

Génesis de lo *woke* y sustantividad poética en *Psicosis (Psycho, 1960)* de Alfred Hitchcock

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

Genesis of the woke and poetic substantivity in Alfred Hitchcock's *Psycho* (*Psycho*, 1960), Luis Martín Arias

Abstract

The *woke* cancel culture is a reactive mechanism against the poetic truth contained in the works of art. We can observe similarities to other censorship procedures exercised from the political power in all times, as for example happened in the USSR.

However, woke censorship is the characteristic of hegemonic imperialism at present, that of the USA. Situating the origin of the ideology underlying this type of censorship in the early 1960s, we have analysed a film, *Psycho* (1960) which, despite being already conditioned by this ideological context, overflows said context from its morphology as a substantive work of art; we take this idea of poetic substantivity from philosophical materialism, coordinating it, as far as possible, with the theory of the text.

Key words

substantive art, adjective art, cancellation *woke*, philosophical materialism, text theory.

Resumen

La cancelación *woke* es un mecanismo reactivo ante la verdad poética contenida en las obras de arte. Siendo similar a otros procedimientos de censura ejercidos desde el poder político en todas las épocas, como por ejemplo ocurrió en la URSS, sin embargo, la censura *woke* es la característica del imperialismo hegemónico en la actualidad, el de los EE. UU. De tal modo que, situando el origen de la ideología que subyace a este tipo de censura a principios de los años 60, hemos analizado una película, *Psycho* (1960), que pese a estar ya condicionada por dicho contexto ideológico, lo desborda desde su morfología de obra de arte sustantivo; idea esta (la de sustantividad poética) que tomamos del materialismo filosófico, coordinándolo, en la medida de lo posible, con la teoría del texto.

Palabras clave

arte sustantivo, arte adjetivo, cancelación *woke*, materialismo filosófico, teoría del texto

1. Materialismo filosófico y teoría del texto

Con este trabajo me propongo la, sin duda, complicada tarea de —en la medida en que esto sea posible y, desde luego, sólo en algunos tramos que, sin embargo, pueden interesar al análisis del cine— coordinar la teoría del texto (TT) de Jesús González Requena, que en esta revista es habitualmente utilizada, con la filosofía del arte del materialismo filosófico (MF), iniciada por Gustavo Bueno (1924-1916) y continuada por algunos de sus discípulos, envueltos en estos momentos en encendidos debates, en los que modestamente estoy participando (1).

(1) MARTÍN ARIAS, Luis (2023): «Intentando deshacer el embrollo: el cine como arte sustantivo. Respuesta a ‘El cine en la encrucijada’ de José Luis Pozo Fajarnés», *El Catoblepas*, 204, julio-septiembre, p. 2. <https://nodo.org/ec/2023/n204p02.htm>

La afortunada presentación que, desde sus inicios hace ya casi 30 años, encabeza la página en internet de *Trama y Fondo* comienza así: «La conciencia de los hombres cristaliza en textos de todo tipo. Esos textos, por ello, constituyen la materialidad de la conciencia, su pervivencia cristalizada». Interpretamos que lo que se propone ahí no es que la conciencia humana sea algo «espiritual» y evanescente, como se entendería desde una metafísica idealista, sino que, desde una perspectiva sin duda materialista, se dice que la conciencia es algo concreto y material, y que esa materia, reabsorbida o concatenada en las formas particulares de cada categoría artística (literatura, pintura, cine, etc.), que son los textos, es decir las texturas o tramas que, mediante sus formas y materias de la expresión, están entretejidas con la estructura general del Lenguaje (del Logos). Siendo esta una idea además pluralista de conciencia, al menos en su cristalización o materialización fenoménica, ya que se ejerce y representa en la multiplicidad morfológica de los diversos textos, de tal modo que no hay un único y definitivo Texto que plasme una cristalización material de una sola conciencia (que sería, entonces, entendida desde el monismo).

Sin embargo, y volviendo a esa presentación de *Trama y Fondo*, un problema que ahí se suscita es ya clásico en filosofía y que, al hilo de lo que nos interesa, podemos enunciar así: ¿qué fue antes, la conciencia o los textos? Una cuestión reformulada por Marx en 1859 en el Prólogo de *Una contribución a la crítica de la economía política* de este modo: «No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia».

Se trata, por tanto, de la génesis de la conciencia, un origen que en el MF ha sido entendido a partir de la inversión que llevó a cabo Gustavo Bueno de la fenomenología de Husserl. Lo más reseñable es que Bueno dio la vuelta al esquema que conduce desde la noesis (la conciencia en este caso) hasta el noema (los textos, en la hipótesis que estamos exponiendo), para señalar que es justamente al revés, que el orden se invierte pues a lo subjetual se llega ope-

rando con la materia de los objetos, de tal modo que se penetra en el interior, constituyendo la noesis, desde los noemas, desde lo objetual. Y se penetra operando, hay que aclarar, fundamentalmente con las manos que, como dijo Anaxágoras, son el fundamento de la racionalidad humana.

Operando, convendría añadir, con unas manos entretejidas con el Logos, lo cual desborda la idea clásica de Logos, que va desde Parménides, cuando en su *Poema* (versos 38 y 39) dice «todas las cosas son simples nombres que los mortales pusieron», y Heráclito, con su *dictum*: «habiendo escuchado al Logos, es sabio decir junto a él que todo es uno», hasta llegar a Wittgenstein, que considera que lo que él llama lenguaje traza los límites de nuestra experiencia del mundo, o dicho de otro modo, que es el lenguaje lo que nos hace visible el mundo. Finalmente, llegaríamos hasta Heidegger, con su idea de la fundación del ser por la palabra, es decir, a esa propuesta, tan conocida, de su *Carta sobre el Humanismo*, de que el lenguaje es la casa del ser.

Desde el MF, gracias a su reconstrucción (por supuesto, tras haberla triturado previamente) de la tradición filosófica, es posible lograr que Anaxágoras pueda puntualizar a Parménides y Heráclito, y de este modo logremos precisar que en el origen de la conciencia del mundo se produce una conjugación de manos y Logos, que son los noemas (materia objetual); los cuales se conjugan entre sí en circularidad ontológica, pues no son antes las manos que el Logos, ni el Logos es antes que el operar de las manos en la construcción de la realidad subjetual; en la construcción de esa hiperrealidad que es observada, vivida, experimentada y pensada, por los sujetos, desde la noesis.

Se trata, en definitiva, de deshacer el dualismo maniqueo entre, por un lado, los universales externos de la lingüística (equivalentes a las noemas) y, por otro, esos universales internos de Chomsky, como estructuras psicológicas, actuantes ya desde dentro en el niño que aprende una lengua materna (equivalentes a la noesis). En el fondo, se hace presente, en este maniqueísmo interno/externo, el problema planteado por Platón en el *Crátilo* sobre la conexión o relación (que cabe advertir que no son lo mismo) que puede haber entre las cosas y las palabras. Frente a lo que postularía Aristóteles y la filosofía tomista, que las palabras son convencionales y externas a las cosas, Platón señala, por el contrario, el quizá contraintuitivo, pero acertado, vínculo real e interno que existe entre las palabras y las cosas.

Lo importante ahora es que podemos romper ese mencionado dualismo interno/externo mediante una tríada, a la que llegamos partiendo de la propuesta de Lacan, la de la «primacía del significante»; de un significante que podemos situar, material y formalmente, entrelazado con los pensamientos (noesis) y lo pensado o expresado (noema). De este modo, los objetos, las co-

sas, los referentes estarían entretejidos, mediante las palabras que los nombran, con los significados y pensamientos que los dotan de contenido, con el resultado de que ese entretejimiento es lo que construye las «cosas para mí» que pueblan el mundo, en tanto que el mundo es una hiperrealidad construida.

Ahora bien, precisemos que de lo que se trata es, también, de darle la vuelta del revés a la idea de Lacan, en el sentido de que el significante no es, como él sugiere, el signo de una ausencia, por lo cual un significante remitiría a otro significante, hasta que, finalmente, llegáramos a la conclusión de que esa sucesión de significantes no significa nada. Al contrario, los significantes, para ser tales, arrastran (y son arrastrados por) el cuerpo (las manos) y las cosas, entretejiendo las materias que dan lugar a los objetos y a los sujetos, construyendo esas cosas y esos sujetos, «para mí» y «entre sí» (por tanto, no solo «en sí» como única alternativa posible al «para mí», tal y como propone el subjetivismo idealista kantiano). Y es que la materialidad conjugada es intersubjetual e interobjetual; no hay un «sujeto» frente a un «objeto», como propone la perspectiva epistemológica, sino una pluralidad de sujetos y una pluralidad de objetos, en conexión y relación entre sí, a veces, pero que también presentan discontinuidades de todo tipo y en todos los sentidos (intersubjetuales, interobjetuales y entre sujetos y objetos), en numerosas otras ocasiones.

El mundo es materia conformada (con forma) y la forma es materia conformadora (es el Logos como noema, como lo objetual). Aunque, por supuesto, hay que recordar que, asimismo, queda fuera de este mundo, así construido por las manos y el Logos, Lo Real, es decir la «cosa en sí» de Kant. Pero, en este sentido podemos rescatar el fulcro de verdad de lo afirmado por Aristóteles, de que «no puede decirse nada que no sea real de algún modo», si entendemos, en contra del primer Wittgenstein, que de Lo Real (y no ya solo de la realidad) puede decirse algo. Por ejemplo, la palabra «Dios».

Por tanto, volviendo ahora a la realidad, insistimos en que es operando desde los noemas (que podrían ser entendidos como textos, o mejor dicho pretextos en su circularidad gnoseológica manos-Logos) como se alcanza, por penetración, lo subjetual, la noesis (es decir la conciencia), que, sin embargo, no es posterior, ya que está cristalizando desde el principio, precisamente merced a esas operaciones materiales previas, noemáticas.

En resumen, en este planteamiento, que sobre todo va en contra de la epistemología kantiana (un sujeto / un objeto), se parte de una circularidad ontológica pluriobjetual-plurisubjetual, en la que no hay, en tanto que tal, un antes y un después, como podemos visualizar si dibujamos un círculo (utilizándolo

como figura de auxilio exógeno); un círculo formado por los semicírculos que van de lo exterior a lo interior, y viceversa.

Esta inversión de la fenomenología de Husserl quizá se pueda intentar coordinar, de nuevo, con lo planteado hace años por Jesús González Requena y que sería, entendemos, uno de los fundamentos de la TT, al considerar a «la lengua como una institución fundadora a la que el sujeto se halla sometido. De lo que se deduce que no hay lugar para un sujeto productor del discurso, que, bien por el contrario, el sujeto nace en el discurso» (2).

(2) GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1987): «Enunciación, punto de vista, sujeto», *Contracampo*, 52, p. 9.

¿Será entonces, lo que en 1987 González Requena denominaba la «lengua», el origen objetual de la conciencia del sujeto; una lengua, por tanto, equiparable al Logos de Heráclito? Aquí se nos plantea un problema filosófico importante, al hablar (por necesidades evidentemente de claridad teórica) de una sola conciencia, ya que se puede interpretar que, recayendo en el monismo, estamos haciendo una analogía entre la idea de conciencia única y la idea de razón única (la Diosa Razón); una Razón que ocuparía en la modernidad esa cima metafísica idealista que es la de la omnipotencia; impostura que se da a partir de lo que el MF denomina la «inversión teológica», es decir la inversión metafísica idealista del lugar omnipotente de Dios, que pasa a ser ocupado por la Lógica como conjunto de leyes «válidas para todo mundo posible», como dirá Leibniz.

Se da así un desplazamiento metafísico idealista cuyo siguiente paso nos conduce a la idea de Espíritu Absoluto de Hegel, llegando así, finalmente, a un idealismo que reivindica la existencia de una Razón monista, y que envuelve al mundo. Estaríamos en ese idealismo propio del Panlogismo hegeliano, expresado en la famosa frase «todo lo racional es real; todo lo real es racional».

Para afrontar este malentendido, que puede conducir a algún lector a situarnos en un idealismo que postule una conciencia cuyo origen sea puramente imaginario, propongo circunscribir claramente aquello que cristaliza, en circularidad ontológica objetual-subjetual en y desde los textos (científicos, artísticos e ideológicos) como una afirmación (desde los teoremas y poemas) o una negación (desde los ideologemas) de la conciencia de Lo Real de la muerte; una conciencia (objetiva y subjetiva) de la propia muerte, la del yo, la del individuo, que de inmediato es proyectada hacia el exterior, como poder o *potestas* de hacer posible, efectiva y real, la muerte del otro.

Es decir, es la conciencia de lo que la muerte significa en términos de impotencia (del yo), pero asimismo de consolador poder (de asesinato, como diría Elias Canetti) sobre el otro, y, por tanto, como aquello que, queramos o no, nos sitúa más allá de toda razón, pues nos confronta a Lo Real; siendo este un fenómeno (o mejor dicho, el fenómeno por antonomasia, en su misma

radicalidad de azar y monstruosidad) que aparece exclusivamente en y ante el ser humano, diferenciándonos así, clara y definitivamente, de los animales, de sus lenguajes de simple comunicación y de sus conductas racionomorfas, que solo son equiparables, a aquello que define al ser humano, si nos situamos en una ideología animalista (tan poderosa en la actualidad) basada en un racionalismo monista y meramente logicista (en el sentido de que reduce la realidad en su conjunto que es —aunque no solo— esencialmente matemática, a la lógica de clases o a la lógica silogística).

Hecha esta precisión, insistimos en que lo que proponemos es partir de una consideración del Lenguaje como aquello objetual, noemático, que, en circularidad con lo subjetual, se hace carne humana; del mismo modo que la carne humana se hace Lenguaje. Se trataría, en el ser humano, a diferencia en este caso de las máquinas con inteligencia artificial, de un Lenguaje encarnado, doblemente articulado y simbólico, precisando que estas tres características han de darse a la vez, concatenadas; pues no basta con la encarnación y la doble articulación, es necesario lo simbólico.

Y aquí cabe precisar que lo simbólico a lo que nos referimos es lo mismo que propone la TT, tras las oportunas críticas (*pars destruens*) llevadas a cabo durante años por González Requena, analizando las numerosas incoherencias de Lacan en relación con este registro, de tal modo que, tras triturar esa yuxtaposición lacaniana de lo simbólico con lo imaginario, ha hecho posible llegar a una conveniente reconfiguración (*pars construens*) de lo simbólico, ya como doctrina propia de la TT.

(3) Como es impracticable ir explicando cada uno de los términos propios del MF que vayamos utilizando, rogamos al improbable lector, abusando de su paciencia, que acuda, cuando lo necesite, a los glosarios; sobre todo a las siguientes fuentes de consulta disponibles en internet: GARCÍA SIERRA, Pelayo (2021): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, segunda edición, versión 5 www.filosofia.org/filomat/; y SYMPLOKE: Enciclopedia filosofica.https://symploke.trujaman.org/

2. El Lenguaje como problema filosófico esencial

Situados en este punto, entramos de lleno en otro problema filosófico, o más bien en el problema filosófico propiamente dicho, que ha sido característico de gran parte del siglo XIX y de todo el siglo XX, el de qué es el Lenguaje.

Lo primero que hay que decir es que no se trata aquí, ahora, del lenguaje que estudia esa disciplina betaoperatoria (3), es decir una supuesta «ciencia» humana, que es la lingüística, sino que nos referimos al Lenguaje (escrito con mayúscula para diferenciarlo del objeto de estudio lingüístico); un Lenguaje entendido ya como idea ontológica que desborda al plano gnoseológico.

Un plano, el gnoseológico, que no es desde luego casual que el MF configure, con perspicacia, desde el lenguaje de la lingüística, al proponer que los tres ejes de su espacio son el sintáctico, el semán-

tico y el pragmático, términos tomados de la teoría del lenguaje de Morris, «concordada» con la de K. Buhler; es decir, que el espacio gnoseológico se estructura a partir de las tres ramas de la lingüística abstracta (o Semasiología). En resumen, no pretendemos negar el lenguaje de la lingüística, determinante como vemos para el espacio gnoseológico, sino regresar a un plano ya ontológico.

Pero un nuevo problema se presenta cuando comprobamos que el MF rechaza esta idea ontológica de Lenguaje (L), es decir, precisamente la idea que ahora estamos postulando y que permite, a ese L ser equivalente al Logos (entendido en este contexto como Palabra o Verbo, y no como Razón). Así, el MF rechaza la idea ontológica de L en tanto que estructura universal, para evitar que pase a ser un mito oscurantista, al ser considerado dicho L general como un todo atributivo cuando, en efecto, el análisis del lenguaje en el plano gnoseológico remite a un todo distributivo y finalmente, en el plano fenoménico, al hecho incontestable de que no hay un solo Lenguaje sino multitud de lenguas naturales, inseparables de sus contextos políticos (de los Estados e Imperios en los que se materializan y perviven como lenguas y hablas).

Es cierto que hablar de un lenguaje general, universal y formalizado, remite a la filosofía analítica que, si bien admite el pluralismo a un nivel gnoseológico, no lo ve en cambio a un nivel ontológico. Pero hay que huir de ese racionalismo simple propio de la filosofía analítica, que no es sino logicismo, es decir, tal y como ya hemos dicho, un pensamiento basado en la elementalidad tanto de la lógica silogística como de la lógica de clases, siendo en consecuencia un reduccionismo que desecha a la dialéctica (y por tanto a la racionalidad noetológica). Pero es que el L que proponemos como idea ontológica, en tanto que equivalente al Logos, se distancia de esa abstracción logicista, ya que lo entendemos, materialmente, como un ensamblaje ontológico, un tejido que teje a las personas mediante, literalmente, el diá-Logo, y que permite conjugar lo gnoseológico con lo ontológico, a través precisamente de lo noetológico (o racionalidad dialéctica).

Quizá el asunto clave sea que L puede ser visto como una abstracción rechazable cuando se enfoca el problema desde una perspectiva holótica (desde una teoría de las totalidades y de las partes) y no se sitúa a L, como en nuestra opinión debe hacerse, en la escala del hilemorfismo circularista (hilemorfismo que no es exactamente aristotélico, al remitir, insistimos, a una circularidad ontológica). Es decir, proponemos que L no sea entendido ya en la escala epistemológica del dualismo (sujeto-objeto), sino en la circularidad ontológica (materia-forma).

Pero para explicar mejor lo que queremos decir, mediante el uso de la diálctica «Lenguaje (forma)- cuerpos humanos (materia)», es necesario pasar a considerar las tres ideas cardinales de la Ontología General del MF. En primer lugar, la idea de M, que es aquello que gnoseológicamente *ignoramus et ignorabimus*, la «materia ontológica general», que traducimos a la TT como Lo Real. Después está la idea de Mi, *mundus adspectabilis* o mundo visible, audible y tangible; el mundo que nos ofrece la experiencia inmediata, que a su vez traducimos a la idea de realidad de la TT. Por tanto, Mi sería el mundo percibido y entendido fundamentalmente desde el registro de lo semiótico-imaginario; aunque no solo, pues este registro (con sus dos modulaciones) no se puede separar de los otros dos registros del L, el de lo real y el de lo simbólico. Estos tres registros tan solo se pueden disociar esencialmente, para su análisis, pero no separar existencialmente.

Mi es la realidad en tanto que semiótico-imaginaria, cuando es percibida desde las apariencias o *eikasia* y desde las creencias o *pistis*, en el sentido de Platón en *La República*, que señala en el Libro VI a esos dos primeros segmentos (en su «analogía de la línea» del conocimiento) como los que definen al saber que se despliega en el fondo de la caverna, donde están los prisioneros, siendo por tanto su nivel inferior o más bajo (pues es un conocimiento que se deduce de las sombras proyectadas).

Y, por último, junto a M y Mi está la tercera idea cardinal de la ontología general del MF, la idea de E (Ego trascendental) que sería la bisagra o eslabón entre M y Mi, aunque a la vez, según Gustavo Bueno, $E=M$, y $E=Mi$, algo que sin duda resulta complicado de entender (4). En todo caso, y antes de seguir, convendría aclarar, a los lectores habituales de esta revista, que E no remite a una idea psicológica de *ego* sino, como decimos, a una idea precisamente ontológica, expresada mediante un término (*ego*) que intenta evitar el idealismo de Kant y su «sujeto» trascendental y que a la vez remite, muy acertadamente, al mito clarividente de «Yo soy el que soy» (Éxodo 3:14-15).

Traduciendo desde la TT, cabría postular, en aras de la búsqueda, aunque difícil, coordinación, que el L puede ser igual a Mi si lo que predomina es su registro de lo semiótico-imaginario, mientras que puede ser igual a M desde su registro de lo real y, finalmente es igual E, desde su dimensión de lo simbólico, que es el eslabón entre M y Mi. Por tanto, lo que aquí estoy denominando como L es la forma de E en lo simbólico, mientras que E es la materia de L, así mismo en lo simbólico o, si se quiere, volviendo al MF, a la escala de la ontología especial, ambos (E y L) se concatenan a nivel de dicha escala, ya que

(4) Según Ekaitz Ruiz de Vergara «[E=M], no quiere decir que el Ego trascendental sea idéntico a la materia ontológico-general, sino que son adequivalentes, porque se refieren extensionalmente de alguna manera a lo mismo, difiriendo en la intensión (el Ego trascendental se refiere al ejercicio, a la actividad, mientras que la materia ontológico-general es la representación filosófica, es la idea filosófica)» (Véase en: «Reexposición canónica de la doctrina de los tres géneros de materialidad». EFO281, 7 de noviembre de 2022). El neologismo «adequivalencia» se utiliza aquí en relación de analogía al término «adigualdad», propio del cálculo algebraico (al menos el de Fermat).

son ontológicamente inseparables pues están en circularidad hilemórfica y, por tanto, L es la materia de E, y E es la forma de L. Quizá convenga recordar aquí, para justificar lo que decimos, que Gustavo Bueno señaló que el logos o álgebra del mundo es al mismo tiempo el logos o el álgebra del lenguaje (5).

En el principio fue el Logos y el Logos era la materia (se daba en M) y la materia era el Logos y se hizo carne (en Mi), siendo ejercitado, ese hacerse carne del Logos, como E, como eslabón, que es la conciencia que cristaliza en los textos, en los estromas que constituyen Mi. Todo esto, en su génesis ontológica, se da a la vez simultáneamente, aquí no cabe el historicismo, ni el emergentismo, ni el tiempo linealmente considerado; de tal modo que ninguna de estas ideas cardinales (M, Mi, E) pueda anteceder por separado a las otras dos.

En la escala de la ontología especial y expresándolo mediante la lógica de clases, $E = (M_1 \cup M_2 \cup M_3)$, es decir, E es igual a la unión de esas tres clases, que son (aunque no solo sean clases): la materia primogenérica (los cuerpos, el mundo físico), la materia segundogenérica (la materia psicológica o interior) y la materia terciogenérica (las ideas y los conceptos, que son tan materia como un montón de graba, según afortunada expresión de Bueno).

Pues bien, podemos decir, por analogía, y por supuesto en otro plano de análisis, que Lenguaje = $(R \cup I \cup S)$, es decir que L es igual a la unión de sus tres registros, el de lo real, el de lo imaginario-semiótico y el de lo simbólico; precisando que Lo Real no se agota, ni mucho menos, en tanto que registro constitutivo del Lenguaje, pues este registro de lo real es solo la sombra o huella de Lo Real, de M, en Mi. O dicho en términos de Platón, el registro de lo real es la luz del fuego en el interior de la caverna en tanto que proyección de la luz del sol, situado en el exterior (y que Platón como Idea del Bien, al ser «*epékeina tês ousías*», esto es, al situarse más allá de la esencia, coloca fuera de la realidad, es decir, en lo que podemos traducir como Lo Real propiamente dicho).

Y todo este embrollo, se preguntará el lector, si es que ha llegado hasta aquí ¿para qué? Pues para alcanzar la coordinación que pretendemos. Porque resulta que para el MF lo que desde la TT podríamos llamar la realidad del mundo (Mi) es un tapiz cuyas piezas o unidades denomina estromas; unos estromas que son los contenidos del mundo (Mi), de tal modo que esa realidad estromática también puede verse desde el pluralismo discontinuista de las racionalidades (pluralismo de la razón que va en contra de la idea que reiteradamente hemos criticado de una sola Razón). El mundo (la realidad, Mi) es asimismo entendido como un conjunto, a su vez plural y discontinuo, de

(5) BUENO, Gustavo (1998): «Sobre El álgebra del lenguaje, el discurso de Rey Pastor en la Academia de la Lengua», en Luis Español González (ed.), *Matemática y región: sobre matemáticos riojanos y matemáticas en La Rioja* (Actas del III Simposio sobre Julio Rey Pastor, Logroño, 1-3 noviembre 1996), Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 15-61.

instituciones, donde surgen los diferentes modos de racionalidad (que por eso es siempre racionalidad institucional, siendo la primera institución la familia nuclear, el triángulo edípico).

Esta idea de realidad estromática podría traducirse a la TT como «trama» de textos que se sitúan (en tanto que figuras fundamentalmente pertenecientes al registro semiótico-imaginario) en lo ideológico, configurando la escala nematológica de la realidad, la más abundante y envolvente y cuyo objetivo es tapar Lo Real (la conciencia de la muerte).

Pero, asimismo, y ya como estructura o esencia simbólica, la trama contiene también textos científicos y artísticos que, ahora sí, se colocan, como anverso, sobre el fondo o reverso de Lo Real (M), que se manifiesta en las discontinuidades e incommensurabilidades del mundo (de Mi). Es decir, que si los textos ideológicos tapan las discontinuidades, los textos científicos y artísticos, configurando la escala morfológica (la de los teoremas y los poemas), afrontando dichas discontinuidades desde una racionalidad dialéctica, que no niega las continuas contradicciones e incommensurabilidades que Lo Real produce en el mundo.

En resumen, para el MF, la materia ontológica general (M) es el reverso de los estromas, pero M está también en las discontinuidades e incommensurabilidades que separan a las instituciones y a los estromas (es decir, en nuestro caso, a los textos). Así, podemos considerar a los textos científicos y artísticos como análogos a los estromas, desde el momento en el que hemos situado a L en E, pues es desde E (en tanto que entretejimiento simbólico mediante la circularidad ontológica noema-noesis) desde donde se construye el mapa de la realidad, que para el MF (filosofía constructivista al fin y al cabo) no es una realidad preexistente, previa y anantrópica.

Por tanto, y esto es importante, la realidad, para el MF, no es la del realismo adecuacionista, que se basa en la creencia en una realidad anterior (o posterior, en algunas de sus variantes) a las operaciones humanas. Una realidad, la adecuacionista, que se cree ajena al sujeto operatorio, de tal modo que según dicho realismo las operaciones sólo «descubren» lo que ya estaba ahí dado, es decir, que las operaciones están condicionadas por una terca realidad preexistente a la que ellas solo se acomodan, levantando acta antrópica de sus leyes inexorables, que desde ese momento histórico (pues se trata, en el adecuacionismo, de una ideología necesariamente historicista) pasan a ser anantrópicas, ajenas a los sujetos, eternas.

Pero esa realidad, la adecuacionista, que es una realidad terca e independiente de lo subjetual, y, por tanto, anantrópica, no es tampoco M (idea que se considera, desde esa ideología, como despectivamente metafísica). Esa

realidad adecuacionista y científicista, materialista, sí, pero grosera, no es Lo Real, sino que es una realidad propiamente dicha, separada de E, para darse, de modo independiente de las operaciones de los sujetos, en el mundo. O, más aún, esa realidad es el fundamento mismo de Mi, en tanto que realidad constituida por las categorías del ser, que son las categorías científicas. Llegamos así al materialismo reduccionista del científicismo.

Por supuesto, el MF se confronta con todo esto que acabamos de describir, si bien la realidad estromática del MF tampoco es, cabe precisar, un constructo enteramente social (como dice el constructivismo) sino que es una hiperrealidad construida desde E (concatenado con L) para la que el mundo (Mi) no es suficiente, ya que, en el fondo de la realidad, en sus discontinuidades, está siempre, como diríamos desde la TT, Lo Real, pero en tanto que es irreducible a las operaciones de las ciencias.

3. Arte adjetivo y arte sustantivo

Tras adentrarnos en la ontología, diferenciando entre el plano de la «realidad» y el plano de lo «real», debemos progresar a otra escala más fenoménica y plantear que, tal y como propuse hace años (6), hay que señalar la existencia de discursos ideológicos, por un lado, que tapan las discontinuidades del mundo y, por otro lado, la de textos científicos y artísticos que, sin embargo, afrontan dichas discontinuidades desde, volviendo a Platón, esos otros modos de conocimiento superior que, alejándose de las apariencias falaces, son la *dianoia* y la *noesis*.

(6) MARTÍN ARIAS, Luis (2016): *Contrapolítica. Manual de resistencia*, Castilla Ediciones.

Por supuesto, en este trabajo sobre cine nos vamos a centrar exclusivamente en los textos artísticos, que serían equivalentes a esos estromas *betaoperatorios*, que definió Bueno, para así poder disociarlos de los estromas *alfaoperatorios* (es decir de los textos científicos propiamente dichos), que ahora debemos dejar a un lado.

Y, metidos ya en materia, es decir, entre los que podemos considerar como textos artísticos, hay que señalar que desde la Filosofía del arte del MF es preciso distinguir dos tipos diferentes de productos: las obras de arte adjetivo, alotético o con finalidad servil; y las obras de arte sustantivo, poético o sin finalidad alguna.

Hay una larga tradición filosófica en los antecedentes de esta importante distinción (por ejemplo, la contraposición artes humanas o miméticas vs. artes divinas o de las musas, en Platón; artesanía vs. bellas artes, en el Romanticismo; o arte servil vs. arte liberal, en el s. XIX); pero ha

sido el MF el que ha construido toda una doctrina, rigurosa y precisa en torno a la necesaria diferenciación entre lo adjetivo y lo sustancial en las obras de arte.

Lo primero que tenemos que señalar es que arte viene del latín «*ars, artis*» que es lo mismo que el griego *tekné*, es decir, técnica, o también tecnología; aunque desde el MF hay que diferenciar ambos términos, pues las técnicas son las primeras operaciones del ser humano, a partir de las manos, de tal modo que de esas operaciones proceden las ciencias, de las cuales a su vez proceden las tecnologías. Asimismo, la palabra «obra» viene del latín *opera* (operar) y remite a una operación o trabajo que da lugar a un producto obtenido en relación material con el cuerpo (con las manos).

Así, el arte, como técnica, lleva a la artesanía (a la «obra maestra», a la obra bien hecha, la que necesitaba lograr el aprendiz para pasar a ser considerado maestro artesano), es decir remite al dominio material y formal, formal y material de la técnica, siendo esto para el MF el «momento tecnológico» de la obra de arte.

Pero la obra de arte no se reduce a ese momento, que da lugar a productos funcionales o prácticos, propios de lo infraestructural (serviles o útiles en lo meramente económico: una mesa, un jarrón...) sino que tiene asimismo un «momento nematológico» (ideológico), por el cual la obra artesanalmente bien hecha pasa a ser producto «cultural», servil o adjetivo, es decir, que está hecha para ponerse al servicio de los fines y programas de alguien, de alguna institución. Producto cultural, conviene aclarar, entendido desde el MF según el «mito oscurantista de la Cultura» (7).

Como producto cultural, la obra de arte es siempre, de entrada, adjetiva, ya que tiene inevitablemente una funcionalidad inequívocamente ideológica, es decir, superestructural. O, dicho de otro modo, la obra de arte adjetivo tiene unos fines que no se agotan en su funcionalidad práctica inmediata (decorativa, de entretenimiento...), sino que se dan en un «marco» ideológico que es, finalmente, cultural y moral. Así, en el arte adjetivo, el «momento nematológico» (la ideología) determina a la obra como producto cultural, pasando a un segundo plano el «momento tecnológico». Es cierto que la obra de arte adjetivo se fabrica y difunde en función de diversos intereses concretos (psicológicos, económicos, educativos, de propaganda, ideológicos...), pero todos ellos se cohesionan en ese marco cultural que es siempre de valores morales; es decir, finalmente

(7) BUENO, Gustavo (2016): *El mito de la cultura*, Pentalfa ediciones. Lo más relevante, para lo que aquí nos ocupa, es que ese mito oscurantista (que oculta la verdad) se da a la vez que el mito oscurantista de la Naturaleza, de tal modo que, según estos dos mitos oscurantistas, complementarios, habría entes, cosas u objetos naturales, por un lado (creados por la Naturaleza), y por otro, entes culturales (hechos por el hombre). Sin embargo, para el MF no existe esa separación y todos los estromas del mundo son antrópicos, forman parte de la hiperrealidad construida, cuyo mapa traza E, pero estromas construidos en circularidad, podríamos decir, naturaleza-cultura, términos ambos que no son realidades previas ya dadas y que no se pueden separar ni ontológica ni gnoseológicamente.

políticos, pues la política se fundamenta en las costumbres, en la manera de vivir de cada sociedad, en su moral dominante.

La «cultura» tiene, por tanto, una finalidad política, que no es otra que el «cultivo» de ciudadanos (habitantes de la Polis) para que vivan según las normas morales dominantes. Es así como en el arte, en tanto que servil o adjetivo, el «momento nematológico» determina a la obra como producto ideológico, pasando a un segundo plano el «momento tecnológico» que, en el llamado «arte contemporáneo» tiende incluso a desaparecer, dejando como único criterio de valoración a su «momento nematológico»: la obra es valiosa en tanto es arte comprometido con el poder dominante y sus ideologías de servidumbre, como son el feminismo, la salvación del endiosado planeta, la ideología de género, la igualdad imaginaria como excusa para todo... O, sería más preciso decirlo así, el arte contemporáneo logra su valor en el mercado del arte adjetivo mediante explicaciones externas a la morfología técnica de la obra que, desde los catálogos, comentarios de los críticos, declaraciones del artista o gracias a los letreros expuestos junto a dicha obra, la configuran como tal producto ideológico. Y todo ello al margen de cualquier dominio virtuoso por parte del artista de una o de varias técnicas, que incluso en la más prosaica artesanía eran imprescindibles antes de que, esta contemporaneidad en la que vivimos prescindiera de ellas como virtudes artísticas. Ahora el artista puede simplemente despreciarlas, si su compromiso con las ideologías dominantes es claro.

En resumen, toda obra de arte es de entrada adjetiva o alotética por estar dada en el mundo, en Mi, y está subordinada a las finalidades para las que ha sido hecha o para los objetivos que finalmente se ejercitan a partir de ella misma (pues ella misma los facilita o, al menos, no los impide). Y además es adjetiva por estar, asimismo, subordinada a la funcionalidad política que se supone debe tener (ya que el ser humano es *zoon politikón*, vive y trabaja necesariamente en o en dependencia de un Estado, de una Polis). Ahora bien, algunas obras, solo algunas, alcanzan (incluso pese a las intenciones de quienes las hacen) a desbordar este plano adjetivo del que parten, y pueden llegar a ser arte sustantivo o poético, porque se dan, de un modo extraño y enigmático, en M (en Lo Real, en otro plano, diferente al de la realidad).

Sin embargo, la sustantividad poética de una obra de arte solo puede predicarse de una obra concreta, nunca de un artista (no se puede decir que Hitchcock es un artista sustantivo, sino que algunas o muchas de sus películas lo son, mientras que otras no) y mucho menos de una categoría artística (no se puede decir, así en general, que el cine es arte sustantivo). Y además la sustantividad de una obra solo puede predicarse *ex post facto* («después de hecha») mediante análisis rigurosos que dan lugar a interpretaciones que a veces son

contradictorias o aparecen enfrentadas y que, por tanto, se despliegan ya en el momento de su recepción.

En resumen, un obra de arte sustantivo contiene una verdad poética, es decir, es un constructo de hiperrealidad que incorpora un tipo de verdad como determinación o predicado interno, y por tanto puede denominarse asimismo como texto artístico, pues es una verdad de lenguaje, ya que el predicado es una estructura lingüística con tres componentes, inseparables, que en el cine son: semántico (el sentido de lo propuesto, la racionalidad dialéctica del guion, de los diálogos y los conflictos narrativos como esencia de la obra); sintáctico (operaciones técnicas o autogóricas, es decir, circularidad de la forma y materia de la expresión, de las imágenes, que son de dos tipos, y de los sonidos, que son de tres tipos); y pragmático (conjunto de normas categoriales cinematográficas).

Por tanto, podemos decir que una obra de arte es sustantiva cuando logra incorporar una verdad poética como determinación o predicado interno. Una verdad que, siendo análoga a la verdad por identidad sintética de las ciencias, se da en cambio en un plano alegórico, es decir, en el contexto de una racionalidad mitológica clarividente (el mito clarividente, opuesto al oscurantista, permite ver oblicuamente la verdad oculta a lo meramente gnoseológico). Lo poético se envuelve en una racionalidad mitológica con la que operar de un modo analógico y que, merced a esta iluminación mítica, construye —insistimos que, por analogía— esa verdad que, de otro modo, no resultaría operable y que es, sin embargo, vitalmente necesaria para la construcción y el conocimiento de un mundo morfológico, no sometido a lo nematológico (a lo ideológico).

La idea de verdad ofrece múltiples modulaciones desde la plataforma del MF, por eso podemos afirmar que la racionalidad y la verdad de una obra de arte sustantivo se dan a partir de esa distinción que, en relación con el arte, mantiene su profundidad dialéctica, entre mitos luminosos o clarividentes y mitos oscurantistas o tenebrosos. Como mitos luminosos, en tanto que ficciones y representaciones, las obras de arte poético son «inventos» de los artistas en los cuales habitan sus representaciones alegóricas, las cuales, a diferencia de lo que ocurre con las ciencias, o bien no han sido aún verificadas gnoseológicamente o bien muchas de ellas no son verificables siquiera, exclusivamente en ese plano gnoseológico.

En conclusión, en la obra de arte se representan y ejercitan ideas, pero mientras que en el arte adjetivo se lleva a cabo con ellas una simple idealización, en el arte sustantivo se produce la operación opuesta: la estilización poética de las ideas que contiene.

4. Realismo socialista y subjetivismo individualista. De *Psicosis* a la cancelación *woke*.

Dicho todo lo anterior, cabe imaginar lo que ocurre con la obra de arte, que en principio es siempre adjetiva, cuando en algunos casos (pocos) es capaz de desbordar ese marco y pasa a darse ya como obra sustantiva o poética; es decir, cuando pasa a ser una obra que no tiene finalidad ninguna.

En efecto, lo que ocurre es que lo poético entra necesariamente en contradicción con los fines culturales, es decir, políticos, del arte en general, que como hemos señalado es un arte fundamental y mayoritariamente adjetivo o servil. Y entonces aparecen las trabas e incluso lo que de un modo genérico podemos denominar censura. O bien surge el intento de, simplemente, aniquilar a la obra, hacerla desaparecer. Y dado que lo servil es muy dado a la falacia *ad hominem*, no consiente tampoco disociar al artista de su obra, y se lanza también a la destrucción personal del autor, no quedándose solo en la aniquilación de su obra.

Esto es especialmente visible en la ideología *woke*, que es una pseudorreligión política procedente del calvinismo puritano, pero que, como tantas otras sectas protestantes (por ejemplo, los mormones) ha desechado la norma que establece como virtuoso separar al pecado (el hecho, la obra) del pecador (la persona), con el argumento de que eso no se menciona explícitamente en la Biblia (aunque sí aparece, implícitamente, en varios textos bíblicos). El origen en español de esta idea es sobre todo popular (como se recoge en el refrán «se dice el pecado, pero no el pecador»), aunque principalmente procede, en todo el universo simbólico católico, de San Agustín, de una carta suya fechada en el 423, en la que afirma: «Con amor por la humanidad y odio por los pecados». Pero la idea se ha difundido universalmente, se ha globalizado, tal y como demuestra el hecho de que sea habitualmente atribuida su autoría a Mahatma Gandhi, que dijo: «Odiar al pecado y no al pecador es un precepto que, aunque fácil de entender, rara vez se practica». Señalamos todo esto por ser muy importante en la cancelación *woke*, cuyo éxito político estriba en que justifica que es lícito poder gozar destruyendo a una persona, tras ser esta señalada como culpable, y para la cual, en nombre de la sacrosanta víctima vengativa, no hay perdón posible.

En todo caso, lo esencial, más allá de este turbio asunto del castigo al autor, es que la ideología y el marco cultural y moral dominantes en cada sociedad política, tratan de evitar que se produzca la sustantividad poética o, si ya se ha dado, de eliminarla. La actividad preventiva se inicia en el contexto de producción de la obra, en su elaboración, cuando directa o indirectamente, de una manera explícita o implícita, se obliga a quienes intervienen en su elabo-

ración a que el producto contenga en su interior lo que González Requena ha denominado un «sentido tutor» (8).

(8) GONZÁLEZ RE-
QUENA, Jesús (1992):
*Eisenstein, lo que solicita ser
escrito*, Cátedra.

La otra circunstancia, posterior a la censura previa, sobreviene cuando la obra en su recepción ha logrado demostrar que desborda lo adjetivo y servil; cuando ha conseguido trascender el sentido tutor que, necesariamente, le impuso el contexto político en el que obligadamente se elaboró. Entonces, en los sucesivos contextos de recepción, bien en una época cercana a su génesis o bien en otras más lejanas (pues estos procesos de censura nunca se agotan), se va a tratar, desde el poder político, de clausurar o, como corresponde al contexto de recepción actual *woke*, de cancelar a la obra. Así, estamos viendo como esta cancelación *woke*, propia del llamado «Occidente» en nuestra época, se aplica a textos que fueron aceptados hace muchos años, como, por quedarnos en el ámbito del cine, ha sido el caso de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*, 1939), la película producida por David O. Selznick y dirigida por Victor Fleming, adaptación de la novela homónima de 1936 de Margaret Mitchell. Podríamos poner, por desgracia, otros muchos ejemplos, como el muy significativo del cine, hasta hace poco tan «progresista» y «posmoderno», de Woody Allen.

Pero hagamos un poco de historiografía. En la dialéctica de Imperios, llamada Guerra Fría, cada uno de ellos promovió un tipo de arte adjetivo. En la URSS fue el realismo socialista, cuyos dos términos lo dicen todo: una idealización del mundo («realismo»), como circunscrito a la realidad, entendida desde un materialismo reduccionista, descendente y grosero (que se queda en M_1 , en el primer género de materialidad) y, por otra parte, servil a los que se supone son los intereses de la sociedad, del grupo, y no del individuo («socialista»), intereses que por arte de magia pasan a ser los del partido comunista, es decir los de las élites gobernantes. Por su parte, en los EE. UU. se promovió un subjetivismo extremo (que se quedaba exclusivamente en M_2 , el segundo género de materialidad), servil a una ideología individualista que deja de lado a la sociedad y que promueve ese delirio absoluto que es el «individuo autodeterminado».

Hubo sin embargo otras diferencias entre ambos modelos de arte adjetivo, ya que el realismo socialista se intentó imponer explícitamente como norma obligatoria desde el gobierno, en tanto que un gobierno comunista es el principal y más poderoso vector descendente del Estado; mientras que en los EE.UU. el gobierno liberal, con mayor habilidad y siguiendo una estrategia de ocultamiento más exitosa, delegó en otros componentes del vector descendente para que actuaran en colaboración con instituciones de la sociedad civil (propias, estas, del vector ascendente). En el campo de la pintura esto que decimos se puede documentar claramente en la promoción que se hizo desde la

CIA, en colaboración con la Fundación Rockefeller y el MoMA, del subjetivismo individualista característico del llamado «expresionismo abstracto» (9).

En el marco de la Guerra Fría, la censura era evidente en la URSS, mientras que en los EE. UU. se ejercía de modo mucho más sutil, a través del mercado y de los entramados de poder característicos del mundo cultural, propio del imperialismo anglosajón (Hollywood, el mercado del arte, las televisiones, los medios de comunicación, etc.). Y fue en ese contexto en el que se realizó y estrenó *Psycho* (*Psicosis*, 1960) de Alfred Hitchcock, que fue posible en dicho momento y no en otro; cuando el subjetivismo se había llevado a los extremos expresionista de un, literalmente enloquecido, arte abstracto y que, en el ámbito narrativo y escenográfico, permitía hacer del psicópata un arquetipo seductor, en tanto que individuo que expresa una interioridad que se ejerce centrada en el ego y completamente ajena al otro, es decir a la sociedad y sus normas. De este modo, era el momento preciso para que el psicópata pasara a ser un personaje de enorme atractivo para la industria cultural. Sin embargo, *Psycho* logró desbordar estos condicionantes adjetivos y se convirtió en un claro ejemplo de obra de arte sustantivo, que además ha resistido el paso del tiempo, pues en la actualidad es posible analizarla a partir de los criterios que nos permiten decir que es, en efecto, una obra poética (10).

El contexto cultural (es decir, político) en el que se produjo *Psycho* no era otro que el del fortalecimiento del individualismo liberal o capitalista o, dicho de otro modo, el del individualismo al servicio del capitalismo (dado que hay otras formas de capitalismo no individualista, como por ejemplo el capitalismo comunista actualmente desarrollado en China).

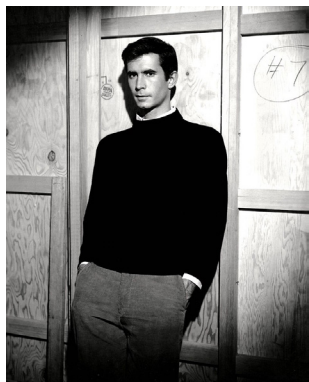
Esta ideología en *Psicosis* se nos muestra, sin embargo, alegóricamente como algo peligroso, potencialmente monstruoso y destructivo, algo que de todos modos inauguraba un periodo sociológico de exaltación de la locura, que pasa a ser atractiva en el plano de las representaciones culturales, y que se ejemplifica en el personaje de Norman Bates interpretado por Anthony Perkins.

Perkins era un actor de moda en la época, muy seductor, que interpreta aquí a un personaje que en cierta manera resulta inverosímil dado que vive

(9) Hay amplia bibliografía al respecto en español: STONOR SAUNDERS, Frances (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate; VÉLEZ, Iván (2013, julio): «El expresionismo abstracto o la libertad subvencionada», *El Catoblepas*, 137. <https://www.nodulo.org/ec/2013/n137p08.htm>; REDONDO DE LOPE, Enrique (2017, enero): «El expresionismo abstracto: la Guerra Fría llega a la pintura», *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2017/01/expresionismo-abstracto-la-guerra-fria-llega-la-pintura/>

(10) Lo he podido comprobar y, creo que, demostrar durante cuatro años (2019-2023) en una experiencia de análisis en grupo, primero presencial y luego por videoconferencia, que ha dado lugar a la grabación de 24 vídeos de más de 2 horas de duración cada uno que se pueden ver en mi canal de YouTube: Análisis del cine <https://www.youtube.com/channel/UCnC76GCPflm83lMNzxYKMZA>

aislado en las afueras de un pequeño pueblo y, sin embargo, viste a la última moda juvenil existencialista de la época [F1]. Esto es algo que sugirió el propio Anthony Perkins a Hitchcock, que no estaba muy conforme porque iba en contra de cierto realismo de la puesta en escena, en función de la representación de ese personaje paleta y solitario al que nos hemos referido, pero que sin embargo hizo, pese a su inverosimilitud, que el personaje resultara especialmente fascinante, si bien fue muy costoso para la producción contar con Anthony Perkins, que cobró un sueldo desorbitado para la época (40.000 dólares). Hitchcock, dolido, se desahogó con una especie de «guiño» o «pequeña venganza», dado que esa es la cantidad que roba Marion Crane (Janet Leigh) y que se menciona repetidamente en toda la película, de tal modo que todos los personajes se refieren a esos 40.000 dólares como un robo (de una cifra muy elevada).



[F1]

El personaje de Norman nos muestra, de una forma monstruosa, a un individuo solitario, flotante, alejado de la sociedad, pues nadie sabe de él, ni siquiera el *sheriff* del pueblo y su mujer están enterados de si se ha casado o no. Vive completamente aislado y por eso no deja de ser una metáfora de ese individuo que prolifera en las grandes urbes contemporáneas, que vive solo y del que sus vecinos no saben nada, ni él tampoco sabe nada de sus vecinos. Es el individuo flotante en una sociedad líquida, cuyo cadáver, cuando se muere, solo se recoge mucho tiempo después, tras ser delatado por el nauseabundo olor que desprende, o bien cuando es descubierto accidentalmente; como por cierto ocurre con la momia de Norma, la madre de Norman, tantos años oculta al resto de la sociedad (hasta en esto es visionaria la película).

Sin embargo, la verdad poética de *Psycho* estuvo en explicitar de otro modo, que es un modo alegórico y estilizado, lo que, en su momento, finales de los años 50 y principios de los 60 en EE. UU., quedaba oculto en el interior de ese contexto sociopolítico e ideológico en el que se inscribía su sentido tutor (el de hacer atractivo el subjetivismo individualista de un psicópata, ensimismado en su ego patológico y ajeno al dolor o la presencia del otro).



[F2]

De este modo, y siguiendo la distinción de Roland Barthes, nos encontramos con que más allá de lo obvio, es decir del hecho de que en la sociedad occidental el padre ya estaba desapareciendo (como le ocurre asimismo en el relato, al padre de Norman), lo que la película anticipa, lo obtuso presente en su morfología, podríamos decir, es que la mujer, la feminidad, comenzaba también a ser destruida. Destruída del mismo modo que,

por analogía alegórica, es despedazada Marion en la escena central, la de la ducha [F2], que supone la aniquilación de la que en el inicio del relato (y luego en las interpretaciones más superficiales de la obra) es considerada aparentemente como la protagonista femenina absoluta, a despecho de la auténtica estrella, que era en ese momento Vera Miles, la cual interpreta a la mucho más convencional Lila, la hermana de Marion.

Recapitulemos. Estamos analizando un contexto, el del inicio de la década de los 60 en los EE. UU., en el que se fueron ya entrelazando ideas (que por supuesto se correspondían con fenómenos pragmáticos) como son la de individuo flotante, la de la desaparición del padre o la de la destrucción de lo femenino. Un contexto que inmediatamente se iría extendiendo por todo el llamado «Occidente», de tal manera que produjo un verdadero corte antropológico, a partir del cual comienza la devastadora crisis de la familia, con la caída de la tasa de natalidad, la extensión entre las masas de la aniquilante guerra de sexos, la expansión de la disforia de género o de las enfermedades mentales fruto de la desesperación nihilista (fundamentalmente la depresión, con el consiguiente incremento de las tasas de automutilaciones y suicidios), todo ello como manifestaciones sociológicas de la llamada «muerte de Dios», pues como ya hemos anticipado lo *woke* no es sino una sustitutiva pseudorreligión política (una moralidad sin Dios), degenerada a partir del calvinismo y el puritanismo, a los que reemplaza.

Y en ese contexto, es lo que nos interesa ahora subrayar, resulta que la idea misma de mujer empieza a ser despedazada, destruida; proceso que culmina ahora mismo, en nuestro presente en marcha, como demuestra el hecho de que, en la actualidad, en el ámbito político o en el periodístico, no se sepa definir qué es una mujer, salvo eso tan ambiguo, impreciso e imaginario que dice que una mujer es «aquel individuo que desea ser mujer o que se siente una mujer». Puro mentalismo psicologista; o lo que viene a ser lo mismo, idealismo espiritualista ajeno a cualquier racionalidad material primogenérica, es decir, se trata de una ideología ciega, en su exaltación de lo imaginario, ante Lo Real del cuerpo.

Pero en *Psicosis*, esa operación imaginaria, de ocultación de Lo Real del sexo femenino, es decir de borrado de la diferencia sexual (tan propio de lo *woke*), es desbordada desde lo poético, de tal modo que, aunque los públicos masivos que asistieron a su estreno percibieron sin duda ese aire de modernidad contemporánea (sobre todo en los personajes de Marion y Norman), al mismo tiempo fueron confrontados con el horror que subyacía bajo ese recubrimiento ideológico hecho de apariencias falaces. Prevalció, de este modo, sobrepasando a su marco ideológico, esa verdad que ponía a sus espectadores en contacto con Lo Real y que subyace al proceso de destrucción de la mujer

que, a escala sociológica, se inauguraba. Porque *Psicosis* pasó a ser, ante todo, «la escena de la ducha» en la que es aniquilada Marion Crane.

Quizá lo más importante es que, en esa época, en torno al estreno de *Psicosis*, en los primeros años 60, se inauguraba la nematología que podemos englobar bajo el rótulo de Mayo del 68, que durante los ya más de 50 años transcurridos, se ha caracterizado por su rechazo de la maternidad; una ideología que por eso mismo se manifiesta empíricamente mediante la disminución de la tasa de natalidad hasta niveles que ponen ya en peligro la subsistencia de las sociedades políticas en «Occidente».

Si se piensa detenidamente, y más allá de un enfoque psicoanalítico, que desde luego es asimismo pertinente, en *Psycho* llama poderosamente la atención que, en términos de lo que Aristóteles denomina «catarsis», que se caracteriza por dos componentes, el *eleos* (la piedad, la clemencia y la misericordia) y el *phobos* (el miedo, el temor y el horror), lo que produce miedo o fobia, el núcleo de terror, de rechazo, es precisamente la madre. Algo absolutamente asombroso, si se considera despacio, porque la madre, culturalmente, es celebrada en numerosas sociedades y tradiciones, en las que cabe destacar a la católica, donde es reconocida a través de todo el universo metafórico de la Virgen María, mediante el cual se celebra a la madre en lo simbólico. Pensemos, sin ir más lejos, en las procesiones de Semana Santa de Sevilla o en los cultos marianos de tantos otros lugares de la Hispanidad, destacando especialmente el de la Virgen de Guadalupe, cuya importancia subraya con acierto la recientemente estrenada película *Hispanoamérica, canto de vida y esperanza* (2024) de José Luis López-Linares.

Además, convendría recordar que el significado médico literal de la palabra «catarsis» (y hay que tener en cuenta que Aristóteles era hijo de médico, y además estaba muy interesado en los supuestos efectos terapéuticos de la Tragedia) es el de expulsión de lo catamenial, de lo relacionado con la función menstrual u otro material reproductivo del cuerpo de la mujer.

Por eso también conviene detenerse en la función que tiene la sangre de Marion, derramada en la escena de la ducha, y que Norman luego limpiará con meticulosidad obsesiva en los nueve largos minutos subsiguientes, carentes de diálogos. Incluso en un plano de dicha escena de la ducha vemos como la sangre se derrama por las piernas de Marion [F3], de tal modo que quien es ahí aniquilada es una mujer que, puesto que deseaba casarse

(ese objetivo es lo que la define como personaje), era hasta ese momento una madre en potencia, pero que desde ese instante ya no va a poder serlo, pues su deseo es abortado, brutalmente.



[F3]

Más allá del indudable componente psicoanalítico que puedan tener la serie de películas de Hitchcock de la que forma parte *Psycho*, en las que aparece esa madre terrible y amenazante, hay que pensar en el fenómeno sociológico que supone el hecho de que ese núcleo de terror, de rechazo, de *phobos* o miedo, se sitúe en la madre. Por supuesto, en muchos relatos de la cultura tradicional (como en los cuentos populares) aparecen figuras pseudomaternas o paramaternas, como la madrastra (o la suegra, en *La bella durmiente*, por ejemplo), señalando la presencia de aquello que desvela también el psicoanálisis, que en la madre hay un componente destructivo o, precisando más, un componente maligno que se da en esa primera figura, inserta en lo imaginario, que Freud llama la «madre fálica», es decir la madre devoradora o destructiva. Pero esta figura no define a la madre en su conjunto, sino sólo a esa etapa de lo imaginario, a ese periodo que es el del estadio del espejo, en el que surge la figura de la madre totalizante y envolvente que, por tanto, es peligrosa para el desarrollo de la subjetividad del hijo y, con ella, de la racionalidad institucional fundante.

Sin embargo, la fobia antimaternal de *Psycho* destruye a la madre propiamente dicha, a la madre en lo simbólico, la que en la tradición angloamericana ocupa una mecedora en el porche de la casa familiar, como mito clarividente, en tanto representa el núcleo de la unidad familiar que la posmodernidad de Mayo del 68 comenzó a destruir. De este modo, la mecedora pasa a ser el lugar mismo del horror, tal y como se manifiesta no solo en la película, en la escena de la bodega o sótano, donde la bombilla en primer término señala bien ese foco fóbico [F4], sino incluso más explícitamente en algunas fotos promocionales de la película [F5].

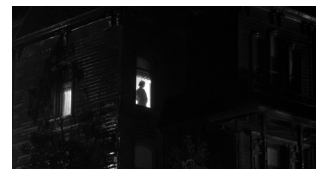
Estamos ante una madre siniestra, Norma, que suscita rechazo y que se nos ha mostrado por primera vez en un plano de mirada de Marion (un plano subjetivo), que la ve en una ventana iluminada, como una sombra. Si nos fijamos, hay un momento en el que esa sombra aparece en escorzo, de tal manera que puede dar la impresión, como apariencia falaz (ya sabemos que esta imagen es una apariencia: Norman Bates disfrazado de su madre) de una mujer embarazada, por esa curva que describe la sombra chinesca, el trampantojo de la apariencia femenina de la ventana [F6], que podemos observar mejor si ampliamos la imagen reencuadrada de este fotograma [F7].



[F4]



[F5]



[F6]



[F7]



[F4]

Sin embargo, se suele olvidar, dada la fuerza de la escena de la ducha y de todo el segmento protagonizado por Marion, que la película está dividida en dos partes exactamente de la misma duración (50 minutos cada una, con un interludio, el de Norman limpiando la escena del crimen, de 9 minutos). Esas dos partes son los segmentos de Marion y de Lila, su hermana.

En la segunda parte, Lila es la protagonista, de tal modo que no solo propone a Sam (John Gavin) que se inscriban ambos en el Motel Bates como «un matrimonio», o literalmente «as man and wife», como marido y mujer [F8], sino que, al confrontarse decididamente con la madre siniestra, descendiendo mediante una catábasis al Hades, a los infiernos [F4] propicia el acto heroico de Sam, que detiene por fin el brazo asesino de Norman, armado con su terrible cuchillo [F9]. La importancia de esta acción queda reflejada por el plano en escala de inserto de la mano de Sam sujetando, con violenta tensión, la mano destructora de Norman [F10]. De este modo, si el segmento de Marion es la *pars destruens* ejercitada en la obra, en la que, de un modo oblicuo y alegórico, se describe el contexto sociológico; el segmento de Lila es la *pars construens* representada, en la que, de nuevo de un modo alegórico, se reconstruye poéticamente la alternativa a todo ello: el matrimonio y el papel del hombre, que está donde debe estar, en el momento justo.



[F8]



[F9]



[F10]

5. A modo de resumen

La obra de arte, en general, en todas las épocas y sistemas políticos, es servil y para poder ser (hecha y difundida) necesariamente adapta sus objetivos y fines a lo que le señala el marco cultural y moral del Estado (o Imperio) en el que se produce la obra. Sin embargo, algunas obras, pocas, logran desbordar su adjetividad servil y se dan como obras de arte sustantivo o poético, y esto ha ocurrido y ocurre en todos los sistemas políticos, independientemente de supuestas diferencias entre ellos, que en este terreno son simplemente accesorias.

Así, en la URSS y los países convertidos en protectorados que tuvieron su mismo sistema político, basado en el marxismo-leninismo, imperó un marco

artístico explícitamente impuesto desde el Gobierno, el realismo socialista, aunque como es lógico algunos autores, siendo emblemático el caso de S. M. Eisenstein en cine, lograron realizar obras de arte sustantivo o poético que desbordaron ese marco.

En los EE. UU., en el bando opuesto durante la Guerra Fría, el cine se desarrolló asimismo como un poderoso vehículo de propaganda, siendo el *western* un ejemplo de género explícitamente al servicio de la justificación de los planes y programas imperiales de los EE. UU., del llamado «Destino Manifiesto»; aunque de nuevo algunos autores, y tenemos como caso más emblemático en este bando a John Ford, lograron desbordar ese marco y produjeron obras de arte sustantivo o poético. En el *western*, además, conviene señalar el importante papel, en su núcleo ideológico, de la exaltación del individualismo, que sería, frente al colectivismo socialista propio del realismo socialista, el eje nuclear de la ideología dominante en los EE. UU. y los protectorados con su mismo sistema político; una ideología que podemos denominar fundamentalismo democrático de cuño liberal protestante.

Derrotada la URSS, en los EE. UU. aquella ideología subjetivista e individualista ha ido evolucionando desde un subjetivismo individualista más o menos contenido, a la más delirante o radical ideología de lo *woke* y sus cancelaciones, que no son sino la expresión de la ideología dominante, hoy por hoy, en el Imperio de los EE. UU. y en la plataforma geopolítica a él sometida, llamada «Europa» y, por extensión, «Occidente».

Sin embargo, como ha ocurrido siempre, algunas obras están logrando, ahora mismo, desbordar este marco cultural y moral, es decir, político, de lo *woke*, y lo están consiguiendo, como no puede ser de otro modo, desde la sustantividad poética.

Pero como, para percibir este desbordamiento, se necesita asimismo una cierta distancia temporal; en vez de elegir una obra más cercana a nuestro presente, nos hemos ido al origen mismo de este proceso, para mejor ilustrar esto que decimos, analizando una de las primeras grandes películas estadounidenses que ya tuvo que inscribirse en este contexto liberal radicalmente expresionista, aunque es cierto que esa ideología aún estaba, en ese periodo, en sus balbucientes inicios, pero no por eso podemos pasar por alto la presencia en *Psycho* de lo que hoy por hoy son las ideas más poderosas de lo *woke*, que estaban ya ejercitadas en la película de Hitchcock. Especialmente dos: la destrucción de lo femenino y la fobia a la maternidad.

Referencias

- BUENO, GUSTAVO (2016): *El mito de la cultura*, Pentalfa ediciones.
- GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS (1992): *Eisenstein, lo que solicita ser escrito*, Cátedra.
- (1987): «Enunciación, punto de vista, sujeto», *Contracampo*, 52.
- GARCÍA SIERRA, PELAYO (2021): *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*, segunda edición, versión 5 www.filosofia.org/filomat/
- (s.d.) SYMPLOKE: *Enciclopedia filosófica* <https://symploke.trujaman.org/>
- MARTÍN ARIAS, LUIS (2023) «Intentando deshacer el embrollo: el cine como arte sustantivo. Respuesta a ‘El cine en la encrucijada’ de José Luis Pozo Fajarnés», *El Catoblepas*, 204, julio-septiembre, <https://nodo.org/ec/2023/n204p02.htm>
- (2016): *Contrapolítica. Manual de resistencia*, Castilla Ediciones.
- REDONDO DE LOPE, ENRIQUE (2017, enero): «El expresionismo abstracto: la Guerra Fría llega a la pintura», *Jot Down*. <https://www.jotdown.es/2017/01/expresionismo-abstracto-la-guerra-fria-llega-la-pintura/>
- RUIZ DE VERGARA, EKAITZ (2022): «Reexposición canónica de la doctrina de los tres géneros de materialidad». Escuela de Filosofía de Oviedo (EFO281), 7 de noviembre de 2022, <https://www.fgbueno.es/efo/efo281.htm>
- STONOR SAUNDERS, FRANCES (2001): *La CIA y la guerra fría cultural*, Debate.
- VÉLEZ, IVÁN (2013, julio): «El expresionismo abstracto o la libertad subvencionada», *El Catoblepas*, 137, <https://www.nodo.org/ec/2013/n137p08.htm>