

Complejidad semiótica del cuerpo

Autor(en): **Ruiz Moreno, Luisa**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **55 (2008)**

Heft 3: **Fascículo español. Cuerpo y texto**

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-270867>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

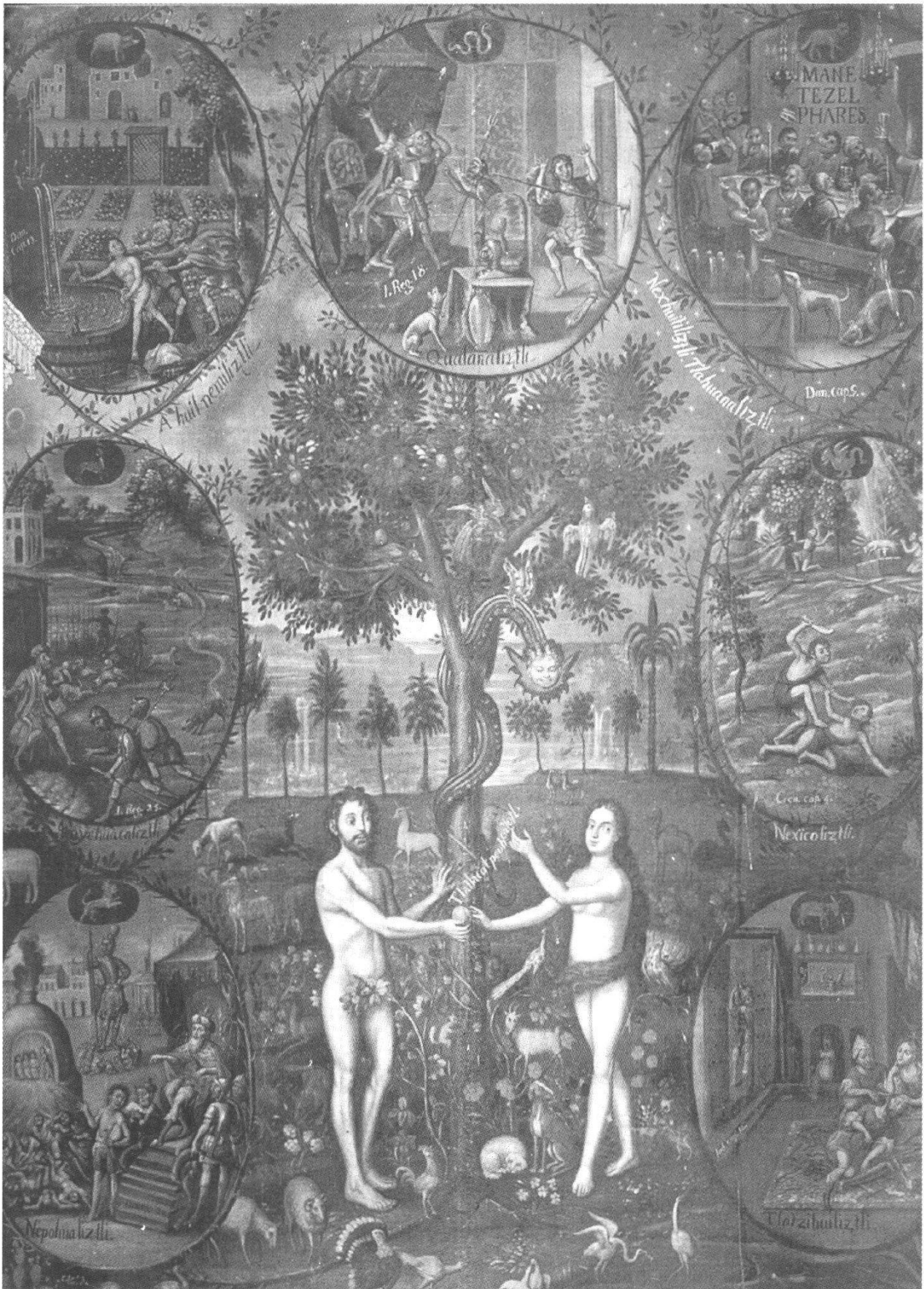
Complejidad semiótica del cuerpo

Según el conocido relato del Génesis, Adán y Eva, bajo pena de muerte, no debían tocar el Árbol de la Ciencia del bien y del mal que estaba en el centro del huerto del Edén junto al Árbol de la Vida; mucho menos podían probar su fruto. Pero Eva, persuadida por las palabras de la serpiente y seducida por las bondades del árbol, tomó un fruto, comió de él y le convidó a Adán. Así, tal como la serpiente lo había pronosticado, ninguno de los dos murió y, por el contrario, según su misma predicción, ambos se hicieron semejantes a Dios ya que obtuvieron el poder del discernimiento. Y, con ello, pudieron conocer la diferencia entre el bien y el mal, así como la de la desnudez y la vestidura; supieron qué era el miedo, el castigo, el destierro, el trabajo, la sexualidad y la procreación. Y toda esa inteligibilidad les vino dada como una sentencia dolorosa. La expulsión del jardín significó, también, la perennidad de vida como una posibilidad clausurada, en tanto que el otro Árbol que proveía la vida eterna se quedó resguardado en el huerto sin que ellos alcanzaran a probar de su fruto.

Este es el breve relato de origen de nuestra cultura, identificada como occidental y cristiana. Y en este relato, narrado infinitamente de manera verbal o visual, es donde queda cifrada la condición humana. Una de esas innumerables narraciones –tomando como modelo la antigua tradición europea de biblias y catecismos ilustrados– es la que se actualiza en uno de los lienzos de la iglesia mexicana de Santa Cruz Tlaxcala. Este lienzo, cuya reproducción podemos apreciar seguidamente, forma parte de un catecismo en imagen fechado en 1735 y de pintor anónimo¹.

Al narrar este relato, el arte pictórico como tantos otros discursos, ha hecho del cuerpo el espacio donde se asienta la condición humana –tan compleja, contradictoria e inasible– que el mito del Génesis ha establecido. Y si podemos decir que mediante la copiosa producción discursiva el cuerpo es entendido como un espacio que hace posible la paradójica

¹ Cfr. mi estudio *El árbol dorado de la ciencia. Procesos de figuración en Santa Cruz, Tlaxcala*, Puebla, BUAP/Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2003. Los textos visuales, aquí analizados, pertenecen a este libro y son fotos originales de Everardo Rivera y Ángela Arziniaga González.



existencia humana, es porque así nos lo sugiere la lengua en uso. En efecto, las definiciones de «cuerpo» que encontramos en el diccionario son muy elocuentes en ese sentido². La primera acepción dice: «lo que tiene extensión limitada y hiere los sentidos», que es casi como un concepto semiótico del espacio. Y luego, la segunda acepción agrega: «materia orgánica constituyente de los animales y los hombres», que es donde aparece la complejidad de base que posee el cuerpo humano ya que su naturaleza es compartida con otros seres vivos que no son hombres y que, como él, no son eternos. De modo que, en los dos casos, lugar de afectación y materia viviente, se da cuenta de manera sintética del cuerpo como un «constituyente» que, en el caso de los hombres, es el contrario de otro constituyente que se ha dado en llamar «alma», una suerte de instancia indefinible e irrepresentable, y con el que la cualidad humana se cristaliza. Con este último componente, el cuerpo humano integra la categoría de la persona y consolida su diferencia (el discernimiento) y su semejanza (extensión limitada que hiere los sentidos y materia orgánica no perenne) con aquellos otros cuerpos que no son humanos. Para las distintas interpretaciones que circulan en nuestra cultura uno de los dos constituyentes será negativo o positivo, según que el «alma» o el «cuerpo» sea protagonista. O bien, para otras líneas de pensamiento que concurren con las anteriores, la persona, diríamos, más bien, el sujeto que la representa en el discurso, será una complejidad de implicaciones y presuposiciones mutuas entre ambos componentes. Pero en todo caso, es por el cuerpo —quizás porque puede ser percibido por los cinco sentidos— que el otro constituyente, no corporal, adquiere presencia —aún como una ausencia— y es también por el cuerpo que la propiedad escindida de la persona adquiere sustento y concreción.

En esta dinámica subjetiva, alentada por la tradición cristiana, el cuerpo como soporte de la condición humana se constituye como un valor, en principio, posicional en la extensión del mundo, y, luego, conforme reciba sobredeterminaciones discursivas se constituirá en un valor axiológico.

Así, el cuerpo, según las culturas o micro culturas, entrará a formar parte tanto de los *valores de absoluto* (el máximo bien o el máximo mal y,

² Entrada /cuerpo/ del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE, Espasa, España, 2001.

por lo tanto, susceptible de ensalzamiento o de escarnio, ostentación o supresión, cuidado o mal trato) como de los *valores de universo* cuyas valencias hacen del cuerpo un valor relativo a otros valores constituyentes del sujeto y a otros cuerpos con los cuales está en relación.

Sea cual sea la significación que adquiera el cuerpo en los distintos discursos siempre lo hará –como lo hace el lienzo de Tlaxcala– mediante un efecto de *figuratividad* acorde con la cultura donde cada discurso se desenvuelve. Tal efecto, que permite asir, dar concreción a la noción de cuerpo y mediante ella acceder a una hermenéutica de la condición humana que los textos manifiestan, es el resultado de un proceso de *puesta en figura* de las diversas instancias semióticas. Este proceso general de *figuración* se particulariza llevándose a cabo mediante dos modos³: el modo *figural*, según que las figuras que produce sean constantes del discurso y que, por lo tanto, funcionen como presupuestos de otras figuras, y el modo *figurativo*, en el que las figuras resultantes son variables y presuponientes de las anteriores. De allí que el *modo figural* tiende a la producción de figuras más generales y más estables, mientras que la dirección del *modo figurativo* va hacia la concreción y a la especificación de figuras que poseen mayor inestabilidad y que por lo tanto son propias de un aspecto más dinámico del proceso.

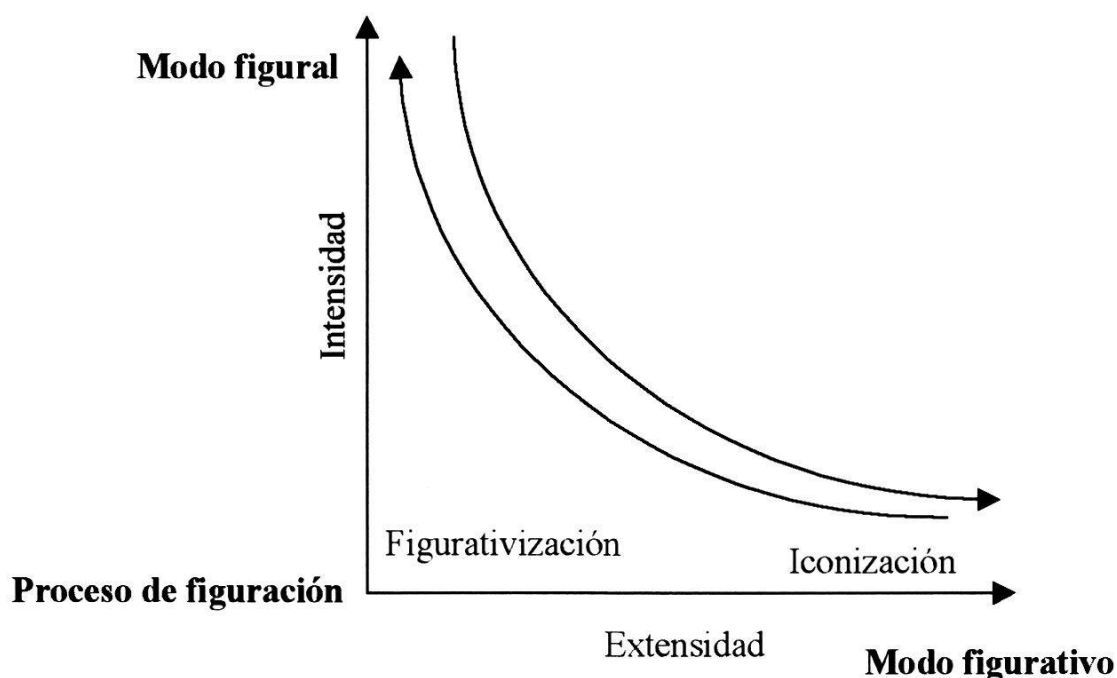
Ahora bien, el *modo figurativo* tiene a su vez dos sub-procesos encadenados, pues uno se convierte en el otro por aumento de la carga semántica: el de la *figurativización* –instalación de las figuras del mundo– y el de la *iconización* –particularización mayor de esas figuras como para que ellas produzcan efecto de realidad extratextual.

Con el fin de ordenar estos conceptos, mediante los cuales podemos cuestionar al texto que nos ocupa con relación a sus *figuras* del cuerpo, nos hemos permitido elaborar el siguiente diagrama a partir de la semiótica tensiva debida a Claude Zilberberg⁴. Este esquema tensivo nos da la oportunidad de proyectar lo *figural* y lo *figurativo*, precisiones del concepto semiótico de *figura* que también hemos tomado de Zilberberg, en las dos direcciones del discurso: la intensidad, eje vertical, para el modo *figural*, y

³ Ver entrada /figura/, a cargo de Claude Zilberberg, en Algirdas Julien Greimas y Jacques Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, tomo 2, Madrid, Gredos, 1991. Ver también Luisa Ruiz Moreno, *El árbol dorado*, op. cit., nota 1, p. 31.

⁴ Claude Zilberberg, *Semiótica tensiva*, Lima, Universidad de Lima, 2006.

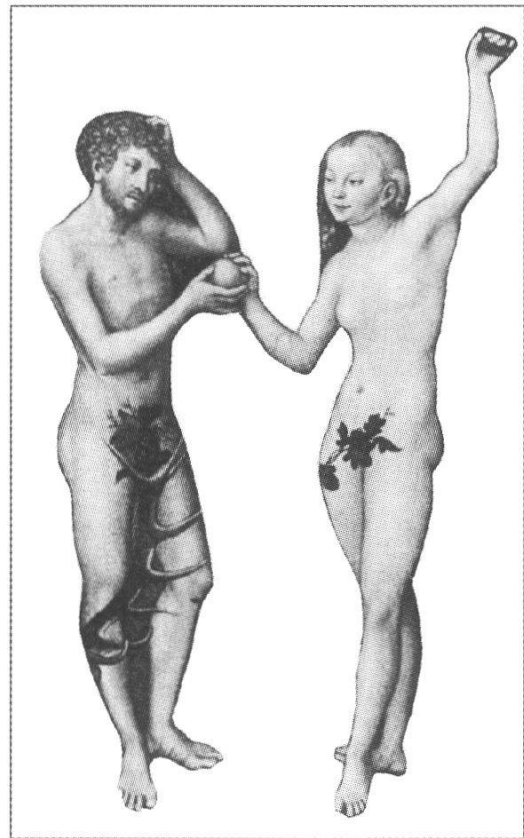
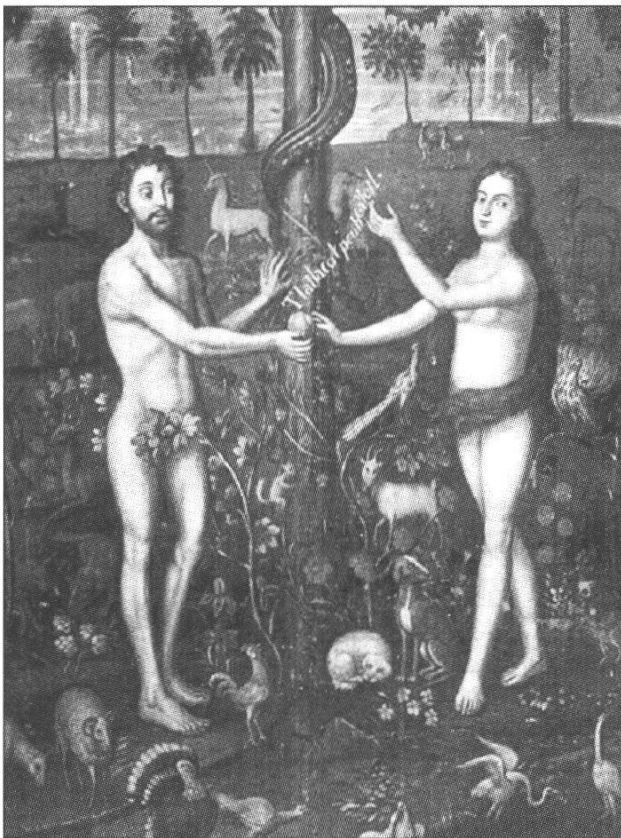
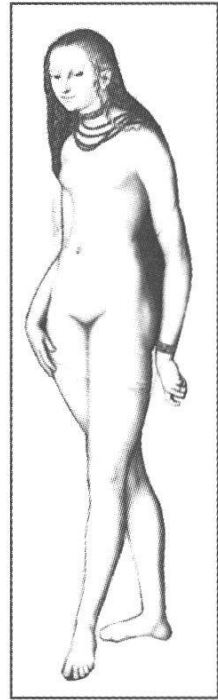
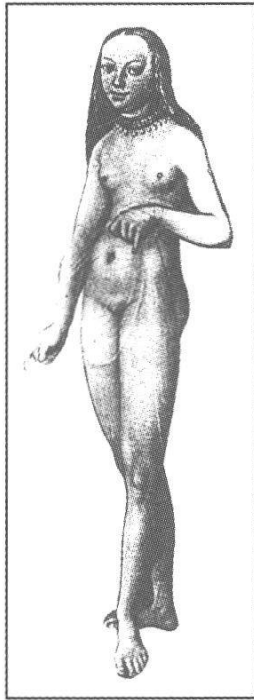
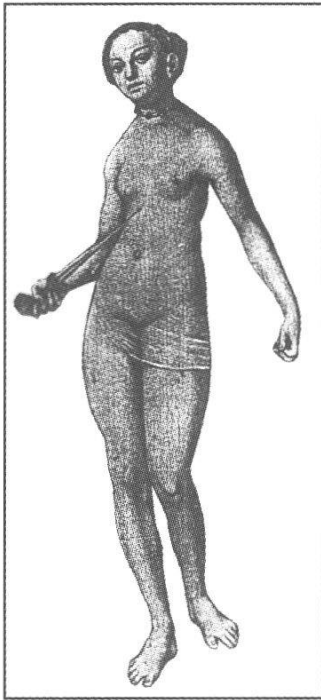
la extensidad, eje horizontal, para el modo *figurativo* con sus dos subprocesos, figurativización e iconización:



Ahora bien, el lienzo de Tlaxcala produce un efecto de *figuratividad* del cuerpo sobre el que descansa el mito de origen, es decir, gracias a dicho efecto y como resultado de las formas narrativas este último se transmite. Pero las *figuras* visuales de las que se sirve este texto didáctico del siglo XVIII no están provistas por la cultura indígena de la región, que es a la que el discurso quiere llegar, sino por la cultura occidental mediante los modelos que le provee el arte pictórico.

Ciertamente, estas *figuras* del cuerpo según el *modo figurativo* tienen en el fondo un patrón iconográfico que no podemos demostrar con un documento de archivo porque simplemente no existe, pero sí con un documento plástico construido por nosotros mismos siguiendo una intuición visual: el modelo de fondo pertenece a la obra de Lucas Cranach⁵, realizada dos siglos antes y en un espacio geográfico muy

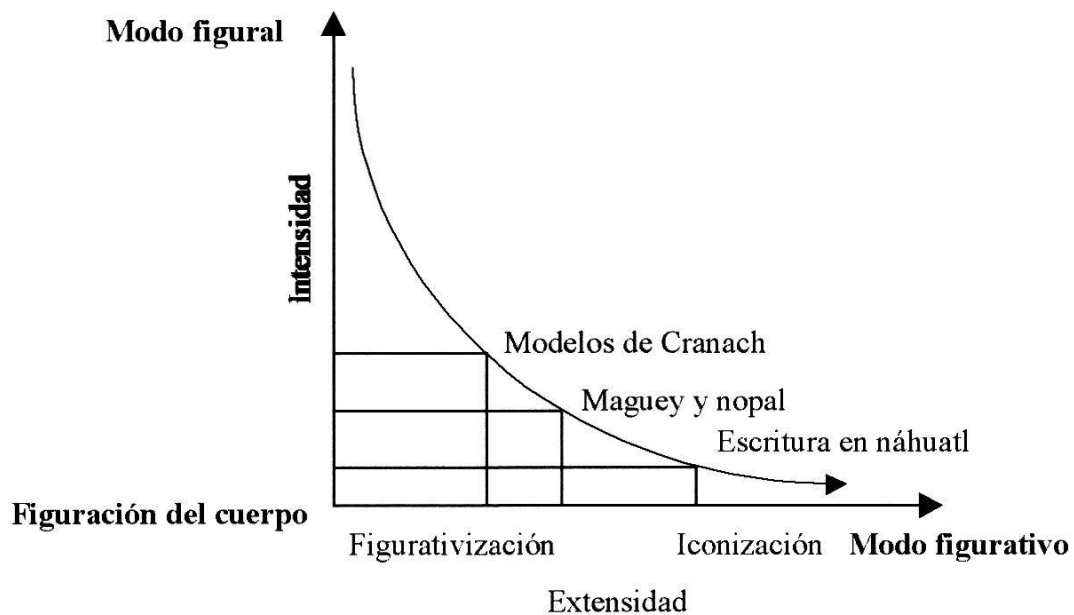
⁵ Para la obra de Lucas Cranach, véase: Werner Schade, *Lucas Cranach der Ältere. Zeichnungen*, Leipzig, Insel Verlag, 1972; Hebert von Hintzenstern, *Lucas Cranach d.ä. Altarbilder aus der Reformationzeit*, Berlin, Evangelische Verlagsanstalt, 1972; Johannes Jahn, *Lucas Cranach d.ä. Das Gesamte Graphische Werk*, München, Ed. Rogner und Bernhard, 1972.



diferente. El documento de construcción se ha obtenido haciendo un ejercicio práctico de fotografía y computación: se han seleccionando ciertas reproducciones de cuerpos femeninos de la obra del pintor (sobre todo imágenes de Venus y una escena de «La caída») y se las ha superpuesto a escala sobre la escena de Adán y Eva junto al Árbol de la Ciencia.

Así, el documento plástico hace evidente la presencia de la obra de Cranach en estos cuerpos figurados en el lienzo, cuyo proceso de figuración responde al *modo figurativo*, pues, visualmente producen el efecto de sentido de cuerpos que tienen existencia en el mundo extra-textual, pero no llegan a ser icónicos para la comunidad de Santa Cruz en Tlaxcala. Por el contrario, son icónicos con respecto al mundo del arte, y la prueba está en que su inscripción allí es fácilmente reconocible. Sólo alcanzan un cierto grado de iconicidad para la cultura tlaxcalteca gracias a una desviación de la dirección iconizante que desemboca en la flora, donde se especifican muy bien dos plantas autóctonas: el maguey y el nopal, que proveen, para dicha comunidad, bebidas y alimento, respectivamente, siendo las dos especies un emblema de la mexicanidad indígena.

La iconización de estas dos cactáceas, ubicadas cada una de ellas en los extremos inferiores del lienzo, lugar donde van las firmas y los datos históricos, persuade al espectador de que este relato del Génesis es de una universalidad tal que el mundo mexicano-tlaxcalteca, representado en los vegetales, está allí incluido. En consecuencia y por asociación metonímica, estos cuerpos, que en realidad sólo serían propiamente icónicos respecto de los grabados y las estampas que circulaban entre los pintores novohispanos, se especifican y particularizan —aunque tenuemente— como cuerpos del mundo local. No obstante esa baja iconicidad, en la puesta en escena del acto fundante de la condición humana —o sea, la realización del pecado original— aparece una escritura en lengua náhuatl. La impronta de esta lengua en el lienzo produce un aumento de la carga semántica y refuerza la iconicidad del cuerpo de los actores con respecto a la producción de un efecto de sentido en cuanto a que sus modelos pertenecen a la realidad tlaxcalteca extra-textual. Con estas últimas consideraciones podemos definir el esquema tensivo y proyectar en éste las figuras del cuerpo que hemos obtenido en la dirección del *modo figurativo*.



Se trataría ahora de remontar el proceso de figuración hacia el *modo figural* con el fin de reconstituir la *figura del cuerpo* que hace de presupuesto a las *figuras figurativas* del lienzo. Para tal propósito debemos abandonar provisionalmente el campo de presencia de los actores y someter a observación el nivel actancial. En ese nivel es donde el acto transformacional del relato separa en torno a la propia acción las funciones que ésta implica: la del *actante sujeto* que es desde dónde la acción se origina y la del *actante objeto* que es hacia dónde la acción se dirige.

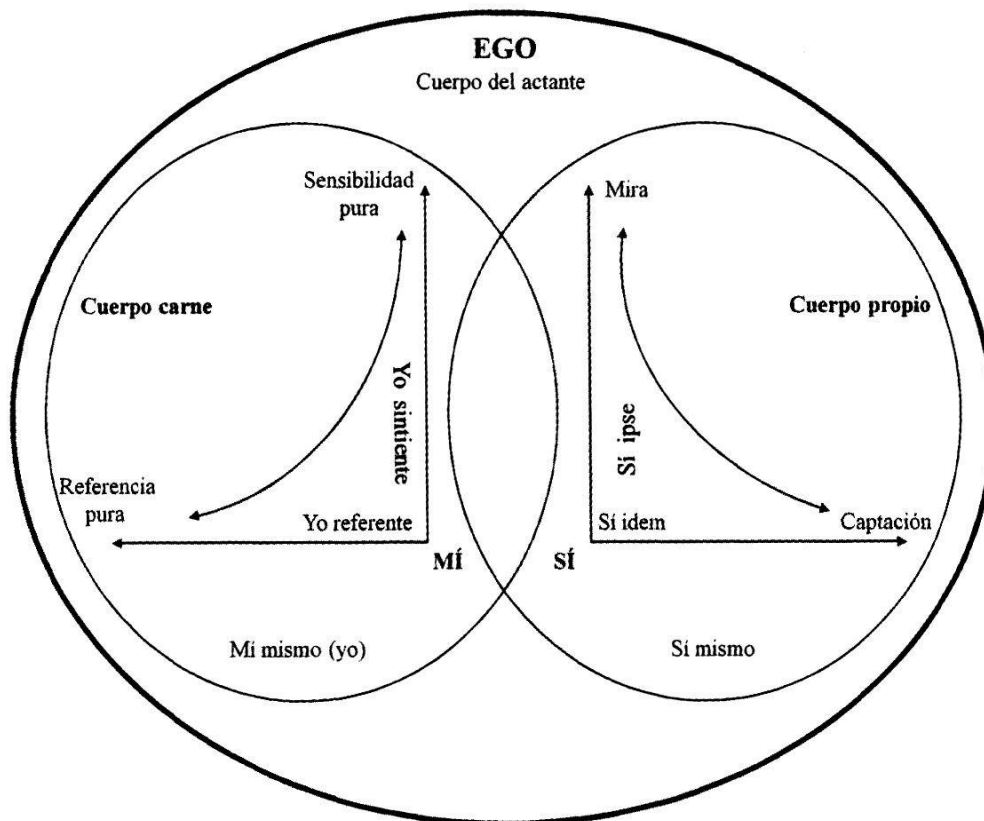
Ahora bien, para Jacques Fontanille⁶ el cuerpo mismo es ya un actante —ya sea de la enunciación o del enunciado— que tiene a su cargo la producción de la semiosis en tanto correlaciona lo sensible y lo inteligible. Justamente por ello, el cuerpo sería forma encarnada, de allí el título de la obra que sintetiza su propuesta: *Soma & Sema*. Evidentemente, Fontanille se refiere al *actante sujeto* —ya que su perspectiva no es funcional en el sentido de Hjelmslev, sino discursiva, sobre todo de la actividad y de la praxis— dejando en suspenso al *actante objeto* cuyo rol en el escenario del discurso es el de *no-sujeto*, pasivo o pasional. Y de allí que, implícitamente, para elaborar su concepto «cuerpo del actante» Fontanille no deja de retomar la idea de cuerpo que consignan los diccionarios, apuntada más arriba: «materia orgánica constituyente de los animales y los hombres». Fórmula a la que, para interpretarla desde ese concepto, habría que restarle

⁶ Jacques Fontanille, *Soma et Séma. Figures du corps*, París, Maisonneuve & Larose, 2004.

«los animales» y agregarle la energía, propia de la acción misma, y, además, la interacción entre la materia y la energía, relación en la que Fontanille pone un acento particular.

Con recurso a las afirmaciones precedentes, tendríamos que visualizar cómo se constituye la figura, diríamos *figural*, del «cuerpo del actante» que da pie a las *figuras figurativas* del cuerpo que ya hemos detectado en este texto. Ahora bien, para Jacques Fontanille el «cuerpo del actante» es una instancia enunciativa que se analiza en «cuerpo carne» y «cuerpo propio», instancia concebida a partir del *Yo*, *aquí y ahora* de la enunciación. A ese *Yo* de la enunciación, como veremos más adelante, preferimos conservar su designación como *Ego* para poder distinguir con *Yo* las distintas instancias que lo constituyen.

Con el fin de comprender mejor esta nueva noción semiótica —a la que, personalmente y de acuerdo a lo antes dicho especificaría como «cuerpo del actante sujeto»— he realizado el siguiente diagrama construido desde la semiótica tensiva. Éste no es más que una interpretación del primer diagrama que hace Jacques Fontanille en los comienzos de *Soma & Séma*, sólo que ahora lo veríamos proyectado y diversificado en dos esquemas tensivos.



Así, el «cuerpo del actante» sería la complejidad *Ego* —de allí la circunscripción en un solo círculo— integrada por el «cuerpo carne» y el «cuerpo propio» en presuposición recíproca. Por lo tanto, entre los dos conjuntos habría una relación semiótica de solidaridad e interdependencia. Ambos «cuerpos», ligados inseparablemente, han sido proyectados en dos esquemas tensivos que apuntan sus ejes hacia direcciones diferentes, pero unidos entre sí, para representar visualmente lo que Fontanille dice en cuanto a que ellos son como el recto y el verso de una misma identidad⁷.

El «cuerpo carne», representado en el esquema de la izquierda, se constituiría, en tanto «materia orgánica» por lo que resiste o participa en la acción transformadora del estado de cosas pero también como esa «extensión limitada que hiera los sentidos», es decir, «la sensibilidad pura» y que, por lo tanto, es también referencia pura en el orden de lo inteligible. La parte de la «carne» otorga al cuerpo *Ego* un principio de resistencia/impulsión y una posición de referencia como para que ese conjunto de materia sea una parte dentro de una extensión abarcadora, extensión que se organizará luego a partir de allí. La «carne» es el substrato del *Mí*, pronombre personal del sintagma *Mí mismo* implicado en el *Yo* de la enunciación.

Entonces, *Mí* ocuparía el vértice del ángulo del esquema tensivo cuyo eje vertical, donde se representa el componente sensible de la estructura semiótica, apunta hacia la «sensibilidad pura» como dimensión en profundidad. Mediante las fluctuaciones de la intensidad sensible, en sus ascensos y descensos tendría lugar la conformación del «Yo sintiente».

Por otro lado, en el eje horizontal, donde se representa el componente inteligible de la estructura que se explora en la extensidad, el sentido se dirige hacia la «referencia pura». En esa dimensión, según los distintos puntos de referencia, comparaciones y cálculos va teniendo lugar el «Yo referente».

El vector del esquema mostraría las distintas correlaciones que tensan el *Mí* como una forma que, a su vez, es formante de *Ego*, el cual está siempre sometido a las distintas presiones que se ejercen sobre él en el campo de presencia. En suma, entendemos el «cuerpo carne» como el

⁷ La idea de unir dos esquemas tensivos por sus ejes verticales y orientados hacia direcciones divergentes, fue tomada de Ingrid Geist en una exposición que ella hizo en el Seminario de Semiótica y Estudios de la Significación, Puebla. Véase su libro *Liminaridad, tiempo y significación. Prácticas rituales en la Sierra Madre Occidental*, México, CONACULTA-INAH, «Colección científica», 2005, p. 225.

individuo concreto, autoseñalado por Mí y siendo el centro de referencia del discurso.

Veamos ahora el esquema de la derecha donde hemos proyectado la otra parte del «cuerpo del actante», el par del «cuerpo carne» que Fontanille llama –con Merleau Ponty⁸ y Didier Anzieu⁹– «cuerpo propio». Este último, soporte del Sí (del sí mismo) del actante, sería la parte de *Ego* que se construye en la actividad discursiva y gracias a ella. Al Sí puede considerársele la fuente de los puntos de mira y el operador de las distintas apprehensiones. Para elaborar esta noción del «cuerpo propio» como la identidad de *Ego* «en sí» –no ya en Mí puesto que hay una toma de distancia, una salida de Mí que está implícita en el impersonal Sí– Fontanille se apoya en Paul Ricoeur¹⁰ quien, en su obra *Sí mismo como otro*, distingue el Sí-idem y el Sí-ipse al descomponer «mismo» del sintagma «sí mismo». Así habría dos identidades diversificadas en «mismo»: la que indica la mismidad del «sí» como una identidad que se refiere a lo que es lo mismo, lo semejante, y una identidad que se refiere a la otredad del «sí», al otro que estaría allí incluido, a aquél que «mismo» (*ipse*) señala como demostrativo y como una respuesta deictizante (yo, el mismo) ante la pregunta ¿quién?.

Para Fontanille, el Sí-idem (lo mismo) sería la identidad que se construye en el despliegue de la extensión por los siguientes procedimientos inteligibles: repetición, recuperación continua de las identidades provisorias y por similitud y diferencia.

El Sí-ipse (el mismo, como demostrativo) sería la identidad que se construye como sostén y permanencia de “sí” en una misma dirección, o sea, por constancia en la misma perspectiva en la que el “sí” se ha señalado, mirándose como otro.

Fontanille asimila el Sí-ipse a la instancia de la mira, o de la puesta en la mira, que la semiótica tensiva ha representado en el eje de la intensidad (dimensión de lo sensible) del esquema de la «praxis enunciativa», y asimila el Sí-idem a la instancia de la captación o apprehensión que, en ese mismo esquema, está ubicada en el eje de la extensidad (dimensión de lo inteligible). En consecuencia, el esquema tensivo de la «praxis

⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Ed. Península, 1975.

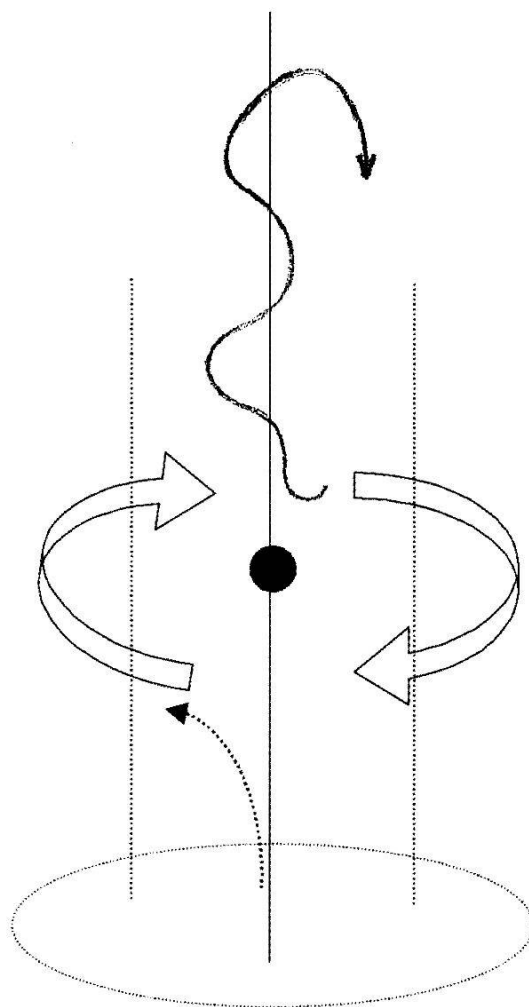
⁹ Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre, Essai psychanalytique sur le travail créateur*, París, Gallimard, 1981.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, trad. de Agustín Neira Calvo, México, Siglo XXI, 1996.

enunciativa» puede ser retomado para homologarlo con el del «cuerpo propio» que estamos proponiendo.

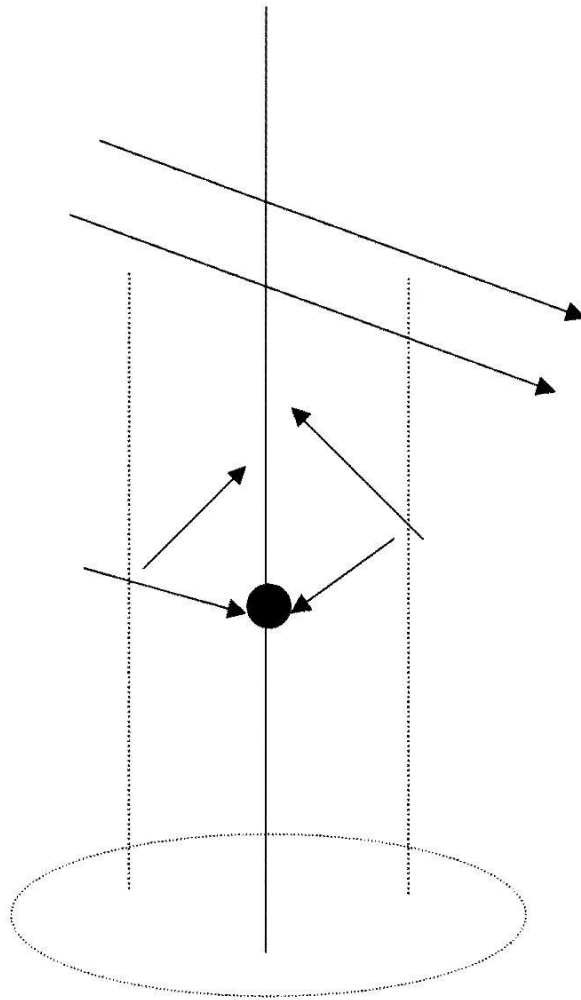
Una vez que hemos desplegado la complejidad *Ego*, «cuerpo del actante», entendiéndola como un modelo teórico-metodológico, podemos aprehender mediante éste la *figura figural* de cuerpo que subyace en el lienzo de Santa Cruz, Tlaxcala. Por lo tanto, haremos una aplicación hipotética de la noción «cuerpo del actante», tal como aquí la hemos interpretado, a nuestro texto de referencia. Ello nos permitirá observar cómo la figura del «cuerpo del actante», que corresponde al *modo figural* (del proceso general de figuración del cuerpo) hace de presupuesto a la figura del «cuerpo del actor» o de los actores que ponen en escena el relato del Génesis, cuyo presupuesto en el *modo figurativo* sería, como lo hemos visto, el modelo iconográfico de Lucas Cranach.

Ahora bien, para realizar esta operación necesitamos volver al lienzo y detenernos en la dimensión plástica del plano de la expresión. Podemos allí obtener dos figuras plásticas a partir de la imagen central donde se realiza el pecado original. Están constituidas por el eje central vertical que presenta un círculo, un poco más abajo de su punto medio. En el lienzo, de la mitad del tronco del árbol hacia abajo y entre las manos de los actores, se observa una esfera, la cual estaría en representación de “el fruto” bíblico. Este eje, a su vez, está flanqueado por dos ejes laterales de menor tamaño y esa tríada de rectas verticales se apoya en una suerte de plataforma ovoide esbozada por la flora. Veamos, pues, la primera de las dos figuras:



Esta figura plástica, presenta la particularidad de hacer ver, mediante las direccionales en curva, el movimiento que envuelve a las dos verticales de los flancos en torno al eje central. Lo cual se aprecia con nitidez a partir de las gesticulaciones corporales y los pasos danzantes que hacen los actores en torno al «Árbol de la ciencia». El movimiento circundante se inicia en la cabeza de Eva con el trazo del cabello y continúa su envión gracias a la rama de vid que empuja el cuerpo de Adán en la misma dirección. El eje central, por su parte, permanece recto y rígido en contraste con la línea serpentina que lo enrosca y apunta finalmente hacia la figura de Eva.

El giro envolvente de la primera figura plástica desencadena la segunda, compuesta esta última por líneas rectas transversales que se agrupan por pares:



En efecto, junto al eje central hacia el medio, hemos trazado a partir del gesto de los brazos de Adán y Eva, un par de rectas haciendo ángulo, oponiéndose, especularmente, a otro. Esto produce el efecto de un torniquete invertido cuyas direccionales en lugar de ser centrífugas son centrípetas. La impresión referencial del torniquete en correlación con el movimiento circundante de la primera figura, hace ver que los actores, fijos por los pies a la plataforma vegetal, dan vueltas alrededor del eje sin punto de apoyo. Sólo Adán roza levemente el eje con su mano izquierda, mientras que tanto Adán como Eva se apoyan en falso, el uno con la mano derecha y la otra con la mano izquierda, sobre la esfera del fruto prohibido que no llegan a tocar. La esfera permanece en realidad suspendida en el aire y en el vano que dejan las dos manos.

El tercer par de transversales lo constituye el sentido de las miradas. Si las consideramos desde una concepción planaria, las rectas que trazan las miradas –por encima de los otros dos pares de transversales– son paralelas entre ellas y van de izquierda a derecha. Sin embargo, si consideramos las direcciones de las miradas desde una semiótica del espacio, advertimos que son divergentes. La mirada de Adán, aunque parece sostenerse y permanecer en una misma dirección transversal de izquierda a derecha, es intensa pero vaga, pues no parece encontrar un punto preciso que pudiera ser focalizado. Por el contrario, la mirada de Eva ya no es transversal, porque, aunque es oblicua, sigue una tercera dimensión que proviene desde la profundidad del cuadro, sale de él y va hacia un destinatario que se encuentra fuera de la escena (es lo que, en nuestro esquema, representa la direccional en línea punteada). Esta mirada focaliza, ve precisamente y es portadora de operaciones inteligibles.

Con la composición plástica así obtenida debemos retornar al diagrama *Ego* y verter sobre los esquemas que integran el «cuerpo del actante» las observaciones precedentes. Así, no es difícil concluir que los actores que llevan a cabo el acto transformacional del relato del Génesis, si bien tienen como presupuesto figurativo los patrones iconográficos de Cranach, tendrían como presupuesto *figural*, la figura correspondiente a una parte del modelo que estamos interpretando. En efecto, las formas de la dimensión plástica nos permiten decir que esa parte del «cuerpo del actante» es la que corresponde a la estructura elemental que en el diagrama *Ego* hemos ubicado a la derecha. O sea, el esquema tensivo que arroja como valor semiótico el «cuerpo propio», cuyas valencias, Sí-ipse y Sí-idem, estarían asumidas por Adán y Eva respectivamente.

Los actores, Adán y Eva, harían entre los dos un «cuerpo propio» porque, en la praxis discursiva que les da paso al estado de posesión del fruto prohibido, y con éste a la obtención del poder del discernimiento, cada uno lo constituye distribuyéndose las funciones que se ejercen en las dos dimensiones del «sí mismo». Adán, mediante su participación tensiva en el «sí», aporta a *Ego* la mirada intensa que sin focalizar nada en particular pone al «sí» en la mira, lo señala, y lo contempla como un otro: «aquél mismo». Y en esa extrañeza afectiva y especular lo reconoce.

Por su parte, Eva otorga a *Ego* la visión precisa que es capaz de ver lo que está en la extensión, más allá del «sí», como algo diferente que necesita ser aprehendido inteligiblemente para reconocer, luego, a «lo mismo» del «sí».

Como consecuencia de las anteriores consideraciones nos preguntamos cómo se integra *Ego* según este texto, pues vemos que al «cuerpo propio» le falta su contraparte para integrar el «cuerpo del actante», articulado siempre por dos estructuras en presuposición y definición recíproca.

Y es aquí donde la dimensión plástica nos brinda un nuevo recurso. Efectivamente, tanto en la primera como en la segunda figura plástica se observan las verticales —investidas por Adán y Eva— que flanquean al eje central realizando un movimiento circundante en torno a éste. Tal movimiento es centrífugo, como habíamos dicho, por efecto del torniquete invertido que deja suspendida a la esfera en el vano de las manos; no obstante, dicha agitación toma a la esfera como único punto de referencia. La esfera, a su vez figura plástica del fruto prohibido, es el único anclaje de los colaterales giratorios que los mantiene unidos y sin estallar al poste que permanece fijo en el centro de la escena que da forma a la condición humana. Como se ve claramente en la reproducción del lienzo, la esfera permanece intocable, no se sabe si porque falta en la mano que a ella se dirige o porque sobra en la otra mano que de ella se desprende, pero, en todo caso se trata de un valor que circula, que se transfiere, que pasa de un lugar a otro. ¿No es acaso la esfera, en representación *figural* del fruto, el actor que asume el rol del actante objeto, es decir, el objeto que en el nivel actancial hace sujeto a las figuras que lo sobre-determinan?

Ese objeto es también en este texto «extensión limitada que hiere los sentidos», la esfera intocable, y «materia orgánica constituyente», el fruto que vincula y separa las figuras del sujeto generando el movimiento. Por lo tanto, ese actante objeto —de valor y de deseo, ya sea deseo de posesión o de desprendimiento— no deja de ser cuerpo. Y sería «cuerpo carne», siguiendo las nociones del «cuerpo del actante» consignadas más arriba, en tanto este otro cuerpo no se construye como el «cuerpo propio» en la actividad discursiva sino que es su referencia concreta, su estar ahí, «...eso que está ahí. ¿Ahí o aquí?»¹¹. El actante objeto, eso que está ahí para Adán y Eva, en su calidad de «cuerpo carne» aporta a la complejidad de *Ego* con un «yo referente», que es desde y hacia donde el «cuerpo propio» dirige su

¹¹ Manera de referirse Raúl Dorra, desde una semiótica del cuerpo —«no del cuerpo del médico pero tampoco, menos aun, del cuerpo del orador»— al cuerpo sensible (en *La casa y el caracol*, México, BUAP-Plaza y Valdés, 2005, p. 196), y que yo interpreto desde el diagrama *Ego* como el «cuerpo carne», sensibilidad pura, referencia pura, de Jacques Fontanille.

sobredeterminación. Así mismo, el objeto «cuerpo carne» completa a *Ego* con un «yo sintiente» que dada su capacidad de afección pulsa a los actores en el movimiento centrífugo y los retiene junto a él por esa misma carga afectiva que concentra. Entonces, frente a las tensiones del «sí mismo» que constituyen finalmente al «cuerpo propio» como un valor de la praxis discursiva, el «(yo) mí mismo», igualmente en una dinámica tensiva, constituye al «cuerpo carne» como un valor de la experiencia.

Si esto es así, el *actante objeto* al ser «cuerpo carne» sería parte constitutiva del «cuerpo del actante», a partir de lo cual, y volviendo a mirar el diagrama, podemos decir que *Ego* es un universo que incluye al sujeto como «cuerpo propio» y al objeto como «cuerpo carne» en una relación de doble presuposición y donde las funciones de sujeto y objeto pueden ser reversibles. Observando una vez más la actuación de los actores en el lienzo y teniendo en cuenta sus formas plásticas, ¿no podemos decir, acaso, que la esfera, en representación del objeto de deseo y ocupando el lugar del «cuerpo carne», es el sujeto que sobredetermina y moviliza a los actores?

La complejidad semiótica del cuerpo es ciertamente inagotable, pues la del «cuerpo del actante» que acabamos de desplegar debe ser todavía integrada en una más abarcadora, que sería aquella estructura tensiva de la cual partimos. El «cuerpo del actante», en tanto *modo figural* del esquema general de la figuración del cuerpo, tendría que ser correlacionado con las figuras, figurativas e icónicas, del *modo figurativo*. En las intersecciones de uno y otro modo de figuración iría tomando forma la significación del cuerpo sobre el que, según las distintas culturas y los textos que la construyen, descansa la condición humana.

Luisa RUIZ MORENO
Universidad Autónoma de Puebla