O. "Entrevista con Paul Virilio" en *Babelia*, 12 de noviembre de 1994 pp. 2-3
97. Virilio, P. *Estética de la desaparición*. Trad. Nomi Benegas. Barcelona, Anagrama 1988. 128pp.
98. Wim Wenders. Road movies, Madragoa Filmes, WDR, Lisboa G4. República Federal de Alemania-Portugal. 1994.
99. *Cuadernillo de la XXIX Muestra Internacional de Cine*. Cineteca Nacional. México, Noviembre/Diciembre 1996
100. Pasolini, P.P. *El caos contra el terror*. 210pp.
101. Pasolini, P. P. *Las bellas banderas*. Planeta, Barcelona, 1982; 281pp.
102. Pasolini, P. P., *Cartas linternas*, Madrid, Trotta, 1997
103. Novaro, B. "Pasolini, una mirada violenta", en *Pantalla 11*, pp. 28-31.
104. Sicialino, Enzo, *Vida de Pasolini*, Barcelona, Plaza & Janes, 1981.
105. Pier Paolo Pasolini, *Un cine de poesía*, Dossier editado por la Cineteca Nacional de México, Junio, 1993.
106. Pasolini, P. P. *La divina mimesis*, México, Revista de la Universidad de México, Sumario Volúmen XXX, No. 8, abril, 1979.
107. Shopenhauer, A. *La libertad*, México, Ediciones Coyoacán, 1988; 230pp.

108. Jung, C. G., *Realidad del alma*, Buenos Aires, Losada, 1968; 234pp.
109. Micheli De, M. *Las Vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid Alianza Forma 1995. 432pp.
110. Braudel, F. "Las responsabilidades de la historia", en *La historia y las ciencias sociales*, México, Alianza, 1995,
111. Pasolini, P. P., *Descripciones de descripciones*, México, CONACULTA, 1995; 276pp.
112. Fromm, E. *El miedo a la libertad*. México, Paidos, 1984;
113. Alberoni, F. *Las razones del bien y del mal*, Barcelona, Gedisa, 1991; 258pp.
114. Coomaraswamy, A. K., "Arte asiático", en *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona, Ediciones de la Tradición Unánime, 1983.
115. Kierkegaard, S. *Diario de un seductor*. México, Juan Pablos, 1984;
116. Pasolini, P. P., *Fabulaciones*, México, Ediciones de cultura popular, 1985,
117. Hoffmann, E. T. A., *Nocturnos*, Madrid, Anaya, 1987; 198pp.
118. Buber, M. *Cuentos Jasídicos. Los maestros continuadores*. T. I. Barcelona, Paidos, 1983; 164pp.