

Información Simbólica/ Información Pulsional: los tipos de información que transmiten los significantes audiovisuales en condiciones de estabilidad o catástrofe.

Rafael del Villar M.

Ahora bien, cabe preguntarse ¿cuál es el tipo de información que vehiculiza esa compleja materialidad signifiante?; ¿son sólo contenidos?; ¿son sólo energía, pulsiones?. Y si expresa energía y sentido, ¿son ellos antagónicos, complementarios, sustitutivos, etc.?

Estos son los problemas que abordaremos ahora, desde el punto de vista de sintetizar las posturas al respecto, como de plantear una nueva postura teórica (para lo que remitimos al lector, que busca un fundamento más vasto a Del Villar, 1997).

Hasta no hace mucho tiempo se pensaba que la cultura no era más que valores, ideas, actitudes, motivaciones, etc. Esto es, la cultura era el campo de lo racional. Lo irracional existía, pero era categorizado como el espacio de lo ininteligible, de las motivaciones más inconscientes.

Freud había desarrollado una teoría del inconsciente, pero la ausencia de una metodología rigurosa, la voluminosidad de su contribución, llevaron a abandonarla, a lo menos en América.

Será Jacques Lacan, Fundador de la Escuela Neo- Freudiana de Paris, quien basándose en la semiótica, propondrá una nueva lectura teórica de sus textos y desarrollará su coherencia metodológica, abriendo las vías hacia una operatoria psicoanalítica para el estudio del inconsciente.

Pero, no sólo la teoría de la cultura operaba con contenidos, igual cosa ocurría con la Teoría del Lenguaje. La Lingüística contemporánea, influenciada por Saussure y Martinet pensarán que los significantes son sólo distintivos. Ellos no quieren decir nada, sólo son vehiculizadores de contenidos, de significados. Martinet (1965) sostendrá que lo que distingue al lenguaje es la presencia de una doble articulación: la primera es de unidades mínimas de sentido, la segunda de unidades mínimas distintivas: "los fonemas (sonido) y los grafemas (letras) de una lengua". Si tomásemos una metáfora simple para explicar esto, diríamos que, sin darme cuenta, primero pienso en las ideas que voy a expresar, las interrelaciono (o sí se quiere ser más exacto, utilizo las articulaciones de sentido propias de mi universo cultural), y después se me plantea el problema de cómo decirlas, entonces debo recurrir a interrelacionar los sonidos y/o letras pertinentes para manifestar dichos contenidos; esto es, utilizo la segunda articulación del lenguaje: interrelación de significantes que se diferencian unos de otros, pero que en sí mismo no significan nada (¿que significa la letra f, por ejemplo?).

La lingüística contemporánea se había apartado significativamente de la Retórica Clásica que asignaba valores semánticos a los diferentes sonidos. La Retórica Clásica sin embargo tenía una base de verosimilitud: La T era dura en Té; María Pía era suave, pues su cadencia de sonido imposibilita que nos enojemos con ella, a menos que hagamos una pausa entre María y Pía. Este simbolismo fonético tuvo su clímax durante los siglos XVIII y XIX. De Piis dedicará a cada letra una estrofa indicando sus cualidades semánticas; Théodore de Banville opinará que "citadelle" es una palabra imponente y terrible; Balzac pensará que los significantes de los nombres propios proporcionan por sí mismos las características físicas y psicológicas de las personas: "Madame de Listomère no puede ser más que austera, noble, digna, atenuando los rigores de la piedad con la vieja elegancia de las costumbres monárquicas y clásicas y con la cortesía de las maneras", nos decía en "Le curé de Tours" (Balzac, pág. 298).

La lingüística contemporánea sostendrá exactamente lo contrario de la descripción precedente: las excepciones al simbolismo de los sonidos era la regla. Es cierto que la T es

dura en Té, pero ¿que pasa en Tía donde la T es suave?. De allí Saussure, Martinet, la lingüística contemporánea. De allí la concepción de que el significante no tiene en sí mismo un sentido, sólo lo vehiculiza.

Lacan establecerá las bases teóricas para entender que el significante existe. "Nos dejamos llevar por su música, por sus ritmos, por sus bases pulsionales" (nota: la cita es de Kristeva, interpretando a Lacan). Aprendemos a hablar no guiados por conceptos, sino que por el movimiento del cuerpo, condensaciones y desplazamientos, como manifestación corporal ante la carencia.

Los estudios empíricos de Fonagy (1966-1970), realizados a través de Test a niños de diferentes edades y países, que utilizan sistemas distintos de escritura, obtuvieron resultados homólogos: "la gran mayoría de los sujetos perciben la (i) como pequeña, clara y amable; la (u) es sombría y malvada; la (a) es gorda y grasa; la (t) y (k) son duras y malvadas" (Kerbrat-Orecchioni/1977,pág.34).

Lo cierto es que se le asigna a los significantes una determinada información. Sin embargo, ella está lejos del universalismo fonético planteado por Fonagy. De hecho, según las investigaciones de Taylor y Taylor la (t) y (p) iniciales serían pequeñas para los sujetos anglosajones y grandes para los coreanos.

La explicación más coherente liga la información que expresan los significantes a su realidad de articulación. Sería la forma de funcionamiento de la generación de sonidos fonéticos la que les asociaría una información. Kerbrat-Orecchioni señala: "nada tiene de asombroso,pues, que se juzgue como "claras" a las vocales articuladas hacia el exterior del cuerpo, vocales acústicamente agudas, mientras que se califiquen como "oscuras" a las vocales articuladas hacia adentro, que son más graves" (Kerbrat-Orecchioni/1977,pág.36). Así no es casual que (T) y (K) sean duras, pues cuando se emite una T o una K se da una gran tensión articulatoria.

Ahora bien, lo que se sabe es que los significantes nos entregan una información. La hipótesis más fructífera parece ser la que correlaciona la forma de funcionamiento del cuerpo cuando articulamos los sonidos a un información concreta. Si bien Kerbrat- Orecchioni va más allá y piensa en procesos de metaforización y metonimia: cuando emitimos (i) los órganos fonatorios están muy apretados, la columna del aire es muy delgada, y de ahí proviene la impresión que la (i) misma es pequeña, y que está metonímicamente (por contigüidad espacial con la vida) ligada a objetos pequeños. Dicho planteamiento significaría que al pronunciar y/o interpretar una palabra se estarían expresando dos informaciones de sentido, en forma más o menos paralela: por una parte el significado semántico asociado a la palabra en tanto que tal; y por otra el significado, producto de la relación de semejanza que hacemos entre la forma de generar corporalmente la palabra y valores sociales. Esto significaría decir que cuando digo, o leo, Té, tendría dos informaciones : que me hablan del Té y no del Café (significado lexemático); y que me están expresando "fuerza, dureza,tensión". Luego, no sólo sería una invitación a tomar té sino que a tensarme.

Deductivamente la inteligibilización de Kerbrat-Orecchioni nos parece poco pertinente, o a lo menos habría que comprobarla empíricamente. De partida hay dos consideraciones posibles, entre otras, al respecto:

- es un saber hoy adquirido que no es ni una palabra, ni una frase la que expresa la información, sino que es la interrelación de palabras y/o frases al interior de un texto global;
- un saber fenomenológico naíf me hacen pensar, que aún en mi inconsciente,no existe una regla que asocie las circunstancias articulatorias con sentidos constituidos vía metáfora o vía metonimia. Esto es, con sentidos que yo podría asociar por su parecido con el trabajo corporal que realizo para generar la palabra.

Lo claro, es que los significantes no son sólo distintivos, como pensaba la lingüística estructural, sino que vehiculizan también una información. ¿Pero, cual es el carácter de esa información?

Los trabajos de Leclaire, y de Kristeva; tanto a nivel de la teoría psicoanalítica, como de sus investigaciones empíricas al respecto, validan la primera parte de la hipótesis de la lingüista Kerbrat-Orecchioni: "la información que expresan los significantes dice relación con el movimiento corporal que opera cuando enunciamos tales sonidos".

Kristeva, estudiando las emisiones pre-lingüísticas de niños de 4 a 13 meses detecta que estas se generan asociadas a una carencia, y cualquiera sea la carencia, la emisión es la misma. "Las primeras emisiones sonoras por ser vocales, no tienen solamente su origen en la glotte, ellas son la marca audible de un fenómeno complejo de contracción muscular y vagosimpático, constituyéndose en un rechazo que implica todo el cuerpo" (Kristeva, 1977, pág. 442). Es decir, la emisión lingüística es un proceso que compromete todo el cuerpo del recién nacido. Ahora bien, Kristeva detecta que la carencia genera la emisión lingüística. Es el hambre, el frío, etc, quienes impulsan la emisión, y tiene siempre una misma forma de funcionamiento, comprometiéndolo a todo el cuerpo: una vez ejecutada el cuerpo vuelve a un estado de equilibrio, teniendo, entonces, una función de atenuación del desequilibrio original que la generó.

Sí la situación de displacer genera la emisión pre-lingüística, esto sólo durará hasta la edad de 1 año. Posteriormente se dará el fenómeno del placer vinculado a la repetición, concretamente a partir de los 12 meses. Sin embargo, esta repetición no es imitativa, sino que significa hacer suya las estructuraciones rítmicas musicales de su entorno.

El proceso es gradual. Si en un primer momento el recién nacido gasta toda su energía en la emisión, coincidiendo la curva sonora de la intensidad con la frecuencia, esto no ocurrirá después de los ocho meses. La primera fase tendrá una implicancia: el recién nacido gastaba toda su energía en la emisión, esperando una pronta solución a su carencia, sin embargo quedaba sin energía para seguir llorando, y sólo le quedaba, la más de las veces, la atenuación catártica a su incomodidad dada por el llanto mismo. Pronto, entonces comenzará a sublimar la energía, y llorará por secuencias temporales, guiándose por las estructuras melódicas de su entorno. Esto a partir de los 12 meses, y en los más aventajados a los 8, inaugurándose así la etapa sublimatoria de la energía.

Sin embargo, siempre, aún en las etapas sublimatorias, la emisión lingüística compromete a todo el cuerpo, provocando condensaciones y desplazamientos de la energía corporal.

Los estudios de Kristeva ligarán, a posteriori, estos resultados descriptivos de las emisiones pre-verbales con los del texto poético. Así estudia el disco registrado por Artaud "Pour en finir avec le jugement de Dieu", y encuentra una correlación entre los ritmos y las modulaciones de frecuencia del disco con las emisiones pre-verbales analizadas: "La estructura rítmica y melódica prima sobre las constantes normativas y racionales acerca de como debiese hablarse, ellas se inscriben, ante todo, como la experiencia de un cuerpo en proceso..." (Kristeva/1977, pág. 458).

Así, la primera parte de la hipótesis de Kerbrat-Orecchioni, aquella de la ligazón entre significante y corporalidad, tiene aquí una validación. También se valida que los significantes transmiten una información pulsional, de energía inconsciente: trazas de condensación/ desplazamientos pulsional, al menos en el mensaje lingüístico.

Luego podemos entender, que lo que transmite el significante son:

- por una parte significados; los significados de las palabras propiamente tales,
- y por otra "una información que reenvía a trazas energéticas, a lo corporal, en definitiva a los movimientos de condensación/ desplazamientos del propio soma"; esto es, a

lo que Freud había llamado proceso primario (pulsión), y a lo que Lacan llamará forma de funcionamiento del inconsciente.

Esto significa que los significantes no son sólo una materialidad a través de la cual se expresa el sentido, sino que ellos mismos vehiculizan una información, que no podemos llamar de sentido, pues sí nos tensamos con "Té", no es porque asociemos a la tensión que tenemos al generar la palabra la "idea de tensión", sino que corresponde a una forma de funcionamiento corporal no semantizada como idea sino que sentida como "trazas energéticas", que podemos hacer caso omiso o no de ellas, según el contexto concreto y la totalidad del mensaje en que ello se inserta.

Esto significa también que el simbolismo fonético del siglo XVIII y XIX tenía razón cuando detectaba "una vehiculización de información en el significante", lo que ésta corriente no vio es:

- que esa información no era de sentido, sino que "pulsional",
- y que para aprehenderla no bastaba estudiar frases o palabras, sino que un texto como globalidad, y buscar allí, no la ligazón entre "un sonido" y "una información"; sino que la estructuración musical de la totalidad de los sonidos en el texto.

De ahí la importancia de los estudios de Kristeva y Lacan, pues nos permiten abrir las vías para aprehender la información que los significantes, en tanto que significantes nos expresan, además de su vehiculización como soporte de sentido.

Esto es, la información que nos entregan los significantes es de sentido, al mismo tiempo que manifiestan una "información pulsional", y ambas informaciones son paralelas:

- pueden retroalimentarse,
- pueden contradecirse,
- pueden ser independientes.

Si esto era detectado en el mensaje lingüístico, lo mismo era posible de detectar en lo audiovisual.

Serán Lyotard en la pintura, y Metz en el cine, quienes ligarán el significante visual y audiovisual a la información pulsional.

Ahora bien, hemos hablado de "pulsión", de "proceso primario", de "inconsciente", hemos descrito algo de como opera en un texto lingüístico;)pero, qué es exactamente la pulsión?)qué es la manifestación del inconsciente en el texto?

Es a esto a lo que dedicaremos las páginas siguientes.

5.1. Inconsciente, Pulsión y Texto Audiovisual

Siguiendo a Lacan, uno de los problemas fundamentales del inconsciente es que al ser inconsciente, sólo lo podemos definir a través de sus manifestaciones. Y como sus estas son censuradas por el consciente, sólo se tiene acceso a sus contenidos ya modificados.

Para Laplanche (Laplanche-Lecraire/1966) existiría la factibilidad de descubrir el inconsciente a través del análisis de la recurrencia de metáforas empleadas. Anika Lemaire, y Lacan mismo, rechazarán esta vía, pues las metáforas siendo sustitutivas pueden serlo, impulsadas por el reflujo del inconsciente, de otras metáforas que a su vez han sido refluídas por la censura social. La pura recurrencia estadística de metáforas no lograría entonces darnos cuentas del inconsciente.

Para Lacan el inconsciente es imposible de fijar física, biológica, y fisiológicamente. Para hacerlo sólo queda recurrir al mito: "el recién nacido, al cortársele el cordón umbilical queda separado de una parte de él mismo, de allí su incompletitud, de allí la carencia. Carencia que es también, y por sobre todo, carencia del equilibrio homeostático que

tenía cuando estaba en el vientre materno". Nacer significará la ausencia de ese equilibrio. Se tendrá hambre, frío, calor, etc.

La carencia es producida por el nacimiento, por la separación del cuerpo de la madre, por el quiebre de la homeostasis materna. La carencia es, entonces, el vacío, el grado cero, lo que está más acá de lo pulsional, es quien genera la tensión.

La pulsión será para Lacan, aquella fuerza constante, de naturaleza biológica, (orgánica y no psíquica) que tiende a la supresión de todo estado de tensión

Es una búsqueda del equilibrio, de tratar de suplir la carencia, de retornar a aquella experiencia previa de homeostasis. Por lo tanto, el único objetivo concreto de la pulsión es restablecer el equilibrio, y sus objetos concretos no son más que aquellos propuestos por la sociedad como substitutos de dicho equilibrio perdido. Masota (1986, pág.24) y Juliet Mitchell (1972,pág.30) dirán que la pulsión no tiene objeto, que es un equívoco interpretar a Freud como pensando que el objetivo de la pulsión es la genitalidad: "el objetivo de la pulsión es únicamente la satisfacción del deseo" (J.Mitchell/ 1972, pág.53).Esto es, dirá Lacan, el objetivo no es más que suprimir todo estado de tensión, lo que significa que el deseo no será más que la dirección del aparato psíquico orientado según la percepción de lo agradable y lo desagradable.

¿Qué es el inconsciente, entonces? El inconsciente es la huella en nuestra memoria de aquellas situaciones ligadas al equilibrio, a la superación de la tensión:"la ternura y el dulzor del dedo de la madre acaricia el cuello del bebé, quien se ilumina y sonríe. El dedo abre así un cráter de goce, inscribiendo una marca, una huella, la letra del inconsciente" (Leclaire/1967, pág.72). La fijación de esta huella se remonta al inicio de la vida del niño y se sitúa en el imaginario, pudiendo ser éste acústico, táctil, etc. Sin embargo, la huella que se inscribe en nuestro inconsciente no es el objeto concreto que nos produce agrado/ desagrado. Siguiendo el ejemplo de Leclaire, la huella que se inscribe no es el objeto concreto de la caricia de la madre en su cuello, sino que la falta. Falta que hace al sujeto buscar aquello que está ligado a la satisfacción de ella. Falta que lo hace asumir una identidad que cree estar asociada a la superación de ella. Identidad que lo aleja de su ser y realidad original, identidad que , en definitiva lo aliena en la propia "imagen que se crea de sí mismo". El no puede jugar indefinidamente con papá-mamá. El mundo está hecho para los grandes y a él no le queda más que existir en él. Así se van generando las huellas de nuestro inconsciente, a partir de las pulsiones refluídas por las necesidades de reproducción de la sociedad. Y lo que se refluye no es solamente "lo que nos falta, o sí se quiere, el equilibrio", sino que se refluyen también los significantes, las materialidades asociadas a la superación de la tensión. Esto permite entender la imposibilidad de aprehender el inconsciente por la recurrencia de metáforas, pues los significantes y los significados de la carencia son refluídos y sustituidos; el inconsciente no es más que del orden de "la representación", y se expresa no en metáforas, sino que en todo lo que el sujeto, consciente o no , hace. Se tienen en la memoria representaciones de cosas que son agradables, no por ellas mismas sino que por sus efectos. Como la pulsión es refluída (la sociedad imposibilita vivir en ese equilibrio homeostático) el sujeto refluye dichas representaciones; pero no son éstas representaciones las que el inconsciente busca, sino que lo que se asocia a dichas representaciones. Luego, mal se puede aprehender al inconsciente a través del estudio de las representaciones (metáforas) mismas.

El deseo, entonces, va más allá de la demanda concreta; el deseo es deseo de lo otro, deseo de equilibrio, deseo del reintegro al vientre materno. Pero el deseo nunca puede satisfacer la carencia, pues el equilibrio es antitético a las necesidades de reproducción social. Por esto, el deseo se desplaza. La sociedad nos pone, o sí se quiere, nos propone "objetos de deseo como substitutos de la carencia", pero ellos son "aparenciales", pues no pueden lograr el equilibrio homeostático, incompatible con el funcionamiento social.Luego, dirá Lacan, todo

deseo es deseo de lo otro. La sociedad no nos puede dar más que deseos de objeto: "el deseo de objeto(a)".

El proceso de alienación del sujeto es gradual y va gestando la huella del inconsciente. Se inicia en los primeros días de vida, en la fase del mirar; donde comenzamos a diferenciar el mundo interior del exterior, a captar nuestra imagen por la diferencia entre nosotros y el mundo. El mirar generará nuestra primera identidad, pues separará lo que es nuestro propio yo (mundo interior) del de los demás (mundo exterior), que dividiremos entre objetos agradables y desagradables, constituyéndose así nuestro IMAGINARIO.

Para Lacan, en el imaginario se constituirán los primeros objetos de la pulsión. Serán objetos aquellos que desde el exterior se propongan como sustitutos del complemento anatómico perdido, esto es, sustitutos de la carencia de equilibrio. Se les pensará como imágenes propias a colmar la carencia.

El niño a través del acceso al imaginario consagra su muerte como totalidad. El sujeto se aliena en su "representación": con ése objeto seré "yo". El deseo dirá Lacan es metonímico, y con ello quiere expresar ésta alienación del sujeto que se empeña sin fin en restaurar, por un objeto cualquiera, la pérdida original. En ésta fase del IMAGINARIO, los objetos no son simbolizados, no hay separación entre la cosa y el nombre: son sólo "huellas del equilibrio energético".

Ante la carencia; ante la castración, producto de la ley reproductora del todo social que prohíbe el equilibrio y nos obliga a canalizar la pulsión en función de la actividad productiva; ante la fobia y el vacío de no saber cómo opera y cómo operar en el mundo; y ante la protección y gratificación emotiva que significa papá-mamá, no queda más que hacer nuestro el modelo parental de ser como papá-mamá, creyendo ilusoriamente que a través de él vamos a suplir la carencia.

Serán papá-mamá quienes introyectarán el modelo parental, haciendo que el niño sea valorable por ser como los grandes. Esto, si el sujeto acepta la ley reproductora, implicará que a través del edipo él acceda al orden simbólico. Si lo rechaza, hará de la negación del modelo parental su identidad.

Así el Edipo está lejos de ser una fase de psicología genética, sino que es el drama de un ser que debe dejar de ser para ser. Un lugar donde el Sujeto se alinearé en su propio discurso identificatorio: "la imagen de sí, como dice Lacan, la buscará no en sí mismo, sino que en la imagen de los otros en los cuales va a identificarse. El sujeto creará en su propio delirio, él será una máscara para él mismo". El imaginario real, las huellas del desequilibrio inicial no serán enunciadas, sólo lo será el delirio respecto a sí mismo.

Se dará inicio así al SIMBÓLICO, lugar donde el niño asumiendo la Ley del Padre (ser como papá-mamá), hace suyo el modelo parental, pasando del registro del "ser" al registro del "tener", y buscará cada vez objetos más alejados del objeto inicial de su deseo.

Por asumir la metáfora paterna, el niño nombra su deseo y allí renuncia. Su verdadero deseo será alojado en el inconsciente. "El orden simbólico tiene por efecto nombrar al objeto de deseo, y al hacerlo darle el valor de un concepto que podrá ser usado sin referencia directa al objeto, dando así al sujeto su individualidad al interior de sus propios fantasmas" (Anika Lemaire/ 1977, pág.258).

Ahora bien, a partir de esta síntesis de la teoría Lacaniana es posible entender que el inconsciente no es más que una huella inscrita en nuestro imaginario, y como tal presente en toda nuestra actividad psíquica, en todos nuestros actos, incluido, obviamente, en nuestro propio simbólico. Y la pulsión no tiene más significado que ser aquella fuerza constante que trata de suprimir todo estado de tensión, sin poseer un contenido psíquico específico.

Luego, la información pulsional no es una información de contenidos, sino que de lo que Freud y Lacan llamarán Condensación/ Desplazamiento: trazas de Contracción y trazas Expansivas. Por tanto, los significantes del inconsciente reenvían a los movimientos del cuerpo.

Anika Lemaire, citando a Leclaire, nos dirá: "la experiencia de placer o de displacer, ese momento de inaprehensible diferencia, no puede más que realizarse o concebirse en-el-cuerpo; nos dice Leclaire: un cuerpo concebido enteramente como zona erógena" (Anika Lemaire/1977, pág. 226).

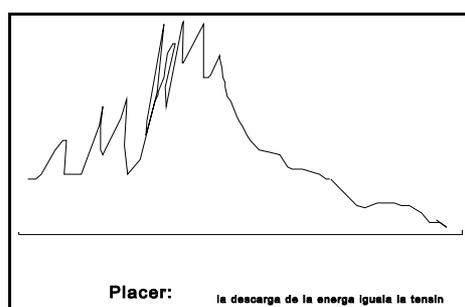
Lacan también situará al cuerpo como una de las instancias de inscripción del inconsciente: "el inconsciente es ese capítulo de mi historia que es marcada por un blanco u ocupada por una mentira: es el capítulo censurado. Pero, la verdad puede ser reencontrada, la más de las veces ella está inscrita de antes, concretamente, en los monumentos; esto es, en mi propio cuerpo...., en...etc;" (Lacan/1966, pág. 259).

Ahora bien, se postula entonces una ligazón entre los significantes del inconsciente y el soma (cuerpo). Sin embargo, el inconsciente mismo, las trazas o huellas que lo constituyen parten de un mito. El mito del equilibrio en el vientre materno. El mito de la homeostasis, común a Jacques Lacan, Anika Lemaire, Leclaire, Laplanche, Kristeva, y a toda la Escuela Neo-Freudiana de París. Es el mito del desequilibrio, de la separación lo que constituye la CARENCIA, la falta, y lo que instituye la PULSION, como superación del estado de tensión. Sin embargo hoy, con el aporte de W. Reich, de Deleuze-Guattari, de Fritoj Capra, y en general con su extrapolación de la teoría cuántica a macro-conjuntos físicos, es posible abrir una vía para reinterpretar la noción de inconsciente. Si el inconsciente no parte del mito de la separación del vientre materno, sino que instituye la carencia como desequilibrio energético, el inconsciente no será entonces más que una huella de flujos de energía y la pulsión, los flujos que tratan de reinscribir su equilibrio.

Es a este planteamiento a que nos dedicaremos en las líneas precedentes.

Freud había descrito la forma de funcionamiento de la pulsión como condensación/ desplazamiento, sin embargo se trataba de una teorización y ello no tenía un correlato empírico claro. Será Wilhelm Reich quien proporcionará una evidencia empírica, al mismo tiempo que una descripción teóricamente coherente de su funcionamiento.

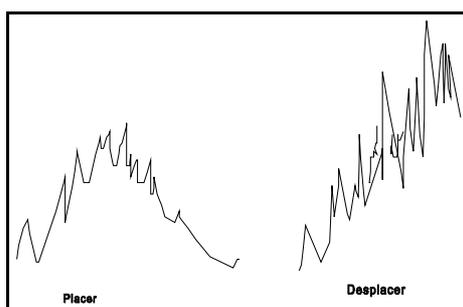
Utilizando un electroscopio Reich detectó las variaciones energéticas de la materia viviente, y al hacerlo estableció la equivalencia que ella tiene con la condensación/ desplazamiento planteado por Freud. Así nos demuestra "la identidad de la pulsión con el placer"... "antes del placer, la satisfacción es menor que la tensión. Más aún, ella aumenta la tensión. Únicamente en el placer final, la descarga de la energía iguala la tensión" (W. Reich/1970, pág. 50).



Luego, la pulsión son los flujos de energía que tratan de restablecer el equilibrio energético que está ligado al placer. Hay equilibrio cuando la descarga energética iguala a la tensión.

El desequilibrio provoca la neurosis, y concretamente, el desequilibrio estudiado por Reich es el de la sexualidad genital, aunque no es absolutamente claro en su obra que el objetivo de la sexualidad sea la genitalidad. Sin embargo, lo importante es que la sociedad al domesticar la energía para reproducirse productivamente, la conduce a su reflujó, insertando al ser viviente en el mundo del trabajo; lo mismo pasa con el hecho de la sexualidad que trata de ligarla a lo genital, en función de la reproducción biológica. Luego, la sociedad trata de canalizar la energía para satisfacer sus propias necesidades de reproducción socio-históricas, quedando el sujeto humano aplastado en la interrelación de dos dominios: lo biológico y lo social. Ahora bien, Reich estudiando la neurósis descubre el mecanismo del equilibrio desequilibrio energético. Describiendo el orgasmo, como una forma de funcionamiento que busca el equilibrio, pues en definitiva allí la pulsión se tensa en una proporción similar a la energía expansiva. La fórmula del orgasmo, entonces es:

TENSION---> CARGA---> DESCARGA---> RELAJACION



Pero Reich no sólo descubre la fórmula del orgasmo al interior de lo humano, sino que también determina que ésa misma fórmula opera en toda materia viviente.

Tomemos una ameba, una "vessie": a causa de las diferencias de densidad y de la variedad de fluidos y membranas, la carga energética variaría de un lugar a otro, aún más las cargas serían un movimiento continuo de lazos de potencial más elevados a los menos.

"La vessie se dilataría y se contraería más o menos continuamente...En el caso de una gran producción de energía interior, la vessie la descargaría por medio de contracciones, es decir sería capaz de asegurarse la regulación de su energía"(W.Reich/1970,pág.217). Si la ameba pudiese sentir, "ella experimentaría esta alternancia rítmica de expansión y de contracción como agradable, ella viviría la experiencia como un recién nacido que se balancea rítmicamente y que siente placer de ello"(W.Reich/1970,pág.218).

Luego, "el Placer (EXPANSIÓN) y la Angustia (CONTRACCIÓN) son la antítesis de la vida vegetativa" (W.Reich/1970, pág. 224).Lo que podemos interpretar como que la vida vegetativa tiene dos polos de funcionamiento: Condensación y Desplazamiento, y que cuando haya equivalencia entre condensación y desplazamiento, estaremos ante lo placentero.

Expansión/ Contracción son del dominio de lo viviente, luego se encuentra correlacionada la materialidad de la vida con la psiques: "el placer y la angustia son las excitaciones o emociones fundamentales de la sustancia viviente. Su función bio-eléctrica son parte del proceso eléctrico general de la naturaleza" (W. Reich/ 1970,pág.290). "En efecto, la materia viviente funciona sobre la base de las mismas leyes físicas que la materia no-viviente, como lo sostienen los mecanicistas. Y sin embargo, ella es tan fundamentalmente diferente de la materia no-viviente, como lo sostienen los vitalistas. En la materia viviente, las funciones mecánicas (tensión-relajación) y las funciones eléctricas (cargas-descargas) son combinadas de una manera específica que no existe en la materia no-viviente"(W.Reich/ 1970, pág.292); sin embargo participan del mismo proceso.

Luego, el mérito de Reich es, a lo menos, triple:

- por una parte nos da una descripción empírica de la forma de funcionamiento de la pulsión como Condensación/ Desplazamiento energético,
- por otra parte establece la ligazón de la pulsión psíquica con las formas de funcionamiento social; esto es, nos describe el reflujó y represión de la pulsión,
- y por último nos describe la homología de funcionamiento entre la psiques,lo somático; y en general,de todo el funcionamiento de lo viviente.

Sin embargo Reich piensa la Condensación/ el Desplazamiento como procesos de funcionamiento en el seno de lo viviente. En lo físico encuentra una similitud con lo viviente: tensión : relajación :: carga : descarga; pero,)como se explica, entonces la pulsión de restablecer el equilibrio?)porqué lo viviente no puede vivir en la tensión?

La respuesta es que él presupone filosóficamente un estado de equilibrio, y a su vez, porque tiene la evidencia empírica que psíquicamente buscamos el equilibrio por sobre el desequilibrio. Pero eso es una detección empírica , y no se nos da en Reich una explicación de porqué ello ocurre así.

De allí que Reich abra las vías a entender la problemática de la pulsión y del inconsciente, pero no nos permite una inteligibilización y una operacionalización más completa de ella.

Reich abre la vía para que Deleuze-Guattari entiendan que el Inconsciente, y con ello la Pulsión, es del Orden De La Física. Hay similitud entre lo biológico, lo psíquico y lo mecánico, porque ante todo, y en su principio de fundamento son materialidades que obedecen a las Leyes de la Física.

Para Deleuze-Guattari el INCONSCIENTE ES LA MATERIA PURA,CUYO PRINCIPIO DE FUNCIONAMIENTO OBEDECE A LAS LEYES DE LA MATERIA. Y éstas son leyes físicas.

El Inconsciente es UN CUERPO SIN ORGANOS, es la materia misma, es FLUJO ENERGÉTICO: "el inconsciente es de la física, no es por metáfora que el cuerpo sin órganos y sus intensidades son la materia misma" (Deleuze-Guattari/1975,pág.336).

El inconsciente es la huella en la psiques del conflicto de funcionamiento entre el equilibrio de nuestra propia materialidad y el desequilibrio que implica insertarse según las necesidades de reproducción productiva del todo social. Esto reenvía a la fuerza que trata de suplir la falta: la pulsión. Pero, la pulsión es el correlato del desequilibrio, en tanto que búsqueda de la superación del desequilibrio que origina la falta.

Esta conceptualización de búsqueda del equilibrio, si la queremos analíticamente pertinente, no podemos fundamentarla en metafísica, ni en invariantes trascendentes del espíritu, ni extrapolar casos experimentales a una supuesta energía cósmica azul. Tampoco podemos transformar la detección empírica de co-ocurrencia de fenómenos, y presuponer de allí un equilibrio biológico, entendido, en definitiva como conductas adaptativas de la especie. Todas esas vías son lo que son, "filosofía espontánea del

científico". Fundamentar esta búsqueda del equilibrio a nivel físico implica no un nuevo paradigma de filosofía espontánea, sino el reenviarse al estudio de las leyes físicas de la materia y su especificidad en el planeta tierra: la pulsión, quizás, no sería la misma en la Luna (gravedad leve) que en una Tierra cuyo comportamiento material es polar, contracción/ desplazamiento, aceleración/ inercia, marea alta/ marea baja, día/ noche, verano/ invierno, etc.

Sí el inconsciente es la huella dejado por el desequilibrio de funcionamiento, y la pulsión es la búsqueda de su superación; ello lo es, porque ANTE-TODO SOMOS MATERIAS, SOMOS CUERPO SIN ORGANOS, y como materia nos comportamos según las leyes cuánticas.

Deleuze-Guattari dirán, somos "máquinas desirantes, y como tal somos de orden molecular" (Deleuze-Guattari/ 1975, pág 341). "No se trata de biologizar la historia humana, ni de antropologizar la historia natural, sino de mostrar la común participación de las máquinas sociales y orgánicas en las máquinas desirantes. En el fondo del hombre, el ELLO, el INCONSCIENTE: la célula esquizofrénica, las moléculas esquizos, sus cadenas y sus jargons" (Deleuze-Guattari/ 1975, pág 344).

El inconsciente entonces no es más que FLUJO ENERGÉTICO, que obedece a las leyes de la energía física de Condensación/ Desplazamiento. Y como tal su energía es secuestrada por las máquinas sociales, produciéndose un movimiento de desterritorialización de los flujos.

Lo que trata de hacer el Cuerpo del Capital-Dinero, el Cuerpo-del-Déspota, el Cuerpo-de-la-Tierra es descentrar el equilibrio energético cuántico, es refluir y reprimir los flujos, fijarles un trayecto, y un territorio. De allí que al cuerpo sin órganos se le asignen órganos, funciones, roles. De allí la carencia, la pérdida de la propia identidad como señalaba Lacan, en función de asumir una identidad social de acorde a los fines de reproducción social.

Pero, gracias a Reich, que abrió el camino, y a Deleuze- Guattari, hoy sabemos que la pulsión no se origina por el mito de la separación del vientre materno; sino porque las leyes físicas de la materia nos obliga a buscar la negación del desequilibrio. Y como el equilibrio lo niega la ley reproductora del todo social, entonces, aún cuando las máquinas sociales y biológicas nos asignen trayectos, territorios, siempre persistirán flujos que desterritorializan lo prescrito.

Las máquinas desirantes quiebran la forma de funcionamiento social porque desterritorializan lo que el Orden Social prescribe.

EL INCONSCIENTE ES MOLECULAR, ES ESQUIZO, es FLUJO QUE DESTERRITORIALIZA EL LUGAR ASIGNADO, Es LA DisPersión, y "su dispersión no tiene nada que ver con una falta, su dispersión misma constituye su modo de presencia en la multiplicidad que forma sin unificación ni totalización" (Deleuze-Guattari/1975, pág.387). El Inconsciente es del DOMINIO DE LA ANTI-PRODUCCIÓN. El Inconsciente NO es el DeSeO, el deseo es del orden de la producción social y desirante a la vez.

Volvemos a Lacan y a Masotta: la pulsión no tiene objeto, es la sociedad que los propone como satisfacción ilusoria a la carencia, al desequilibrio. Ahora bien, cabe preguntarse, ¿cual es la forma de funcionamiento de estos flujos? Hemos dicho que el inconsciente y la pulsión son energía, pero, ¿cómo funciona concretamente esta energía? Sí el Cuerpo Sin Organos es Cuerpo, ¿qué tiene que ver la energía con el cuerpo?

Estos son los problemas que desarrollaremos en las líneas siguientes.

Sí el Inconsciente no es más que el Cuerpo Pleno Sin Órgano; esto es, flujos de energía, compete anclar en la física contemporánea tratando de inteligibilizar la relación entre Cuerpo (soma) y Energía (pulsión).

Según la teoría de la relatividad, la masa no es más que una forma de energía:

$$E = M C^2$$

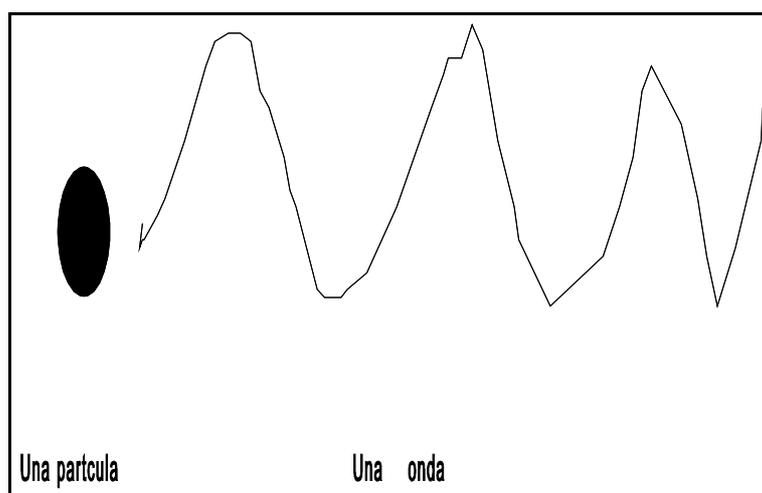
Lo que significa que la cantidad de energía contenida en una partícula es igual a la masa de la partícula (M) por C^2 ; esto es, el cuadrado de la velocidad de la luz. Lo que F. Capra interpreta como que la masa es una forma de energía ya que puede transformarse en otras formas de energía.

Será la Teoría Cuántica quien nos proveerá la inteligibilización pertinente: "los objetos materiales que nos rodean pueden parecer pasivos e inertes, pero cuando aumentamos un trozo muerto de piedra o metal, vemos que está lleno de actividad. Cuando más cerca lo vemos, más vivo aparece. Todos los objetos materiales de nuestro entorno están hechos de átomos que se unen unos con otros de varias formas para formar una enorme variedad de estructuras moleculares que no están rígidas e inmóviles, sino que oscilan de acuerdo a su temperatura y en armonía con las vibraciones termales de su entorno" (F. Capra/1984, pág. 221).

Sí en el Siglo XX el átomo era la materia más pequeña, después se conceptualizó que el núcleo era la materia estable y el electrón, la energía que giraba en torno al núcleo. Después se conceptualizó que el núcleo, lo estable estaba conformado por protones y neutrones.

Los experimentos de Rutherford habían demostrado que los átomos, en vez de ser duros e indestructibles consistían en vastas regiones de espacio en las que partículas muy pequeñas estaban en movimiento. "La teoría cuántica aclaró que incluso estas partículas no se asemejaban en nada a los objetos sólidos de la física clásica. Las unidades subatómicas de materia son entidades muy abstractas que tienen un aspecto dual. Dependiendo de cómo las miremos, aparecen a veces como partículas, otras veces como ondas; y esta naturaleza dual es también manifestada por la luz que puede tomar la forma de ondas electromagnéticas o de partículas" (Capra/1984, pág. 81).

A partir de Max Planck sabemos que estas partículas son paquetes de energía. Einstein los llamó cuantos. Y estos cuantos son partículas de una clase muy especial: no tienen masa y viajan a la velocidad de la luz.



Luego, no hay objetos sólidos: el comportamiento de la materia es similar al de las ondas sonoras y lumínicas, que rebotan o son desviadas en algún lugar. Cuanto más rápidos se mueven los electrones tanto más corta es la longitud de estas ondas.

Así se demostró que no sólo los electrones poseen las propiedades de las ondas, sino que también las poseen las partículas sub-atómicas: si observamos un electrón en un lugar determinado, nos lo imaginamos como una partícula, pero sí tiene un movimiento muy determinado, y por ello no tiene ningún lugar fijo, aparece clara su naturaleza de onda.

Se demostró, además, que la partícula no es más que el choque de los electrones en un punto. "La creación de una partícula sólida sólo es posible cuando se provee la energía correspondiente a su masa, por ejemplo, en un proceso de colisión" (F. Capra/1984, pág. 247).

Luego, la teoría cuántica ha transgredido:

-el verosímil cultural acerca de lo real, pensábamos que lo real era el objeto material que yo podía ver, sin embargo lo real que mis ojos veían no eran más que paquetes de energía,

-el campo teórico de la física clásica, pues se pensaba en objetos sólidos, con leyes propias de una naturaleza pensada como sólida: "a nivel sub-atómico, los objetos materiales sólidos de la física clásica se disuelven en patrones de probabilidades semejantes a la onda, y estos patrones, al final, no representan probabilidades de cosas, sino más bien probabilidades de interconexiones" (F. Capra/1984, pág. 83).

Es decir, la materia es mutante "todas las partículas pueden ser transmutadas en otras partículas; pueden ser creadas en la energía y pueden desvanecerse en energía" (F. Capra/1985, pág. 97). No podría establecerse, entonces, un lugar definido para las partículas sub-atómicas, pues sólo muestran tendencia a existir.

Esto significa que el universo no es una articulación de objetos físicos, sino que "una complicada telaraña de relaciones entre las diversas partes de un todo unificado" (F. Capra/1984, pág. 156); donde el cambio en un lugar implica un cambio en todos los otros, sin haberse demostrado relaciones causales en ello: "una partícula tiene tendencia a existir en diversos lugares: no podemos, por consiguiente, describir el estado de la partícula en el sentido de conceptos opuestos fijos" (F. Capra/1984, pág. 173).

Ahora bien, la materia no es más que choque energético. La pulsión descrita empíricamente por Reich, es también energía, que, hemos dicho, funciona como Condensación/ Desplazamiento; o si se quiere una descripción más específica, como Tensión--> Carga--> Descarga--> Relajación.

)Se encuentra ese tipo de funcionamiento en el universo estudiado por la teoría cuántica?

La teoría cuántica descubre patrones cíclicos de ida y vuelta, de expansión y de contracción. Encuentra en la telaraña de interrelaciones, creación y destrucción de partículas, absorción y emisión de fotones. Y encuentra una simetría básica entre partículas y antipartículas: "para cada partícula existe una antipartícula de igual masa y de carga opuesta" (F. Capra/1984, pág. 207).

La teoría cuántica descubre, entonces, que el universo es una danza. Sí las partículas son ondas, ellas están siempre en movimiento "y sus patrones rítmicos son determinados por las estructuras moleculares, atómicas y nucleares" (F. Capra/1984, pág. 221-222). Esta danza se da al interior de un campo: campos magnéticos---> corrientes eléctricas; campos gravitacionales---> fuerzas de atracción mutua entre cuerpos sólidos.

Si originalmente el concepto de campo estuvo asociado al concepto de fuerza, hoy la teoría cuántica nos dice que no se trata de una relación A-->B, sino que "un campo de fuerzas no es más que el intercambio de fotones entre las partículas en interacción". Por ello los físicos hablan más bien de interacciones que de fuerzas.

Capra dirá: "las leyes (naturales) no son fuerzas externas a las cosas, sino que representan la armonía de movimiento inmanente en ellas"(F. Capra/1984,pág.251).

Siguiendo a Capra, "todas las partículas pueden crearse o aniquilarse en los procesos de colisión; cada una puede también intercambiarse entre otras partículas"(pág.259); al parecer esto daría origen a un gran número de interacciones posibles, sin embargo sólo se han detectado cuatro categorías de fuerzas de interacción marcadamente diferentes:

- las fuertes interacciones
- las interacciones electromagnéticas
- las interacciones débiles
- las interacciones gravitacionales

La forma de funcionamiento de dichas interacciones tiene dos características que, desde la perspectiva de inteligibilizar la forma de funcionamiento de la energía pulsional, son importantes:

-1) la mayoría de las partículas gira en torno a un eje:"sus giros están limitados a valores definidos, que son múltiples integrales de alguna identidad básica. así pues los bariones pueden sólo tener revoluciones de $1/2$, $3/2$, $5/2$, etc; mientras que los mesones tienen revoluciones de 0, 1, 2, etc."(Capra/1984,pág. 280). Esto significa, que hay una forma de funcionamiento estable que busca un equilibrio simétrico, hecho físico que podemos conectar con los estudios de Kirlian sobre el cuerpo en estado de relajación. Kirlian descubre que la relajación corporal es de 7 ciclos por segundo. Esto es, sí un ciclo es un período en que sube y desciende la energía, vemos que los estudios de Kirlian nos dicen que hay tres primeros ciclos (AAA), tres ciclos finales (BBB), y un centro (C); esto es, la relajación corporal tiene los mismos funcionamientos simétricos detectados por la teoría cuántica respecto a la energía. No es casual, entonces, que Krüger diga, en "El universo canta", que la estructura del átomo contiene razones y número de relaciones con los principios armónicos de la música. Tampoco es casual la Resonancia Schuman, asumida por el movimiento new age, pues al detectar que la tierra posee una pulsación de 7 hertz (siete ciclos por segundo), no se está más que reafirmando el principio simétrico de manifestación de la energía.

-2)la forma en que las partículas se desintegran en fragmentos en los procesos de colisión está determinada por ciertas reglas (sintetizando a Capra/1984, págs.282 a 286):

a)todas las interacciones de partículas son simétricas con relación a los desplazamientos en el espacio (aparecen en todos los espacios)

b)todas las interacciones de partículas son simétricas con relación al tiempo (da lo mismo sí es Lunes o Martes)

c)en una colisión de partículas no representa mucha diferencia sí chocan en el eje Norte-Sur, o Este-Oeste,etc; esto es, da lo mismo la orientación en el espacio.

d)la carga total transportada por todas las partículas contenidas en una interacción permanece constante, y es siempre simétrica.Así "partículas y antipartículas ocupan lugares opuestos en el hexágono, siendo las dos partículas del centro sus propias antipartículas"(Capra/1984,pág.286).Así, cada una de las partículas que se originan en una colisión sufrirán a su vez reacciones, edificando toda una red de sucesos.

La forma en que las partículas se desintegran en fragmentos en los procesos de colisión nos permite ver un proceso de interrelación de opuestos, de contracciones y expansiones.

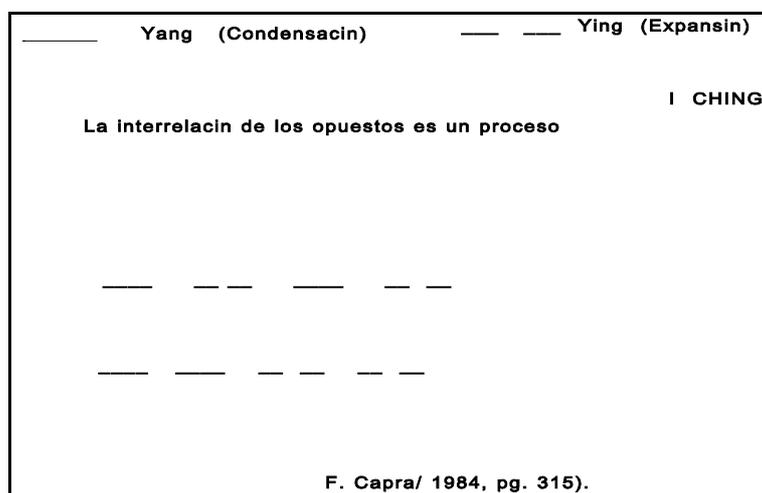
Luego, el movimiento y el ritmo son propios de la naturaleza, propios de la materia misma. La materia es mutante, es colisión de partículas, es energía.

Y la energía física tiene una forma de funcionamiento, es simétrica, e implica tensión/expansión como polos de restablecimiento de la simetría.

La simetría tiene una expresión en la forma de funcionamiento en la tierra pues sus ciclos son simétricos (Schuman), lo que es homólogo a la detección de Kerlian sobre la relajación corporal que también son ciclos simétricos. Dicha homología nos reenvía a que la relajación, lo placentero tiene una forma similar a aquella de la madre tierra respecto a su movimiento energético de siete ciclos, lo que también es similar a la descripción experimental de Reich respecto a la forma de funcionamiento del placer/ desplacer, donde el placer implica una equivalencia entre tensión y relajación.

Ahora sabemos que la simetría es un equilibrio físico buscado a nivel cuántico, en tanto que las ondas y partículas se reordenan al final, en una descripción compatible con la idea de simetría. Lo mismo sabemos con Reich a nivel del placer: la tensión genera la necesidad de descarga energética; una expansión genera la necesidad de la tensión, "para estar bien"; son los flujos que alteran las reglas establecidas de canalización de la energía de Déleuze-Guattari. Y es el Tao Chino: la búsqueda de la armonía, del equilibrio dinámico, estudiado por F. Capra.

Tensión/Expansión es un comportamiento de la energía, tal como lo demuestra la teoría cuántica: patrones cíclicos de ida y vuelta, de expansión y contracción, de creación y destrucción de partículas, de partículas y anti-partículas. Y dicho comportamiento es el que establece los polos de la simetría buscada. La tensión reenvía a la necesidad de expansión, la expansión busca al final su tensión para volver a expandirse. La teoría cuántica se aproxima a Lacan, al diagnóstico experimental de la pulsión de Reich, al YIN y el YANG estudiado por F. Capra: el Yang es fuerte, es tensión; el Ying tranquilidad, expansión.



No se trata de polos opuestos fijos, sino que polos que se interconectan, que se interrelacionan en una búsqueda de equilibrio dinámico. Es la unidad dinámica de los opuestos polares del Tao, el ying reenvía al yang y viceversa en búsqueda de su armonía, de su equilibrio, como sí en vez de oponerse se supusieran, el cosmos dirá Capra tiene una unidad básica.

Hay entonces una similitud, una equivalencia en la descripción de tres ordenes de cosas diferentes:

- el comportamiento físico de los microcomponentes de la materia descrito por la física cuántica;

- la detección experimental de la pulsión realizada por Reich desde una perspectiva psíquica y somática.

- la descripción del Tao, que siendo una pieza fundamental de la cultura china tiene la misma forma de funcionamiento de la teoría cuántica, tal como lo diagnosticó F.Capra. Lo que significa que más allá de las diferencias culturales hay un mismo principio organizador que nos permite validar más aún el planteamiento sobre las bases comunes del inconsciente, la materia y la pulsión.

Sin embargo estos tres ordenes son de diferente índole. La teoría cuántica describe la forma de funcionamiento de la materia como energía a nivel del micro-cosmos; y para los físicos los datos referentes al comportamiento de los micro-conjuntos no son extrapolables a la macro materia: es diferente para ellos estudiar el comportamiento de partículas que el comportamiento de macro-conjuntos, como es el cuerpo humano o una placa de la tierra. De allí que la mayoría de los físicos rechazan la extrapolación de Capra a la cultura, por no haber suficiente base experimental para hacer el paso entre los dos órdenes.

Sin embargo lo que buscan los físicos es un paso de mediación físico entre fenómenos micro y macro, pero ellos no ven la factibilidad de una comprobación indirecta, vía el diagnóstico de como operan los macro-conjuntos respecto a la cultura y la psiques.

De allí la importancia de los estudios de Fritoj Capra, pues estableciendo la equivalencia entre los principios de funcionamiento cultural del Tao Chino y las leyes cuánticas, establece una comprobación de que a lo menos algunas leyes cuánticas se expresan en la cultura; esto es, en macro-conjuntos.

La cultura China es cualitativamente diferente a la occidental, no hay un concepto de persona, por ejemplo, pilar de la civilización judeo-cristiana, pero como cultura humana habita el planeta y como tal no podría tener más que los mismos principios que coherenciar y/o operar: el yang (tensión) y el Ying (expansión), pues en la tierra hay sólo dos polos de funcionamiento energéticos de la materia; y como la hegemonía de uno lleva al desequilibrio de la materia, al igual en otro plano el yang reenvía a la búsqueda del ying, es la armonía, el equilibrio dinámico que el tao busca. Sí la cultura china es tan diferente a la nuestra, ¿cómo es posible que tenga dos principios de funcionamiento similares a la nuestra?

Tensión/Expansión y Simetría, significan que la pulsión emerge ante el desequilibrio dado por la antítesis entre la reproducción productiva de la sociedad y el equilibrio homeostático simétrico. Ante el desequilibrio, la pulsión busca establecer el equilibrio. Sin embargo ésa búsqueda es cualitativamente diferente en la sociedad judeo-cristiana que en la China. Sí en China el Tao ante el desequilibrio trabaja la energía interior buscando la armonía o unidad dinámica de los opuestos polares, en la Sociedad Blanca (judeo-cristiana) se tratará de solucionar imaginariamente el equilibrio a través de los objetos parciales de deseo que la sociedad posibilita al sujeto; y como ese deseo es imaginario, pues esconde otra falta (el equilibrio, la simetría), entonces, la carencia, la hegemonía de un polo se desplazará hacia otro objeto. En la Sociedad Blanca el deseo es metonímico señalaba Lacan. Luego, volvemos a la pregunta original, ¿cómo es posible que en dos culturas tan diferentes se den los mismos conflictos originales (tensión/ expansión-->simetría), aunque se solucionan en forma tan distinta o si se quiere radicalmente distinta: vía interior, una; vía externa, en tanto que desplazamiento del deseo la otra? Y la respuesta es que la materia tiene los mismos principios de funcionamiento en el planeta, o a lo menos es factible postularlo, extrapolando la teoría cuántica.

Fritoj Capra nos abre también las vías para comprobar la pertinencia de extrapolar los principios cuánticos a los estudios de la forma de funcionamiento del placer/displacer desarrollados por Reich, como se ha hecho en las líneas precedentes. Y ello no hace más retroalimentar la pertinencia de aplicar a la descripción de macro conjuntos, los diagnósticos de la teoría cuántica a nivel del microcosmos.

Esto es, la forma de funcionamiento físico de la materia a nivel del microcosmos es similar como simetría, condensación/ desplazamiento, a la forma de funcionamiento del placer/ displacer a nivel somático y psíquico, tal como lo detecta empíricamente Reich con su electroscopio energético. Esto significa que las variaciones productos de estados psíquicos tienen la misma manifestación energética que fenómenos cuánticos. Kerlian, Krüger, Schuman no hacen más que descubrir lo mismo a nivel del cuerpo, la música, y la tierra.

Los físicos no han podido detectar la mediación física entre lo cuántico y la macrofísica, quizás una vía de hacerlo sería la exploración física de las implicancias macro estudiadas por Reich, Capra, etc.

Ahora bien, la descripción cuántica no hace más que reafirmar el planteamiento de W.Reich respecto a la forma de funcionamiento de la pulsión como búsqueda de reintegro del equilibrio en tanto que placer/ displacer. Al mismo tiempo se valida la teorización de Deleuze-Guattari respecto a la conceptualización del inconsciente, como energía (cuerpo pleno sin órganos), y de la pulsión como flujos energéticos.

Por otra parte, entender al inconsciente como un lenguaje manifestado a partir del mito de la separación del vientre materno no sólo es discutible, sino que tal conceptualización le trae problemas a Lacan mismo en lo que respecta a la operacionalizar conceptos como el inconsciente y la pulsión. De allí que sea posible plantear la redefinición de la conceptualización lacaniana tanto de inconsciente como de pulsión, sin por ello, necesariamente contradecir toda su construcción. De hecho la conceptualización de Deleuze-Guattari, intencionalmente antitética a la Lacaniana, puede ser contradictoria como filosofía político cultural; pero desde el punto de vista de la descripción de la forma de funcionamiento de la interrelación cuerpo-sociedad no lo son (lo que en estricta lógica es materia de otro libro, imposible de sintetizar en los límites del presente trabajo).

Luego, siguiendo (o más bien reformulando) a Lacan y Kristeva, el inconsciente no sería más que las huellas en nuestra memoria de aquellas situaciones ligadas al equilibrio, a la superación de la tensión. Dichas huellas son energéticas y constituirán nuestro IMAGINARIO. Retomando páginas anteriores, en el imaginario se constituirán los primeros objetos de la pulsión, aquellos sustitutos de la carencia de equilibrio energético: el sujeto se aliena en su "representación", con ése objeto seré yo, sin embargo dichos objetos no son simbolizados, no habrá separación entre la cosa y el nombre, son sólo huellas del equilibrio energético.

Ahora bien, si en el imaginario predomina la huella energética, en el SIMBÓLICO predominarán los contenidos expresables, sea lingüísticamente, sea audio-visualmente; sin embargo se trataría de un problema de predominancia, pues el simbólico también implica una huella energética y una huella de contenido onírico; por otra parte bastante explicable, pues no son dos instancias separadas, sino que dos instancias paralelas, que coexisten y se retroalimentan.

Retomemos páginas anteriores: "ante la carencia, ante la castración producto de la ley reproductora del todo social que prohíbe el equilibrio y nos obliga a canalizar la pulsión en función de la actividad productiva, ante la fobia y el vacío de no saber como opera y como operar en el mundo, y ante la protección y gratificación emotiva que significa papá-mamá, no nos queda más que hacer nuestro el modelo parental de ser como papá-mamá,

creyendo ilusoriamente que a través de él vamos a suplir la carencia energética. Serán papá-mamá quienes introyectarán el modelo parental, haciendo al niño ser valorable por ser como los grandes. Si el sujeto acepta la ley reproductora, implicará que a través del edipo, él acceda al orden simbólico. Si la rechaza, hará de la negación del modelo parental, su identidad. Luego, el sujeto buscará la imagen de sí mismo en la de los otros, fabricando una máscara para sí mismo. El imaginario real no será enunciado, sólo lo será el delirio respecto a sí mismo. Iniciándose el SIMBÓLICO, el niño nombra su deseo, y allí renuncia, su verdadero deseo será alojado en el inconsciente: <<el orden simbólico tiene por efecto nombrar al objeto de deseo, y al hacerlo darle el valor de un concepto que podrá ser usado sin referencia directa al objeto, dando así al sujeto su individualidad al interior de sus propios fantasmas (Anika Lemaire/1977, pág. 258)>>. Luego, el inconsciente, en tanto que proceso primario, en tanto que imaginario, implica una hegemonía de trazas energéticas. Luego, el inconsciente es ocultado, forcluido, existiendo tras la apariencia, en el proceso secundario, en el simbólico".

Luego, la pulsión son los flujos de energía que tratan de restablecer el equilibrio. Lo placentero, el equilibrio energético está ligado al placer. y existe equilibrio cuando la descarga energética iguala a la tensión. Tenemos, entonces una vía analítica para describir la información pulsional, basado en Reich, la teoría cuántica y las especulaciones teóricas de Deleuze-Guattari.

Sabemos, también que, existe una antítesis de funcionamiento entre el equilibrio energético y las necesidades de reproducción productiva social. Para ello disponemos de la teorizaciones de Deleuze-Guattari, y de los estudios clínicos de Reich, Lacan, Kristeva, y en general de toda la Escuela Neo-Freudiana de Paris.

De las páginas precedentes es posible deducir, también, que hay dos tipos de información que transmite el texto cultural:

- una información de contenido,
- y una información pulsional.

La base del diagnóstico de ambos tipos de transmisión de la información, son obviamente los estudios teóricos y empíricos aquí sintetizados de Reich, Deleuze-Guattari, F. Capra, la teoría cuántica, Massota, Lemaire, Laplanche, Leclair, Mannoni, Kristeva, Lacan, y en general la Escuela Neo-Freudiana de Paris, incluidos los lingüísticos de Kerbrat-Oreccioni, de Fonagy, y el Simbolismo Fonético.

Ahora bien, ¿qué significa una información de contenido y una pulsional, en el contexto anterior?

1/La información de contenido podemos aprehenderla en dos dimensiones, a nivel del contenido mismo (sustancia), y a nivel de la manera como se manifiesta dicho contenido (forma):

-1/a) a nivel del contenido mismo, podemos decir que los contenidos no son más que Fantasmas. Psicoanalíticamente se entiende por fantasma a "la satisfacción alucinatoria del deseo". Y hay, siguiendo las páginas precedentes, dos tipos de fantasma: el imaginario y el simbólico.

-1/a)1) El fantasma imaginario se refiere a los objetos, a las imágenes que han sido propuestas al sujeto como sustituto del desequilibrio, de la carencia, de la falta. Es el que se desarrolla desde los primeros meses de vida del recién nacido, en tanto que sensaciones agradables/ desagradables ligadas a satisfacer la homeostásis, el equilibrio energético. Implica una ausencia de mediación entre el sí mismo y el objeto de deseo, entre "el sí" y "la cosa". No es conceptualizable en palabras, no es simbolizado: son huellas inscritas en el

inconsciente, en forma refluída, sustituciones que deberemos descubrir, pues el plano de la consciencia las hace inaccesibles.

El fantasma imaginario suscita lo que Christian Metz (1977) y Aumont- Marie (1983) llaman Identificación Primaria. Es la identificación que hace el lector con el contenido plástico de la imagen: combinaciones de cromas, iluminación, tratamiento del enfoque visual (encuadres, angulaciones, espacialidad, edición, movimientos de cámara, tratamiento sonoro, etc.) que el lector pone en correlato con su propio imaginario, con sus propias huellas: huellas que no tienen un contenido susceptible de verbalizar o de asociar en sí a un objeto de deseo.

-1/a)2) El fantasma simbólico. Es el imaginario simbolizado a través de la introyección del modelo parental, y con ello de los modelos de comportamiento compatibles con la reproducción social o la negación de ellos. Sí en el comienzo el niño quería ser como el Padre (autoridad), objeto del deseo de su madre, tratando de ser indispensable a ella (imaginario), la realidad de la Ley Reproductora (ley del padre, ley de la autoridad, ley de orden) hacía imposible esta fusión. Luego él renuncia a su deseo y "asume su carencia". El deseo de "unión a la madre", o sí se quiere, el deseo del equilibrio energético, es refluído y reemplazado por un sustituto: lo que la nombra y al mismo tiempo la transforma, es decir, el símbolo". El niño buscará cada vez objetos más alejados del objeto inicial de su deseo, y esto significa un desplazamiento del deseo de significante en significante, desplazándose así la demanda, la carencia. El acceso al simbólico se solda por la división del sujeto, por la pérdida de una parte esencial de él mismo, puesto que en el simbólico el sujeto no puede ser más que representado, traducido. El sujeto se aliena en el discurso: el sujeto será una máscara para él mismo, la verdad sobre sí, la buscará en la imagen de los otros en los cuales va a identificarse. Así el sujeto impondrá siempre a los otros una forma imaginaria de él mismo, y el imaginario real no será simbolizado. El imaginario real serán las trazas anteriormente descritas, huellas del equilibrio energético sin mediación entre el sí y la cosa. Lo que existirá para el sujeto será este imaginario simbolizado, la alienación a una máscara de sí mismo construída como vía para suplir la carencia. El sujeto creará en su propio delirio, en su imaginario simbolizado, que sí representa cosas y palabras.

Así el niño, asumiendo la ley del padre, (ser como papá -mamá) hará suyo el modelo parental, pasando del registro del "ser" al registro del "tener" y buscará objetos cada vez más alejados del objeto inicial de su deseo. Por asumir la metáfora paterna, el niño nombra su deseo y allí renuncia. Su verdadero deseo será alojado en el inconsciente.

El imaginario simbólico, o sí se quiere para ser más exactos, el fantasma simbólico implica la identificación con roles, con identificaciones que hacemos de nosotros mismos respecto a nuestra identidad en la vida.

Ahora bien, nuestro fantasma simbólico suscita la Identificación Secundaria estudiada por Christian Metz (1977) y Aumont (1983). La identificación secundaria es nuestra identificación con los contenidos simbólicos del texto que interpretamos. Identificación, que siguiendo a Metz- Aumont, sólo es posible cuando hemos correlacionado nuestro propio imaginario (fantasma imaginario) con el texto. Es el fantasma imaginario quien hace que el texto nos llegue, que nos encontremos en una situación de implicarnos con sus contenidos simbólicos específicos.

Siguiendo a Metz- Aumont, la identificación secundaria es una identificación con los roles narrativos, con los personajes del texto que interpretamos. Y esa identificación nunca es estable, pues la introyección del modelo parental o su inverso se hace en el contexto de una carencia, de una oposición entre los flujos inconscientes de energía psíquica/ la sociedad (castración), luego siempre se darán principios de fuga energética. Recordemos que el niño en la etapa pre-edípica se encontraba en una situación de ambivalencia: los papás ejercen la ley de orden reproductora del todo social (castración); al mismo tiempo el niño no

sabe como opera el mundo, de allí la fobia, el vacío; y al mismo tiempo, también, los padres son la única fuente de satisfacción emotiva e infraestructural. De allí, que siguiendo a Kristeva (1983), sea la introyección del modelo parental por los padres ("sí quieres que te amen debes ser como papá o el tío o la prima mayor, etc.) sea para el niño un salvavidas que lo refuerza a aprehender un imaginario, que como ya hemos dicho sólo será una máscara, un delirio para él mismo.

De allí la ambivalencia de la lectura de contenidos simbólicos (relativo a roles y atributos de dichos roles), detectada por Metz- Aumont: a veces nos identificamos con un personaje, a veces con otro, en el contexto de un mismo texto. La identificación secundaria con los contenidos simbólicos de un texto (roles o personajes, y atributos ligados a ellos) es siempre ambivalente. Ello refuerza aún más lo que Petitot- Cocorda ha denominado la Identificación catastrófica, que desarrollaremos más adelante.

-1/b)a nivel de la manera como se manifiestan los contenidos anteriormente especificados (forma), debemos tener en cuenta los estudios de Christian Metz (1977). Metz se da cuenta que Metáfora/ Metonimia no son asimilables a lo que en lingüística se denominan los dos ejes del lenguaje: Paradigma/ Sistema, ni menos aún a Condensación/ Desplazamiento, o a Proceso Primario/ Proceso Secundario.

Reenviamos a nuestro lector a la lectura de "Psicoanálisis y Cine: el significante imaginario", por lo que no desarrollaremos aquí todo el fundamento argumentativo metziano.

Sólo cabe destacar que los ejes paradigma/ sistema se refieren a formas de funcionamiento del texto, que como tal implica selección de términos dentro de un campo asociativo, entre otros posibles (paradigma); e implica un encadenamiento, o sí quiere de una manera más general para incluir mensajes visuales estáticos, una combinación específica (sintagma). Todo ejercicio del lenguaje, sea visual o lingüístico selecciona (paradigma) y a su vez combina (sintagma); sin embargo puede ponerse énfasis a lo paradigmático, como en la poesía de Mallarmée o de Huidobro, o puede trabajarse el desarrollo sintagmático del texto poético, como la poesía de Neruda.

Nada tiene que ver sintagma/ paradigma, señala Metz, con Condensación/ Desplazamiento, que son formas de manifestación del inconsciente (con una definición más cerca de la de Lacan, que la empleada aquí). Así en un texto puede predominar un tratamiento textual basado en asociaciones, lo que no implica necesariamente que se dé una condensación, pues podría tratarse del paso de unas sobreimpresiones a otras que desplacen la energía pulsional inconsciente.

Proceso Primario/ Proceso Secundario dicen relación con la predominancia de la energía pulsional inconsciente (proceso primario), vesus el proceso gradual de domesticación social de los flujos energéticos que entra en hegemonía con la emergencia del simbólico (proceso secundario). Como señala Metz (1977), la oposición primario/ secundario es comúnmente confundida en la literatura semiótica y psicoanalítica con condensación/ desplazamiento, lo que es de todas maneras incorrecto, pues ambas categorías son sólo descriptores de los procesos de manipulación social de los flujos energéticos.

Metáfora/ Metonimia fueron confundidos por Lacan como Condensación/ Desplazamiento; sin embargo, como bien señala Metz, Lacan tenía como referencia la práctica psicoanalítica de la transferencia, y no estaba describiendo la forma de funcionamiento del texto cultural. Metáfora/ Metonimia se refieren a la relación entre el texto y la referencia a la realidad. Esta referencia a la realidad no es entendida como tal, sino que a lo que se cree que es la realidad (verosímil cultural).

De allí que digamos que un texto es metonímico cuando reproduce el encadenamiento de la realidad, tal como ella es creíble culturalmente. La novela histórica, la epopeya, la pintura realista son ejemplos, entre muchos otros de textos culturales donde predomina lo metonímico.

Un texto es metafórico cuando sustituye el encadenamiento de lo que se cree es la realidad por otro, y/o cuando se sustituye un sub-conjunto de la realidad por otro. Lo que singulariza a la metáfora es su carácter de sustitución de lo real verosímil.

Ahora bien, decíamos que en un texto se expresan contenidos que se correlacionan con el propio imaginario real (fantasma imaginario), y con el imaginario simbolizado (fantasma simbólico). Me identifico con un texto en la medida que algunos de sus significantes (no puedo captarlos todos) son susceptibles de interpretarse a través de los mundos posibles acumulados en mi memoria, mundos posibles que tienen el carácter de Fantasmas.

Pero estos contenidos que existen en el texto y que correlacionamos a los mundos posibles, no existen en sí en el texto; sino que a través de una forma de manifestación específica: metáfora/ metonimia.

Desde esa perspectiva, un texto puede ser leído metonímicamente, cuando expresa "un encadenamiento de lo real" similar al del propio imaginario simbolizado (simbólico, identificación secundaria), y/o imaginario real (imaginario, identificación primaria). Esto es, la metonimia permite la identificación, o sí se quiere l'engagement con el texto.

Un texto puede ser leído metafóricamente, cuando expresando una sustitución del encadenamiento de lo real cultural, se pueda ver allí significantes que a su vez sustituyan los significantes del propio imaginario simbolizado (simbólico, identificación secundaria) y/o imaginario real (imaginario, identificación secundaria). Esto es, la metáfora también permite la identificación, o sí se quiere, el implicarse con el texto.

Luego, metáfora/ metonimia no son más que la forma de manifestación del Fantasma. Y los Fantasmas Imaginarios y Simbólicos no son más que expresión de Contenidos, contenidos que están en el sujeto, en el texto, y que se correlacionan a través de los procedimientos de lectura descritos que permitirán que el mensaje llegue al lector, positiva o negativamente.

-2/Sin embargo, la información que expresa el texto cultural no sólo es de contenidos, sino que de Energía Pulsional Inconsciente. El inconsciente no son más que flujos de energía. La pulsión no es más que aquella energía inconsciente que trata de restablecer el equilibrio, y por ello reelabora flujos energéticos de construcción y desconstrucción, tal como lo hemos señalado en las páginas precedentes.

Ahora bien, sí los significantes del texto expresan también una información pulsional, ¿como se expresa concretamente ella?

Debemos decir que opera en dos vías: como "predominancia de Paradigma/ predominancia de Sintagma", a nivel del tratamiento textual; y como "Condensación/ Desplazamiento energético":

-2/a) Hegemonía de Paradigma/ Hegemonía de Sintagma, constituyen dos tipos de funcionamiento textual, tal como lo señala Metz, y tal como lo sintetizamos en las páginas precedentes. Son dos formas polares de generar un texto. Una escritura (visual o lingüística) predominantemente asociativa o predominantemente sintagmática nos habla de la forma de funcionamiento energético del sujeto generador. Una lectura de hegemonía asociativa o sintagmática de un texto, nos habla también de la forma de funcionamiento energética del sujeto lector.

-2/b) Pero, la descripción sustancialista anterior, corresponde a una detección de la forma de escritura o de lectura y nos nos permite comprender como opera concretamente el dispositivo pulsional que habla a través del texto, como así mismo tampoco nos permite detectar lo que es susceptible de ser leído en el texto. De allí la necesidad de anclar en la forma de funcionamiento de la información pulsional. Remitimos al lector a la descripción de la forma de funcionamiento de lo pulsional como flujos energéticos de Condensación/Desplazamiento.

5.2. El lugar no- visto del imaginario, a partir de Lacan.

En las líneas precedentes hemos realizado una relectura de los textos de Lacan, Kristeva, y Metz estableciendo una definición de inconsciente ligada a la pulsionalidad, y a las trazas de condensación y desplazamiento, alejándonos de la definición literal de Lacan de entender el inconsciente como un lenguaje.

Ello ha sido hecho, en función de buscar una homogeneidad analítica del concepto de inconsciente, pulsionalidad, imaginario y simbólico, que ligue el concepto a una base más operacionalizable. El inconsciente como un lenguaje es obviamente una metáfora, tal como lo señala Metz mismo (1987: “Psicoanálisis y Cine”), pues Lacan se refería a la terapia psicoanalítica, que pasa por la conversación entre analista y paciente, lo que evidentemente está ligado al lenguaje; pero no necesariamente a lo lingüístico: a los gestos, las relaciones de proximidad, etc. De allí, que en vías a una perspectiva psicoanalítica de la cultura, hemos homogeneizado a Deleuze- Guattari con el concepto de inconsciente lacaniano, como del orden de la física.

Y con ello, es factible instalar teóricamente el espacio de lo imaginario y simbólico en la interpretación científica de los medios masivos, tal como lo hace Jesús González (1995), y González- Ortiz (1999). El aporte de ambos, nos permite entender los dos niveles de funcionamiento del texto cultural, tal como ya lo había planteado Metz (1987) en el caso del cine. Es claro, que en la descripción de la publicidad y la televisión operaría una argumentación retórica y una seductora, en las palabras de González- Ortiz (1999); o en los términos de Metz, Kristeva, y Lacan: una información simbólica y una imaginaria, respectivamente.

El problema es la operacionalización del concepto de imaginario y simbólico. En González- Ortiz (1999), Metz (1987), Aumont (1985, 1988, 1992, 1997, 1998) queda el análisis a manos de la intuición analítica. No hay operacionalización concreta. Diríamos que falta una teoría del inconsciente próxima a la física, y una teoría de los códigos planteada a nivel de la percepción, y no de las características de los signos.

De allí, la relectura de los textos de Lacan, Metz, Kristeva y Aumont, a la luz de la física del inconsciente, y con ello, de la Teoría Cuántica; más allá de las obvias incompatibilidades conceptuales que pudiese ver un filólogo del rigor teórico.

Por otra parte, el sentido de estas consideraciones teóricas, no es sólo, resemantizar el concepto de inconsciente, imaginario y simbólico; sino que establecer una ruptura teórica con el concepto tradicional: más allá de la diferencia entre Deleuze y Guattari con Kristeva- Metz- González- Ortiz- Lacan, respecto al concepto de inconsciente; en todos ellos, el imaginario no transmite información (a lo más González- Ortiz hablan d información seductora), son sólo trazas de energía (baste ver el reciente libro de Guattari: “Caosmósis”, 1996).

Sin embargo, la misma Kristeva, contradice esto, cuando en “Poderes del horror” (1980) inteligibiliza el dispositivo pulsional del nazismo; se trata, sin duda, de una ideología pulsional.

Petitot-Cocorda comparte esta perspectiva, al señalar en 1979, que la presuposición Lacaniana de que el imaginario no transmite información es lo que es: una presuposición teórica trascendente. Para Lacan, el simbólico transmite información pues el sujeto parte de los significados; y son ellos los permiten segmentar los significantes de naturaleza heteróclita (lo explica bastante claro en “Las Psicosis”, Lacan, 1981- 1993): La misma conceptualización en Guattari (1996), y las producciones anteriores de Deleuze- Guattari: los significantes son los flujos nómades del deseo que desestabilizan el orden, pues no son conceptualizables. Se trata, dirá Petitot- Cocorda, de la presuposición de un Edipo Trascendente, de índole, en definitiva Kantiana. ¿Por qué el significante no transmite información?. Por que se parte como supuesto que la única información es lo simbólico, asociado al orden reproductor social, a la Ley Simbólica. ¿Qué lo demuestra? Nada. Sí el mérito de Lacan, y después Metz, Kristeva, Aumont, y González- Ortíz, había sido demostrar que el significante existe (que se asoció a desestabilización), y el significado también; sí el mérito había sido plantear como Metz que había dos identificaciones: la simbólica y la imaginaria; lo que quedaba no ver era que lo imaginario, la información seductora, el dispositivo pulsional del nazismo, los principios nómades del deseo versus los paranoicos fascistas era una información.

En otro contexto, la Cultura Audiovisual de Fin de Milenio, en la era de la globalización y diversidad, ha sido caracterizada por constituir una lógica fragmentada, un descentramiento de los sujetos, estructuraciones contradictorias, sistemas de significación complejos, hipertextualidad, predominio de la pulsionalidad u oniricidad, entre otros. Desde autores como Calabrese (1987- 1994), hasta Barbero (1997, 1999), pasando por Bettetini (1993- 1995) y Baudrillard (1996- 1997), se plantea un universo más o menos homogéneo de descriptores, presuponiendo (explícita o implícitamente) una ausencia de cosmovisiones en dicha forma de funcionamiento cultural; se trataría, en definitiva del predominio de los dispositivos pulsionales planteados por Lyotard (1973, 1974), o sí se quiere de la hegemonía de lo asignificante, de la desterritorialización del deseo, de los flujos nómades de energía , en las palabras de Deleuze (1972, 1980), y Guattari (1972, 1980, 1992- 1996).

Lo presupuesto por los autores citados está en Lacan, como lo hemos dicho en las líneas precedentes pero corresponde, lo hemos dicho, a una ideología teórica, y no tiene un fundamento empírico: se presupone que el imaginario no transmite información pues el sentido sólo es aprehensible a través del significado, es el significado quién corta el significante, sin significado sólo habrían flujos inconsistentes e incoherentes. Metz (1977- 1979), fundador de la semiótica del cine, no hace más que retomar el planteamiento lacaniano: la identificación imaginaria es la identificación con el espacio de la pantalla, huellas de lo agradable/ desagradable, expresado en imágenes, cortes, movimientos de cámaras, cromatismo, etc.; opuesto a la identificación simbólica, manifestada a través de roles, y valores sociales. Aumont (1985, 1990, 1992, 1997, 1998), continuador de Metz, desarrolla la misma perspectiva teórica: la identificación imaginaria es la identificación con los saltos de imágenes, cortes, cromatismos, imposibles de operacionalizar y dar fundamento a una vehiculización concreta de información, aún cuando se postule, al igual que Metz, que no hay identificación secundaria o simbólica, sin antes de haberse llevado a cabo una correlación entre el imaginario del lector y el imaginario de la pantalla.

Los procesos de identificación imaginaria descritos por Metz (1977- 1979) son los procesos de condensación/ desplazamiento planteados por Freud, pero que en la teoría metziana tienen un lugar teórico fundamentado, pero no un lugar empírico a nivel de la operacionalización de su forma de funcionamiento, como en Aumont, una teoría de los códigos transmisores de la información planteados como significantes perceptivos contruídos a nivel de la investigación etnográfica. Metz y Aumont se encuentran ante un

espacio construido por la teoría semiótica, donde los códigos transmisores de la información son planteados a nivel de las características de los signos mismos, independientemente de su realidad de funcionamiento perceptivo- cognitivo; es la teoría de Peirce, de Eco (1968, 1976), continuada por Casetti y di Chio (1990- 1991; 1998), lo que domina la coyuntura teórica e impide ver las posibilidades de operacionalización de la información pulsional.

Contribuye a ello, además, que lo que Metz y Aumont tienen en cuenta es la reflexión fenomenológica de Freud sobre la pulsionalidad, como base de la identificación imaginaria, y no la operacionalización empírica de Reich (1947- 1952) de la pulsión. Lacan (1966, 1973) teoriza en un espacio no experimental respecto a la pulsionalidad, quizás influido por el rechazo teórico a una genitalidad presupuesta por Reich respecto a la pulsión. Es claro, que la genitalidad reichiana es una ideología teórica no comprobada respecto a la pulsión, pero lo que sí tiene un fundamento empírico es la medición del placer/ displacer a través de detectar las condensaciones/ desplazamientos energéticos como trazas de energía registrada por el “electroscopio”.

Hay, entonces, un fundamento en la coyuntura teórica, para este no- ver de Lacan, Metz y Aumont respecto a la identificación imaginaria.

Es por ello, que propusimos en 1992, y 1997, una teorización y una propuesta sobre las bases necesarias para una operacionalización de la identificación imaginaria, desde un punto de vista experimental (no podemos dar al lector, en los límites de la presente exposición, una fundamentación teórica y epistémica más extensa, remitimos al lector a Del Villar, 1992, 1997), lo que implicó tomar la operacionalización de Reich sobre la pulsión, pero dejando de lado la presuposición de genitalidad, validando teóricamente la conceptualización realizada por Lacan.

Ahora bien, la operacionalización de Reich de la pulsión es en definitiva física, aunque su manifestación sea de correlación entre lo biológico, lo psíquico y lo físico. La transmisión imaginaria releva de la física de la energía, próxima a la física del inconsciente propuesta por Deleuze- Guattari (1972, 1980). Física que se expresa en la forma de organizar la imagen en secuencia filmica televisiva (sí un corte directo condensa la energía, lo que debe tenerse en cuenta es la secuencialidad de cortes, que alteran la percepción, Del Villar, 1992: 214- 221), en las variaciones cromáticas de matiz, brillo y saturación, en la gestualidad y proxémica de los personajes y/o objetos, y en la sonoridad misma.

La operacionalización propuesta se inserta, y debe contextualizarse, en dos ejes:

a) la información pulsional puede ir correlacionada a una información simbólica, puede ser antitética a ella, puede ser diferente a la propuesta por el espacio simbólico, o puede existir sin la presencia de una información simbólica o inversamente; y

b) la información pulsional y/o simbólica puede reconstruirse en dos espacios diferentes que no se superponen necesariamente: inteligibilizar el espacio que habla a través del sujeto generador, e inteligibilizar la lectura empírica de los consumidores de los textos culturales. La validación de la pertinencia de ambos espacios de vehiculización de la información (pulsional y simbólica) no puede ser sólo teórica, sino que debe tener un mínimo de evidencia empírica. Al respecto estudios exploratorios, a través de entrevistas en profundidad, sobre los protocolos interpretativos de jóvenes de primer y segundo año de las Universidades Chilenas en el Gran Santiago (estrato socioeconómico medio), en referencia al telediario, detectan protocolos distintos según la adscripción profesional prefigurada: “los estudiantes de música, de publicidad, y de comunicación audiovisual prefirieron una Lectura Pulsional que una Lectura Simbólica, vale decir, que lo pulsional regía una lectura simbólica: [Lectura Pulsional]> [Lectura Simbólica]. Y por otra parte, en los estudiantes de periodismo se detecta lo inverso, lo simbólico modaliza una lectura pulsional: [Lectura Simbólica]> [Lectura Pulsional]....los estudiantes de administración, de ingeniería civil, y de licenciatura en arte,

optaron por un paralelismo entre una lectura pulsional y una simbólica: [Lectura Pulsional] = [Lectura Simbólica], lo que implica que a pesar de tener los estudiantes de administración y de ingeniería una formación práctica y tecnológica, sus protocolos de lectura no son de objetos reales, sino que oníricos, lo que significa que la nueva cultura audiovisual, con su pérdida de referenciabilidad, tiene un peso importante en la cultura contemporánea□, (Del Villar, 1999: 120).

Esto es, estudios exploratorios sobre los protocolos interpretativos del consumo de medios, permiten instalar teóricamente, a lo menos la pertinencia del espacio de la vehiculización imaginaria. Lo mismo se retroalimenta desde el punto de vista de la producción audiovisual: describiendo un corpus de obras relativas a las nuevas tendencias teatrales chilenas (de alto consumo entre los jóvenes), presentadas entre enero y febrero de 1998, la investigadora Cortés (1997, 1999, 2000) detecta una sintaxis común entre ellas y los spot publicitarios de la televisión abierta y las portadas de revistas recolectados en las mismas coordenadas de 1998, donde “el 60 % de los spots más vistos en Televisión Nacional son oníricos, lo mismo ocurre en Televisión Universidad Católica”, (Cortés, 2000: 9). Esto es, en los canales de televisión abierta de mayor rating, predomina una puesta en imágenes oníricas no ligadas a las cualidades del producto, lo que va correlacionado al 70 % de las obras teatrales estudiadas (sólo un 30 % de las obras son reales, de índole documental), y a las portadas de revistas, que son en un 55 % oníricas.

Consideramos instalada la pertinencia de hablar de una identificación imaginaria desde el punto de vista teórico, pues aunque no haya una muestra inferencial del Gran Santiago respecto al consumo onírico de los medios televisivos, a lo menos tenemos la evidencia empírica que dicho espacio informacional existe, por lo que se tiene un aval empírico mínimo para decir que ese camino interpretativo opera.

Compete, entonces, desarrollar una propuesta analítica compatible con las realidades descritas, para operacionalizar las formas de manifestación de la información pulsional, o sí se quiere, de la implicación o identificación imaginaria, sea desde el punto de vista del emisor o del receptor. Esto es, se requiere de una teoría de los códigos que no se sitúe a nivel de las características de los signos, sino que tome como referencia el espacio perceptivo que constituyen; teniendo en cuenta que los saberes adquiridos de las ciencias cognitivas nos dicen que la vehiculización de información no es de causa-> efecto, sino que por la interrelación códiga, más las circunstancias concretas de la historia, de la vida cotidiana del consumo de medios, equivalentes a los conceptos de conexionismo y de enacción de las ciencias cognitivas (Varela, 1992, 1996).

5.3. La teoría de las catástrofes como descriptor de los desequilibrios de funcionamiento de la manifestación de sentido y pulsionalidad

Sin embargo, esta vehiculización de información está lejos de ser simple. Hasta el momento todo pareciese que se desarrolla como una información pulsional y/o semántica, que es factible de reconocer a partir de los mundos posibles semánticos (fantasmas imaginarios y fantasmas simbólicos), y a través de la memoria de mundos posibles pulsionales. Es como si el reconocimiento de la información pasase por la correlación entre los contenidos y pulsiones del texto y mis mundos posibles semántico- pulsionales, no necesariamente ocurre así.

En las líneas precedentes pareciese ser que hemos supuesto una estabilidad tanto pulsional como de sentido, sin embargo no ha sido nuestra intencionalidad, sino que más bien hemos descrito un proceso de funcionamiento en general. No necesariamente un

sujeto tiene un mundo estructurado, ni el texto lo expresa. Es posible que un lector militante de una organización política tienda a interpretarlo todo con un sólo esquema coherente, pero aún así sería un supuesto: psicoanalíticamente no necesariamente es así, pues él también tiene dualidades pulsionales y de sentido. En todo caso una persona susceptible de persuadir, un elector indeciso, es precisamente un lector, que presupuesto como importante en una estrategia persuasiva política, es, reiteramos, un lector que con toda evidencia manifiesta una dualidad de sentido y pulsionalidad.

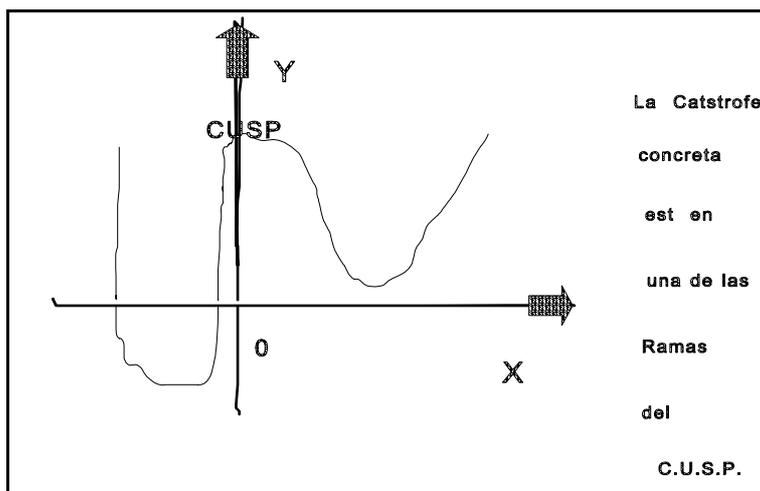
Esto significa que hay, a lo menos, dos formas de manifestación de la información semántica y pulsional: una que presupone una estabilidad de los sentidos y las pulsiones, que no es necesariamente la regla; y otra en que nos encontramos ante una dualidad de sentido y de pulsionalidad. Será éste último caso el estudiado por Petitot-Cocorda, quien a través de su teoría de las catástrofes nos proveyerá de una herramienta analítica importante para describir la forma de funcionamiento de la información semántica-pulsional catastrófica. Es a ello a que dedicaremos las líneas precedentes.

Lo que hace Petitot-Cocorda es aplicar a la semiótica, la teoría de las catástrofes propuesta por René Thom (1983, 1987, 1990, 1991), como matemático. Thom establece una ruptura con la matemática, y el carácter presupuesto simétrico de las Leyes Físicas planteadas por la Teoría Cuántica misma: el “universo no es invariante, es necesario incluir el acontecimiento, la historia, que hace que la estabilidad de los fenómenos no exista”; su famoso ejemplo de la hoja de papel, dado en “Estabilidad Estructural y Morfogénesis (1987) es claro: puedo arrugar y desarrugar una hoja de papel y entrar siempre la figura geométrica estable de un cuadrado (las leyes geométricas serían estables), pero, de tanto arrugar y desarrugar una hoja de papel cuadrada, ella se puede romper: y en ese caso no habrá más cuadrado: habrá la historia, el acontecimiento.

La necesidad de las matemáticas y las llamadas ciencias exactas no consiste en sólo describir lo estable; sino que también, la historia, la catástrofe. A los físicos y químicos les es necesario no sólo describir el “estado estable agua”; sino que saber que es lo que permite que el agua pase a hielo; el vapor a lluvia, etc. Esto es, es necesario aprehender la “morfogénesis de los sistemas”.

Hasta antes de Petitot-Cocorda, en semiótica, al igual que en las llamadas ciencias exactas, se pensaba que la estabilidad era la regla del texto cultural, y la no-estabilidad la excepción, como en el caso del texto psicótico. Sin embargo, la realidad del funcionamiento psíquico nos demuestra que es exactamente lo inverso. El fantasma imaginario no es simbolizable, no es coherente; es, de hecho, trazas inconexas de imágenes. Por otra parte el fantasma simbólico es eminentemente ambivalente, tal como lo señalan Metz y Aumont, pues el edipo o introyección de valores parentales es de suyo ambivalente. Luego, la lectura de la información será siempre catastrófica, salvo en la idealización de un lector militante de un partido político coherente y sistémico. Y es de suponer que la generación de todo texto cultural también lo es, salvo que opere una coherencia omnicomprendiva que trate racionalmente de mitigar la incoherencia textual.

Petitot-Cocorda (1985) ha estudiado esta forma de funcionamiento del texto cultural: supongamos un sistema estable; lo que implica la predominancia de un término versus su inverso. Sin embargo ocurre, a veces, que la excesiva predominancia de un elemento conlleva a la predominancia de su inverso. Petitot-Cocorda dirá que a ocurrido una catástrofe. Quizás sería el caso del plesbicitito de 1988 en Chile, donde la publicidad del Gobierno de Augusto Pinochet reiteraba la violencia y desorden que significaría la opción contraria. Lo reiteró tanto que supuestamente saturó al lector, pareciéndole no-creíble. Petitot-Cocorda diría que la catástrofe concreta se produciría en una de sus ramas.



El concepto de catástrofe es definido por Petitot- Cocorda como: "sea S el sistema para el valor G del control, encontrándose Sg en el estado estable. Al hacer variar el control G en forma continua, puede suceder que para ciertos valores de este control, una variación mínima que sea, haga saltar bruscamente el sistema de un estado a otro. Se dice que el sistema ha sufrido una catástrofe" (Petitot-Cocorda/1985, pág. 130), citando literalmente al libro "Estabilidad Estructural y Morfogénesis" (1987), de René Thom.

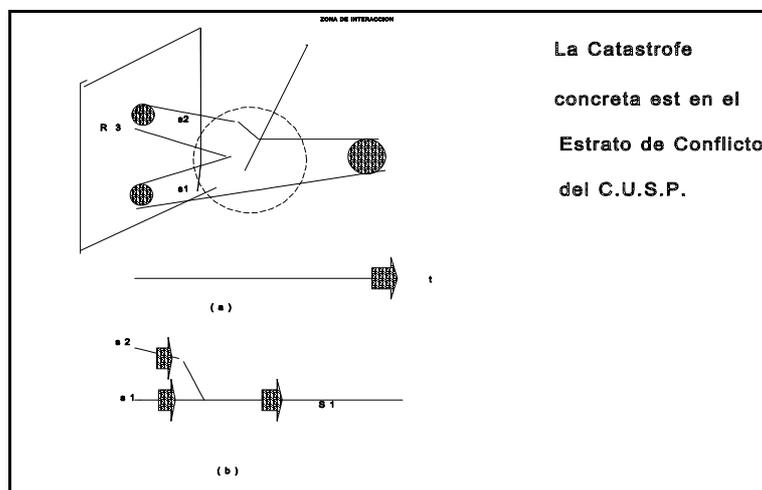
Ahora bien, a la catástrofe elemental; es decir, al más simple comportamiento catástrofico lo denominamos C.U.S.P., o simplemente CUSP.

En el caso del gráfico precedente ocurre que se desarrolló tanto una rama que el sistema pasó de x a y. Es lo que ocurre -por ejemplo- en un film de ficción, donde el héroe es tan perfecto que nos satura y empezamos a identificarnos con el malo.

Sin embargo, no es el único tipo de catástrofe que opera en el texto cultural. Puede que la bifurcación genere la catástrofe. Esto es, "la catástrofe concreta es el estrato de conflicto del CUSP" (Petitot-Cocorda/ 1986,pág 136).

Petitot-Cocorda, en "La Identidad" (1985), ejemplifica este tipo de catástrofe a través de la sintetización de un estudio del Konrad Lorenz. Lorenz estudiando el comportamiento de los perros detecta que ante determinadas situaciones de quiebre de su equilibrio por la presencia de algo exógeno, se da en ellos un estado interno de Huída/ Ataque. Estado Interno que podemos aprehender por sus manifestaciones: comportamientos de huída/ comportamientos de ataque. Sin embargo, junto a ese estado interno se da un estado externo. Estado externo que podemos aprehender por sus manifestaciones: la posición de las orejas y los dientes. Dicho estado externo son el Miedo/ Rabia. Ahora bien, ocurre que nuestro amigable perro está en una dualidad ante aquél intruso que ha venido a perturbarle su paz interior y exterior: "por una parte siente Miedo, por otra parte Rabia. El miedo lo llevaría a huir; la rabia lo reenviaría a atacar.)Qué hace nuestro perro ante esa dualidad? El miedo es más grande que la rabia y opta por huir; pero será precisamente el incremento de la huída la que llegará a un punto límite provocando un giro en 180 grados, y nuestro querido perro, se da vuelta con rabia y nos ataca". La catástrofe se produjo, entonces, en el estrato de conflicto del CUSP; esto es, en la bifurcación se generó la catástrofe.

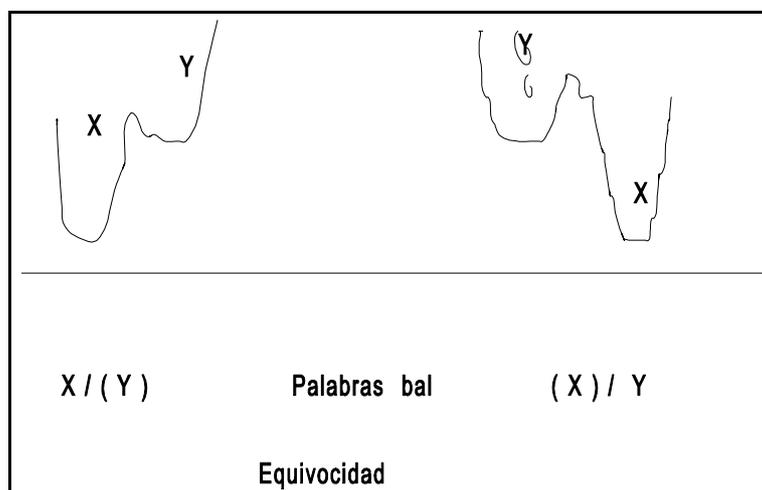
Una catástrofe de éste tipo, aunque no referida a nuestro querido perro, es la que se muestra en el siguiente gráfico:



Se trata de una Catástrofe de Bifurcación, producida a través de la dualidad de los sub-conjuntos que allí operan. Corresponde a un Grafo Actancial que describe la Captura. (Petitot- Cocorda, 1985, pág.187) En el grafo transcrito: a) corresponde a la evolución temporal de los dominios de S1 y S2 y de la Zona de interacción; b) corresponde a la reducción de los procesos de captura a su grafo actancial; y los "aretes" simbolizan la permanencia de los actantes y el vértice la interacción de captura.

Ahora bien, existen dos tipos de catástrofes: aquellas referidas a los actantes o roles narrativos, y aquellas referidas a los contenidos. De hecho los dos tipos de catástrofes descritas con anterioridad se refieren a la descripción de roles o papeles, y de sus acciones y atributos específicos: son atributos ligados a un rol; pero no es el único tipo de catástrofe.

Existe una Catástrofe de Contenido, no ligada a un Rol Concreto. Ella es descrita por Petitot- Cocorda, de la siguiente manera:



En el gráfico precedente se muestra un caso de inestabilidad estructural: el texto prioriza X versus Y. Sin embargo, en su desarrollo hay una serie de palabras equívocas, que Petitot-Cocorda llama "baúl", y que no hacen más que permitir que el texto se desplace a su inverso se priorizar Y sobre X. Esto significa que "las estructuras oposicionales catastróficas en la medida que están gobernadas por catástrofes son estructuradas incompletamente: agujereadas por lugares cuya ocupación es contradictoria, y no tienen más que por función integrar un imaginario" (Petitot-Cocorda/1986,pág. 148).

Luego, los textos culturales a través de sus significantes nos entregan dos tipos de información: semántica y pulsional; lo que no necesariamente estable, sino que implica una inestabilidad virtual.

Inestabilidad de funcionamiento de la información pulsional y semántica, que se dá tanto en el sujeto que produce el texto, pues mal que mal él reenvía a su propio imaginario, más allá de sí mismo; e inestabilidad de funcionamiento que se dá también en nuestro sujeto lector, quién, afortunadamente quizás, lee los textos no a partir de una lógica cognoscitiva racional sino que con su imaginario simbólico e imaginario real; esto es "con su piel en el texto". Mal que mal la vida se construye en los flujos somáticos que nos prescriben nuestra propia muerte o en aquellos que nosotros deconstruimos para alucinatoriamente vivir. En todo caso, siempre un imaginario, no una lógica.

Luego, la forma de manifestación de esta información semántica y pulsional en el texto político es bastante compleja:

- primero, la información pulsional y semántica implica condiciones de estabilidad y de inestabilidad de funcionamiento,

- segundo, el espacio de la animación y del video- juego es un espacio intertextual, donde se cruzan una pluralidad de textos gráficos (comics), video-juegos, programas televisivos, Cd, Internet, filmes; etc,

- y tercero, cada texto tiene una materialidad significativa diferente, por lo que la transmisión de información semántica y pulsional tiene una especificidad dada por la forma de vehiculización de la información.

Las páginas que siguen estarán destinadas a dar cuenta de ésta especificidad de funcionamiento, lo que implica interrelacionar los saberes sintetizados y generados respecto a los códigos, con el diagnóstico y descripción de cómo opera la vehiculización de información pulsional y semántica.

5.4. Materialidad Significante de los Textos Audiovisuales, y Descripción de la Forma de Funcionamiento de su Vehiculización Pulsional y Semántica.

Debemos tener en cuenta que los significantes audiovisuales son una interconexión coherente de sub-conjuntos heterogéneos, y que cada práctica significativa concreta establece, además, sus propios sub-conjuntos y su propia interconexión.

Debemos también considerar que respecto a la vehiculización de información, sea esta semántica o pulsional, existen dos problemáticas diferentes: -o

- nos situamos en la perspectiva de inteligibilizar al inconsciente del sujeto generador que habla a través del texto, y en ese caso se busca "una sóla interpretación sobre lo que vehiculiza semántica y pulsionalmente la cadena significativa",

-o nos situamos en la perspectiva de inteligibilizar las lecturas, las avenidas posibles de sentido que el texto instaura, o sí se quiere, los caminos de sentido semántico y pulsional que él suscita. Para ello no buscamos una sólo interpretación o una coherencia global, sino que pulverizamos los significantes tratando de dar cuenta de como pueden ordenarse de maneras múltiples, según los diferentes mundos posibles de los lectores. Ellos segmentarán algunos y no otros, y los ligarán de una forma, y no de otra, etc; en búsqueda de una macroproposición abstracta que exprese el sentido del texto.

¿Es este último caso el de la videoanimación? La videoanimación es eminentemente audiovisual, y como tal la información semántica y pulsional que expresa "es una galaxia significativa", que los lectores aprehenderán a partir de sus propios mundos posibles.

Como no existe una lectura única, diferentes lectores interpretarán una cosa, otros otra. Pero, como decíamos en las páginas precedentes, no hay tantas lecturas como lectores existen, sino que el texto pone un marco interpretativo. Dicho marco es como una partitura de música. Esto es, establece los grados de libertad de la interpretación, o sí se quiere, prescribe accesos posibles al sentido del texto, y tal como una partitura, dichos accesos posibles, son ejecuciones interpretativas posibles de ella.

Ahora bien, hemos dicho que los procedimientos interpretativos, al reconocer el topic, establecen una vía interpretativa posible segmentando, adjuntando información, sustituyendo, etc; todo en función de dar cuenta de "una lectura coherente del texto de carácter abstracto" (macroproposición). El texto es, entonces, como un puzzle que requiere la participación del lector, quien hace uso de su archivo de mundos posibles atesorados para interpretarlo, estableciendo los criterios de segmentación del texto, de ligazón entre dichos sub-conjuntos segmentados, etc.

Los archivos de mundos posibles atesorados son semánticos y pulsionales, y la materialidad que tratamos de interpretar son planos, encuadres, edición, cromas, angulaciones de toma, puesta en escena, etc.

Esto significa que recibimos visualmente (y auditivamente) una multiplicidad de estímulos que no podemos retener en su totalidad y que para hacerlo tratamos de correlacionar a un mundo, para saber, al interior de ese mundo que es lo que se nos está diciendo.

Por tanto la información no es lineal, no se trata de una relación estímulo-respuesta donde si vemos un cromas amarillo interpretamos cálido, o que un zoom in rápido nos provoque una tensión. De hecho, nuestro mundo posible puede no hacernos ver los cromas, ni el zoom in, sino que quedemos obsesionados por la imagen (puesta en escena) que se nos muestra. Incluso podemos ver los cromas y su combinación, al mismo tiempo que el zoom in, y ocurra que la combinación de cromas expanda la energía, atenuando o neutralizando la tensión del zoom in. La vehiculización de información es compleja, pero ello no implica que no sea posible de prever, sólo implica que no es factible de hacer un diccionario de correspondencias entre planos, cromas, etc; e informaciones semánticas o pulsionales específicas.

Debemos pues analizar para cada caso específico, cuales son las informaciones semánticas y pulsionales susceptibles de ser interpretadas por los mundos posibles del lector. Es cada texto concreto quien establece el marco de informaciones semántico-pulsionales que abren vías interpretativas, caminos de sentido y trazas energéticas. Y allí, lo que unos significantes pueden acrecentar, otros lo podrán neutralizar, y otros no

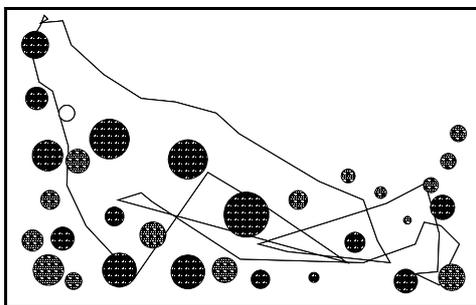
serán vistos. Todo depende de la correlación entre el texto y los mundos posibles del lector.

Luego, especificar cuál es la forma concreta de funcionamiento de la información semántica-pulsional requiere del análisis de un texto audiovisual concreto, en ligazón con los archivos que dispongamos de las memorias semántico-pulsionales del consumidor, sea por que hayamos hecho un estudio de los receptores, sea por que los prefiguremos.

Sin embargo, debemos tener en cuenta, que el texto, en su forma de funcionamiento pone un marco a la vehiculización de información. Por ejemplo, manteniendo constante los otros sub-conjuntos significantes, es imposible que un plano en sí mismo me dé una información pulsional, a menos que me refiera a la duración del plano, su información será primordialmente semántica: me informará de la cercanía o lejanía, pero no me dará trazas energéticas.

Debemos sí tener en cuenta que la información pulsional expresada en el texto visual no es equivalente a la de los gráficos precedentes. Las ilustraciones anteriores nos reproducen la forma de manifestación de la energía ligada al placer/ displacer, tal como fué aprehendida a través de un electroscopio por W. Reich, sin embargo, en una fotografía o en un texto televisivo la forma de funcionamiento de la condensación y la expansión no tienen un equivalente con dicha manifestación visual. Hay un saber que nos permite explicar esto. Según lo que sabemos de la psicología de la percepción, nuestros ojos están continuamente enfocando/ desenfocando los objetos que miramos, pues ellos están situados a diferente distancia. El aparato fisiológico que nos permite ésto es la fovea. La fovea es como un Zoom in/ un Zoom back perceptivo que nos establece la distancia correcta para el mirar nítido.

Ahora bien, esto significa que cuando miramos un objeto, por ejemplo nuestro televisor o una fotografía, debemos enfocar la mirada, lo que significa enfocadamente hemos desarrollado una Condensación Energética, luego sí en el texto vemos una gradiente tensor el dispositivo fisiológico de la fovea. Esto significará, que en el sólo mirar que sólo se desplaza, asociaremos, como globalidad: (una tensión--> una expansión). Lo que significa decir, que se ha producido una expansión energética en el lector. Lo denominaremos expansión, pues es el estado homeostáticoel que supuestamente recibirá el lector, sí sus mundos posibles pulsionales y las condiciones de recepción se lo permiten.



Debemos tener en cuenta, además, que en nuestra cultura occidental leemos de izquierda a derecha, como bien ha remarcado la Gestal, por lo que la tensión producida por el

enfocar, deberá reenviar a una expansión visual hacia la izquierda para producir el equilibrio energético homeostático.

Es éste el contexto en que se desarrollarán las páginas precedentes. No se trata de exponer un diccionario de información pulsional y semántica, catástrofica o no; sino que de establecer el marco que los textos audiovisuales concretos imponen a la vehiculización de información.

Luego, como ejemplificación analítica se tratará de exponer tres prácticas significantes concretas: el texto fotográfico, el texto televisivo, y el texto lingüístico hablado, para situar allí los grados de libertad que dichas formas de funcionamiento imponen a la puesta en marcha de la vehiculización de información semántica- pulsional, en su desarrollo estable o catastrófico.

5.4.1. Sobre el texto fotográfico.

Lo significativo del texto fotográfico es que los códigos relativos a la forma de funcionamiento de su imagen no son susceptibles de materializar una información pulsional por sí mismos, salvo materializar información de sentido. La información pulsional la desarrollan a través de su articulación con los otros códigos. Es el caso de los encuadres, las angulaciones de toma y los planos donde la información es eminentemente semántica.

Los Encuadres Horizontales y Verticales, en la medida que mantienen la línea cielo/ tierra; son susceptibles de vehiculizar la información de Cámara Subjetiva Perceptiva. Así, nos pueden otorgar la información de que lo que vemos "es como si nosotros estuviésemos ahí". En cambio los Encuadres Inclinados serían susceptibles de reenviarnos a la información que nos está expresando el punto de vista del fotógrafo, o de aquél asociado al emisor. En este caso podríamos hablar de una cámara objetiva perceptiva, pues este tipo de encuadre no es posible verlo en la cotidianidad de la vida.

Hablamos de "son susceptibles de..", "se podría hablar", en la medida que estas líneas son más bien analíticamente ejemplificadoras. Reiteramos a nuestro lector, por sí se ha saltado las páginas precedentes, que estamos suponiendo que los otros códigos se mantienen neutro. Se trata aquí de un mero ejercicio analítico, en vías sólo a detectar los grados de libertad que cada código impone a la factibilidad de información semántica o pulsional. Las informaciones sintetizadas, entonces, deben entenderse como que son sólo unas entre otras posibles.

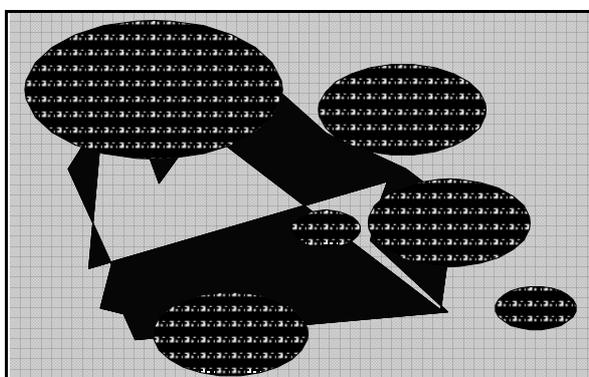
Las angulaciones de toma en sí mismas sólo pueden vehiculizar información semántica. El picado, el contrapicado, el supino y el a plomo, nos pueden hablar de una cámara objetiva perceptiva, salvo cuando éstas angulaciones toman la posición de "un actor o personaje que mira". En este caso se trataría de una cámara subjetiva perceptiva (cómo mis ojos miraran lo que otros miran).

Los planos son también sólo vehiculizadores de información de contenido. La importancia que ha tenido el uso de una escala de planos dominante en el cine narrativo clásico nos permite hacer de los planos una semantización bastante generalizada en la estética fotográfica y cinematográfica tradicional. En el Cine Narrativo Clásico, Aumont y Marie detectaban que la presencia de los planos decía directa relación con el desarrollo de la intriga. Así un primer plano nos habla de la cercanía del objeto, pero a su vez de la importancia de ese objeto (informaciones semánticas); un plano general nos dice semánticamente de la lejanía, y al mismo tiempo de que se está describiendo algo que será importante por algo (en

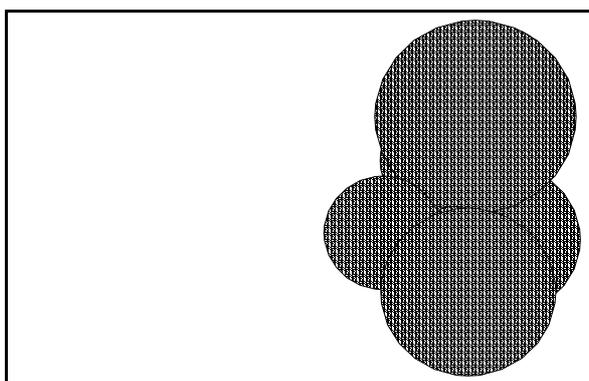
el cine narrativo clásico ese algo sería la descripción de una situación que es importante describir según el desarrollo de la intriga).

Lo significativo de encuadres, angulaciones de toma y planos, en el caso de la fotografía es que en sí mismo no vehiculizan información de índole pulsional. En cambio sí lo hacen, cuando se ligan a los otros códigos, concretamente al código narrativo y al cromático. Veamos primero a ambos por separado.

Decíamos que el código narrativo está formado por la puesta en escena: personajes, objetos, situaciones. Incluye tanto la disposición de esos objetos, como la gestualidad virtual que allí se exprese. Es claro que hay allí una vehiculización semántica; pero también hay una pulsional, de acuerdo a sí los objetos registrados y la disposición de dichos objetos establece una condensación o una expansión energética.

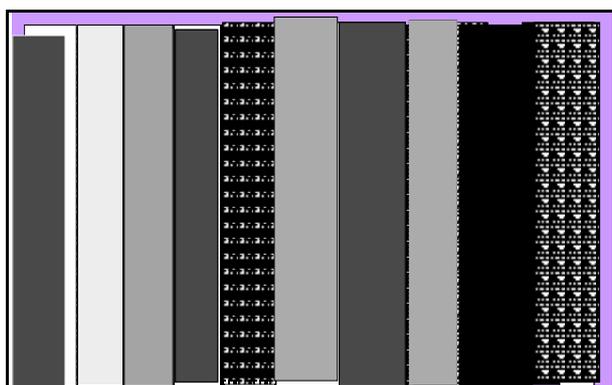
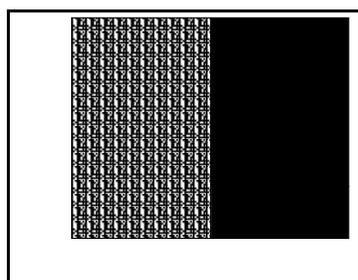


En la disposición de los objetos de la ilustración precedente vemos que hay una información pulsional de desplazamiento energético, si tenemos en cuenta que la inserción del dispositivo fónico había implicado ya una condensación energética, y teniendo en cuenta, además que leemos de izquierda a derecha.



En la ilustración anterior se da exactamente la información pulsional inversa. Si apareciese un candidato político en ella, en vez de nuestra gráfica abstracta, una lectura pulsional posible sería que con él hay todo un camino por recorrer. Nos reenviaría a la idea de participación, de camino de expansión de flujos. En cambio en la ilustración ésta, estaríamos exactamente en la inversión a lo anterior. Aquí los flujos son cortados, y estaríamos frente a un candidato, sí reemplazáremos nuestras manchas, que reenviaría a la información pulsional posible de tensión energética, lo que significaría: orden, seguridad, quiebre de cualquier flujo.

Con el código cromático ocurre algo parecido. Si el tratamiento cromático, entendido como articulación de cromas, saturaciones y brillos, vehiculiza información de contenidos, al mismo tiempo él transmite pulsión. No son las connotaciones de los cromas mismos, sino que su combinación: un contraste entre Blanco/ Negro provoca Una Tensión, a diferencia que una gradación entre Negros, Grises, hasta llegar al Blanco puede estar asociado a Una Expansión Energética, las variaciones de luz provocan el mismo efecto, etc.



Así en las ilustraciones precedentes se dan los dos casos posibles antitéticos: el primero reenviando a la condensación cromática, el segundo a la expansión.

Ahora bien, serán el código narrativo y/o el código cromático quienes, en combinación con el código de los encuadres, las angulaciones de toma y los planos, nos proveerán de las relaciones de espacialidad, sea a través de un punto de fuga, sea por una alteración del sistema perspectivista. Y será en esa conjunción de elementos donde se desarrollará tanto la información pulsional como la de sentido.

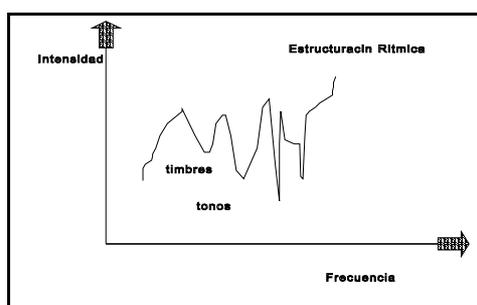
Debemos tener en cuenta que el sistema perspectivista establece un punto de fuga que podría reenviar a una expansión energética; sin embargo eso es así en una perspectiva simple, pero es factible construir sistemas más complejos que establezcan dos o más puntos de fuga, pudiéndose dar lo inverso: una tensión pulsional.

5.34.2. Sobre el texto televisivo.

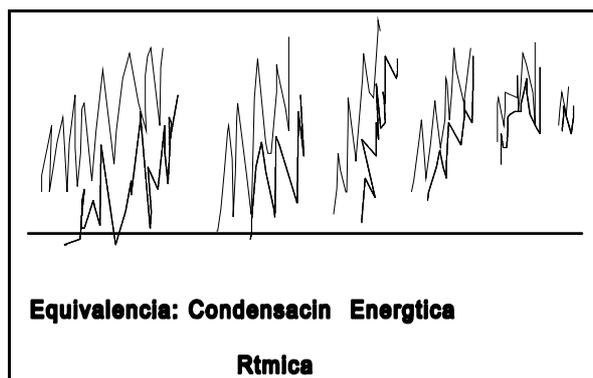
Al igual que en la fotografía, los códigos cromático y narrativo tienen un comportamiento similar; esto es son susceptibles de vehicular información pulsional y semántica, variando sólo en su carácter de secuencialidad, lo que da evidentemente un carácter de proceso en el tiempo a la forma de funcionamiento de la transmisión de la información. De allí que a la composición plástica y cromática de la imagen debemos entenderla a nivel de macro conjuntos secuenciales; si se quiere como una melodía, y no como análisis de cada cuadro en particular, pues lo que interpreto son macro-secuencialidades de la imagen y no planos.

Al código sonoro (constituído como una articulación de palabras, ruidos y música) lo hemos descrito con un sólo descriptor, aquél más cerca de la percepción de la música. Esto nos ha permitido contar con un principio coherenciador homogéneo respecto a la sonoridad, pues él es válido para los tres componentes del funcionamiento del código.

Ahora bien, el tratamiento de la estructuración rítmica, lo que implica el concepto de ritmo como onda odulatoria del sonido, está constituído por la articulación secuencial de los formantes rítmicos, y la cualificación de tono y timbre.

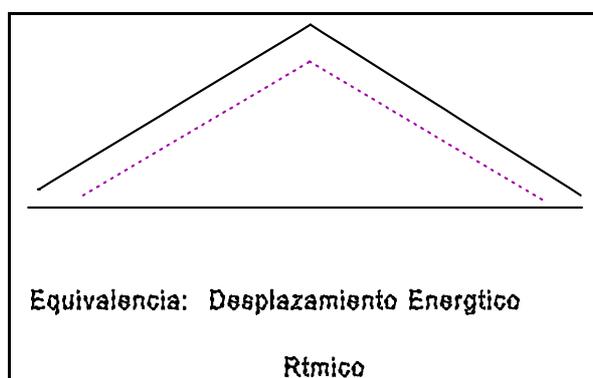


Desde esa perspectiva podemos detectar una información fundamentalmente semántica en el tono y timbre, entendidos como cualificadores, al mismo tiempo en la descripción de la naturaleza de la relación entre formantes: equivalencia/ contrapunto, simetría/asimetría, y simple/ complejo; pero será en el tipo de relación de contrapunto/ equivalencia donde podremos estatuir la pulsionalidad informativa:

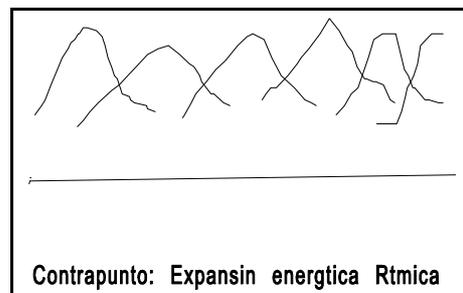
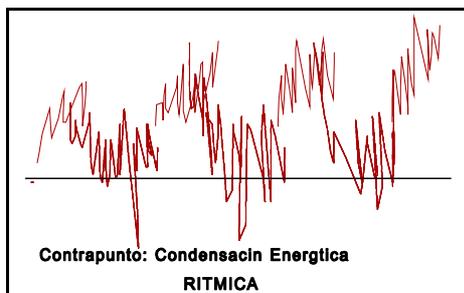


Así, desde el punto de vista de la información, el descriptor de equivalencia de interconexión de los formantes rítmicos nos provee de una carga de sentido, pero al mismo tiempo puede manifestar una información pulsional de condensación energética rítmica, como en la ilustración anterior.

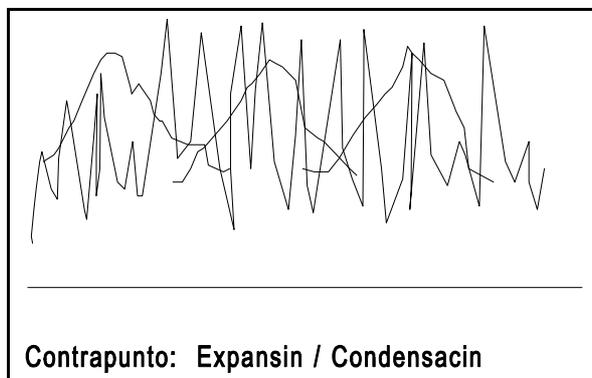
Sin embargo, dicha información pulsional puede ser la inversa: la equivalencia de sentido puede ir junto a el desplazamiento energético:



La información semántica puede ser de contrapunto; esto es algunos formantes rítmicos llevan una onda ondulatoria, y otros otra. En estos casos tres vías de información pulsional son posibles: -Contrapunto de Condensación -Contrapunto de Expansión, - Contrapunto de Condensación/ Expansión. Veamos visualmente las tres formas de funcionamiento de la vehiculización sonora pulsional:



Sí en las estructuraciones rítmicas precedentes hay un contrapunto de sentido, que reenvía a informaciones pulsionales que condensan o expanden; en el siguiente caso hay una forma de funcionamiento energéticamente antitética:



Ahora bien, en el desarrollo del texto televisivo nos encontramos con la pertinencia de otro código: el código que hemos llamado de organización de la imagen en secuencia, constituido por encuadres, angulaciones de toma, planos, movimientos de cámara, y montaje o edición. La descripción precedente articula dos grandes sub-conjuntos: aquellos propios de la imagen estática, y aquellos relativos a la secuencialidad, que permite el paso de uno a otro de los anteriores. Esto es; encuadres, angulaciones de toma y planos no implican secuencialidad ni movimiento. Y las vías posibles para establecer el cambio de encuadres, de angulación, de plano, son sólo dos: el movimiento de cámara y la edición. Si se quiere incluir la interconexión con otro código, habría que señalar la existencia de una tercera vía: el movimiento interno de toma (código narrativo). Esto significa que, tal como en la fotografía,

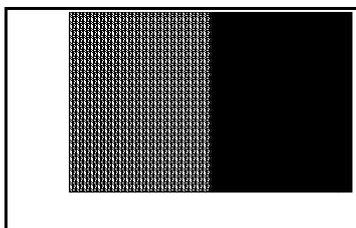
ni los planos, ni las angulaciones de toma, ni los encuadres implican en sí mismo una vehiculización pulsional, la información que nos otorgan es sólo de sentido. Si ellos vehiculizan pulsiones es por su ligazón con el tratamiento cromático, con la composición plástica narrativa de la puesta en escena, y con los movimientos de cámara y el montaje o edición.

Tomemos el montaje (cine) o edición (televisión). Nos encontramos que aquí operan dos subconjuntos:

-el tipo de ensamblaje de imágenes: corte directo, corte directo con efecto de movimiento de cámara, y procedimientos ópticos y/o efectos especiales;

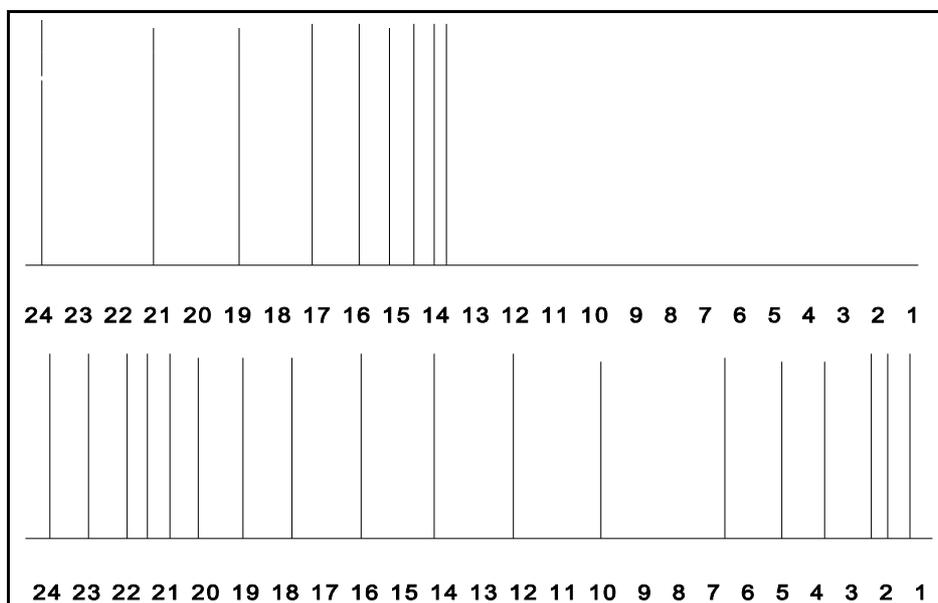
-y el tiempo de duración que establecemos para cada uno de los segmentos o secuencias que vamos a ensamblar.

Ahora bien, no es factible establecer el tipo de información que expresa cada tipo de ensamblaje, pues lo que interpretamos es siempre una secuencialidad. Esto es, un Corte Directo en sí mismo condensa la energía:



Sin embargo, ¿cuando en T.V. vemos un tipo de mensaje de esta naturaleza? Todo corte directo es partícipe de la secuencialidad televisiva, y por lo tanto partícipe de los otros cortes. Luego, para prever el efecto posible debemos incluir al tiempo en que se han desarrollado los cortes anteriores y los que vendrán.

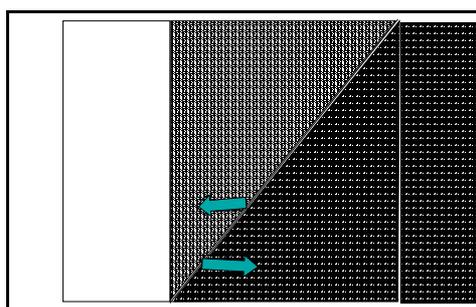
Por ejemplo, es diferente varios cortes directos con un intervalo de tiempo de 3 segundos que se van acentuando hasta 1/2 segundo; que una secuencialidad que comienza con cortes a un segundo, a un segundo, a 1/2 segundo, a 3/4 segundo, a los 1,3 segundos, a los 1,5 segundos, a los 2 segundos, etc; en el primer caso se trataría de una condensación energética, en el segundo, un desplazamiento energético:



Esto significa que debemos tener en cuenta que la vehiculización de información del montaje es siempre compleja. No basta tener en cuenta el tipo de ensamblaje, sino que debemos ligarlo al tratamiento temporal del segmento o secuencia.

Es la interconexión de ambos sub-conjuntos la que nos transmite "la energía del texto filmico/ televisivo". Podría pensarse que lo semántico estaría ligado al tipo de ensamblaje y lo pulsional al tiempo, pero esto no es así. Un Fundido en Negro puede reenviar a la fobia, al miedo, al vacío; pero su significado concreto depende también del tiempo en que se exprese, y con ello de su posible recurrencia temporal. De hecho, sí lo reiteramos, lo volvemos a reiterar después de un cuadro, lo reiteramos otra vez, y otra; bien más estaría ligado a la idea semántica de tedio, repetición, es posible..

Podría pensarse que el tratamiento temporal sería lo propio de los flujos energéticos del texto, lo que ha sido bastante estudiado por Deleuze en el texto filmico (1983); sin embargo dicha información no es sólo pulsional. Pier Paolo Passolini (1969) estudió semióticamente la noción de ritmo cinematográfico, y se dio cuenta de su enorme importancia no sólo respecto a la estructura del film, sino que en lo relativo a la vehiculización de sentido: hay ritmos (tiempos) prescritos respecto al desarrollo de un film, y ellos corresponden a nuestro verosímil cultural. Una ida a la casa desde un lugar de trabajo, una comida, etc., tienen "un tiempo establecido", no podrían durar una hora cinematográfica, y si lo hicieran, creeríamos que "otra cosa se nos está queriendo decir", y no la descripción de la duración real de dichos eventos. Hay, entonces, una información semántica propia respecto al tratamiento temporal de la secuencialidad audiovisual. Y ésto es así, para todo el funcionamiento del montaje. Comenzamos esta reflexión con el Corte Directo, lo mismo podríamos decir para su inverso absoluto: el Fundido Encadenado.



Sí el fundido encadenado en sí mismo produce un desplazamiento energético, en la realidad de su inserción en el film, no necesariamente es así.

Christian Metz, estudiándolo (1977, pág. 233- 238), se da cuenta de que si bien es cierto en él coinciden, en un momento dos imágenes en la pantalla, por lo que podría implicarse una condensación energética, en realidad se trata de un desplazamiento, pues "esa condensación es sólo un instante y exigua, puesto que desaparece, desplazándose a la imagen

que viene". Esto es, pasamos como lo indica nuestra ilustración, de una imagen a otra, lentamente; como lo indican las flechas que simulan ese lento pasaje de una imagen a otra.

Pero, como el mismo Metz nos dice, ello es sólo aparental. Por otra parte, el fundido encadenado tampoco puede tener un significado autónomo ni una pulsionalidad autónoma. Ello depende de toda la secuencialidad del film.

Sí hubiésemos reiterado y reiterado el fundido encadenado, en vez de vehiculizar la idea de desplazamiento energético, nos encontraríamos con la tensión de aquello que se repite, y se repite. También sería posible que vehiculizara la acción, la actividad: sí hay muy poco tiempo entre uno y otro y otro. ¿De qué depende? Depende de la articulación total. Cada secuencia no es aislada, sino que se desarrolla en un todo dinámico que estructura flujos de energía pulsional e información semántica.

Y ésto es más complejo aún, pues no es sólo el montaje que opera como una totalidad; sino que él (en sus dos dimensiones) se interconecta a los movimientos de cámara.

Los movimientos de cámara son también aquello que nos permite pasar de un plano a otro, de un encuadre a otro, de una angulación a otra; es por ello que le asignábamos un rol de organizador de la imagen, al igual que al montaje. Decíamos que sí en el cine narrativo clásico el montaje demarcaba la intriga y regía todo el desarrollo de la secuencialidad de la imagen, en el cine narrativo contemporáneo, en el spot publicitario, como en el video-arte, era, a veces factible, de que el movimiento de cámara asumiera este rol organizador de la estructuración de la obra.

El movimiento de cámara, sea del lente, sea de la cámara sobre su eje, sea "de ella en su riel", siempre vehiculizará dos informaciones, y no habrá la factibilidad de ligar un movimiento a una determinada información.

De hecho, en el cine narrativo clásico estudiado por Metz y Aumont, será el movimiento de cámara un cualificador semántico de la intriga: un brusco paneo nos informa que algo pasa y que aquello que pasa es importante respecto a la intriga.

Pero, al mismo tiempo, hay una forma de hacer el paneo, de hacer un zoom in, etc; y ésa forma reenvía a una información pulsional. Esa forma no es sólo el tiempo implicado en su desarrollo, sino que es "la manera de hacerlo".

Lo mismo que nuestro Fundido Encadenado, y que nuestro Corte Directo, etc; un Zoom Back, puede implicar desde una expansión energética hasta una condensación. ¿De qué depende? Depende de la construcción del movimiento, y de su inserción en la totalidad de la secuencialidad de la imagen.

Pero, no sólo éso. Este ha sido un ejercicio analítico. Su fin ha sido doble: por una parte ejemplificar como opera concretamente la vehiculización de información pulsional, pero por otra establecer los grados de libertad que concretamente cada código, o sub-código impone a la factibilidad/ no-factibilidad de vehiculización pulsional.

Sin embargo, la vehiculización de información está lejos de ser códica. Lo que existe es la interrelación de códigos. Y es esa interrelación la que vehiculiza la información pulsional o semántica.

Informaciones semánticas como Cámara Subjetiva/ Objetiva Actancial, a diferencia que la cámara objetiva/subjetiva perceptiva, está dada por la interconexión entre el código narrativo y el sub-código Encuadre. La cámara subjetiva actancial consiste en que la cámara toma el punto de vista visual del personaje. La cámara objetiva, nó ; pues toma el punto de vista de la acción que el director quiere mostrar, tomando una apariencia de objetividad, independiente del personaje y de hacer participar al lector de su mirada.

Informaciones semánticas como la impresión de realidad, dicen relación con el tratamiento de la espacialidad en el texto audiovisual. Espacialidad que puede crear la

"ilusión de profundidad" a través del lente en su interconexión con el tratamiento de la luminosidad, y de la posición que se ha establecido en la puesta en escena; esto es, se desarrolla en la interconexión de tres códigos: organización de la imagen, cromático y narrativo. Espacialidad que también puede tratarse como construcción de un sistema perspectivista, y en ese caso se trataría de privilegiar la disposición de la puesta en escena (código narrativo) en su interconexión con el de la imagen.

Construcción visual precedente, que da origen también a vehiculizaciones pulsionales, según sea la disposición del sistema perspectivista o de la profundidad de campo utilizada. Y mal podríamos establecer una regla de como se expresa dicha información pulsional. Construcciones que pueden ser complejas y anularse mutuamente o producir su inverso. Un punto de fuga de la mirada, construido a través de una disposición composicional de los objetos registrados (código narrativo), puede interconectarse con un tratamiento cromático y narrativo inverso, que haga "a nuestros ojitos" desplazarse energéticamente, para después devolverse tensándolos.

- No hay reglas de construcción.
- No hay reglas de lectura.
- No hay reglas de vehiculización, salvo los grados de libertad establecidos.

La única regla de construcción y de lectura, es que el texto audiovisual forma un todo secuencial; y es a esa totalidad la que deberemos hacer referencia analítica para aprehender, más allá de los invariantes de transmisión del sistema signifiante, cuales son las informaciones pulsionales y semánticas susceptibles de ser transmitidas o interpretables.

