

**EL OBJETO COMO ACTO DE PENSAMIENTO HACE DEL CUENTO  
ABANDONO Y PASIVIDAD DE ANTONIO DI BENEDETTO UNA OBRA DEL  
ARTE**

**LILIANA BASTIDAS MARTÍNEZ**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA  
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO  
2011**

**EL OBJETO COMO ACTO DE PENSAMIENTO HACE DEL CUENTO  
ABANDONO Y PASIVIDAD DE ANTONIO DI BENEDETTO UNA OBRA DEL  
ARTE**

**LILIANA BASTIDAS MARTÍNEZ**

**Trabajo de grado presentado como requisito parcial para optar al título de  
Magíster en Etnoliteratura**

**Asesor:  
GUILLERMO BUSTAMANTE ZAMUDIO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y FILOSOFÍA  
MAESTRÍA EN ETNOLITERATURA  
SAN JUAN DE PASTO  
2011**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en la tesis de grado, son responsabilidad exclusiva de su autora”.

Artículo 1 del Acuerdo No. 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

---

---

**Firma presidente de Tesis**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

**San Juan de Pasto, Mayo de 2011**

## RESUMEN

Considerar la materialidad de *El abandono y la pasividad* para extraer el objeto como acto de pensamiento desbrozó el camino a la investigación de la singularidad, alteridad cuya inclusión-exclusión como mitotextos, etnotextos, etnopoésía, oralitura, etc., es una cuestión que atraviesa la génesis y devenir de la etnoliteratura no sin implicaciones en el estallido del campo de la literatura como arte. La investigación, de carácter cualitativo, tiene como eje la teoría psicoanalítica lacaniana en contrapunto con teorías del arte, cine y la literatura. El estructuralismo checoslovaco sobre el arte y la literatura y el psicoanálisis sustentan la metodología que incluye los enfoques metodológicos de desciframiento significativo y localización del objeto, y el análisis estructural del relato. La estrategia y modelo de análisis son, respectivamente, variaciones de *la lectura dirigida* y de algunos modelos del cuento y del cine. Así, recorrer el texto como “mapa de un territorio y el territorio mismo” permitió des-cifrar dos relatos: *El abandono y la pasividad* como matriz de signos prelingüísticos de la imagen cinematográfica y *La vida del Abad*, como superficie topológica de trazas y significantes que remiten a diversas microhistorias. El pasaje entre una materialidad y otra, extimidad, implicó el lugar de la diferencia mínima, la singularidad, donde la desustantificación de la materia prelingüística y lingüística devino no solo objeto mirada como acto de pensamiento si no objeto imposible como acto de escritura, invención de *La vida del Abad* que hace del texto una obra del arte que propone su teoría sobre el objeto imposible.

**Palabras clave:** acto de pensamiento, cuento, cine, escritura, estructura, etnopoésía, etnotexto, extimidad, literatura, materialidad, materialidad prelingüística, materialidad lingüística, materialidad señalética de la imagen cinematográfica, mitotexto, objeto, objeto mirada, objeto imposible, obra del arte, oralitura, relato, significativo, signo, singularidad, traza.

## ABSTRACT

Consider the materiality of *El abandono y la pasividad* to extract the object as a thought act opened the way to the research of the singularity, otherness for inclusion-exclusion as *mitotextos*, *ethnotexts*, *etnopoésía*, *oralitura*, etc., it's a question that breaks through the genesis and *devenir* of the ethnoliterature not without implications for the explosion of the literature field as art. the qualitative research has as pillar the Lacanian psychoanalytic theory in counterpoint to theories of art, film and literature. Czech structuralism on art and literature and psychoanalysis support the methodology that including methodological approaches of significant decryption and object location, and *structural analysis of the relato*. The analysis strategy and model are, respectively, variations of *la lectura dirigida* and some models of the story and film. Thus, going over the text as a "map of a territory and the territory itself" enabled to decrypt-encrypt two *relatos*: *El abandono y la pasividad* as an array of pre-linguistic signs of the cinematic image and *La vida del Abad*, as a topological surface of traces and significant which refer to various microhistories. The passage from one material and another, *extimidad*, involved the location of the minimum difference, singularity, where the *desustantificación* of prelinguistic and linguistic matter *devino* not only the look objet as a thought act if not the impossible object as a writing and invention act of *La vida del Abad* that makes of the text *an oeuvre of the art* itself proposed its own theory of the impossible object.

**Key words:** film, history, structure, *etnopoésía*, *ethnotext*, *extimidad*, literature, materiality, , linguistic matter, *mitotexto*, object, object look, *oeuvre of the art*, prelinguistic matter, pre-linguistic signs of the cinematic image, impossible object, *oralitura*, relato, sign, significant, singularity, thought act, trace, writing.

## CONTENIDO

	<b>Pag.</b>
INTRODUCCIÓN .....	11
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	14
1.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	27
1.2 ANTECEDENTES.....	28
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	29
2. MARCO TEÓRICO .....	32
2.1 RUEDA DE BICICLETA, CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO Y SHOAH: FONDO DE UNA LECTURA POSIBLE DE LA EXTIMIDAD Y LA NOCIÓN DE OBJETO.....	40
2.1.1 Rueda de bicicleta y cuadrado negro sobre fondo blanco: dos obras que crean su teoría del objeto .....	56
2.1.1.1 La rueda de bicicleta y su teoría del objeto como materialidad pensante per via vacuole.....	58
2.1.1.2 La rueda de bicicleta: objeto vaciado, dese-ch-ado- deseado .....	63
2.1.2 De la rueda de bicicleta al cuadrado negro sobre fondo blanco: extimidad .....	66
2.1.2.1 Dialéctica del espesor pictórico de la marca y el fondo. ....	66
2.1.2.2 O,10: Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo (D.E.P.M.F.): de la lógica pictórica a la lógica escrituraria: 0,1,0.....	69
2.1.2.3 Dialéctica de superficie, del marco y del cuadro.....	72
2.1.3 Un nudo a Shoah: del vacío de la ausencia y su mostración al acto de desprendimiento del objeto mirada.....	78
2.1.3.1 Shoah: la mirada un desecho cae del cuerpo.....	80
2.2 DE LOS OBJETOS ELEVADOS A OBRAS DEL ARTE A LA LITERATURA OBJETAL.....	83
2.3 HACIA UN MÉTODO DE LOCALIZACIÓN DEL OBJETO EN LA MATERIALIDAD DE LO ESCRITO.....	87

2.3.1	Posición epistemológica respecto a la metodología .....	90
2.3.1.1	Materialidad del significante y materialidad del objeto: El desciframiento significante y la extracción del objeto.....	98
2.3.1.2	Materialidad de la imagen cinematográfica.....	101
2.3.1.2.1	Elementos del lenguaje cinematográfico: .....	109
2.3.1.2.2	El cine como materialidad lingüística .....	141
2.3.2	Modelo de análisis del cuento El abandono y la pasividad.....	149
3.	OBJETIVOS.....	155
3.1	OBJETIVO GENERAL .....	155
3.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	155
4.	METODOLOGÍA .....	156
4.1	UNIDAD DE ANÁLISIS .....	159
4.2	ELEMENTOS, PREGUNTAS Y CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.....	159
4.2.1	Contexto de interpretación del cuento: .....	159
4.3	INSTRUMENTO.....	168
4.4	PROCEDIMIENTO.....	169
4.4.1	Pregunta de investigación.....	169
4.4.2	Selección de unidad de análisis.....	169
4.4.3	Revisión de registros y documentos .....	169
4.4.4	Resultados:.....	169
4.4.4.1	Análisis .....	169
4.4.4.2	Descripción de resultados.....	171
4.4.5	Presentación de la discusión. ....	171
5.	RESULTADOS.....	172
5.1	ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS .....	172
5.2	DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS.....	173
5.2.1	Materialidad Prelingüística de la Imagen Cinematográfica: El abandono y la pasividad.....	174
5.2.2	Hacia la Materialidad Lingüística .....	182



5.3	UNA TORSIÓN POSIBLE DESDE EL IMPENSABLE: DE LA MATERIALIDAD PRELINGÜÍSTICA DEL RELATO CINEMATOGRAFICO A LA MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO DEL CUENTO: DE <i>EL ABANDONO Y LA PASIVIDAD</i> A LA <i>VIDA DEL ABAD</i> , UNA RELACIÓN DE EXTIMIDAD.....	186
5.3.1	Relación de extimidad pasaje entre materialidad prelingüística y materialidad lingüística: encuentro con el vacío que hace a la construcción de la historia del cuento <i>La vida del abad</i> .....	191
5.3.1.1	Construcción de la historia <i>La vida del Abad</i> : hacer con lo imposible de la materialidad de la imagen cinematográfica de <i>El abandono y la pasividad</i> .....	200
6.	DISCUSIÓN.....	300
7.	CONCLUSIONES.....	324
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	329
	ANEXOS.....	339

## LISTA DE ANEXOS

	<b>Pag.</b>
APÉNDICE A: Modelo de Análisis del cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Relato cinematográfico	340
APÉNDICE B: Modelo de Análisis del cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Matriz de Registro Análisis y Presentación de resultados	342
APÉNDICE C: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística. Ubicación y codificación de párrafos	392
APÉNDICE D: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística. Morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos inversos). Matriz: listado de unidades lexicales en cada párrafo	394
APÉNDICE E: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística.	397
APÉNDICE F: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística: Listado de unidades lexicales en cada párrafo.	414
APÉNDICE G: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica : Secuencia: signos de composición de la imagen cinematográfica	417
APÉNDICE H: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica: secuencia signos de composición de la imagen-tiempo	423
APÉNDICE I: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística y recursos literarios en la composición de la historia: <i>La vida del Abad</i> .	429
APÉNDICE J: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Materialidad lingüística. Entre la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística y literaria: escribir la historia: encuentro con lo imposible.	620
APÉNDICE K: Modelo de Análisis cuento <i>El abandono y la Pasividad</i> . Análisis estructural del cuento: secuencias y núcleos narrativos y funciones catalíticas.	626

## INTRODUCCIÓN

“Pero eso que has dicho: de que ante sus ojos apareció el mundo entero como recogido en un rayo de sol, no puedo imaginármelo, porque jamás he tenido semejante experiencia. Pues, ¿cómo es posible que el mundo entero pueda ser visto por un hombre?”<sup>1</sup> increpa a San Gregorio Magno su discípulo, Pedro, en los Diálogos; ¿cómo hacer de lo cotidiano en su aparente insignificancia un más allá de lo extraordinario sin apelar de manera explícita a acciones descarnadas, violentas, dolorosas, a situaciones límite, al exceso, algo intolerablemente bello, injusto, poderoso; ¿cómo hacer de lo bello una belleza tan intolerable como la belleza de la militante que suscita en sus verdugos la prisa por cubrir su rostro con un pañuelo, como ocurre en el film de Godard (Citado por Wajcman, 2001), *Los carabineros* (1963)? ¿Qué misterio es ese que hace de una “estalagmita”, de un silencio, un vacío “(...)”, de un no mensaje, de una “camisa” el encuentro con lo imposible? ¿Cómo extraer de lo cotidiano un imposible que suscite un cambio en la mirada, un acto de pensamiento?

Es precisamente, lo que logra el autor mendocino Antonio Di Benedetto, en su obra *El abandono y la pasividad* (1958) (Di Benedetto, 2008), un relato incluido en sus cuentos, un cuento dentro del canon oficial, un “experimento narrativo” conforme a Premat (2009), el relato de un abandono amoroso que hace de una carta ilegible, una escritura como “mancha”, “una práctica sin mensaje sin comunicación” o de acuerdo con Néspolo (2004) un “verdadero logro” en el modo en que el autor transforma una visión en un relato poblado de imágenes-tiempo, que junto a *Declinación y Angel y Caballo en el Salitral* (Di Benedetto, 2008) describe una realidad objetiva que se distancia de la literatura norteamericana y de la obra de Grillet (Citado por Néspolo, 2004), destituye los personajes como soporte del relato y lo ubica junto a las películas de Antonioni y Ozu (Citados por Néspolo, 2004; citados por Deleuze, 2009 b).

Y es que el autor no fue ajeno a la influencia sustancial del cine en el contexto de Mendoza, “espectador de cine” y “periodista de cine” (Di Benedetto, 2008), marca que no solo se aprecia en los temas y estructura de sus cuentos sino en la sutil referencia al cine en el contenido y/o estructura de sus novelas *El Silenciero* (2003), *El Pentágono* (2005), *Los suicidas* (2006 a) y *Sombras nada más...* (2008)

A la luz de esta investigación sobre el objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito, *El abandono y la pasividad* (1958) (Di Benedetto, 2008) es y no es un relato cinematográfico y un cuento al tiempo y al tiempo inaugura

---

<sup>1</sup> MAGNO, Gregorio. *Diálogos*. Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

una lógica temporal que deviene en el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística de la obra donde el encuentro con lo imposible como objeto se despliega como acto de pensamiento en el hacer, en el acto de lectura y escritura. Un hacer inédito que diferencia el imposible del pensamiento del que surge el pensamiento mismo, conforme a Deleuze (2009 b), Blanchot (citado por Deleuze, 2009 b) y Shafer (citado por Deleuze, 2009 b).

La obra es un “viso”, “una centella” que alberga el misterio de lo imposible, que mira a través de la imagen, que choca a través de las palabras desde su imposible, agujero imborrable, un impronunciado que escapa al autor suscitando la creación, el devenir del lector-autor supuesto de un relato que encuentra sus propios lectores. La sentencia del personaje principal de ese cuento ficción creadora de la transformación del lector en autor, “ora et labora” devino en ese encuentro con el imposible, “lee y escribe”, torsión, cambio de la mirada. Imposible que agujerea sus novelas con finales de desencuentros, lo femenino como imposibilidad en *El Silencio* (2003), *El Pentágono* (2005), *Los suicidas* (2006 a) y *Sombras nada más...* (2008).

Así pues, el trabajo da cuenta del desafío que implicó arribar a la teoría singular que el escrito propone en el recorrido que implicó la extracción del objeto en el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística, materialidad significante de lo escrito (la lengua).

Es justamente en el pasaje que implica una relación íntima entre una materialidad y otra, donde fue posible la extracción del objeto, el objeto como imposible que suscita el pasaje de una materialidad a otra en el encuentro con diferentes teorías del arte, la literatura, la filosofía y el psicoanálisis y en un trayecto metodológico que se orientó a partir del enfoque metodológico psicoanalítico conforme a la propuesta de Moreno (2005) nutrida por aportes de Lacan (2006 a) y Miller (2000, 2010) en conexión con el enfoque metodológico estructural del análisis estructural del relato según Barthes (1970) y a la propuesta de análisis de la estructura fílmica a partir de algunos elementos del lenguaje cinematográfico, de la teoría estética del cine y la literatura de Lotman (1979), Muka ovský (2000), de la teorización sobre la imagen y materia cinematográficas conforme a Deleuze (1984, 2009) y de acuerdo a variaciones del modelo de análisis del cuento y del cine que propone Zavala (2010) conforme a la exigencia de la lógica del texto.

De esta manera, la teoría singular que propone el cuento en relación con la teoría creada por el Cuadrado Negro sobre fondo blanco (Malevitch, citado por Wajcman, 2001 ), una obra pictórica, la Rueda de Bicicleta (Duchamp, citado por Wajcman, 2001), una obra escultórica y Shoah (Lanzmann, citado por Wajcman, 2001) una obra cinematográfica, cada una en su singularidad, se anuda a la otra por el objeto, un objeto que es diferente conforme a la teoría que propone cada obra: una teoría del vacío, una teoría de la in-corporación de la ausencia, la teoría del objeto que

se crea de la nada y del objeto imposible que se extrae en el cambio de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística de lo escrito.

La cuestión del objeto como acto de pensamiento, como un hacer en acto que cambia la mirada permitió hacer una propuesta etnoliteraria, vaciada un poco del peso político, sobre la alteridad como la diferencia mínima que crea una obra literaria del arte.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Esta investigación, se inscribe en la línea de narrativas latinoamericanas y presencias etnoliterarias, en tanto, se aboca a la investigación del objeto en el cuento *Abandono y Pasividad*, del escritor argentino Antonio Di Benedetto, inscrito según el canon en la literatura objetal, teniendo como punto de partida la pregunta por la singularidad que surge al pesquisar el lugar de la alteridad en el devenir de la etnoliteratura y de las cuestiones que suscitan tres obras de arte que, al reenviar al objeto en su materialidad, remiten a la interrogación del cuento como obra de la literatura y como una obra del arte. Una obra del arte capaz de producir su propia teoría y en el proceso mismo, cambiar la manera de ver lo otro en su singularidad. Lo otro que implica la obra misma.

Al detenerse en los virajes de la relación al otro, y su inserción en el texto literario que devino etnoliteratura en el contexto colombiano, surge la pregunta sobre la actualidad del debate e importancia acerca de trazar los límites de “la literatura” o “del arte”, por demás cuestionados, y de la alteridad no solo como una cuestión cultural, política, social, ideológica, sincrética o subjetiva sino como una cuestión que incluye a la singularidad misma de las obras literarias o de arte como empuje a la producción de un cambio en la mirada, otra manera de ver que construye su propia teoría e incluye “lo otro” singular a partir de la cuestión del objeto. Simultáneamente, se precipita la pregunta acerca de las vías o formas a través de las cuales la etnoliteratura ha abordado estas cuestiones y la posibilidad de una propuesta etnoliteraria que las incluya con los aportes del psicoanálisis de orientación lacaniana, de teorías del arte y de la literatura.

En Colombia, una suerte de genealogía de la etnoliteratura extraída a partir de los textos de Carlos Rincón (1978),<sup>2</sup> Niño<sup>3</sup>(1998), Jean Franco (2003)<sup>4</sup>, Angel Rama (2004)<sup>5</sup>, De Friedmann (1996), *Alfredo Laverde Ospina* (2009)<sup>6</sup>, el *Documento central de la Maestría en Etnoliteratura*<sup>7</sup> (2008) permite localizar algunos cortes respecto al lugar de la alteridad, su transformación en relación con los cambios en la construcción y concepción de “lo otro” en las relaciones de poder, principalmente, en el régimen de saber en el que la etnoliteratura emergió como “resultado”, “reacción” y “resistencia” a diferentes luchas étnicas, sociales,

---

<sup>2</sup> RINCÓN, Carlos. .El camino actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana. Bogotá: Edición Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Colombiana de Cultura. Colección Autores Nacionales. 1978.

<sup>3</sup> NIÑO, Hugo. El etnotexto como concepto. Revista oralidad. Lenguaje, identidad y Memoria de América. Anuario 9, 1998, p. 23 [www.lacult.org/docc/oralidad\\_09\\_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_09_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf)

<sup>4</sup> FRANCO, Jean. La Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Barcelona: Debate. Random House Mandadori S.A. 2003.

<sup>5</sup> RAMA, Angel. La Ciudad letrada. Chile: Tajarar Editores. 2004.

<sup>6</sup> LAVERDE, Ospina. Alfredo. Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana. En: LAVERDE, Ospina. Alfredo, VALLEJO, Murcia Olga. Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Medellín, Colombia: La Carreta Editores. 2009

<sup>7</sup> Documento central de la Maestría en Etnoliteratura. Maestría en Etnoliteratura. Departamento de Humanidades y Filosofía. Universidad de Nariño. 2008.

culturales, políticas y luchas que se batieron o se baten contra la hegemonía del conocimiento llamado “occidental”, anudando “lo otro” a diversos campos del saber como el campo de la literatura, la etnología, la historia, la filosofía, la lingüística, la antropología, etc.

Teniendo como referencia la articulación del campo de la literatura y la alteridad - “lo otro”, grupos indígenas, afrodescendientes, campesinos, grupos marginales, sus prácticas, cosmovisiones, creencias, saberes ancestrales, tradicionales, su saber hacer, ideologías, sus sistemas de símbolos, signos y representaciones - en las relaciones de poder-saber, se devela que las acciones encaminadas a dar lugar e incluir “lo otro”, a la vez que abrieron un lugar para dar existencia a sus diferencias en el reconocimiento de su presencia en la estructura, temáticas, riqueza simbólica y en la novedad de las obras del arte literario, promovieron otras acciones que anulaban tales diferencias en las prácticas simbólicas, en la circulación y los medios de transmisión del saber.

Acciones que excluyeron las diferencias en la subordinación de “lo otro” a “lo mismo” a través de la separación de los productores de sus instrumentos y sus lenguas, de la extracción de sus cuerpos y, por tanto, de sus cosmovisiones o creencias para ser absorbidos en un nuevo campo de saber y en la explosión del campo literario artístico minado por prácticas simbólicas que *per se*, ingresan como obras del arte literario sin considerar su estatuto, su historia y qué novedad introducen en este campo que, pese a estar constituido y atravesado por una red de normas, reglas, cánones, sistemas de circulación de símbolos, objetos (libros), instituciones, es un lugar privilegiado para la invención, para cambiar la mirada sobre “lo otro”.

En este sentido, con Foucault (1991), se podría señalar que no se trata de acabar con las instituciones a lo que se podría añadir que tampoco se trata de acabar con los campos de saber instituidos sino de develar las formas del poder que operan para transformarlas y las formas de sujeción a las que dan lugar para ir más allá, hacia formas de invención que cuestionen, transformen tales relaciones, permitan la invención de nuevas formas de relaciones más allá del poder y nuevas maneras de mirar lo otro, de suscitarlo, precipitarlo y producirlo.

Entonces, la etnoliteratura intenta abordar las diferencias de “lo otro” en el campo del arte literario y en los campos que lo atraviesan, campo que a su vez no escapó a la especificidad de las luchas étnicas, sociales, culturales, políticas y luchas por la exclusión y privilegio de saberes y del conocimiento que no solo se libraron en nuestro país sino en países del cono sur, Centroamérica, Norteamérica y Europa. Luchas transversales que estallaron el campo del arte literario con la consecuente anulación de las diferencias, el afianzamiento y sostenimiento de las relaciones de poder de exclusión en doble vía que se perfeccionan en sus medios de transmisión y técnicas, al tiempo que se sostiene las relaciones de poder de

exclusión con la emergencia de nuevos regimenes de saber, por demás, deseables.

Así, en el transcurso del siglo XX, el dominio del poder de las minorías desde la época de la Colonia, el caudillismo, las revoluciones de México, Guatemala, Chile, Cuba y Nicaragua, los regimenes dictatoriales en Centro y Suramérica, Cuba, Argentina, Chile, las Guerras mundiales, la Guerra Fría, las Guerras Civiles, Terroristas, las crisis económicas, la influencia del afloramiento o caída de sistemas o perspectivas de pensamiento, el cuestionamiento de las ciencias sociales y humanas, de las teorías de la cultura, las teorías literarias y de la lingüística para tomar distancia de las concepciones universalizantes, totalizantes, reduccionistas, de los fenómenos de Globalización acentuados por los mass media, entre otros, suscitaron cambios en las formas de ver, concebir y crear mundos y por supuesto en la creación y producción literaria y etnoliteraria

En Colombia, Niño (1998) permite ubicar la alteridad como una voz pronunciada por otro o un cambio de voz de lo mismo a la voz de “lo otro” en los medios de circulación de los símbolos, los signos, que se incluyen en el mitotexto y el etnotexto que entretendrán el saber etnoliterario.

De este modo, hacia los años 60's, la urdimbre del otro se introduce como mitotexto que circula entre las múltiples voces de mitos y leyendas, resonancias en el borde de migrantes del campo a la ciudad en un contexto en el que se intensificaron los conflictos sociales. En los 70's, la voz del otro hace su ingreso como etnotexto, discurso circulante que da cuenta del mito como un relato de performance oral y de expresiones testimoniales, textos literarios “en pie de diálogo” que fracturan los cánones acerca de la oposición entre “literatura moderna, arquetipos y culturas mayores” y entre “cultura canónica y popular”<sup>8</sup>. En los 80's, la urdimbre se entretende desde la voz del Otro, indígena, campesino, una suerte de revaloración del pasado americano y amerindio. Ya en los 70's, se introduce el neologismo Etnoliteratura como noción, en la revista Palabras e Imágenes de la Universidad Nacional de Colombia No. 14, 1975, y en 1989 *Etnoliteratura, conocimiento y valores*, década en que emerge la Etnoliteratura como Maestría en esta ciudad. (Niño, 1998).

Cabe anotar que en las décadas de los 60's, 70's y 80's cuando la etnoliteratura se abre paso en Colombia, el campo literario no solo sufre el influjo de los sistemas de símbolos a través de los que “el mundo indigenista” empieza a ser nombrado en el país sino por la revaloración del mito en otros países como Brasil a partir de producciones como la primera colección mitotextual que aparece en ese país, Moronguetá (1980) de Manuel Nunes Pereira.

---

<sup>8</sup> NIÑO. Op. cit.,



Así mismo, el campo literario es permeado por el cuestionamiento de la “noción tradicional de literatura suprahistórica y supracultural”, cabe citar en este sentido al crítico peruano Cornejo Polar (1978)<sup>9</sup> y su texto sobre *El indigenismo y las literaturas heterogéneas* en el que expone su crítica a la posibilidad del etnotexto a partir del conocimiento del mundo indígena desde fuera y mas bien, acorde con Mariátegui (Citado por Cornejo Polar, 1978) sostiene que solo sería posible concebir una literatura en un tiempo en el que tomen la voz los indígenas. De otro lado, se destacan publicaciones desde donde el otro indígena es hablado por el “otro”, la publicación de la biografía de uno de los luchadores contra el expansionismo imperial del siglo XIX: *Sitting Bull* (1982) por Bernard Dubant; la republicación de textos del investigador y narrador del siglo XIX George Bird Grinnell, *Cuentos de los indios pawnee* (1986) e *Historia y leyenda de los indios pies negros* (1990); la reescritura de testimonios, crónicas, artículos, biografías y estudios dispersos como *Los hijos del Sol*, (1991) por Adolf y Beverly Hungry Wolf; y la reedición del canto de *Hiawatha* (1992) “joya comparable a los códices mexicanos y mayas, que narra historias de los mohawks, oneidas, onondagas, sénecas y tuscaroras”<sup>10</sup>. (Niño, 1998)

En esas décadas, el campo literario tampoco fue ajeno a las crisis suscitadas en otros campos del saber, como la antropología y la etnología que conducirán a la etnoliteratura como respuesta y resistencia a la exclusión de “lo otro”. De esta manera, la crisis del estructuralismo de corte antropológico como el planteado por Lévi Strauss (Citado por Niño, 1998), que de acuerdo al texto de Niño (1998) “reduce el mito a sus estructuras argumentales [y] no puede dar cuenta de sus formas de composición, ni de su estética, ni de su axiología” y la proximidad de esta crisis a antropólogos escritores como Antonio Calado (Niterói, Brasil, 1917) y Darcy Ribeiro (Montes Claros, Brasil, 1926) atravesó el comienzo de la escritura de las novelas antropológicas como Quarup, (1967) y de novelas de ficción como Maira (1976).

Y en el campo de la etnología, el plagio hecho en Shabono, entre otros acontecimientos, desencadenó en gran parte “la crisis de autoridad de la etnología”, que hizo visible, de acuerdo con Niño (1998), la insuficiencia del “etnocentrismo” para encontrar salidas: *Florinda Donner: Shabono: A True Adventure in the Remote and Magical Heart of the South American Jungle* (1985), aunque, cabe anotar, menciona propuestas como la deconstrucción del etnotexto y la etnopoésía en Alemania con Hubert Fichte, *Etnopoésía* (1987). Etnopoésía que encuentra sus antecedentes en la etnopoética de Jerome Rothenberg (1999)<sup>11</sup> en los 70’s. La etnopoésía conforme a este autor, es un performance, un viaje a la

---

<sup>9</sup> CORNEJO POLAR, Antonio .El indigenismo y las literaturas heterogeneas: Su doble estatuto socio-cultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 4, No. 7/8 (1978), pp. 7-21  
(article consists of 15 pages) Published by: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP Stable URL:  
<http://www.jstor.org/stable/4529866>

<sup>10</sup> Ibid 2, p.24

<sup>11</sup> ROTHENBERG, Jerome. "Pre-face to a Symposium on Ethnopoetics". *Revista Alcheringa*, nueva serie, vol II, núm. 2, 1976. En: Alforja. *Revista de Poesía*. VIII. Trad. Heriberto Yépez. 1999.

tradición del pueblo séneca para recuperar la sonoridad, el cuerpo, una voz del otro, empuje a la oralidad, desde la soledad de la vocalización, abriéndose en acto a los otros. Una voz shamánica que atraviesa los intersticios, un poeta que deviene memoria en el olvido que impone la escritura, una presencia que pretende vivificar y renovar el poema cada vez, en el encuentro íntimo con otros.

Cabe anotar que la crisis en el campo del saber etnológico y sus efectos sobre el campo de la literatura, encuentra antecedentes en la década del 20 y el 30 en el realismo mágico, de corte alemán (Franz Roh citado por Franco, 2003) y el realismo maravilloso de asiento en el surrealismo francés, con ecos de la protesta contra marruecos y el éxodo de escritores y etnógrafos como Leiris, Michaux, Artaud (Citados por Franco, 2003), entre otros, que incorporan la magia, la ilusión, la superstición como respuesta al racionalismo y a la influencia en la narrativa del marco historiográfico positivista en la novela realista.

En Colombia, las crisis en el dominio del saber de la etnología y la antropología en el campo de la literatura en la década de los 90's dio lugar a la introducción de la oralitura. Cabe mencionar a la antropóloga Nina De Friedemann (1996), quien cuestiona la literatura canónica y rompe los límites entre la literatura, la antropología y la etnología. Es un referente para la antropóloga el texto del etnólogo cubano Miguel Barnet (2001), *Biografía de un Cimarrón*, quien a finales de la década del 60, escribe a partir de la entrevista con un cimarrón de 105 años, un monólogo en el que desaparece como narrador para desplegar-se como la voz de este hombre que le confía sus vivencias y, simultáneamente, borra los límites entre el campo de la etnología y la literatura. Rincón (1978)<sup>12</sup>, refiere que el empuje a la escritura de este texto tuvo motivaciones políticas e historiográficas que el mismo Barnet (2001) puso de manifiesto. Ubica el texto en el género cuento y no novela, apreciación, esta, que se sustenta mas bien, en la ilusión estética, que se atribuía como constante de dicho género siglos atrás, y gracias a los recursos utilizados por Barnet (2001) para crear, según Rincón (1978), la ficción literaria que captura al lector, al dar la impresión de una realidad fáctica, soportada además por la verosimilitud lograda gracias a la experiencia personal vivida por el autor y la utilización de los *petits faits vrais*<sup>13</sup> de los que hablaba Stendhal (Citado por Rincón, 1978).

De Friedemann (1996) al igual que Barnet (1966) efectúa esta transgresión desde donde la voz del otro es escrita con la voz de quien escribe. Retoma el neologismo africano que introduce Yoro Fall (1992)<sup>14</sup>, *oralitura* “un calco de la

---

<sup>12</sup> RINCÓN. Op, cit., p. 29.

<sup>13</sup> De acuerdo con Rodrigo Figueroa (2008), los *petits faits vrais* son esas anotaciones breves realizadas por el escritor francés más extensas que las Máximas pero que no logran constituir una Ensayo e inducen al pensamiento profundo que ilustra la verdad de cada ser humano. FIGUEROA WEITZMAN, Rodrigo. De la fuga a la espera: esbozos de un alegre melancólico. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario. 2008.

<sup>14</sup> FALL, Yoro. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África", en África inventando el futuro, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, 1992. En: DE FRIEDEMANN. Nina S. *De la tradición oral a la etnoliteratura*. Revista Oralidad. Para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe. P.25. [http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=186.112.31.176&lq=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=186.112.31.176&lq=1).

palabra literatura” y se trata para la autora “de reconocer la estética de la palabra plasmada en la historia oral, en las leyendas, mitos, cuentos, epopeyas, o cantos que son géneros creativos que han llegado hasta nuestros días de boca en boca. Y que en la globalización de la crítica cultural también constituyen poéticas del sujeto de estudio por parte de sociedades letradas”<sup>15</sup>.

Esta escritura experimental basada en fuentes orales, documentales, historia oral y etnografía deja sus huellas en la publicación de: *Primitivos relatos contados otra vez* (1976), acerca de la intertextualización amazónica, y *Literatura de Colombia aborígen* (Niño: 1978) editado por Hugo Niño (1978); *Historia Doble de la Costa* (1979) de Orlando Fals Borda; *Herederos del jaguar y la anaconda* y *De sol a sol* de Arocha y De Friedemann; *Ma Ngombe: Guerreros y ganaderos en Palenque* (1979) y Criele Criele (1989) de De Friedemann; la versión española de *Yuruparí*, de Héctor Orjuela, con traducción de Susana Saléis; y *Entre la tierra y el cielo* (1994) De Friedemann y Alfredo Vanin (De Friedmann, 1996), entre otros. (De Friedmann, 1996; Niño, 1998)

Ahora bien, el lugar de “lo otro” limitado al “universo indigenista” también se ubica en obras de autores reconocidos como parte del canon del arte de la literatura, que se incluyen, según Franco (2003), en la etnopoética<sup>16</sup> no como intención de sus autores, sino por la forma como el mito y la oralidad como presencia de “lo otro” se incorpora en dichas obras, y, esto es, justamente, lo que les otorga el carácter etnoliterario. Por tanto, no solamente, se trata de textos y formas que emergieron en razón a las prácticas simbólicas que movilizaron las crisis en los campos de la etnología, la antropología, en las cuestiones surgidas en el campo del saber histórico y en los cambios operados por esas “luchas” en el campo de la literatura sino aquellos textos reconocidos como literarios en los que se ubica la presencia del mundo indigenista.

El autor incluye en la etnopoética, una forma de la etnoliteratura, las novelas de José María Arguedas (Andahuaylas, Perú, 1911/Lima, Perú, 1969) *Ríos Profundos* y *El Zorro de arriba, El Zorro de abajo*, de Miguel Ángel Asturias (Ciudad de Guatemala, 1899/Madrid, 1974) *Hombres de Maíz* y de João Guimarães (Minas Gerais, Brasil, 1908-1967) *Gran Sertão Veredas*. Según el autor, puede extraerse que la primacía y recurrencia de la voz y el sonido en las letras de las novelas de Arguedas y Asturias, distante de lo que ocurre con Rulfo en cuyos escritos se impone el registro visual, permite su inclusión en la etnopoética. Cabe anotar que, la crítica incorpora aspectos de la biografía de estos autores para señalar que la experiencia de su infancia con sociedades tradicionales, hace de sus textos un tejido de ficción, documentalidad y testimonio a partir de los cuales muestran “el universo indigenista”. (J. Franco, 2003). Aspecto que resulta algunas veces problemático cuando se adjudica el carácter de verdad y no de verosimilitud propio

---

<sup>15</sup> Ibid., p.24.

<sup>16</sup> FRANCO. Op. cit.,

de la ficción que, más bien, se confunde con la realidad de cada comunidad indígena.

De otro lado, cabría señalar que la lectura de “lo otro”, ya, no se limita de manera central a la incorporación del mundo indigenista en el campo literario como etnoliteratura. Mas allá del cuestionamiento de los grandes metarrelatos por el posmodernismo, del devenir de los saberes institucionalizados, la revolución cultural, los fenómenos de globalización, la violencia de la economía de mercado, cambiaron y arrasaron las expectativas, ideales y posibilidades de la gente común, transformaron las relaciones de poder suscitando respuestas dispares en diversos campos, alentaron esas expresiones donde el todo vale estalla la literatura y las producciones literarias, y en estos contextos se acentuó la cuestión de “lo otro” como la presencia de culturas disímiles, subculturas urbanas, formas de expresión, lenguajes, objetos, en el contexto social y urbano que a su vez, interrogaron las formas de sujeción y subjetivación, los ámbitos, miradas y métodos de incorporar “lo otro” en su diferencia.

En el campo de la literatura, de la novela histórica que rescata al sujeto, en obras y autores citados por Franco (2003) como *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, *La campaña* de Carlos Fuentes y el *General en su Laberinto* de Gabriel García Márquez (Citados por Franco, 2003) a su exclusión en el desencuentro entre el historiador Marcelo Maggi y su sobrino Emilio Renzi metáfora de la desimplicación de la historia en *Respiración Artificial* (2002) como contenido y parte de la estructura de la obra en la llamada literatura marginal, testimonial, del cuerpo y del crimen que es importante considerar respecto a los efectos que opera o podría operar en la lectura etnoliteraria de la diferencia y sus producciones y por supuesto, en el campo de la literatura.

En cuanto al auge de la llamada literatura marginal, testimonial, del cuerpo como expresión de la resistencia al ejercicio del poder del Estado y los micropoderes que se dibujaron en la nueva geografía mundial, la escritora chilena Diamela Eltit (Citada por Franco, 2003) introduce “lo marginal”, esa diferencia como residuos, rescollos de las dictaduras, del poder del Estado que permea los microespacios en el ejercicio de la violencia sobre los cuerpos, cuerpos torturados y de la fractura de la lengua allí donde no el poder sino el “constreñimiento físico”, parafraseando a Foucault (1991), lacera la palabra en fragmentos de gritos silenciados en el vacío de los símbolos y en esos desechos humanos bajo la penumbra de la violencia política, económica, social y urbana.

Durante la dictadura de Pinochet escribió 4 novelas *Lumpérica*, *Por la Patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), y *El padre mío* (1989) (Eltit, 2004)<sup>17</sup>. Respecto a

---

<sup>17</sup> LORENZANO, Sandra. *Sobrevivir precariamente. En torno a la propuesta literaria de Diamela Eltit*. En: ELTIT, Diamela. Tres novelas. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

la primera, Eltit (Citada por Franco, 2003) filmó un video en el que estaba leyendo *Lumpérica* (1983) en un prostíbulo y filma otro en el que besa a un vagabundo. En *Por la patria* (1986) en la que emplea lenguaje fracturado para hablar de la tortura, opera sobre la materia de las palabras, sangre y muerte por *gresan* y *romuert*<sup>18</sup> para constituir un lenguaje privado, distante de “estoy muerta”. (J. Franco, 2003). En *El cuarto mundo* (1988) manifiesta la impotencia y el desborde de lo que no puede controlarse en la lucha de un feto masculino con su melliza por un espacio y por un tiempo no elegidos. Y *El padre mío* (1989) se trata de una “alocución” de un hombre esquizofrénico llamado *Padre Mío* que vive en el “*erial*” una zona “marginal”.

Tras la dictadura la autora escribe *Vaca Sagrada* (1991), *El infarto del alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002)<sup>19</sup>. En *Los trabajadores de la muerte* (1999), explora el impulso de muerte como una suerte de fragmentación que presenta en el cuerpo mutilado, la dislocación del lenguaje que, del mismo modo, hace parte de la estructura de la novela. Y en su última novela como en las anteriores se devela el atravesamiento del poder del estado, las resistencias del ejercicio de los micropoderes en los espacios urbanos, como un supermercado, y la violencia de las relaciones del mercado que generan nuevas exclusiones sociales y relaciones de poder.

Así, este recorrido en sus cortes permite evidenciar algunas cuestiones constantes: la cuestión de la inclusión de “lo otro”, llámese alteridad, en su diferencia (sujetos o comunidades en relación con su cultura, su lengua, sus tradiciones, las cosas, su saber hacer etc); las formas a través de las cuales “lo otro”, sus diferencias, se han incorporado y circulado en los sistemas de símbolos, signos, en algunos campos del saber, particularmente, al vertirse en los textos escritos - incluso la etnopoésía, como texto oral, se ha plasmado en la grafía - y la incorporación de estos textos, de “lo otro” en diversos campos, entre ellos al campo de la literatura como etnoliteratura; el predominio de las relaciones de poder-saber en la génesis de la etnoliteratura, la transformación de las relaciones de poder y sus efectos sobre el campo de la literatura; las influencias del devenir de la literatura, de las prácticas literarias en la etnoliteratura; y la ruptura de los límites del campo literario hasta el todo vale en la literatura y etnoliteratura.

Teniendo en cuenta estas cuestiones y el marco referencial en el cual surgen, cabría preguntarse, ¿Por qué es importante abordar la cuestión de la diferencia en el campo literario y etnoliterario? ¿Cómo leer lo otro en su diferencia en el campo de la literatura? ¿Cómo leer “lo otro” en su diferencia sin anularlo? ¿Se trata de leer la diferencia como singularidad de las obras literarias?, ¿Cómo dar cabida a la singularidad de una obra literaria?, ¿Por qué es importante leer la singularidad del texto literario?, ¿Cuál es la importancia de dar cabida a la singularidad de una

---

<sup>18</sup> FRANCO. Op. cit.,

<sup>19</sup> *Ibid.*

obra literaria para la literatura y la etnoliteratura? ¿La singularidad de las obras literarias implicaría el fin del campo literario en el sentido que le otorga Bordieu (1995) ?¿Cómo dar cabida a la singularidad del texto literario sin anular su nexo con otras obras?

Teniendo en cuenta que la propuesta etnoliteraria de la *oralitura* supone la inclusión del otro, la voz del otro, en tanto, inclusión de la lengua del otro, de sus experiencias, vivencias en el texto escrito, podría pensarse que, ¿la incorporación en pie de igualdad de lo otro, acaso, implica la inclusión de lo otro o la anulación de su diferencia, de su singularidad? ¿La incorporación de lo otro a un campo de saber existente o institucionalizado como el campo literario implica la inclusión o anulación de su diferencia? ¿Sería posible que las formas con las que se supone incluir a “lo otro”, mas bien, sustentan su exclusión, su marginalización y coadyuvan en una suerte de repetición a perfeccionar las técnicas de exclusión, a promover y sostener relaciones de poder? ¿Qué ocurre con el campo del arte de la literatura cuando lo otro se incluye sin transformación alguna, cuando lo otro en su supuesta diferencia por el hecho de serlo al vertirse en el texto escrito se constituye en una obra literaria sin cuestionamiento alguno de las formas de funcionamiento, de las reglas de juego del campo literario, de las relaciones de poder en las instituciones que atraviesan este campo, de las formas canónicas de la literatura, sin relacionarse con otras obras, sin detenerse en su estructura? ¿Qué ocurre cuando la ficción se convierte en realidad y la realidad en ficción?, ¿Por qué habría que admitir la apertura de las fronteras de la literatura al todo vale? ¿Qué implica la proclama de la muerte de la literatura del todo vale? ¿Cuál sería el estatuto de la literatura para sostener sus límites?, ¿Qué implica que la literatura encuentre soporte en políticas de inclusión-exclusión de los “marginados”?

Adicionalmente, la oralitura y la etnopoética suponen que la oralidad es excluida y la escritura excluyente, una resuelve incluirla en la escritura, esto es, la oralitura, y otra se incluye como recurso estético, forma parte de la composición de una obra literaria pero también, en el caso de la etnopoésia, reivindica su diferencia lejos de lo escrito aunque se vierte en el texto escrito, ¿sería posible la existencia de otra alternativa que diga algo diferente mas allá de una cuestión política, de un régimen sobre otro que apunte a la singularidad?, ¿Con la incorporación de la diferencia un término como literatura podría ser llenado de nuevos contenidos, mas allá de la connotación política que se remonta al siglo XIX “donde el imperio de la letra, la letra, de la escritura, legitimaba a la Civilización Europea y la tradición oral constituía un Modus Vivendi de las culturas llamadas primitivas o salvajes”<sup>20</sup>?

Estos interrogantes sobre la cuestión del campo de la literatura y el saber etnoliterario evidencian la relevancia de considerar la cuestión de “lo otro”, la alteridad, la diferencia, en tanto, cabría pensar, a la luz de la lectura de Wajcman (2001) y de Badiou (2005), por una parte, la destrucción de lo otro, lo diferente que

---

<sup>20</sup> RODRIGUEZ ROSALES, Héctor E. Ciencias Humanas y Etnoliteratura. San Juan de Pasto: Ediciones Unariño. 2001

está en juego, si se desconoce las formas como se arriba a esa diferencia, y segundo, eliminar las fronteras, los límites, entre lo que es y no es arte o literatura, como obras del arte y de la literatura, en el sentido que propone Wajcman (2001), es coadyuvar a la destrucción de “lo otro”, en tanto, el lugar del arte debe prevalecer como ese lugar de invención, creador de miradas, maneras de ver el mundo, creador de “la diferencia mínima”, y solo esto es posible, si el arte y la literatura no se atan mas que al acto de invención, “en el lugar de la mínima diferencia”, límite en el que acuerdan Lotman (1999), Jauss (1986), Innerarity (2002), Lacan (2007), Recalcati (2006), Rabaté (2007) y Moreno (2008). Innerarity (2002) en su lectura de Jauss (2002) sienta su posición respecto a la “estetificación posmoderna” de la realidad:

Contra esto hay un primer argumento de tipo laboral, de división del trabajo: la estética no puede cumplir bien su tarea cuando tiene que abordar también las faenas de la ontología, la epistemología y la ética. ¿Cuál es esa tarea específica? Pues defender, explicitar una serie de distinciones, sin cuyo respeto nuestra vida teórica y práctica sería infinitamente más pobre. La diferencia, por ejemplo, entre experiencia y experiencia estética, entre los artistas y los constructores, entre cosas y objetos artísticos. Con el simple rechazo de la diferencia entre el mundo y el arte no se gana nada; de lo que se trata es de hacer visible esa diferencia como diferencia en el mundo de la actividad humana. No tenemos el arte en la pluralidad de sus formas para que nos sirvan de ayuda en la consecución de otros fines. Las obras de arte son construcciones que no tienen otro fin que la erección de sus irregulares presencias.<sup>21</sup>

En este sentido, Moreno (2008) retoma a Freud (1978) en la correspondencia que escribe a Carl Jung, el 26 de mayo de 1907, donde expresa que “los artistas siempre han precedido a los psicoanalistas en la revelación del alma humana”, Lacan (1995) recomienda a los analistas no hacer de psicólogos “donde el artista le[s] desbroza el camino”<sup>22</sup>. Al respecto, Deleuze (2007) en *Pintura: El concepto de diagrama* refiere los aportes del arte a la filosofía, “la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía”<sup>23</sup>.

Wajcman (2001) al igual que Badiou (2005) a través de lo que el arte enseña, particularmente, el *Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco*, en el que el segundo hace énfasis, ponen de manifiesto la necesidad de que el pensamiento ponga límite a la repetición y se remiten a la experiencia del nazismo. Los dos refieren que el idealismo, las imágenes, las representaciones, no constituyen el camino para evitar el retorno a la sistemática fábrica del exterminio. Wajcman (2001) demuestra que las imágenes y los monumentos erigidos para el recuerdo han anulado la memoria, lo visible oculta, los semblantes ocultan lo real, y se remite a Gerz (Citado por Wajcman, 2001) que hace de la presencia y ausencia de monumentos, de los que deja a la mirada pequeños detalles visibles, un lugar de

---

<sup>21</sup> INNERARITY, Daniel. Introducción. La experiencia estética según Jauss. En: JAUSS, Robert. Pequeña apología de la experiencia estética. Buenos Aires: Ediciones Paidós. 2002. p. 25-26

<sup>22</sup> LACAN, Jacques. *Homenaje a Margarete Duras. Del rapto de Lol V Stein*. Intervenciones y textos. Buenos Aires: Manantial. 1998, p 65-66.

<sup>23</sup> DELEUZE, Gilles. *Pintura. Concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. 2007, p. 21.

la memoria de lo que se olvida. Esos mínimos detalles están ahí para recordar el olvido.

Badiou (2005) refiere que “una de las grandezas del siglo” “fue consagrarse a pensar la relación entre violencia, real y semblante, entre rostro y máscara, entre desnudez y travestismo” en disímiles campos como la teoría política y la práctica artística. El siglo XX se destaca por la eficacia, de lo que Lacan (Citado por Badiou, 2005) llama la pasión por la ignorancia, diferente a lo ocurrido en el siglo XIX, cuando el positivismo afirma el poder del conocimiento. El autor agrega la pasión por lo real.

La depuración fue el horror del siglo XX con el nazismo, stalinismo, etc., “dos formas patológicas”, “dos enfermedades del poder” (Foucault, 1991)<sup>24</sup>. Sin embargo, la depuración en el arte adquiere un carácter diferente y se remite a la obra de Malevitch (Citado por Badiou, 2005) *Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco (1918)*. En esta pintura, se llega al extremo de la depuración en tanto se elimina todo color y forma aunque no la alusión a la geometría que sostiene la diferencia mínima, abstracta del fondo y la forma, diferencia nula entre el blanco y el blanco, “la diferencia de lo Mismo”, “diferencia evanescente”<sup>25</sup>.

Esta pintura, no constituye un gesto de destrucción se aproxima a la poesía de Mallarmé (Citado por Badiou, 2005) “la diferencia mínima pero absoluta, la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él”, atrapada en la blancura “es borradura de todo contenido o surgimiento”. No es destrucción porque no se trata de lo real como identidad sino como distancia que, en la novela *El Pentágono*<sup>26</sup> de Di Benedetto (2005), corresponde a la figura geométrica pentágono que hace a su estructura misma y a la diferencia mínima entre el fondo y la forma de la obra. Esa distancia misma es lo real por tanto no se trata de depurar lo real. La pasión por lo real que es identitaria, la que busca lo auténtico, desenmascarar los falsos semblantes es destrucción, es depuración interminable, “una figura del mal infinito”<sup>27</sup>.

Sin embargo, la pintura de Malevitch (Citado por Badiou, 2005), introduce una pasión de lo real diferencial y diferenciadora que se “consagra a construir la diferencia mínima y proponer su axiomática”, “es una proposición en pensamiento, que opone la diferencia mínima a la destrucción máxima”. En este sentido, la pasión del arte es la pasión por lo nuevo, lo nuevo del lado de “la invención del contorno”. Badiou (2005), cita un poema de Malevitch (Citado por Badiou, 2005) escrito antes de la producción de su obra, que se aproxima a ese real que

---

<sup>24</sup> FOUCAULT, Michel. El sujeto y el poder. Bogotá: Editorial Carpe Diem.  
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>

<sup>25</sup> BADIOU, Alain. El siglo. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2005.

<sup>26</sup> DI BENEDETTO, Antonio. El pentágono. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2005.

<sup>27</sup> Ibid., p. 79



desconoció el pintor al proponer un arte conceptual desprovisto de una materialidad diferente:

Trata de no repetirte nunca, ni en el ícono ni en el cuadro ni e [en] la palabra,  
si algo en su acto te recuerda un acto antiguo,  
me dice entonces la voz del nuevo nacimiento:  
borra, cállate, apaga el fuego si es fuego,  
para que los faldones de tus pensamiento sean más ligeros  
y no se enmohezcan,  
para escuchar el hálito de un día nuevo en el desierto.  
Lávate el oído, borra los días antiguos, sólo así  
serás más sensible y más blanco,  
pues mancha oscura ellos yacen sobre tus hábitos  
en la sabiduría, y en el soplo de la ola  
se dibujará para ti lo nuevo,  
Tu pensamiento encontrará los contornos, imprimirá el sello de tu rumbo.<sup>28</sup>

El autor anuda dos cosas, por una parte la capacidad de anticipación del arte que llama “profetismo del siglo en cuanto a lo real”. Este anticiparse implica que el pensamiento debe interrumpir la repetición. Debe haber, y habrá, un acto nuevo, un “nuevo nacimiento” que el siglo tiene que inventar”, aunque no se trata de borrar los días antiguos. De otro lado, retomando un verso del poema, añade que es preciso lavar ese oído para encontrar los contornos. “La atención se cumple como invención del contorno, sello de un rumbo, y no a través de la captación de una idealidad preexistente”.

Y para terminar, el capítulo *la pasión de lo real y montaje del semblante*, retoma a Malevitch (Citado por Badiou, 2005) quien nos dice qué es un acto sustractivo: “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada. El acto es un “día nuevo en el desierto”<sup>29</sup>.

Por tanto, se trata en esta investigación de ubicar eso real en el objeto como acto de pensamiento, “un acto nuevo” que permita la invención en la diferencia mínima, una entre otras posibilidades de dar lugar y leer la singularidad del cuento para extraer su propia teoría como aportes a la etnoliteratura.

Se parte del objeto como materia, esto es desde el concepto kantiano de materia como lo que “es móvil en el espacio”<sup>30</sup> o aquello que ocupa un lugar en el espacio para arribar a un objeto de materialidad diferente a la “materialidad virtual” (Cottet, 2009) o a “Lo material [que] se nos presenta como *corps-sistant*, (...) bajo la

---

<sup>28</sup> Ibid., p.81

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> KANT, Emmanuel. Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza. Madrid: Editorial Alianza. 1989. En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009, p. 201.

subsistencia del cuerpo, es decir, lo que es consistente” (Lacan, 1977)<sup>31</sup> para arribar a una suerte de masa negativa que introduce la teoría de la antipartícula conforme a la mecánica de Dirac (Citado por Bachelard, 1984) que “desrealiza las intuiciones realistas y conduce a la paradoja del electrón negativo”, “*la desustantificación* de lo real por la masa negativa que conduce a la antimateria, no (...) menos materialista”<sup>32</sup>. Gracias a Cottet (2009), se extrae que materia y antimateria pueden tener una estructura de banda de Moebius y por tanto, haciendo uso de la analogía materia-antimateria de la física cuántica, se puede establecer el pasaje de una materialidad a otra del objeto al objeto como acto de pensamiento, como acto de invención de la obra del arte, extraído a partir de la materialidad de la imagen cinematográfica y del significante en el texto del cuento.

Este recorrido que implica la extracción del objeto en el pasaje de una materialidad a otra, se abre gracias a los aportes que ofrece la lectura de Badiou (2005) y de Wajcman (2001), quien se detiene en la cuestión del objeto en tres obras de arte *Rueda de Bicicleta* (1913), *Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco* (1915) y *Shoah* (1985) con las que introduce el matiz de “obras del arte”, en tanto cada obra hace su propia teoría, importante, para la reflexión en torno a los límites de la literatura y el arte. La experiencia y referencia de lectura de estas tres obras a partir de la teoría que cada una propone, esto es, “teoría del vaciamiento del objeto”, “teoría de la in-corporación del vacío” y “teoría del objeto que se crea de la nada”, hace posible reordenar y hacer visibles los aportes de los textos y reflexiones literarias de Grillet (1965) y Di Benedetto (2007) acerca de la cuestión del objeto y la escritura, una escritura experimental, singular no desprovista de la influencia del cine en el que estos autores también incursionaron y del cual tuvieron gran influencia.

La lectura de Wajcman (2001), las intuiciones de Di Benedetto (2003), la propuesta literaria del cuento *Abandono y pasividad* (2007), las opacidades de Grillet (1965) en torno al objeto de su novela remiten inevitablemente a las obras en su materialidad, en su “diferencia mínima” y envían al psicoanálisis como una posibilidad para extraer esa singularidad a través de la noción de objeto pulsional, Freud (1998 d), al **objeto a**, concepto fundamental sustentado por Lacan (1987a, 1987 b, 1996, 1997, 2006a, 2006b, 2007), y su relación con la escritura y la lectura, el significante y la letra, Lacan (1987b, 1996, 2006a, 2006b), Moreno (2008), García (2009), Berenguer (2010) y Miller (2000, 2010).

---

<sup>31</sup> LACAN, J. Seminario 24, L'insu..., 14/12/76, Ornicar? No. 12-13, diciembre de 1977, p.10. (N. de T.: Literalmente material-no-mente, homofónico a material-mente en francés). En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009, p. 203.

<sup>32</sup> BACHELARD, Gastón. La filosofía del no. Buenos Aires: Amorrortu. 1984. En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires: Grama Ediciones. 2009, p. 203.

Los aportes de Miller (2010) gracias a la elaboración del término extimidad introducido por Lacan (2005) permiten cuestionar la estructura del objeto, la extimidad como su estructura y aportar este término para trascender la relación de oposición entre adentro y afuera, y abordar la cuestión de la invención del contorno o borde donde el objeto se corte como acto de pensamiento allí donde emerge la singularidad.

Esta lectura, la de Badiou (2005), la de Berenguer (2010) quien ubica en Freud, y Lacan, la cuestión del objeto, el objeto real, no simbólico ni imaginario, interrogan al objeto como causa de pensamiento que forma parte del mismo pensamiento, es decir, se abre la cuestión y pertinencia de la introducción del término, noción de extimidad como estructura del objeto que permite cuestionar a este como acto de pensamiento en el encuentro con las obras del arte que aborda Wajcman (2001) es decir, a través del arte como “máquina cuatrípode” que hace del objeto real el nudo que relaciona al autor, la obra y al espectador causando una mirada nueva, empujando a la invención en la mirada. El espesor de este objeto, su materialidad es una cuestión que surge a partir de las tres obras del arte, ya mencionadas, y de las elaboraciones de Bréhier (1955, 1979), Lacan (1980), Quiroga (2007), García (2009), Deleuze (2009) y Cottet (2009).

Para hacer contorno, localizar y extraer este objeto en la materialidad del cuento, se acudirá a enfoques metodológicos heterólogos, esto, en tanto, esta operación implica el pasaje de una materialidad a otra, de la materialidad del objeto y la materialidad de la imagen cinematográfica a la materialidad del significante y de estas a la materialidad del objeto como acto de pensamiento, es decir, el pasaje de la materialidad de las tres obras pictórica, escultórica, cinematográfica a la materialidad de lo escrito en el cuento para extraer el objeto: enfoque metodológico psicoanalítico conforme a la propuesta de Moreno (2005) en conexión con el enfoque metodológico estructural del análisis estructural del relato según Barthes (1970)<sup>33</sup> y a la propuesta de análisis de la estructura fílmica a partir de algunos elementos del lenguaje cinematográfico, a la teoría estética del cine y la literatura de Lotman (1979), Muka ovský (2000) y a la teorización sobre la imagen y materia cinematográficas conforme a Deleuze (1984, 2009).

## 1.1 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿La presencia del objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito hace al cuento *Abandono y Pasividad de Antonio Di Benedetto una obra del arte?*

---

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos. En: *Análisis Estructural del Relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo: Argentina, 1970.

## 1.2 ANTECEDENTES

Retomar como metáfora el campo jurídico viene bien para allanar retroactivamente el escabroso rumbo del que partió esta investigación, serán pues los indicios, el “paradigma indiciario”<sup>34</sup>, mas que por el método deductivo, por el *après coup* de la formalización de las discontinuidades en el encuentro con los detalles como acontecimientos, los que hicieron posible desbrozar un recorrido: la contingencia y la posibilidad.

Esta investigación se inscribe sobre el fondo de otra pregunta que no vio sus frutos por la detención en el goce de la mirada aunque al tiempo esa inercia relanzó, en el trayecto que lleva sus marcas, una otra pregunta. *El trazo mítico como recurso estético en la escritura neobarroca de la novela Maitreya de Severo Sarduy*, es el fondo. Un deleite no desdeñable que, no obstante, no permitía responder algunas cuestiones relativas a lo que podría nombrarse “respeto por la dignidad de una obra underground”, esto es, cómo dar lugar a la palabra de esta obra, cómo dar cabida a su alteridad, a su singularidad, a su diferencia mínima, en el ámbito académico en el que Severo Sarduy<sup>35</sup> redoblaba el destino sombrío de su obra, el ocaso de lo underground. Cuestiones que se replegaron sobre la genealogía misma de la “etnoliteratura” dibujada por Niño<sup>36</sup>, Carlos Rincón (1978),<sup>37</sup> Angel Rama (2004)<sup>38</sup>, Jean Franco (2003)<sup>39</sup>, *Alfredo Laverde Ospina* (2009)<sup>40</sup>, el *Documento central de la Maestría en Etnoliteratura*<sup>41</sup> y por ese intrincado de huellas que diversas voces entretejieron a su paso.

Entonces, la alteridad, la singularidad como interrogantes no partieron de una premisa política de inclusión artística, cultural, social y jurídica sino de la opacidad que dejaron entrever las novelas *De donde son los cantantes*<sup>42</sup>, *Cobra*<sup>43</sup>, *Colibrí*<sup>44</sup> y *Maitreya*<sup>45</sup> en el goce de su teatralidad, en la libertad de la infinitud de su

---

<sup>34</sup> GINZBURG, Carlo. Indicios. *Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*. En: Morfología e historia. Editorial Gedisa: Barcelona. 1989

<sup>35</sup> RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.. Severo Sarduy. En: *Obras Completas*, Tomo II. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 1799.

<sup>36</sup> NIÑO. Hugo. Op. cit.,

<sup>37</sup> RINCÓN. Op. cit.,

<sup>38</sup> RAMA, Angel. *La Ciudad letrada*. Chile: Tajarar Editores. 2004.

<sup>39</sup> FRANCO, Jean. *La Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate. Random House Mandadori S.A. 2003.

<sup>40</sup> LAVERDE, Ospina. Alfredo. *Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana*. En: LAVERDE, Ospina. Alfredo, VALLEJO, Murcia Olga. *Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión*. Medellín, Colombia: La Carreta Editores. 2009

<sup>41</sup> *Documento central de la Maestría en Etnoliteratura*. Maestría en Etnoliteratura. Departamento de Humanidades y Filosofía. Universidad de Nariño. 2008.

<sup>42</sup> SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes*. En: *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 326-423

<sup>43</sup> SARDUY, Severo. *Cobra*. En: *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 425-484.

<sup>44</sup> SARDUY, Severo. *Colibrí*. Editorial Oveja Negra: Bogotá. 1983, p.138. SARDUY, Severo. *Colibrí*. En: *Obras Completas*, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 693-795

<sup>45</sup> SARDUY, Severo. *Maitreya*. *Obras Completas*, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 585-689.

proliferación significativa al tropezar con la poética del objeto que hizo eco *A la busca del tiempo perdido*<sup>46</sup>.

El despliegue de una escritura entonces se cernió en el tropiezo con un adoquín, en el encuentro con el objeto que tomó cuerpo en el cuento *Abandono y Pasividad*<sup>47</sup> de Antonio Di Benedetto. Un objeto indefinible, confuso que suscita un acto de escritura, un objeto con espesor y cuerpo, un objeto de pensamiento mas allá de todo grito antihumanista, parece hablar mejor de las vicisitudes y avatares que se dicen humanos. Es este objeto que empieza a materializarse en la materialidad de tres obras de arte que no escapan a la mirada de Wajcman (2001)<sup>48</sup> al que pretende aproximarse esta investigación. No se trata del análisis de la psicobiografía del autor, de la figura del autor, esas figuras a las que se refiere Premat (2009)<sup>49</sup>, monumentos que ocultan, borran sus producciones tras un semblante que devela García (2003)<sup>50</sup>. Es este objeto como acto de pensamiento nudo de la máquina pensante, quizás el autor mismo que crea la obra, no como sujeto sino como causa, retomando a Premat (2009), mancha ciega para Néspolo<sup>51</sup> en su tesis de Doctorado, un trabajo por demás riguroso, sobre el autor y sus obras, Antonio Di Benedetto.

Son por tanto las obras mismas, su materialidad que deviene el fondo sobre el que se inscribe la pregunta desde lo escrito y la lectura, desde los trozos y trazos sobre los que se despliega lo escrito mas próximos al objeto, y desde las inconsistencias de la imagen, el punto de partida para bordear la singularidad, la diferencia mínima de la obra de arte desde donde se construye su teoría. Recorrido que se emprende desde la propuesta de desciframientos y localizaciones de Moreno (2008) y Barthes (1970)<sup>52</sup>, de montaje, secuencias, escenas de Muka ovský (2000), de Lotman (1979) y Deleuze (1984) para ir más allá de la perspectiva, de la estructura de planos, secuencias, montaje y tiempos al encuentro con la presencia de ese objeto que hace borde y corte en los contornos de la mínima diferencia.

### 1.3 JUSTIFICACIÓN

Inscribir esta investigación en el campo de la etnoliteratura es pertinente en relación con la propuesta de una posibilidad de abordaje de la diferencia, “lo otro”, la alteridad mas allá de las relaciones de poder que han atravesado su devenir y

---

<sup>46</sup> PROUST, Marcel. *A la busca del tiempo perdido I*. Por la parte de Swann. Madrid: Valdemar. Edición de Mauro Armiño. 2000.

<sup>47</sup> DI BENEDETTO, Antonio. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2007

<sup>48</sup> WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

<sup>49</sup> PREMAT, Julio. *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2009.

<sup>50</sup> GARCÍA, Germán. *La virtud indicativa: Psicoanálisis y literatura*. Buenos Aires: Colección Diva. 2003.

<sup>51</sup> NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 84

<sup>52</sup> BARTHES, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos*. En: *Análisis Estructural del Relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo: Argentina, 1970.

han convergido en su emergencia al estallar el campo del arte literario en el todo vale, donde cualquier texto puede ser considerado una obra de la literatura en el intento de incluir “la alteridad”.

Se trata de una propuesta que no subordina el arte a la búsqueda o captación de idealismos preexistentes, representaciones o imágenes, ni a la pasión identitaria por la autenticidad, lo real, que obturan sus posibilidades de invención y dirigen a la destrucción conforme a Badiou (2005) y a Wajcman (2001), y que, mas bien, coadyuvan a sostener, preservar o dirigirse hacia “formas patológicas del poder” como el stalinismo o nazismo (Foucault, 1991). Wajcman (2001) evidencia a partir de Gerz y Lanzmann (Citados por Wajcman 2001) que la preservación del campo del arte agujereó las relaciones de poder al hacer de los trozos de ausencia o de la nada objetos que recuerdan el olvido allí donde algo escapó a la sistemática máquina del exterminio sustentada en la eficiencia y la eficacia del cálculo. Ese algo in-corporado en el arte.

La investigación, en su lugar, se orienta a la localización de “Lo otro”, “la alteridad”, “la mínima diferencia”, “la singularidad”, aquí equivalentes, a partir de la aproximación a la cuestión del objeto en el arte pictórico, escultórico y cinematográfico. Al evidenciar la extracción del objeto a partir de los objetos elevados a obras de arte *Rueda de Bicicleta* (Duchamp, citado por Wajcman, 2001), *El Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco* (Malevitch citado por Wajcman 2001) y *Shoah* (Lanzmann citado por Wajcman, 2001) en el nudo que forman el espectador, la obra y el autor, se vislumbra la teoría que crea cada una de estas obras y esto permite arribar al postulado que propone que cada una de las obras hace su teoría: una teoría del vaciamiento del objeto, una teoría de la incorporación de la ausencia y una teoría del objeto que se crea de la nada. En el desafío que implica el pasaje de la materialidad de las obras (pictórica, escultórica y cinematográfica) a la materialidad que se pone en juego en la escritura (la lengua), se pretende analizar el cuento en la materialidad de lo escrito y determinar este cuento como una obra del arte de la literatura a partir de la cuestión de la extracción del objeto como acto de pensamiento de dicha materialidad.

La cuestión del objeto como acto de pensamiento y la obra del arte no como la complacencia del ver sino del cambiar la mirada permiten hacer una propuesta acerca de la etnoliteratura pero un tanto vaciada del peso político que mas bien, anula la diferencia y tiende a la destrucción de un lugar que abre posibilidades para la invención de la “mínima diferencia”. No se trata de excluir el poder de una obra del arte, se trata de no condicionar el arte, sus posibilidades de existencia, sus límites, a las relaciones de poder sino de preservar el lugar de posibilidad y de invención del arte de la literatura. Se trata de preservar ese lugar de anticipación del arte que desbroza caminos y posibilidades a la filosofía, incluso a la misma política, al psicoanálisis, a la ciencia, etc. Es entonces una posibilidad de dar lugar al pensamiento que interrumpe la repetición, en tanto, el objeto se erige

como acto de pensamiento que en su estructura íntima es contorno y corte, que hace lugar a la diferencia mínima donde se inventan las singularidades, la obra del arte como singular en tanto hace su propia teoría justo en el lugar de la diferencia mínima. De ahí, la importancia de preservar el campo del arte de la literatura diferente de otros campos.

Así las cosas, la investigación no solo es pertinente sino relevante en relación con la etnoliteratura. Ahora bien, su relevancia también radica en los aportes que la conexión del arte pictórico, escultórico, cinematográfico y literario, la etnoliteratura y el psicoanálisis implica.

En relación con el psicoanálisis de orientación lacaniana, la relevancia consiste en las enseñanzas que el cuento deja referente al camino por el que empuja a la investigación y la teoría que propone respecto a cuestiones sobre la singularidad, la alteridad, lo indecible, impronunciado e imposible como motores del pensamiento y la orientación de la cura. En este sentido, brinda una lectura posible a través del recorrido lógico que implica la extracción del objeto en el pasaje de una materialidad a otra que se pone en juego en las obras del arte y la producción de la teoría singular que cada una propone: significante-objeto-fantasma-cuerpo-letra y síntome; recorrido que implica la pertinencia de acudir a enfoques metodológicos heterólogos, psicoanálisis, estructuralismo, teorías cinematográficas y teorías estéticas del cine y la literatura.

A propósito de los enfoques y herramientas metodológicas, estos permiten analizar la materialidad del cuento siguiendo una lógica: el enfoque metodológico psicoanalítico permitirá el desciframiento significativo considerando la lectura particular del significante en psicoanálisis diferente de enfoques y teorías semióticas y la localización del objeto a partir de ciertos significantes teniendo en cuenta algunos conceptos fundamentales del psicoanálisis, considerando el análisis estructural para establecer las relaciones de los elementos que componen el cuento y la teoría estética de la literatura y del cine y la teoría cinematográfica que permitirá acceder a la especificidad de la materialidad de la imagen que junto a la materialidad significativa componen el cuento para cernir la cuestión del objeto, al poner en cuestión la limitación de algunos elementos para determinar la estructura del cuento y en suma, arribar a la teoría que el cuento crea.

## 2. MARCO TEÓRICO

Arribar de la cuestión del objeto como sustento para pensar y pasar de “las obras de arte” a “las obras del arte” y de estas a “las obras de la literatura” que hacen más bien al borde que corta aquello que es “una obra de la literatura” y la diferencia de aquella que no lo es, implica un trayecto. En este recorrido - que no parte de la literatura, la teoría literaria, lingüística o estética a partir de las cuales se atribuye o conceptualiza el carácter literario de un texto, sino del cambio en la mirada que operan tres obras del arte singulares como fondo de una lectura de la teoría psicoanalítica lacaniana - al sustentar, en el movimiento mismo, la pregunta por el objeto como materialidad que constituye un acto de pensamiento que hace al cuento *Abandono y Pasividad*<sup>53</sup> de Di Benedetto “una obra del arte”, es una apuesta, argumentar, la cuestión de una lectura posible, entre otras, de la etnoliteratura a partir de la teoría que esta “obra” construye como producto de un hacer artístico en “la materialidad de lo escrito”.

La cuestión del objeto ha sido vista en menos tanto en el campo del arte como en el de la literatura del siglo XX. En la literatura encuentra sustento en la crítica literaria dirigida a la *Nouveau roman* (Grillet, 1965) de la que no es ajeno Antonio Di Benedetto (Néspolo, 2004) a partir de los años sesenta y cuya escritura experimental, paranoimia de singular, intenta purificarse del objeto para extraer los méritos estético-literarios de algunas de sus obras en una suerte de “deshumanización” de personajes y sentimientos<sup>54</sup> (Julio Premat, 2007) o para excluirlo en la querrela sobre el precursor del objetivismo creada por la crítica que opone a Di Benedetto respecto a Grillet (Néspolo, 2004) haciendo del objeto algo confuso o para elidirlo de la literatura fantástica en pos “del lenguaje como vehículo privilegiado de conocimiento”<sup>55</sup> al decir de Néspolo (2004) que deja de lado las intuiciones del mismo Di Benedetto, en una de sus reflexiones acerca de la literatura fantástica, quien se aproxima al objeto, podría decirse, como “una clave” de “las claves”, a través de las pulsiones freudianas<sup>56</sup>, de la que es subsidiaria la noción de **objeto a** propuesta por Lacan<sup>57</sup>:

---

<sup>53</sup> DI BENEDETTO, Antonio. *Abandono y pasividad*. Cuentos completos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2007. p. 187-189.

<sup>54</sup>PREMAT, Julio. *Lo breve, lo extraño y lo ajeno*. En: Di BENEDETTO, Antonio. Cuentos completos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2007. p. 16

<sup>55</sup> NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 84

<sup>56</sup> FREUD, Sigmund. Tres ensayos de teoría sexual (1905) Obras completas. Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (a). FREUD, Sigmund. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910). Obras completas. Vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (b). FREUD, Sigmund. La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis (1910). Obras completas. Vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (c). FREUD, Sigmund. *Pulsiones y destinos de la pulsión*. Trabajos sobre Metapsicología (1915). Obras completas. Vol. 15 Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (d)

<sup>57</sup> Léase principalmente en: LACAN, J. El Seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires: Paidós, 2007. LACAN, J. El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1987 (a) seminario. LACAN, J El Seminario. Libro 13. El objeto del psicoanálisis. Folio Views 4.1. Copyright©. 1992-1997. Folio Corporation. A division of Open Market. Inc. All Right Reserved. LACAN, J. El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis: Buenos Aires: Paidós, 1987 (b). LACAN, J. El seminario. Libro. 23. El sinthome. Buenos Aires: Paidós, 2006.



Gracias a Borges me introduje en la literatura fantástica, en su esqueleto y su significación (...)

He trabajado en la búsqueda del origen y el ser de la literatura fantástica. He visto claramente tres etapas, al principio estuve convencido de que la literatura fantástica era una categoría en sí misma que admitía adjetivos de lo maravilloso, lo fantástico, lo sorprendente y lo sobrenatural. Luego estudié el tema bajo otra lente: en relación con el sexo y los impulsos sexuales y con afinidad al psicoanálisis para poder interpretarla. Por último, vino la vuelta a la lente de que lo fantástico descubre una realidad. Los cuentos fantásticos son realidades. La clave es buscar las claves alrededor de lo fantástico en sí mismo. Las pulsiones sexuales y los caminos del psicoanálisis.

En el campo del arte, pese a la crítica de las obras de arte desde diferentes teorías del arte y movimientos como el *abstraccionismo* y *dadaísmo* que intentan liberarse del objeto, al tomar distancia del realismo y la figuración, y precisamente por ello, el objeto cobra un estatuto y un carácter completamente ajenos a la desvinculación del mundo y más bien, abre al cuestionamiento y transformación de este, no sin el encuentro con el objeto como ausencia, pérdida y horror, que incorpora, en el sentido de las entidades “incorporales de los estoicos”<sup>58</sup>, la carne de la que estamos hechos para ir más allá del dolor pero no sin este como ausencia objetivada, anudada a la palabra, las imágenes y los cuerpos de las obras, su materialidad.

Será entonces el objeto que encuentra un nuevo estatuto en “las obras del arte” en su singularidad, por demás redundancia, y sobre el cual se asienta la lectura de Wajcman (2001) acerca de la noción de objeto del psicoanálisis lacaniano, el que permita reinterpretar las obras de arte, de la literatura, el arte mismo, las teorías del arte y de la literatura, la cuestión estética y ética para abrir posibilidades de interpretación y lectura a la cuestión etnoliteraria y a la producción de “las obras de la etnoliteratura”.

---

<sup>58</sup> BRÉHIER. E. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Archiv für geschichte des philosophie, 22, 1909, 114-125. BRÉHIER. Études de philosophie antique. 1955, p.106-116. En: FERRATER MORA, José. Diccionario de filosofía. 1979. [http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs_navlinks_s)  
GARCÍA, Germán. *Clase del 11 de julio de 1987*. En torno de las identificaciones: claves para la clínica. Tucumán: Otium ediciones. 2009. QUIROGA, Carlos. Clase 5. Seminario “El equívoco objeto del psicoanálisis”. Cursos introductorios. Escuela Freudiana de la Argentina. 2007.

[http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases\\_publicadas/seminario\\_el\\_equivoco\\_objeto\\_del\\_psicoanalisis](http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases_publicadas/seminario_el_equivoco_objeto_del_psicoanalisis)  
LACAN, J. *Radiofonía*. Radiofonía y televisión. Barcelona : Editorial Anagrama.1980. p. 18-19.

Una lectura del objeto en *El objeto del siglo*, de Wajcman (2001) permite abrir paso a ese recorrido con “dos obras del arte” incluidas en el llamado arte conceptual y abstracto y producidas en el contexto en el que el Formalismo Ruso, que con renovado acento hizo su entrada en 1914 con Shklovski (Citado por J. Jandová y Volek, E., 2000), junto a la estilística cuya influencia se extendió a “Alemania y a los países latinos”<sup>59</sup> y al New Criticism anglosajón, desbrozaron diferentes caminos a la poética y la teoría literaria y del arte, en medio del cuestionamiento del vitalismo, la fenomenología, la psicología de la Gestalt y la teoría de la relatividad al paradigma positivista e historicista del siglo XIX que desplazó a los sistemas racionalistas del siglo XVIII.

En ese contexto en el que apremia la visión de la totalidad para dar cuenta de lo único e irrepetible o de la universalidad de unas leyes que determinan qué es una “obra de arte”, tales “obras del arte” constituyen un acontecimiento como ruptura y discontinuidad desde el cual las “obras de arte” no pueden ser “vistas” de la misma forma y la concepción del arte cambia a partir de un “*Retorno hacia lo real*” marcado por la deflación de la imagen y del sentido al inventar una ontología negativa y su positividad que implica, la encarnación en el objeto, de la ausencia: La *Rueda de Bicicleta*, ready-made de Duchamp, 1913, y El *Cuadro Negro sobre Fondo Blanco* expuesto por Malevitch en 1915.<sup>60</sup> Obras, “epígrafe del siglo” para Wajcman (2001), cada una, expresión del arte contemporáneo, converge, desde su singularidad, en “la teoría del arte del siglo” XX, al anudarse una con otra, en la cuestión del objeto, ese objeto, “la cosa más irrepresentable del siglo”, imposible de representar que Lanzmann hace obra visual, *Shoah*<sup>61</sup>. Un objeto “sin imagen, sin nombre (...) que no podía salir más que de una obra de arte”; esto no implica que tal objeto sea una obra de arte, lo que esto dice es que “siendo las obras de arte objetos pensantes, son las mejor situadas para “pensar lo que es un objeto,

---

<sup>59</sup>JANDOVÁ, Jamila y VOLEK, Emil. *Genealogía de la Escuela de Praga. Introducción*. Signo Función y Valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muka ovský. Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Departamento de Humanidades y Literatura, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes. Plaza y Janés Editores Colombia S. A., Santafé de Bogotá: 2000, p. 46.

<sup>60</sup> La primera *Rueda de bicicleta* de 1913 se perdió y se cuenta con “copias”, “dobles” o “clones” tardíos hechos por Duchamp. Wajcman se refiere a una rueda de 1964 de una colección privada de Milán cuya fotografía fue publicada por José María Faerna (1996). Retrospectivamente, Duchamp designa a esta obra ready-made, término acuñado por el artista en 1915 para nombrar una pala de nieve bajo el título de *In advance on the broken arm*. Y en cuanto a la obra de Malevitch, cuyo nombre original es *Cuadrángulo* fue sustituido por la descripción de la obra hecha por el autor *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, nombre retomado por Wajcman. La obra fue expuesta el 17 de diciembre de 1915 en San Petersburgo red denominada *Petrogrado*, en la exposición titulada “0,10: Última exposición futurista” en el Salón de Arte de Madame Dobytchina donde aparecieron las primeras telas suprematistas. La obra se conserva en los depósitos de la Galería de Tretiakov desde 1929, hecho que ha desencadenado especulación sobre las dimensiones de la tela, que el autor retoma de las que registró J. C. Mercadé (1990), esto es, 79 X 79. El cambio de nombres será retomado mas adelante en lo que permite elevar un objeto a “la dignidad de obra del arte”. FAERNA, José María. *Duchamp*, Nueva Cork: Harry N. Abrahams Inc., Publishers, 1996, p.35 y MERCADÉ, J. C. *Malevitch*. 1990. p.133. En: WAJCMAN, Gérard. *[La obra del arte]*. El objeto del Siglo. Amorrortu editores: Buenos Aires. 2001. pp- 29-30. notas pie de página 1 y 2.

<sup>61</sup> *Shoah*, palabra hebrea, no tiene raíces religiosas, significa *catástrofe, devastación, tormenta*, con el que nombra Lanzmann el filme, no solo designa la destrucción de los judíos en Europa, “Shoah no es un filme sobre, es una obra que hace la Shoah un acontecimiento visible en nuestro presente. (...)” un acontecimiento que hace al filme una obra de arte y que interroga a Wajcman sobre el Objeto del siglo. “(...) un objeto otro y nuevo, no vino de la reflexión de la *Shoah* sino que su causa es la obra de arte que constituye el filme titulado *Shoah*, por ser justamente, una obra de arte. (...) un objeto que piensa en lo visible”. WAJCMAN, Gérard. *[después de las ruinas]*. El objeto del Siglo. Amorrortu editores: Buenos Aires. 2001. pp- 21-22.

todo objeto”, aunque ese otro objeto sea “un objeto difícil de describir o atrapar” y sobre el que la obra de arte tendría predilección”.<sup>62</sup>

Así, convoca las tres obras de arte proponiendo simultáneamente una topología que corta el objeto como acto de pensamiento sobre el fondo de dos axiomas, la abstracción no elimina el objeto y por el contrario invita a repensar en su complejidad la noción de objeto y, la abstracción sustituye un objeto de representación por otro, un arte del mundo exterior.

De esta forma, toma el reverso de los axiomas a los que Martineau (1977) (Citado por Wajcman 2001) reduce la abstracción, no distantes de los planteamientos de Malevitch, es decir no desecha la cuestión de la abstracción sino que hace un recorrido más con implicaciones fundamentales para el arte y la literatura, la cuestión ética, estética: “primero, la abstracción *elimina* el objeto; segundo, la abstracción elimina el objeto en provecho de dos cosas: o bien la descripción del mundo interior, preferido al mundo exterior, o bien de la determinación de un código de puras relaciones plásticas”. Relativo a este segundo axioma Wajcman (2001) cuestiona que el arte abstracto no se desprende del todo de la semejanza, toda vez que, intenta sustraer de la pintura “los simulacros de la realidad”, términos acuñados por Malevitch (Citado por Wajcman 2001) para volverla hacia “simulacros del mundo interior”<sup>63</sup>. Al intentar describir el mundo interior y no el exterior, el mirador establece “un vínculo analógico”, una relación de identidad de “lo mismo que crea lo mismo”, el mundo interior y sostiene la relación de oposición adentro afuera ya cuestionada incluso desde los estoicos, y cabe anotar, abordada por Freud y Lacan.

Entonces se acudirá a La *Rueda de Bicicleta* (1913), al *Cuadro Negro sobre Fondo Blanco* (1915) y *Shoah* (1985), podría añadirse como “incorporales”<sup>64</sup>, retomando de los estoicos según E. Bréhier (Citado por Ferrater Mora 1979, Carlos Quiroga 2007), García (2009) y Lacan (1980) la cuestión del “límite”, del borde a partir de la noción de extimidad<sup>65</sup>, ese borde que en acto desbrozan estas obras en el trayecto topológico entre la materia y el pensamiento, produciéndose como obras del arte que “son en sí mismas máquinas de interpretación” y se trata entonces no de interpretar estas obras sino de “poner en obra su propio poder de

<sup>62</sup> WAJCMAN, Gérard. [después de las ruinas]. El objeto del Siglo. Amorrortu editores: Buenos Aires. 2001. p. 23.

<sup>63</sup> WAJCMAN, Gérard. [retorno hacia lo real]. El objeto del Siglo. Amorrortu editores: Buenos Aires. 2001. p.156.

<sup>64</sup> BRÉHIER, E. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Archiv für geschichte des philosophie, 22, 1909, 114-125. BRÉHIER, Études de philosophie antique. 1955, p.106-116. En: FERRATER MORA, José. Diccionario de filosofía. 1979. [http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs_navlinks_s)  
GARCÍA, Germán. *Clase del 11 de julio de 1987*. En torno de las identificaciones: claves para la clínica. Tucumán: Otium ediciones. 2009. QUIROGA, Carlos. Clase 5. Seminario “El equivoco objeto del psicoanálisis”. Cursos introductorios. Escuela Freudiana de la Argentina. 2007.

[http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases\\_publicadas/seminario\\_el\\_equivoco\\_objeto\\_del\\_psicoanalisis](http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases_publicadas/seminario_el_equivoco_objeto_del_psicoanalisis)

LACAN, J. *Radiofonía*. Radiofonía y televisión. Barcelona: Editorial Anagrama. 1980. p. 18-19.

<sup>65</sup> GARCÍA, Germán. *Clase del 11 de julio de 1987*. En torno de las identificaciones: claves para la clínica. Tucumán: Otium ediciones. 2009. LACAN, J. *El amor cortés en anamorfosis*. El Seminario: libro 7. La ética del psicoanálisis.. Buenos Aires: Paidós. 2005. p. 171-189. MILLER, Jacques Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós. 2010.

interpretar (...) de mirar estas obras como objetos pensantes y mirar el mundo con ayuda de estas obras”<sup>66</sup> para pensar el objeto “en las obras de la literatura”.

Aunque Wajcman (2001) considera que la literatura debe reevaluarse a partir de *Shoah*, otorga un lugar preponderante a “las obras del arte” que permiten hacer ver de manera nueva en la actualidad, en el presente que crean, lo que ningún “instrumento de óptica”, “ni método de investigación del mundo”, “la ciencia, la historia”, incluida “la literatura” haría posible ver. Y precisamente, las reflexiones de Di Benedetto (Citado por Néspolo, 2004) sobre su escritura más allá de todo género o canon y las de Robbes Grillet (1965) sobre la novela y la cuestión del objeto que plantea “sin pretensiones teóricas” con la *Nouveau Roman*, “apelativo que engloba a todos cuantos buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, todos cuantos están decididos a inventar la novela, es decir, a inventar al hombre”<sup>67</sup>, y “el cuento *Abandono y Pasividad*, de Di Benedetto, es una hipótesis, cuestionan el lugar de la literatura y al hacerlo abren un nuevo lugar a ciertas obras producto de la literatura, “obras de la literatura” como “obras del arte”.

Ahora bien, detenerse en la *Rueda de bicicleta (1913)* y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco (1915)*, dos obras trastocadas y cuestionadas, disueltas “en el agua regia de sus exégesis” cuyos rasgos se han borrado tras los comentarios pero paradójicamente aun suscitan “extrañamiento”, “conmoción estética”<sup>68</sup> invitan a volver sobre las obras mismas, sobre las obras de la literatura y en este sentido, sobre el cuento *Abandono y pasividad*, igualmente trastocado, sobre su relación con los objetos, con el objeto como punto de anclaje del pensamiento, puesto que, “para pensar hace falta un objeto”, “un objeto de pensamiento”. Un objeto que se desprende de estas obras a partir del lenguaje desde donde son nombradas y habladas como signos, símbolos o conceptos, desde su materialidad misma, esto es de la lengua, de la materia de la que están hechas que ocupa un lugar en el espacio, del imaginario que configuran y desde el acto que se pone en marcha en la máquina cuatrípode de interpretación que anuda al autor, espectador y a la obra. Un objeto que causa y hace al pensamiento mismo, es decir, que a través de ese objeto que se desprende de estas obras se sostiene la Tesis de Enric Berenguer (2010) sobre el pensamiento en Freud, Brentano y Lacan (Citados por Enric

---

<sup>66</sup> Ibid., p.25

<sup>67</sup> ROBBES GRILLET, Alain. *De qué sirven las teorías*. Por una novela nueva. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona: 1965, p. 11.

<sup>68</sup> Es un concepto de Kart Heinz Bohrer que conforme a Daniel Innerarity se suscita en la irrupción instantánea de la impresión causada por una obra de arte: “Los límites del fenómeno estético frente a lo no estético se pueden representar en la modalidad temporal de la *Plötzlichkeit* (repentineidad)”. En este orden de ideas, Innerarity comenta que “sólo son estéticamente relevantes aquellos fenómenos a través de los cuales – utilizando la expresión de Kleist – “algo incomprendible viene al mundo”, a la conciencia. Se trata de una aparición fascinadora que contrasta con la decrepitud de lo tenido y conocido. Lo que de este modo se experimenta sólo se analiza conceptualmente con posterioridad y nunca de forma exhaustiva; con la asignación de significaciones decrece proporcionalmente la significación de los fenómenos estéticos. El hecho de que se produzca una impresión es independiente del contenido de la expresión. En: JAUSS, Hans Robert. Introducción. Pequeña apología de la experiencia estética. Ediciones Paidós, Barcelona: 2002, p. 13, pp. 3.

Berenguer (2010)) que cuestiona el modelo visual del pensamiento y la conciencia<sup>69</sup>.

Con Leonardo Da Vinci (Citado por Wajcman (2001)) un objeto del arte tendría diferentes formas de erigirse como *cosa mentale*, en tanto, el objeto, “puede ser el lugar mismo de nuestro pensamiento, su causa”. Se puede entonces deducir por qué Jochen Gerz (Citado por Wajcman, 2001) sostiene que el objeto del arte se vio limitado por la ficción o por los conceptos teóricos y por qué se invita a un ejercicio no de comentario sino de mirada. *La Carta Robada* de Edgar Allan Poe (2010) presentifica el fracaso del ejercicio del “raciocinio deducido por estudio matemático” y la obturación de la mirada, allí donde se desprecia la materialidad del “in-significante [el guión es añadido] tarjetero de cartón, con compartimentos de filigrana recortados del mismo material que pendía de una pequeña perilla de bronce por una sucia cinta azul, justo debajo del centro de la repisa de la chimenea. (...) [donde] había cinco o seis tarjetas de visita y una carta solitaria”<sup>70</sup>, la carta, entonces, siempre estuvo frente a los ojos y no logró verse. Vienen bien, en este orden de ideas, las palabras de Watson y Holmes, en *El carbunco azul*, el primero, “No veo nada”, y, el segundo, “tiene todo a la vista pero no puede razonar sobre lo que ve”<sup>71</sup>.

Entonces, en ese agujero de saber entre lo que se ve y no se ve *Rueda de bicicleta* (1913) es vaciamiento y desecho y, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) es mostración de un objeto. Objeto de un estatuto diferente al objeto común, al objeto representado o al objeto de la ciencia, que constituye a estas obras como “objetos de pensamiento”, “objetos de mirada”, objetos que piensan “intensamente”, ya que, el pensamiento no está fuera de ellos, está en “su materia”, “en su forma”, “en su carne”, estos objetos son obras<sup>72</sup>, es decir, productos del hacer y el pensamiento es inmanente a estas obras.

Esta lectura implica que el objeto del arte, se distancia de toda teoría porque él mismo sería una teoría del arte y, además, el pensamiento de cada obra sería ajeno, de cierta forma, al de su autor, de lo que se sigue que la doctrina del autor no da las claves de su obra, como ocurre con Malevitch (Citado por Wajcman, 2001) que puso de manifiesto el rechazo del objeto como intención estética de su obra y paradójicamente su obra suscita la mirada en el encuentro con el objeto: “En el año 1913, luchando por liberar al arte de ese lastre que es el mundo de los

<sup>69</sup> Esta idea de pensamiento, es una lectura del Psicoanalista Enric Berenguer de los textos de Kant, Brentano, Freud, y Lacan a la luz del Seminario 10, La angustia, en la Conferencia Pública que tuvo lugar en la Universidad Nacional como parte del Seminario de Orientación Lacaniana, *El significante, la angustia, el cuerpo*. sobre el Real como límite del pensamiento que lo define y a su vez el pensamiento lo incluye como causa. De Brentano retoma el pensar como acto psíquico y no como imagen y lo real, en relación con la cosa en sí kantiana, que lleva en las representaciones su huella.

<sup>70</sup> POE, Edgar Allan. *La carta robada*. Narraciones Extraordinarias. Panamericana Editorial Ltda. Bogotá D. C.: 2009, p. 290 y 295.

<sup>71</sup> WAJCMAN, Gérard. *[la-obra-del-arte]*. Op. cit., p. 23.

<sup>72</sup> Del lat. “opera”, pl. neutral de “opus” gen. “operis” – “trabajo, labor” (compárese con el it. “opera”, fr. “oeuvre”) y éste del PIE \*op- “trabajar, producir”. Se encuentran en otras lenguas indoeuropeas las siguientes palabras emparentadas: en sánscrito “apas-” – “trabajo, acto religioso”; en al. ant. “uoben” – “practicar”, de la cual deriva la palabra en al. mod “üben” con el mismo significado; en hol. “oefenen” – “practicar” y ang.saj. “æfnan” – “trabajar, hacer”.

objetos, encontré mi salvación en la forma del *Cuadrado*, y expuse un cuadro que prácticamente era nada más que un cuadrado negro sobre fondo blanco”<sup>73</sup>. Así, se contradice los planteamientos que se ciernen en torno de la abstracción, o ya desde el impresionismo, en la pintura, desde los que se sostiene que “al alejarse de lo visible se apartan de lo real”<sup>74</sup>.

El pensamiento inmanente a cada obra, en tanto anudada en el engranaje de “una máquina de pensamiento” se traduce en la pregunta que traza un horizonte, “una perspectiva de pensamiento” que da “una profundidad no ilusoria, un espesor” y la respuesta es la obra, la respuesta material como enigma que retorna para interrogar y mostrar que la obra es una respuesta muy simple que no se ve. (Wajcman, 2001).

Cada obra pensante, entonces, se presenta en su singularidad y desvirtúa la existencia del Arte que mas bien, encierra la multiplicidad y unicidad de obras y por consiguiente, se desplaza “las obras de arte” por las “obras del arte”. Wajcman (2001), a partir de “las obras del arte”, deriva dos consecuencias, la primera, cada obra es, “la cosa misma que debe ser considerada en sí” y la segunda, no hay la teoría del arte, toda vez que, “hay teoría de una obra”, o “a cada obra su teoría”, lo que no implica que tales obras leídas en su singularidad, sean leídas como autorreferenciales y no puedan incluirse en una teoría, pues, este autor de hecho las incluye en la “teoría del siglo XX”.

Estas dos consecuencias extraídas por Wajcman (2001), están cerca de los planteamientos Di Benedetto sobre la singularidad de su escritura y de Robbes Grillet (1965) sobre la invención de la novela, la *Nouveau Roman* y de la consideración de cada novela en sí, la obra en sí misma, y la teoría que surge de la obra misma con la que mas bien sostiene una relación dialéctica:

No se trata, como hemos visto, de sentar una teoría, un molde previo para verter en él los libros futuros. Cada novelista, cada novela, debe inventar su propia forma. Ninguna receta puede reemplazar a esta continua reflexión. El libro crea para él solo sus propias reglas. Es más, el movimiento del estilo debe a menudo provocar su puesta en peligro, su fracaso tal vez, y su explosión. Lejos de respetar formas inmutables, cada libro tiende a constituir sus leyes de funcionamiento a la vez que a producir destrucción de las mismas. (...) Por consiguiente, no resulta demasiado interesante tratar de poner en contradicción las opiniones teóricas y las obras. La única relación que puede existir entre ellas es precisamente de carácter dialéctico: un doble juego de acuerdos y oposiciones.<sup>75</sup>

Para Wajcman (2001) hablar de “obras del arte”, no solo atañe a objetos que piensan, sino un objeto como “producto de una actividad”, de un saber hacer pero

---

<sup>73</sup> Citado por Alfred H. Barr, en *Cubism an Abstract Art*, págs. 122-3. En: WAJCMAN, Gérard. *[de los objetos al objeto]*. Op. cit.. Nota 7, p. 46.

<sup>74</sup> WAJCMAN, Gérard. *El arte, el psicoanálisis, el siglo*. En: AUBERT Jacques, CHENG Francois, MILNER Jean Claude [Et al]. Lacan, el escrito, la imagen. Ediciones del círculo: Buenos Aires. 2007. 1ª Edición, septiembre de 2003. Título original: Lacan, l'écrit, l'image. Flammarion, 2000. Traducción María Inés Negri.

<sup>75</sup> ROBBES GRILLET, Alain. *De qué sirven las teorías*. Por una novela nueva. Seix Barral, S.A. Barcelona: 1965, p. 14.

mas importante aún es que “este producto realiza por sí mismo una obra, actúa tiene un efecto sobre los sujetos. La obra del arte es esa especie de oxímoron material multiplicado que funda el arte: un objeto que realiza un acto, un producto que es una causa”.<sup>76</sup>

El acto del objeto del arte, no solo, se realiza al hacer ver y gozar al ojo y al cuerpo como ocurre en las novelas, *De donde son los cantantes*<sup>77</sup>, *Cobra*<sup>78</sup>, *Colibrí*<sup>79</sup>, *Maitreya*<sup>80</sup>, de Severo Sarduy, escritura neobarroca que a través de su materialidad produce en la escena teatral que despliegan en el lienzo que borra los límites de su marco, el objeto mirada como objeto de goce que implica el cuerpo como sustancia gozante y despliegan el goce del pensamiento en su proliferación significativa incontenible sin cambiar la mirada; unas máquinas productoras de palabra gozante. Obras que van mas allá de las obra de arte que dan una imagen al mundo y ofrecen una interpretación del mundo, se trata de pasar de la reflexión al acto: “no dar a ver una interpretación del mundo, sino cambiar nuestra manera de ver el mundo, transformar nuestra mirada hacerla ver”. Hacer ver es “dar a ver por sí misma más allá de sí misma”, esto es, que la obra del arte anuda algo mas allá de ella misma, al implicar al sujeto que mira, sujeto que se implica en lo que ve<sup>81</sup>.

En la historia del arte, el hacer ver del arte, de la pintura toma forma por medio de la imitación o la representación por semejanza como los frescos botánicos del Renacimiento o las láminas anatómicas de Da Vinci (Citado por Wajcman, 2001) o a través de la mancha, la línea dibujados por uno mismo o por la mano de otro, movimiento de Goethe a Klee (Citados por Wajcman, 2001), de “*lo que no he dibujado, no lo he visto*” a “*El arte no reproduce lo visible, vuelve visible*”, pilar sobre el que se ha erigido la Teoría Moderna<sup>82</sup>.

El hacer ver con la perspectiva geométrica y la estructuración del espacio en la pintura va mas allá de dar una visión a la visión para estructurar la visión misma, pero no cambia la mirada la subordina: “la perspectiva de los pintores como lo que nos hace ver la perspectiva del mundo (...) la pintura como instrumento de conocimiento del mundo”.<sup>83</sup>

La *Rueda de bicicleta* y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* cuestionan y desplazan esa dimensión del arte hacia el problema de “la novedad o de la

<sup>76</sup> WAJCMAN, Gérard. *[la-obra-del-arte]*. Op. cit., p.35

<sup>77</sup> SARDUY, Severo. *Cobra*. En: *Obras Completas*, Tomo I. Madrid: ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 326-423

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 425-484.

<sup>79</sup> SARDUY, Severo. *Colibrí*. Editorial Oveja Negra: Bogotá. 1983, p.138. SARDUY, Severo. *Colibrí*. En: *Obras Completas*, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 693-795

<sup>80</sup> SARDUY, Severo. *Maitreya*. *Obras Completas*, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 585-689

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>83</sup> *Ibid.*

invención del arte” que va más allá de la forma, “la innovación plástica” o de la propuesta de “una obra jamás vista” por la posibilidad de interrogar, a partir de su materialidad, si, una obra renueva nuestra visión de una cosa o de las cosas, es decir, “lo nuevo, en tanto, lo nuevo que una obra nos haría ver” y que haría del arte “creador de mirada”. En este sentido, la obra de Gerz (Citado por Wajcman, 2001) permite diferenciar entre “dar a ver lo nuevo” y “hacer ver de manera nueva”, que no dista de forma alguna, de la lectura de Robbes Grillet (1965) cuando plantea que “la función del arte no es nunca ilustrar una verdad – ni tan siquiera un interrogante - conocida anteriormente, sino traer al mundo preguntas (y también quizás, en su día, respuestas) que no se conocen aún así mismas”<sup>84</sup>. Esa verdad que se da por sentada, y no aquella, a medio decir que irrumpe desde la ausencia objetivada.

Por tanto, a partir de estas dos obras del arte, como acontecimiento, no solo se atribuye una significación nueva a las obras del pasado, el paisaje es el que se parece a los cuadros de Da Vinci (Citado por Wajcman, 2001) aplicación del adagio de Tristan Bernard, que a la letra dice “es la naturaleza la que imita el arte y no al revés”, interpretación no lejana a la del matrimonio Verdurin en la obra *En busca del tiempo perdido*, o a la de Alain Roger (Citado por Wajcman, 2001) en el siglo XIV cuando plantea que “la pintura inventó el paisaje”<sup>85</sup>, si no también implica una nueva manera de ver el mundo, una nueva forma de pensamiento que mueve el pensar y se aloja como causa misma del pensamiento, un acto de pensamiento diferente al pensar en conceptos como funciones de captación de la realidad que encuentran un límite que se abre como hiancia de saber, propio de la filosofía, se trata de un acto en el mostrar de la presencia de la materialidad, la ausencia positivizada como la presencia del objeto.

## **2.1 RUEDA DE BICICLETA, CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO BLANCO Y SHOAH: FONDO DE UNA LECTURA POSIBLE DE LA EXTIMIDAD Y LA NOCIÓN DE OBJETO**

Detenerse en cada una de estas obras y hacer el pasaje de una a la otra a partir del objeto que ponen en cuestión desde su materialidad anudada a los conceptos o imágenes que las teorías del arte conceptual, abstracto, incluso, cinematográfico *con Shoah* han propuesto con estas obras, inexorablemente, remiten a un anudamiento en torno del objeto que dibuja la relación autor-obra-espectador y que la *Rueda de bicicleta (1913)* permite extraer como una “máquina compleja”, una “máquina de interpretación”, que pone en movimiento la inscripción sobre el fondo de estas obras de la relación entre el Otro, el objeto y el sujeto, en la que el sujeto es producido en el encuentro con el objeto como causa de deseo que está en el Otro y que hace a la fórmula de la extimidad: “en el Otro está la causa del

---

<sup>84</sup> ROBBES GRILLET, Alain. Op. cit., p. 14.

<sup>85</sup> WAJCMAN, Gérard. [la-obra-del-arte]. Op. cit., p.38.



deseo”<sup>86</sup>, “el objeto es éxtimo al Otro”. Es decir, que la relación de extimidad implica la cuestión del objeto, incluso se podría formular que la extimidad es la estructura del objeto.

Extimidad, es un neologismo que permite referirse a la relación adentro-afuera-interior exterior no como oposiciones. Este vocablo fue introducido por Lacan (2005) en el seminario *La ética del psicoanálisis*<sup>87</sup> para referirse a la Cosa como “exterioridad íntima” en el amor cortés, desplegado en el oscuro displacer que moviliza la creación poética a partir del objeto inaccesible, pero próximo, *Bon Vezi*, de Guillermo de Aquitania, su dama vecina, la dama secreta, deseada, que deviene *El amor loco*, anamorfosis del amor cortés, *La Cosa*, bordeada por el límite escrito poema por el poeta Paul Eluard, de quien Lacan (2005) retoma sus versos:

Sobre este cielo derruido, sobre estos vidrios de agua dulce,  
Qué rostro vendrá, concha sonora,  
A anunciar que la noche toca con el día,  
Boca abierta, ligada a la boca cerrada.<sup>88</sup>

Miller (2010) retoma este término de Lacan (2005) para “hacerlo significar y demostrar allí una estructura” (p. 13). “Lo éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior y retoma a Lacan (2005), en tanto, plantea que remite a *das Ding* (la Cosa) donde se cruzan Freud (1895, 1896, 1925)<sup>89</sup> y Heidegger (1994)<sup>90</sup>. En Freud(1895) remite al Proyecto de una psicología<sup>91</sup> en el que acude al término *Nebenmensch*, lo más próximo, el prójimo, y también lo más distante, que Lacan (2005) despliega en el Seminario Libro 7, *La ética del psicoanálisis*, particularmente, en los capítulos IV y V, *Das Ding y Das Ding II*, y hace coincidir con *éxtimo*.

Sobre el fondo de *intimidad*, que retoma de Paul Borges, (Citado por Miller, 2010), Miller (2010) construye y atribuye significación a extimidad, en tanto lo éxtimo es lo más íntimo, *intimus*, y “lo más íntimo está en lo exterior, que es como un cuerpo extraño” (p. 14). Ese paso es posible en tanto las negaciones se anulan como ocurre con lo ominoso en Freud, *Unheimlichkeit*, lo mas familiar y al tiempo la mas extraño, horroroso.

---

<sup>86</sup> MILLER, Jaques Alain. *El Otro y la Cosa*. Extimidad. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2010. p. 449.

<sup>87</sup> LACAN, J. *El amor cortés en anamorfosis*. El Seminario: libro 7. La ética del psicoanálisis.. Buenos Aires: Paidós. 2005. p. 171.

<sup>88</sup> Ibid., p. 189.

<sup>89</sup> FREUD, Sigmund. Proyecto de una psicología (1895) Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998, FREUD, Sigmund. Carta 52 (1896) Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998. Sigmund. La negación (1925) Obras completas. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998

<sup>90</sup> HEIDEGGER, Martin. LA COSA. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994. [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la\\_cosa.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm)

<sup>91</sup> FREUD. Op. cit.,

Pesquisa el uso de la palabra intimidad, “condición de posibilidad del psicoanálisis”, al rastrear en diferentes contextos lo más íntimo como lo más exterior. En el diccionario *Robert* encuentra que el uso de este término se remonta a 1684, con Madame de Sévigné, epistológrafa, que confiesa evitar referir esos detalles de su corazón en la “intimidad”, y al tiempo, los revela a su criada de “ternura incomparable” y al lector. Al retroceder en el tiempo, es posible pesquisar el uso de *intime* [íntimo] en el año 1390, “lo profundamente interior, lo contenido en lo más profundo del ser, que se liga a su esencia, algo generalmente invisible, impenetrable”. Pero, más atrás el verbo precede al sustantivo, e *intimer* [intimar] es todo lo contrario a íntimo, relativo al afuera, al exterior, intimar es “hacer comparecer ante un tribunal, es citar ante la justicia, es notificar legalmente a algún otro cierto número de consideraciones” (p.16). Este sentido, se traslada a la prescripción y en la lengua francesa se define como “citar ante un tribunal superior”. En *Los litigantes* de Racine se encuentra esta acepción que encarna el personaje Intimé, [demandado]. Se trata entonces de introducir y conducir a lo íntimo para dar a conocer y a la vez notificar una orden al demandado.

Ahora bien, además de construir el término extimidad a partir de la ambigüedad que ofrece la contextualización del uso del término intimidad, retoma “las construcciones” de Lacan (1989, 2005, 2007), “para demostrar su estructura como exigencia del concepto del inconsciente”. Hablar de extimidad del inconsciente remite con Lacan (2005) a plantear la cuestión del Otro del lenguaje como éxtimo, en tanto el inconsciente es el discurso del Otro, es decir, aquel con el que “estoy ligado más que conmigo mismo”. De hecho, extimidad remite a “*la excentricidad radical de uno consigo mismo*” en el hombre o a la “*heteronomía radical*”. Esta *heteronomía radical* quiere decir que el sujeto está gobernado desde el interior no desde el exterior y desvirtúa la diferencia entre exterior e interior. “El amo exterior se encuentra en su fuero interno, en su sentido íntimo” (p.18). De este modo, el inconsciente a partir de Freud (1895, 1896, 1925) y la relación al Otro del sujeto conforme a Lacan (Citado por Miller 2010) implica una topología que hace necesaria la introducción de la estructura de la extimidad. En el *Informe de Roma*<sup>92</sup>, en sus Escritos, Lacan (1989) respecto a la función de la muerte señala la estructura de la extimidad: “Decir que este sentido mortal revela en la palabra un centro exterior al lenguaje es más que una metáfora y manifiesta una estructura”, que plantea de la siguiente forma:

Esta estructura es diferente de la espacialización de la circunferencia o de la esfera en la que algunos se complacen en esquematizar los límites de lo vivo y de su medio [...]. De querer dar una representación intuitiva suya, parece que más que a la superficialidad de una zona, es a la forma tridimensional de toro a lo que habría que recurrir, en virtud de que su exterioridad periférica y su exterioridad central no constituyen sino una única región.<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> LACAN, J. *Función y campo de la palabra y el lenguaje*. Escritos 1. México: Siglo XXI Editores, 1989.

<sup>93</sup> *Ibid.*

Lacan (1989) da cuenta acerca del “toro, de la cámara de aire”, que presenta la *Rueda de Bicicleta* (1913) de Duchamp (Citado por Wajcman, 2001), representación de la confusión entre lo periférico y central, de lo “*más interior que lo más íntimo mío*” de San Agustín (Citado por Miller, 2010). De lo anterior, se sigue que el sujeto no es idéntico así mismo, es \$ y no se escribe S=S, pues, esa ecuación se escribe para yo=yo, el yo del registro imaginario, del estadio del espejo, del esquema óptico, diferente del sujeto barrado y precisamente, esa barra implicará la introducción de la cuestión del objeto.

Freud (1895, 1896, 1925), reintrodujo en el círculo de la ciencia la frontera entre el objeto y el ser, que parecía marcar su límite, constituirse en su objetividad y abrió la posibilidad para que el ser pudiese constituir tema y objeto de la ciencia, sentido en el que Lacan pretende la invención de estructuras que permitan demostrarlo y mas que eso, ha demostrado “relaciones con el núcleo de nuestro ser” que se habían dejado en manos de teólogos y poetas. (Miller, 2010).

Fue entonces la extimidad como opacidad del inconsciente que hizo de este un objeto impensable para los filósofos cartesianos y es precisamente, esta la que “obliga a considerar a los otros como objetos” lo que ha valido la crítica a Lacan como antihumanista, crítica por cierto, que se lanza contra el objetivismo en la literatura y en este sentido contra la *Nouveau roman*.

De lo arriba planteado lo éxtimo es, por una parte, el Otro del significante que es éxtimo al sujeto en tanto “la lengua mía, en la que expreso mi intimidad, es la del Otro”, y por otra, lo éxtimo también es el objeto, que Lacan abordará en el Seminario, Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, “*En ti mas que tú*”<sup>94</sup> o en el Seminario, Libro 17, como plus de gozar. Objeto diferente del objeto de la ciencia. La ciencia carece de extimidad y mas bien, plantea la exterioridad, no solo, elide o intenta elidir el objeto y separarlo la cadena significante y al hacerlo desubjetiviza el significante sino que se separa de la cadena significante, es decir, actúa de tal modo, que un significante no representa a un sujeto para otro significante. Es precisamente, lo que las tres obras, *Rueda de bicicleta* (1913), *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) y *Shoah* (1985) introducen como parte de la máquina interpretante, como podrá apreciarse.

Miller (2010) agrega a lo anterior que la extimidad es el registro del sacrificio, ya que, el sujeto no solo se reduce a lo que él sacrifica de sí mismo, sino también del Otro, Lacan (1987) lo expresa en la fórmula del amor de transferencia en la que el analizante dice al analista: “Te amo, pero porque inexplicablemente amo en ti algo más que tú, el **objeto a** minúscula, te mutilo”<sup>95</sup>. Se sigue de esto, que el Otro es “disimétrico respecto del sujeto, un Otro que es el lugar donde se despliegan las cadenas del significante y se condensa su tesoro y además, contiene otra cosa

<sup>94</sup> LACAN, J. *En ti mas que tú*. El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1987. p.271-284

<sup>95</sup> Ibid., p. 276.

que causa al sujeto, el **objeto a**. El Otro y el **objeto a** se articulan, el **objeto a** es parte del Otro, no solo un elemento y esto lo demuestra Miller a través de la teoría de conjuntos, la lógica de Quine, Frege (Citados por Miller, 2010) y la herencia de los estoicos, a través de la que se comprueba la teoría de los in-corporales coincidente con la teoría de la extimidad y destaca la cuestión del conjunto vacío en relación con el sujeto tachado  $\$$ . El *Cuadrado Negro sobre fondo blanco (1915)* de Malevitch, de acuerdo con la interpretación de Wajcman (2001), exhibe estas cuestiones en su *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y el Fondo, (D.E.P.M.F.)* y *Dialéctica de Superficie del Cuadro, del Marco y del Campo (D.S.C.M.C)* y al tiempo que muestra estas cuestiones estructurales, se constituye en un caso paradigmático y deja en cuestión, a partir de su materialidad misma, las cuestiones estructurales que expone.

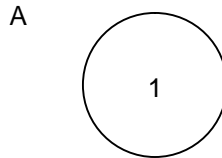
Bien, para demostrar esa articulación del objeto como parte del Otro en relación de extimidad, Miller (2010) retoma la relación del Otro y la Cosa, por cuanto el Otro borra la Cosa, al sustituirla produciendo un resto, el **objeto a**, que hace a la relación disimétrica entre el Otro y la Cosa. El Otro habla al sujeto y al hacerlo, borra la Cosa, el sujeto no habla y esta cuestión da cuenta de la vigencia de la fórmula el *inconsciente es el discurso del Otro*. La extimidad entonces empuja a replantear términos como caída, resto o residuo, por cuanto instalan al objeto fuera del Otro, de lo simbólico, y a ubicar el **objeto a** en el Otro con un estatuto diferente del significante.

El paso de la Cosa al Otro implica un viraje del goce a la contabilidad y el pasaje del goce al significante produce un resto, un excedente que, Lacan (1987) en su Seminario Libro 17 El reverso del psicoanálisis llama, plus de gozar, y el Otro puede llamarse Cosa pero en tanto vaciada, como lo presenta la *Rueda de Bicicleta (1913)* de Duchamp, agujereada no solo por el significante que constituye su nombre, sino por la materialidad que se le ha extraído, el neumático, cámara de vacío. En ese Seminario, Lacan (1987) da la forma de sus cuatro discursos a la confrontación entre el Otro y la Cosa. Considerando esa confrontación en la estructura del discurso, sitúa al  $\$$  como la Cosa en tanto borrada por el significante S1 y de esta forma, ubica la Cosa como lugar del Otro.

Para demostrar no solo la cuestión del sujeto, y por tanto de la cuestión de la constitución de la cadena significante, sino de la extimidad como función, acude a la teoría de conjuntos a partir del conjunto vacío cuya existencia se deduce de dos axiomas: el axioma de la extensión, “*dos conjuntos son iguales si y solo si tienen los mismos elementos*”, base de la teoría de conjuntos, que de entrada, implica el paso de lo extensional sobre lo intencional y por consiguiente, toda teoría de conjuntos es extensional, de tal modo que todo orden intencional, semántico, se sitúa como un conjunto vacío del que “*hierven significaciones*”; y el axioma de la especificación cuya fórmula dice que “*a todo conjunto A y para toda condición F(x)*”

corresponde a un conjunto  $B$  cuyos elementos son exactamente los elementos  $x$  de  $A$  para los cuales  $F(x)$  es verdadera.<sup>96</sup>

Para que la teoría de conjuntos se efectúe se plantea una tesis de existencia, es decir, “hay un conjunto”, que no aseguran los axiomas. Entonces se parte del conjunto  $A$  con un elemento.



**Figura 1**

Al aplicar el axioma de especificación, se elige la condición  $F(x)$  donde  $x$  es diferente de  $x$  o la cláusula de contradicción, de la no identidad de Frege (Citado por Miller 2010),

$$F(x): x \neq x$$

y se define un conjunto  $B$  tal que,  $x$  es elemento de  $B$ , equivale a  $x$  es elemento de  $A$ , que respeta la cláusula  $x$  diferente de  $x$ .

$$x \in B \rightarrow x \in A. x \neq x$$

En este conjunto  $B$  que existe puesto que  $A$  existe no hay elemento que cumpla la doble condición y se deduce del conjunto  $A$  la existencia del conjunto  $B$  como vacío. Al aplicar el axioma de extensión al conjunto  $B$  que plantea la identidad de los conjuntos que tienen los mismos elementos se sigue que hay solo un conjunto vacío luego estos conjuntos tienen los mismos elementos, ninguno. Así, se otorga a este conjunto un nombre propio, un significante, que se escribe  $\emptyset$ , conjunto cuya existencia se deduce del axioma de especificación, que exista el conjunto vacío. Dice Miller (2010) que los lógicos, aislaron un rasgo suplementario de este conjunto vacío que es un subconjunto o una parte de todo conjunto. La diferencia entre parte y elemento puede extraerse de los aportes de los filósofos estoicos (Quiroga, 2007), de lo que se infiere que la parte de un conjunto es un conjunto cuyos elementos pertenecen todos a este conjunto que se representa de la siguiente forma:

$C$ : quiere decir que un conjunto forma parte de otro.

$\epsilon$ : quiere decir que un elemento forma parte de un conjunto.

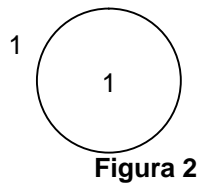
---

<sup>96</sup> MILLER. Op. cit., p. 454-455.

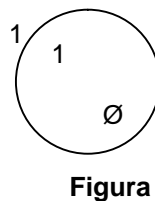
Estas siglas, constituyen, dice el autor, la condición misma para que “la extimidad sea pensable e inscribible”<sup>97</sup>.

Ahora bien, a partir de la cadena significativa que se ha constituido como teoría de conjuntos, se formula que,  $\emptyset \in A$ , es decir, que para todo conjunto A el conjunto vacío es una parte de él y no podría demostrarse de modo alguno que esta fórmula sea falsa puesto que sería falso “si se llegara a demostrar que un elemento del conjunto vacío no pertenece a A, toda vez que, el conjunto vacío no tiene ningún elemento”. Esta formulación tan simple constituye la base “para justificar y dar cuenta de una gran parte del edificio matemático”<sup>98</sup> y la cuestión del sujeto en relación al Otro, al objeto que hacen a la estructura de la extimidad.

El sujeto cuya sigla  $\$$  es próxima al conjunto vacío,  $\emptyset$ , constituye un sujeto no idéntico a sí mismo, “sujeto freudiano” sujeto a identificarse, cuyo ser es el vacío, la falta, sujeto al que le falta la falta. Esto permite sustentar, desde la teoría de conjuntos y la lógica, la articulación que hace Lacan de la identificación y la angustia en el seminario de la identificación, en tanto, angustia responde a la falta de la falta. Continuando con la teoría de conjuntos, si se retoma un elemento en relación con la parte surge la función de la extimidad. Se parte entonces con Lacan del conjunto con un solo elemento.



Si se toma este conjunto se ve surgir el conjunto vacío como parte.



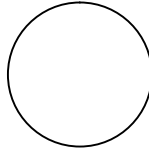
En esta figuración, se hace surgir el 1 de más en el seno del conjunto, es decir, es suficiente la existencia de tres significantes, 1 que nombra el conjunto, 1 interno a este conjunto y la sigla del conjunto vacío para dar las condiciones mínimas de lo que Lacan llama estructura o incluso saber. Aunque existe el *singleton* como una excepción de un conjunto que se confunde con el elemento, los axiomas de especificación y extensión hacen surgir de todo conjunto el uno de más que es el conjunto vacío. De lo que se concluye que el Otro es diferente del Uno.

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 456.

<sup>98</sup> Ibid., p. 2.

El conjunto vacío puede entonces escribirse con  $\emptyset$  que no designa más que el Otro como lugar de inscripción donde después se encadenarán los significantes.



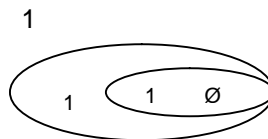
**Figura 4.**

Sobre la base de estas estructuras se pone en marcha un proceso de reescritura:



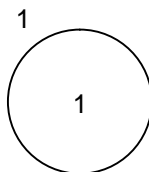
**Figura 5**

Se figura el conjunto vacío donde antes se escribía la sigla y se pone en movimiento un proceso infinito donde se reescribe la relación inicial que da cuenta de la lógica del significante, una repetición equivalente de lo que se tiene soportado por el conjunto vacío.



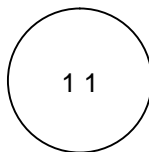
**Figura 6**

Ese proceso infinito se *pone en marcha a partir de hacer pasar el conjunto vacío del estatuto de parte al de elemento, "un singleton"*. Se parte entonces de "existe un conjunto",



**Figura 7**

se aplica la combinación de los axiomas referidos y surge el conjunto vacío que implica ya dos conjuntos.



**Figura 8.**

Considerando la ontología propuesta, Miller (2010) sostiene que “se obtiene un desfase infinito que precisamente se soporta en que el conjunto vacío es un conjunto que se cuenta como 1, se deduce de esto que  $\emptyset = 1$ ,  $0=1$  según la lógica de Frege, a lo que Miller llama sutura. Este conjunto vacío, Lacan (Citado por Miller, 2010) refiere que se trata del significante del Otro, el Otro como lugar de inscripción de los significantes aunque también Otro que no tiene elementos en tanto se sustraen de allí, lo que se puede escribir -1 que es precisamente lo que plantea Wajcman (2001) con la *D.E.P.M.F* a partir del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915)

$$\begin{aligned} \emptyset &= 1 \\ \emptyset &= (-1) \end{aligned}$$

Es necesario, como cuestión de estructura, que exista un 1 adentro como 1 que sea elemento para que marche la cadena significativa. Así, el Otro es diferente de 1 y el significante del Otro, es un significante del Otro barrado  $S(\bar{A})$ . Este significante, se define en relación con el **objeto a** como la identificación de esta estructura indefinidamente repetida, sustentada por la *D.E.P.M.F* (Wajcman, 2001) que designa el **objeto a**. De este modo, no se trata de un objeto que se reencontraría o sobre el que se operaría como con los significantes o un “punto de opacidad”, “se trata de designar el **objeto a** como el nombre de la estructura en cuanto indefinidamente repetida”<sup>99</sup>.

Puede concluirse que el **objeto a** no es el significante, no es el 1, ni el conjunto vacío el **objeto a**, es:



Figura 9

El **objeto a** es una “enforma”, que Lacan extrae de *enforme*, que en francés condensa, en *forme*, “en forma” y “en horma”<sup>100</sup> a partir de lo cual se puede multiplicar los significantes, de este modo, el **objeto a** como “consistencia lógica es solo la estructura misma de la repetición, el eso se repite, y por tanto, no es ninguna sustancia, por cuanto la escritura **a** condensa la potencia de la repetición y el  $\$$ , es la Cosa como borrada, el lugar del Otro. A partir de esta construcción se puede escribir la estructura del discurso

$$\frac{S1}{\$} \longrightarrow \frac{S2}{a}$$

<sup>99</sup> Ibid., p. 461.

<sup>100</sup> Ibid., p. 462, NP, 2.



“Escribir **a** es dependiente del par S1 S2” que se ve surgir en el nivel:

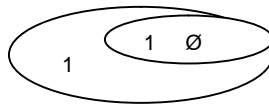


Figura 10

El **objeto a** no implica “el rechazo del saber”, todo lo contrario, de ahí que se escriba bajo S2, el **a** es “el índice de lo que no se agota de este saber”, y como se sabe, conforme puede extraerse de Pierce y Jakobson sobre el índice, que Lacan (1989) retoma en su escrito *Observación sobre el informe de Daniel Lagache: psicoanálisis y estructura de la personalidad*<sup>101</sup>, no es un significante. Por consiguiente, si **a** es potencia de la estructura de repetición entonces el Otro es diferente de Uno, esto es, que **a** está determinado en cada momento por los significantes que identificaron el conjunto vacío. De ahí que, el abordaje del **objeto a** depende de encontrar esa cadena de significantes en el Otro que identifiquen la falta en ser del sujeto y permitan dar cuenta del borramiento del goce que está del lado de la Cosa. La Cosa no es, en este sentido, el Otro del Otro, aunque Miller (2001) ubica como Otro real diferente del Otro simbólico con el que se podría gozar sin Otro simbólico y que más allá de ubicarse del lado del fantasma como lo piensa el autor, podría ubicarse del lado de la lengua y la apalabra allí donde el Otro sustituye a la Cosa al tiempo que crea una condición de posibilidad para abordar lo real como imposible por medio del Otro que define con la barra que nunca será integral.

Hasta aquí, podría plantearse que a través de la Teoría de conjuntos y la lógica según Quine y Frege, Miller (2010) no solo demuestra la estructura de la extimidad, como estructura del objeto potencia de repetición y la noción de plus de goce *Das Ding*, que desarrolla en su quinto paradigma de goce, como un lugar fuera de lo simbólico y como una identidad, un en sí, diferente de las variaciones de lo simbólico y lo imaginario donde el **objeto a** funciona como un significante, sino que permite el pasaje a su sexto paradigma del goce<sup>102</sup> al introducir la separación entre el Otro y el objeto, el Otro diferente del Uno pero al tiempo plantear la cuestión de Otro real que dará paso a la inclusión del cuerpo.

El cuerpo en tanto introduce la materialidad de la que se desprende un objeto de estatuto diferente al objeto común, al objeto imaginario, simbólico o pulsional articulado a la palabra, es la que interesa para pensar el objeto como acto de pensamiento. Es la materialidad que emerge como cuestión gracias a Wajcman (2001) a través de la potencia de la mirada que despliegan las tres “obras del arte”, la *Rueda de Bicicleta de Duchamp*, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco (1915) de Malevitch*, incluso *Shoah (1985) de Lanzmann*. Es decir, estas obras no solo

<sup>101</sup> LACAN, J. *Observación sobre el informe de Daniel Lagache: psicoanálisis y estructura de la personalidad*. Escritos 1. México: Siglo XXI Editores. 1989. p. 627-664

<sup>102</sup> MILLER, Jacques Alain. *El lenguaje como aparato de goce*. Buenos Aires: Colección DIVA. 2000.

arrojan la nada y la mirada como objeto sino que desde la materialidad arrojan la cuestión de un objeto mirada que envía al sinsentido de la lengua, a la palabra desde la que se podría explicar el atiborramiento de sentido que suscitan tres obras caracterizadas por su simpleza que daría las claves del extrañamiento, la conmoción estética.

Del **objeto a** de la pulsión que remite a los objetos oral y anal introducidos por Freud (1998 a, 1998b, 1998c, 1998d), los objetos mirada, voz y la nada que agrega Lacan (1987 a, 1987b, 2006, 2007) y de la gama de objetos que permite incluir la noción de *plus de goce*, esas naderías que colman aunque no del todo la pérdida de goce y que aun “se reconocen funcionar como un significante”<sup>103</sup>, se de paso al paradigma 6 *La no relación*, que introduce el cuerpo tomando como punto de partida, *hay goce*, “en tanto es propiedad de un cuerpo viviente”, relaciona el goce con el cuerpo viviente lo que introduce de “cierta forma” la reducción del objeto a la Cosa.

En este sentido, este paradigma, a partir del Seminario, Libro 20, *Aún*<sup>104</sup>, implica un viraje fundamental respecto a la cuestión del lenguaje. Si bien, “su punto de partida” fue en un momento el lenguaje y la palabra dirigida al Otro, la estructura que soporta la palabra en tanto captura del organismo viviente, es decir, la articulación del objeto al Otro y en otro, el discurso en cuanto, “relación originaria” entre el significante y el goce, a partir de este nodo de viraje que constituye el paradigma 6, el lenguaje se considera “un concepto derivado y no originario” en relación a la invención que Lacan llama *lalengua, lalangue*.

La *lalengua* es “la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico. También, es el cuestionamiento del concepto de palabra concebido ahora no como comunicación [al Otro] sino como goce” e implica una disyunción entre la palabra y la estructura del lenguaje que “aparece como derivación en relación con este ejercicio primero y separado de la comunicación”<sup>105</sup>. Se puede plantear entonces que hay una relación de dependencia entre *lalengua* y *la palabra, apalabra*, el goce del blablabla y que el concepto de lenguaje, la palabra como comunicación, mas bien transmisión y el concepto del Otro, entre otros, son semblantes que abrochan, o anudan lo que remitiría a los anudamientos, al *Sinthome*<sup>106</sup>.

El paradigma 6, entonces, se sustenta en la disyunción, la no relación, entre el significante y el significado, el goce y el Otro, el hombre y la mujer con la forma *No hay relación sexual*. Así, los términos que “aseguraban la conjunción” como el Otro, el Nombre del Padre, el falo, primordiales, trascendentales - en el sentido

---

<sup>103</sup> MILLER, Jacques Alain. *Los seis paradigmas del goce*. Op. cit.,

<sup>104</sup> LACAN, J. El Seminario. Libro 20. *Aún*. Buenos Aires: Paidós, 2006. p. 172.

<sup>105</sup> Ibid., p. 172.

<sup>106</sup> LACAN, J. El Seminario. Op. cit.,

que Miller (2000) les asigna en tanto considerados términos de estructura anteriores a y que condicionan la experiencia - son reducidos a ser conectores que anudan. De esta manera, se produce el pasaje de la estructura trascendental a la pragmática, a dar primacía a la práctica. Este paradigma es representado por Miller (2000) mediante dos círculos de Euler cuya intersección está vacía:

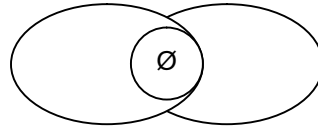
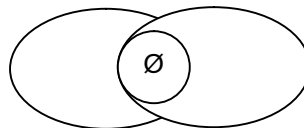


Figura 11

La intersección vacía tiende a ser llenada con “suplencias”, “operadores de conexión” entre los conjuntos que pueden ser “variados” y dan cuenta de la “rutina”, término con el cual Miller (2000) se refiere a la tradición, o de la invención. De esta forma, el sexto paradigma permite ubicar el lugar en el que operan la rutina y la invención importantes para pensar el cambio de mirada que “la obra del arte” propiciaría y términos con los que tematizará la cuestión de la no relación sexual.

La “no relación” cuestiona la estructura como lo dado, que determina un cierto número de relaciones estructurales tales como la articulación significativa S1-S2 y sus efectos de significación, el Otro como prescriptor de las condiciones de toda experiencia, la metáfora paterna como articulación nodal del Edipo freudiano que es del orden de la estructura e incluso cuestiona la posibilidad de intervenir sobre el goce con la palabra. De esta forma, se retorna a la cuestión del goce como punto de partida que reduce la Cosa al objeto e introduce el cuerpo como sustancia que habla y un hablar que es un misterio, que hace del cuerpo una sustancia a condición que se defina por lo que goza. Este punto, es el que implica la separación entre el goce y el Otro. Esto remite a la cuestión del Uno separado del Otro y es el Otro el que aparece como el Otro del Uno y no el Otro del Otro.

Uno  
Figura 12



Por medio de este esquema, Lacan pone en evidencia “todo lo que del goce es goce Uno”, esto es, “gocce sin Otro”. De hecho, aquí Miller (2000) se remite al título del seminario que en francés homofónicamente in-corpora, valga decirlo, el cuerpo, *Encore*, aun, *En-corps*, en el cuerpo porque mas allá de la repetición es el cuerpo la cuestión que considera.

Entonces se trata del cuerpo en relación con el goce, un goce que ha sido desplazado del registro imaginario y prescinde del Otro. Miller (2000) plantea cuatro modalidades del goce, del goce Uno. Se trata en primera instancia, del lugar del goce fuera del ideal y postula que todo goce material es goce Uno, goce del propio cuerpo que goza a través de cualquier medio. En segundo término, se trata del goce fálico como una de las modalidades del goce Uno que dialectiza con el goce del cuerpo, un goce solitario que se establece en la no relación al Otro. En tercer lugar, corresponde a la figura del goce de la palabra no en tanto articulado a la comunicación, al reconocimiento o la comprensión sino en tanto el goce de la palabra está separado del Otro, la palabra es goce, hay un cuerpo que habla y goza, al hablar goza, el cuerpo es siempre lugar de goce y por el hecho de que habla no quiere decir que esté ligado al Otro, “la palabra como un medio de satisfacción específico del cuerpo hablante”<sup>107</sup>. Y en cuarto término, el goce sublimatorio, diferente a la sublimación que propone Freud (1914)<sup>108</sup> relativo a la canalización de las pulsiones sexuales hacia fines socialmente aceptables, es decir, la sublimación relativa al reconocimiento, a la relación al Otro. En el Seminario, Libro 20, Aún, Lacan propone una sublimación que encuentra su fundamento en el goce Uno, es decir, que no implica al Otro. Estas diferentes modalidades del goce Uno se ponen en juego y tornan problemática la cuestión del goce del Otro.

De esto se sigue que el goce Uno es real, asexuado y lo que introduce respecto al goce del Otro es el goce sexual, no se trata del Otro en tanto significante, lugar del código, sino del Otro sexo. No hay relación sexual implica que el goce es goce Uno, solitario, y el goce del cuerpo del Otro sexo esta aparejado por una no relación y en este sentido, el goce no conviene a la relación entre los sexos. “No hay relación sexual quiere decir que el goce en el fondo es idiota y solitario”<sup>109</sup>.

*La no relación sexual*, la disyunción entre el goce y el Otro, cuestiona la estructura, en tanto, esta supone de entrada el carácter de la necesidad, no cesa de escribirse. Al respecto, anota Miller (2010) que se comprende porqué la estructura aparece en el estructuralismo como una forma a priori, incluyendo categorías dadas que condicionan y limitan la experiencia. De este modo, en el Seminario, Libro 20, Aún, se explora eso que escapa a la necesidad y se dirige hacia “la

---

<sup>107</sup> MILLER, Jacques Alain. *Los seis paradigmas del goce*. El lenguaje como aparato de goce. Buenos Aires: Colección DIVA. 2000. p. 178.

<sup>108</sup> FREUD, Sigmund. Introducción al narcisismo (1914). Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998, FREUD, Sigmund. Carta 52 (1896) Obras completas. Vol. 1.

<sup>109</sup> MILLER, Jacques Alain. *Los seis paradigmas del goce*. Op. cit., p. 179.

rutina y la invención” al tiempo que sustituye lo trascendental de la estructura por lo pragmático. Esto no supone la exclusión de la estructura, hay una estructura agujereada y “en los agujeros hay lugar para la invención, para lo nuevo, para conectores que no están allí desde siempre”<sup>110</sup>. Hay la estructura y hay lo real pero hoy en día, retomando las palabras de Miller (2000) es mas difícil circunscribir una y otro.

Ahora bien, la cuestión de la disyunción de la estructura y lo real, del lenguaje y el goce, no permite dar cuenta, aun, de la cuestión de la materialidad que suscita el encuentro con las tres obras del arte mencionadas con anterioridad, esa vuelta a lo real, y del pasaje de la materialidad de lo escultórico y pictórico, a la materialidad de lo escrito para arribar al espesor de un objeto de un estatuto diferente al simbólico, imaginario, al objeto nada, pulsional o diferente del objeto potencia de repetición, o del objeto plus de goce que aun conservan su nexo con la palabra, con el significante.

El pasaje de la materialidad de lo pictórico o escultórico a la materialidad de la lengua remite a la cuestión de la letra. En *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*<sup>111</sup> la letra es la materialidad del significante, “la estructura localizada del significante”. Se trata de un sistema de fonemas como un sistema de letras, una estructura fonemática que es literante, es el “significante en tanto separado de todo valor de significación y localizado en una materialidad que es presentificada en el carácter de imprenta pero que no está menos localizado cuando es fonema en un sistema de oposición”<sup>112</sup>. Es decir, existe en la palabra el equivalente de esta escritura que se materializa sobre el papel de imprenta y que incluso se puede reproducir. Comenta Miller (2000) que en el texto *Instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*, Lacan (1989) propone el falo como un significante que se imprime de forma inesperada, no se trata de un signo biológico o signo de la copulación y mas bien, implica un sujeto que no es ni el individuo biológico ni el sujeto de la comprensión. Teniendo en cuenta lo anterior, la escritura entonces está al nivel de la letra como significante separado de toda significación.

En la segunda parte de ese escrito, Miller (2000) demuestra que cuando se está en el inconsciente se está en la escritura, ya que, el inconsciente para Lacan (1989) está estructurado como un lenguaje. Esta reflexión fue abordada por Derrida (1978) doce años mas tarde, aproximadamente, bajo el término de *arquiescritura*, en su texto *De la Gramatología*<sup>113</sup> como una “escritura primordial” al nivel de la palabra; *La instancia de la letra* para Lacan (1989), o la escritura en la palabra según Miller (2000).

---

<sup>110</sup> Ibid., p.180

<sup>111</sup> LACAN, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Escritos 1. México: Siglo XXI. 1989

<sup>112</sup> MILLER, Jacques Alain. *El escrito en la palabra*. El lenguaje como aparato de goce. Buenos Aires: Colección DIVA. 2000.

<sup>113</sup> DERRIDA, Jacques. *De la Gramatología*. México: Siglo XXI editores. 1978.

Este psicoanalista considera que Lacan (1989) demuestra la relación de la escritura y la letra a partir del sueño en Freud, el sueño como un jeroglífico en el que la imagen onírica tiene valor significante no relacionada con su significación, o abordada como figura o signo figurado, la imagen onírica es la letra como escritura que presentifica lo simbólico para descifrarse. La letra es la marca de la presencia de la escritura en el sueño equivalente a la estructura del lenguaje en tanto este tiene "estatuto de escritura". Incluso es la posibilidad de introducción de esos caracteres sin sentido que no deben descifrarse , , . Entonces, la letra es incorporada en sus dos vertientes de sentido y sin sentido: en cuanto, al sentido, la letra es otro nombre del significante separado, o podría decirse, vaciado de su significación, un significante tonto, como lo lee Lacan (2006) en el seminario, *Aún*<sup>114</sup> pues, la significación se encuentra en otra parte, no significa por sí mismo; y relativo al sin sentido, la letra como inscripción que no debe descifrarse. Esto lleva a Lacan (2006) a proponer la significancia, la significancia del sueño *Traumdeutung* y a diferenciar, en el seminario *Aún*, el significante como aquel que se escribe y la letra, como aquella que se lee. La escritura y la lectura como dos operaciones que suponen la estructura del lenguaje. El sueño se puede plantear entonces como escritura para ser leída, interpretada, para buscar sus significados.

De esto se sigue porque Lacan (2006) diferencia significancia y semantismo, toda vez que, el significante no es el reverso del significado, mas bien establece una relación inversamente proporcional, puesto que, cuando el significante funciona mas como letra separado de su valor de significación, hay mas significancia que semantismo y a "ese más de significante Miller (2000) lo llama "efecto poético". Cita a Mallarmé para referirse a ese efecto poético, efecto anagramático que llama *campo bajo el texto o reflejo debajo*, en tanto expulsión de la significación de forma progresiva en la redacción del poema para lograr un estilo enigmático a través de la significancia.

Por la vía de la significancia Lacan (2006) planteará la cuestión de *lalengua* y particularmente, a través de la relación de la oralidad y lo escrito, previo al sistema de fonemas como sistema de letras, sentará un equívoco fundamental que implica el pasaje del régimen de la oralidad al régimen de lo escrito, del significante. En este pasaje, es una hipótesis, se encuentra la clave, para demostrar la cuestión del objeto como acto de pensamiento pesquisable en la materialidad de lo escrito

Miller (2000) retoma algunas obras del etnógrafo y escritor, Michel Leiris (Citado por Miller, 2000) para sustentar el pasaje de lo oral a lo escrito sustentado en un equívoco que hace de *lalengua*, lenguaje a través de la escritura.

Leiris (Citado por Miller 2000) recorre en *Regla de Juego*, a través de tres páginas, un tiempo lógico anterior que lo remite a la narración de las experiencias de un niño que no sabe leer ni escribir. El equívoco de la audición, un equívoco sonoro,

---

<sup>114</sup> LACAN, J. El Seminario. Op. cit.,

hace que el júbilo del niño advenga antes de ser atrapado en las redes significantes allí donde un soldadito al caer al suelo conserva su materialidad aun no desprendiéndose de esas letras, de esa apalabra ¡*Reusement!*. Un trozo de alegría del cuerpo, ¡*Heuresement!*., sentido real de la palabra. “Ese algo mío”, “sobre lo que pensaba, lo que para él se decía en lo que escuchaba” se urde con misterio en “*tejido arácnico de mis relaciones con los otros*”<sup>115</sup>.

“¿Qué son las palabras cuando se las aprehende solo por audición?”. Quizás, “*monstruos orales*”, recorte singular, que hace *monstruo*. Monstruos “en donde se hacen enlaces que no responden al orden del léxico, en donde hay efectos de interferencia, asonancias, cortes singulares, en donde la frase más banal puede volverse porque se la escucha, un poco a través, [palabras de Leiris:] *la sentencia más oscura que jamás haya escapado de los labios de un oráculo*”.<sup>116</sup>

La audición que remite al espesor de los sonidos enlaza los *monstruos* a las canciones infantiles y al nombre propio no desprendido del objeto aunque tampoco en juntura con este, relación de extimidad, “en la bruma casi indistinta de las cosas”. Juego de música y palabra donde

*se amalgaman en enigmas insolubles ritos, contenidos sonoros, valores significativos de palabras y melodías (...) las frases embebidas de música adquieren un lustre muy especial, que las separa del lenguaje común, las aureola de un prestigioso aislamiento. Tratamiento más eficaz de vulgares artificios tipográficos (...). Nombres propios, “Todo lo que de una manera o de otra, se encuentra calificado para una denominación particular en la que figura un nombre propio, que se vuelve efectivamente su nombre y, de hecho, una especie de persona, un ser dotado de su vida propia (...) el jarabe Manceau, los fideos Ramy, el bálsamo tranquilo (...)” seres que emergían gracias a los puntos de referencia que constituían sus nombres, de la bruma casi indistinta de las cosas (...)*<sup>117</sup>

Miller (2000) evoca otro de estos *monstruos*, *tetable*, goce de la letra, equívoco del verso del dúo Manon Lescaut, “Adiós, nuestra pequeña mesa” (*Adieu, notre peti tetable*). Extimidad que se cierne en la intimación del cuerpo y la letra, letra escrita en el cuerpo, allí donde la *t*, última, lejos de desaparecer, se acentúa en *tetable* para que tome “una especie de consistencia, se espese, tienda a metamorfosearse en objeto, al abandonar el adjetivo, “*petit*” se junte al sustantivo *table*, que designa un cuerpo sólido, un volumen hecho de madera pesada (...) He aquí nuestra mesa (*table*) cambiada en *tetable*, en *totable* (...) todos los vocablos

---

<sup>115</sup> Ibid., p. 90.

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid.

*que me vienen a la mente en este instante para etiquetar algo indefinido de la que sólo se que era un objeto algo que ocupaba un trozo del espacio (...)*

En el cuento *Un rato de tenmeallá*<sup>118</sup> (Cabrera Infante, 1988) encontramos también, esos monstruos. Una palabra, apalabra fuera de las normas de la gramática, de los puntos, de las comas, de las mayúsculas, ausencia de espacios, palabras disformes, “viculnos”, “tiamalia”, “impuquido”, ojebto, dicen de una pequeña narradora. El texto de Cabrera Infante describe un monólogo interior de una menor, cuyas palabras configuran el subplano del relato ordenado conforme a una secuencia normal que se traza desde el acontecimiento que marca al sujeto, narrador intradieético, en el deslizamiento sucesivo de los hechos interrumpidos por la acronía de la fuga que al final devienen la ambigüedad de la inocencia. Palabras que configuran, el tiempo de la historia urbana de una menor de 6 años cuya mirada fija y móvil a partir del desalojo, del desarraigo de su morada, de la fijación de los gestos y palabras de su madre devienen el enigma del cuerpo cifrado en un rato de tenmealla que alucina la caricia de la morada y sostener el enigma del kilo de sexo comercializado donde los retazos del Otro constituyen lo propio-ajeno como equívoco inaugural.

Se trata entonces del encuentro con los monstruos en la letra que adquiere espesor de objeto, extimidad, singularidad.

**2.1.1 Rueda de bicicleta y cuadrado negro sobre fondo blanco: dos obras que crean su teoría del objeto.** Ahora bien, ¿cómo la *Rueda de bicicleta* y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* en su singularidad permiten pensar el ascenso de dos objetos a obras del arte y de estas a un objeto del arte como objeto pensante, acto de pensamiento que a partir de su materialidad permiten hacer ver de manera nueva, es decir, crean una mirada?

Descritas como objetos comunes una consiste “en una rueda de bicicleta montada sobre un banquito”, el otro, “un cuadrado de pintura negra sobre un fondo de pintura cuadrado”, una parece diferenciarse como una escultura, la otra como “un cuadro que no figura nada” parecido a un “objeto del mundo”. Una, una obra del arte reducida al objeto, y, la otra, liberada de él, Inicialmente, parecen apuntar a dos posturas diferentes del objeto.

La *Rueda de bicicleta* se constituye en una obra de arte conceptual, abstracto, cuando un objeto, la rueda de bicicleta, un objeto cualquiera como producto del discurso, de la nominación como “acto creacionista” de un artista, se eleva a la dignidad de obra de arte, es decir, el arte se consuma como acto de discurso y “la obra de arte es reducida a su función enunciativa”<sup>119</sup>. De esto se sigue, que se

<sup>118</sup> CABRERA, Infante. *Un rato de tenmeallá*. Así en la paz como en la guerra. México: Ed. Diana. 1988, p.18

<sup>119</sup> En *Résonances du readymade*, ed. Jacqueline Chambon, Nimes 1989, pág. 12. Ibid 1 p. 45. En: WAJCMAN, Gérard. [de los objetos al objeto]. *Op. cit.*, nota 5, p.45



sacrifica el objeto por la obra de arte, es decir, que es necesaria la nominación para extraerlo del mundo de los objetos corrientes, de los objetos de la producción en serie, pero lo que haría a la “obra del arte” es, de hecho, que sin el objeto no es posible prescindir del objeto, trampa en la que son atrapados algunos de “los conceptualistas”.

A diferencia de la *Rueda de Bicicleta*, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, parece liberado del objeto, intención del artista, sustraerlo de lo visible y establecer una ruptura con el mundo de la representación. Sin embargo, está mas cerca de lo que parece de los objetos corrientes, un hacer similar al de “un operario que fabrica telas” y con un cuadro mas cercano a un objeto común, un cuadrado de madera con un trozo de tela pintada que lo cubre.

Un cuadrado geométrica y pictóricamente, podría decirse “no bien pintado”, mas o menos cuadrado, nombrado inicialmente, por el artista *Cuadrángulo* que “no representa nada de la naturaleza ni nada contrario a ella”. Con una *sprezzatura*, esto es, contornos desiguales y borrosos, líneas rectas del bosquejo a lápiz que se notan sobre la pintura, apunta a lo *pictórico puro* más “allá de la figuración de los objetos”, “al sustraer todo objeto, toda imagen, despojado de todo signo, símbolo, elementos decorativos incluso “la técnica más elemental, lo bien pintado” interroga sobre lo que resta en un cuadro cuando “se ha quitado todos los pertrechos de la pintura”, cuestión en la que Malevitch converge con Duchamp.

La respuesta de Malevitch es el *Cuadrado negro* lo que queda como resto. Se invertiría entonces la distinción freudiana entre las prácticas artísticas, “*per via de porre*”, la pintura como aquellas que ponen de aquellas que retiran, “*per via di lavare*” la escultura, en tanto la pintura se ubicaría entre estas últimas con Malevitch a las que se añadiría con Duchamp una tercera práctica, *per via di vuotare* aquellas que vacían hasta llegar a mas que a la esencia de lo pictórico a su soporte estructural.

Esa esencia en la puesta en acto de la mirada, es el *Cuadrado Negro*, la respuesta como enigma que remite a buscar una respuesta en su materialidad. Despojarlo de toda representación o símbolo, un cuadro objeto sobre un cuadrado de madera con una tela extendida con una capa de pintura blanca, un cuadro acerca de la forma de su propio soporte físico implica una reducción a la materialidad. ¿Es esta la vía para encontrar la respuesta que hace a “la obra del arte”?

Esto demostraría el planteamiento de Michael Fried (Citado por Wajcman, 2001) acerca de “la insistencia en el carácter literal del soporte pictórico, de Manet a Stella” que devela que “las pinturas no difieren en ningún punto esencial de las

demás clases de objetos del mundo”<sup>120</sup>, pero será el mismo cuadro el que ponga su distancia. De esto, podría deducirse la autorreferencialidad de la obra, un cierre, un repliegue sobre sí misma hace que sea para sí misma su referente y este parecería ser el secreto del cuadro, una suerte de autismo, autoerotismo, un retorno a sus fuentes míticas, origen de la pintura con Narciso, “un cuadro que se mira en un cuadro”, “un cuadro que muestra que es solo un cuadro”. Sin embargo, hay otra forma de ver el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch y la *Rueda de bicicleta* de Duchamp como obras que “al apuntar con brutalidad a lo real”, vuelven hacia el mundo, es decir, por su materialidad misma involucran al mundo, no son objetos aislados.

En este punto, la ironía, la parodia, la paradoja entran en juego, ya que, estos objetos que señalaban dos posturas diferentes en el quiasma que figura su materialidad, describen un movimiento contrario, que hace a estas obras distantes y cercanas. La *Rueda de bicicleta* entra con el aligeramiento de un objeto “chatarra”, es decir, en su condición de desecho, como se planteará mas adelante, parece apuntar a la ausencia de objeto, puesto que no se trata del objeto que sale de una fábrica de máquinas, herramientas y armas, sino de lo que queda de este y contrario a lo que se esperaría, al ingresar al museo libera al arte del objeto, en oposición a lo que parecía señalar el *Cuadrado de Malevitch*, que ingresa para despojar al arte del “lastre del objeto” y, mas bien, añade un objeto a la realidad, un objeto simple de tela y madera, “un objeto ideal de rdm”, un objeto como presencia. Sin embargo, este recorrido que permite el paso de un lado al otro en un movimiento continuo, de una a otra obra, de la presencia a la ausencia y de la ausencia a la presencia, todo lo contrario a dar una respuesta, a la cuestión de “la obra del arte”, en relación con, la cuestión del objeto, invita a ver mas allá, esto es, la obra diferente del objeto e interroga sobre el estatuto del objeto y el sustento y lugar del pensamiento en la “obra del arte”.

**2.1.1.1 La rueda de bicicleta y su teoría del objeto como materialidad pensante per via vacuole.** La lectura de Duchamp de la obra como signo confunde la cuestión del objeto como pensamiento y mas bien, deja de lado, que aquel tiene un estatuto diferente en su materialidad y corporeidad, pues, no es del “mismo paño” que la palabra y la imagen. El hecho de que cualquier objeto pueda elevarse a la dignidad de obra de arte parece reducir al objeto a la obra de arte, es decir, como pensamiento, categoría, subcategoría. De este modo, al agruparse bajo un mismo genérico, una misma idea mental, ready made, pese a existir cincuenta, se establece que uno sea equivalente al otro. Es así, como la *Rueda de Bicicleta* empuja a la vía literaria por la que nombrar reduce a lo mental, equiparable a lo moderno que disuena con material y corporal. Tanto la materialidad de la obra de Duchamp como de la obra de Malevitch hacen posible

---

<sup>120</sup> FRIED, Michael. *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1965, pág. 43. En: WAJCMAN, Gérard. *[del objeto a los objetos]*. *Op. cit.*, nota 9, p.50.

vislumbrar que “la doctrina no brinda todas las claves de su obra y el objeto excede las intenciones que la hicieron nacer como sus comentarios vengan de donde vengan”<sup>121</sup>.

No obstante, al detenerse en la materialidad, se sigue que es el objeto el que constituye el pensamiento y lo causa, y el autor “del objeto del arte” es un sujeto supuesto a la obra. Aunque Duchamp y Godard<sup>122</sup> se detienen en la forma no en la materia, al articularla al pensamiento diluyen la oposición entre la forma y el contenido al plantear, el último, el cine como “una forma que piensa”. Wajcman (2001) propone dos hipótesis que desbrozará en su recorrido, la primera, la rueda de bicicleta, la pala, el peine son pensamiento encarnado y la segunda, los *rdm* fueron creados por Duchamp como formas que piensan.

La primera propuesta, se soporta en que todo pensamiento está hecho de materia en cuanto su fundamento es que la lengua es materia, luego podría concluirse que hay pensamiento en la materia y esta lo constituye y lo causa, y la segunda, la demostrará más adelante; respecto a la segunda, señala que la particularidad genérica de estos objetos de serie dada por la forma es absoluta, por cuanto, una rueda de bicicleta no es una pala para nieve y, si, se sigue el planteamiento anterior, son dos objetos que no piensan igual (Wajcman, 2001).

Entonces, al ver estas obras del arte y tomarlas, “al pie del objeto”, una variación no azarosa de “al pie de la letra”, si, se considera que el fundamento de la materialidad del pensamiento es la lengua, se va desde lo literal del objeto siguiendo “su litoral”<sup>123</sup>, límite entre significado y goce, significado y cuerpo, es decir, se sigue mas allá de todo símbolo, metáfora, signo, imagen, “la emergencia - a través del encuentro contingente – de la singularidad, de la traza singular, irreductible a la universalidad del significante: impronta única, signos irrepetibles [que] se diseñan sobre la tierra en el límite –litoral - entre significado y goce (...)”<sup>124</sup>.

Wajcman (2001) en este recorrido del literal siguiendo el litoral introduce el apólogo de Lacan (1996) de la lluvia en el que “la traza depende de la universalidad de la nube del Otro de la cual llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a cualquier determinación significante”<sup>125</sup>. Esta traza, que anuda materia y significante, respecto al ideograma oriental, en tanto escritura que prescinde de lo imaginario y vinculada al gesto singular que caracteriza la caligrafía y a través del que “la singularidad de la mano destruye lo

---

<sup>121</sup> WAJCMAN, Gérard. *[de los objetos al objeto]*. Op. cit., p.56

<sup>122</sup> Citado por WAJCMAN, G. Ibid Op. Cit. P.56

<sup>123</sup> Ibid., p.57.

<sup>124</sup> RECALCATI, Máximo. *Las Tres Estéticas de Lacan*. En: BROUSSE, Marie Hélène, RECALCATI, Máximo, COCCOZ, Vilma [Et..Al]. *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado. 2006, p. 28. . L LACAN, Jacques. *Lituraterra*. En: *La Psicoanalisi*, No.20, Roma, Astrolabio, 1996, p. 14

<sup>125</sup> Ibid., p. 28.

universal”<sup>126</sup> es no solo la lógica que hace a la singularidad de cada obra sino “la lógica de escritura” que opera el cuadro de Malevitch *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, como se podrá cernir mas adelante.

En este movimiento, el acto de nombrar el objeto rueda de bicicleta, *Rueda de Bicicleta*, introduce un vacío en el objeto, lo vacía de lo real, al extraerlo de los objetos comunes y despojarlo de su utilidad, de su función práctica. Al readymadizar los objetos se mantienen dos tipos de identidades, el nombre y la imagen; del nombre genérico al particular conserva la identidad, ya que, rueda de bicicleta continua como *Rueda de Bicicleta* y en este paso, se selecciona una rueda entre otras. Dado que pueden ser readymadizadas varias ruedas, se apela a un complemento como el año, *Rueda de Bicicleta 1913*, *Rueda de Bicicleta 1966* que le otorga su carácter particular.

Es la identidad real la que cae en el ready made al producirse una distancia no solo entre la rueda de bicicleta en uso y la Rueda de Bicicleta, sino de esta consigo misma, en tanto inmovilizada en el banquito. Dice el autor que en este proceso de desidentificación de sí reside “el misterio” del *rdm*. Este, además, se produce, como se mencionó con anterioridad, al incluir la firma. Cabe mencionar en este sentido, la obra *Fountain*, firmada como R. Mutt - homofónico con *Art Muet*, “arte mudo” - por Duchamp, con quien podría decirse, arte de vaciamiento. La firma “arranca al objeto del objeto, arranca al objeto de sus dobles indefinidos, arranca al objeto del anonimato”, eleva el objeto a una obra de arte, no del arte, por cuanto, autentifica la obra al desautenticar al objeto, “esto no es un meadero” en el caso de *Fountain*, “esto no es una rueda de bicicleta”, para la *Rueda de Bicicleta*, “Esto no es una pipa” de Magritte 1926. Sus efectos son paradójicos, en tanto, consuetudinariamente sirve a los fines de identificar lo que es un objeto y simultáneamente para los *rdm* identifica y autentifica lo que no es un objeto y si bien, certifica lo verdadero, aquí designa el carácter de ficción del objeto como condición de la obra de arte.

Mas importante aun, es que la firma implica que hay un sujeto detrás de la obra y Wajcman (2001) ubica en esta función de marca, de “índice” el “fundamento de todo”. Tiene poca importancia lo que haya hecho o no ese autor para la obra, mas bien, el historiador y el atribucionista se harían cargo de esto, del mismo modo, en menos se considera, si tiene o no talento, lo que sería del interés del crítico o estético, así mismo, no tiene relevancia si el autor la fabricó o la compró, etc.

Lo sustancial es que “engrana” y pone en marcha “un dispositivo lógico”, constitutivo de la obra y del autor, que Jean Claude Milner, llama el sujeto supuesto a la obra. Aunque esto no es suficiente para erigir un objeto como obra de arte, “la cita” implica, por demás, el encuentro y conexión de tres por el objeto,

---

<sup>126</sup> Ibid., p. 28

el autor, la obra y aquel que supone al sujeto supuesto tras la obra, esto es, el espectador o lector.

*Rueda de Bicicleta: extracción del objeto en la máquina pensante*

Para dilucidar la cuestión del objeto, es inevitable entonces acudir a los tres componentes problemáticos, que están de entrada: el autor, la obra y el espectador. El hecho que no pueda suponerse un artista en el inicio del rdm, salvo que la tarjeta de visita lo señale, y que pese a que podría limitarse a dos la cita, la obra y el espectador, es inevitable la referencia al autor, por cuanto el espectador supone a este como sujeto tras la obra y es Éste quien hace de un objeto cualquiera una obra de arte. Para que haya una obra “si un autor es la suposición de que hay un sujeto en una obra, una obra es el producto de la suposición del espectador de que el objeto tiene un autor” (Wajcman, 2001, p. 62). Y recuérdese que Duchamp incluye objetos industriales, en serie, en un campo donde se pretende a toda costa borrar al sujeto o este solo aparece como un error. Entonces tanto en el campo artesanal como industrial el sujeto se anula y prevalece el anonimato salvo la existencia que como dato suscita la queja de un usuario.

“La obra es el objeto mas la marca de un sujeto”, no hay obra al principio, la obra es un producto y en consecuencia tampoco hay espectador. El espectador es producido por y en la operación que engendra la obra, así como la obra surge en el acto en el que el mirador la contempla y el autor por medio de la firma es la ficción convocante que dispone el encuentro entre un objeto y alguien que se transforman en obra y espectador. Entonces los tres, artista, obra y espectador surgen en la contingencia del encuentro en el extrañamiento y la conmoción estética como tres funciones constitutivas, estructurantes de la obra de arte que se anudan, cada una a las otras, alrededor del objeto. El arte, por consiguiente, es la relación de estos cuatro términos, “la máquina compleja en cuatro tiempos simultáneos o cuatripódica”, un dispositivo, de tal forma que, no hay obra sin autor ni espectador, no hay espectador sin obra ni autor, no hay autor sin espectador ni obra, elementos anudados alrededor del objeto, y en concordancia con esto, no hay obra sin objeto, no hay espectador sin objeto y no hay autor sin objeto.

De esto surge la cuestión, sí, no se trata del objeto “que se remonta por definición al fondo de los tiempos; en suma, al momento en que el hombre supo construir algo sólido y concebido para durar”<sup>127</sup>, sí, el objeto no es la obra, ¿de qué objeto se trata?

Para cernir un poco más la cuestión del objeto y su relación con la obra del arte, no la obra de arte, Wajcman (2001) al poner en funcionamiento este dispositivo, trae dos aspectos sustanciales en la relación obra-autor y objeto-espectador con la

---

<sup>127</sup> WAJCMAN, Gérard. [después de las ruinas]. *Op. cit.*, p.14

firma: la función de la obra “hacer ver” anudada al “deseo” como “postulación de base” (p. 68).

La pregunta que se plantea un espectador frente a una obra de arte, “¿esto qué es?” implica, un encuentro en el extrañamiento, la conmoción estética, una *Tyché* y la suposición de un autor y una intencionalidad de mostrar algo, posición contraria a la de Dubuffet (Citado por Wajcman, 2001). Es decir, alguien no importa quien, “ni sus gustos”, quiere mostrarnos algo a través de la obra. La obra entonces no dice nada del autor como persona y no interesa el contenido de la respuesta a qué quiere mostrarnos y si la respuesta reside en la obra. Hay alguien que quiere hacer ver al espectador, hay un deseo enigmático, un deseo de mostrar que no nos dice nada del autor como persona. La firma R. Mutt, un nombre mudo en tanto puede ser cualquiera, señala no a la persona del autor sino a la suposición, un sujeto detrás de la obra, “un sujeto puro”, “un sujeto de la obra de arte” cuyo deseo es hacernos ver.

Por consiguiente, al preguntarse qué quiere mostrar la obra, al tiempo, se lanza la pregunta por lo que quiere mostrar el autor, por qué muestra eso, y en este sentido, qué espera de quien ve la obra, qué espera del espectador, ¿qué quiere del espectador al preguntarle eso?, podría agregar, ¿chez voi?, el espectador cae como objeto. Así, se pone en marcha una relación paradójica de implicación del espectador por y en la obra, y de distancia, toda vez que, tanto mas involucrado, en cuanto la obra le plantea un enigma, esto es, cuando no “comprende lo que quiere decir la obra, esta tampoco lo comprende”. Adentro y afuera de la obra, la relación del espectador con la obra es una relación de extimidad que pone en movimiento el deseo cuando aquel cae como objeto, un objeto causa de deseo. Aunque algunas respuestas posibles podrían atascar el dispositivo, Wajcman (2001) señala que no son las únicas, pues el encuentro es singular.

Y al retornar al objeto como vía de interpretación, se reenvía al vaciamiento del objeto común de su uso y, al tiempo, de su significación. Al nominarlo “obra de arte”, se produce un efecto de sentido puesto que al retirar las significaciones comunes de ese objeto, se produce un sentido inédito más cercano al sinsentido absoluto, es lo que ocurre con rueda de bicicleta. En ese desplazamiento del sentido de los objetos al sinsentido, los *rdm* de Duchamp, permiten concebir el arte como lo que no sirve para nada, por la operación que despoja de su utilidad a los objetos de la serie, salvo para el deseo, y la obra de arte como aquello que no quiere decir nada; paradójicamente, este no querer decir nada en el reencuentro con los *rdm* es lo que podría plantearse suscita aun extrañamiento”, “conmoción estética” que es lo que podría decirse mantiene su vigencia y actualidad al suscitar “atiborramiento de sentido” e interpretación y la producción de una serie de obras que se inscriben sobre esta como su fondo.

Se sigue entonces que es “altamente útil para el arte” que el objeto no sirva para nada vaciarlo de su utilidad para elevarlo a la vista para producir mirada y causar

deseo. En la *Rueda de Bicicleta*, retornar a la materialidad del objeto resulta sustancial para leer desde su materialidad aspectos dejados fuera en su lectura simbólica, semiológica o de interpretación de su significación, por cuanto sale a la luz ese elemento dejado de lado, el banquito. En este *rdm*, el objeto es “una estación de miradas” y juega un papel muy importante el banquito sobre el que se encuentra la rueda de bicicleta, ya que, permite no solo elevarla a una obra de arte, sino vaciarla de su utilidad, de su sentido, en el sin sentido que implica la unión de dos corporeidades sin nexo de sentido alguno unidas por una rosca como *pass-de-sens*; término tomado de Lacan, que al tiempo traduce sin sentido y paso de sentido, “una cópula improbable” que, no obstante, contribuye a elevar la rueda de bicicleta a “una obra del arte”.

Este objeto que podría centrar la atención como banquito zócalo en su función de soporte o banquito de cocina en su función de elevar, o como un objeto desprovisto de su utilidad que perfectamente podría ser elevado como objeto de arte en una inversión como manubrio de la rueda de bicicleta al pasar esta a ser un soporte inestable de lo que se eleva de su rebajamiento, adquiere toda su relevancia, en tanto reenvía a la materialidad de la *Rueda de Bicicleta*, esto es a la rueda de bicicleta en tanto vaciada de vacío. Gracias a detenerse en la materialidad de la *Rueda* encontramos el banquito para retornar a ella en su aspecto material y de este modo, se podría decir que la sublimación es el banquito del objeto, la materialidad tramitada a través de la materialidad misma, el real tramitado por el real sin intervención del sentido mas bien por la intervención del sin sentido en la relación isomórfica con el nombre mas próximo a esa materialidad pero no siéndolo en su carácter de significante, del banquito entonces se retorna al objeto.

Un objeto que lanza la pregunta por lo que este mismo es, una rueda de bicicleta sobre un banquito, una suerte de “Esfinge Moderna del siglo equiparable a la histeria en Freud y el psicoanálisis” que retorna la pregunta a los espectadores del museo como Edipos, acerca de lo que ella es, “¿qué soy?” y por tanto, desplaza la pregunta por el sujeto a la pregunta por el objeto en el corte que hace el recorrido mismo, una respuesta al enigma sería una tragedia. Enigma de todas las obras del arte moderno conforme a Wajcman (2001). En consecuencia, el movimiento del dispositivo cuatripoide remite por sus tres componentes a la cuestión del objeto.

**2.1.1.2 La rueda de bicicleta: objeto vaciado, dese-ch-ado- deseado.** El retorno a la materialidad permite vislumbrar que si el *rdm* introduce un vacío en el objeto, la rueda de bicicleta es una figura de ese vacío, “un gran agujero con un poco de materia alrededor”, ligera cantidad para “comer” con la vista, menos vacío, una rueda ideal con un vacío redondo para rodar, duro para soportar el peso y flexible para la suspensión. De este modo, la rueda de bicicleta es el mejor objeto para presentar el vacío, mas que representarlo, sin imagen, sin metáfora, sin

símbolo, “es un objeto isomórfico a la operación que la constituye como *rdm*; un objeto cuya forma muestra el vaciamiento que expone su ser de objeto”<sup>128</sup> y su nombre.

Esta rueda de bicicleta como agujero es un gran ojo, recuérdese que la esencia del ojo es el agujero, para ver es este necesario y constituye una parte sustancial en la que se sustenta el estudio de la formación de las imágenes en la historia de la óptica científica moderna que encuentra en Kepler el fundador de “una física del agujero”, no sin los aportes de Leonardo Da Vinci sobre la forma en que los rayos luminosos pasan cruzándose en la pupila. Lo que llevaría a pensar la rueda de bicicleta como un objeto que mira, mira y captura con su mirada y reenvía a la cuestión del objeto, y a la mirada como objeto.

Adicionalmente, Wajcman (2001) arriba a una diferencia sustancial entre el *rdm Rueda de Bicicleta* de Duchamp como “obra de arte” y como “obra del arte”. En el primer caso, se expone una rueda de bicicleta, y en el segundo, un vacío. Esta rueda es un vacío que aloja el vacío conforme puede apreciarse en el aspecto formal y material del objeto. Duchamp vacía el vacío, ya que se trata de una rueda de goma desprovista de su neumático que como cámara de aire también describe un vacío, que también sustrae la utilidad del objeto, no ya, desde el símbolo, signo o metáfora sino desde su materialidad ausente, neumático que para los matemáticos constituye un toro, aspecto no sin consecuencias, en tanto, soporte de la extimidad, que atraviesa toda la lectura de Wajcman (2001) sobre la obra del arte y del objeto, objeto vaciado y desechado, arrojado. Así, carente de cámara de aire, de vacío, de falta, la rueda de bicicleta es su soporte y esta a su vez está soportada en el banquito, por consiguiente, este, eleva a las miradas la rueda en tanto soporte del vacío que es el “verdadero objeto del arte”, una ausencia que constituye “el corazón de la obra”, el vacío del vacío que objetiva la obra.

Si se observa los *rdm* que siguieron también pueden ser descritos como objetos sin, una pala para nieve sin nieve, un escurrebottellas sin botellas, peine sin cabellos entre otros. Todos los *rdm* se complementan con otros objetos que faltan, son “Objetos Solteros”, “Casados con la Ausencia”, caracterización que da en el punto del Gran Cristal, *La novia desnudada por sus solteros*. Aunque podría generalizarse que todos los *rdm* son objetos casados con la ausencia y bajo una “repetición repetitiva” unificarlos y uniformizarlos, su especificidad y estatuto está dado porque cada objeto por ser diferente en su materialidad no está casado con la misma Ausencia, con el mismo objeto que falta y además, pueden asirse por lo que les falta específicamente.

Wajcman (2001) propone un catálogo razonado que llama *Catálogo razonado de ready-mades según la clasificación de entomología objetal negativa*: [...] (7) Falta

---

<sup>128</sup> WAJCMAN, Gérard. [de los objetos al objeto]. Op. cit., p.76



de Neumático, 1964 [original 1913, perdido] [...], (13) Falta botella 1964 [original 1914, perdido], (25) Falta de Nieve 1964 [...] [original 1915, perdido], [...] (33) Falta de sombrero y falta de pie [original 1917, perdido].

El autor se detiene en *Fountain*, que a diferencia de los otros, en tanto no haría serie con los otros, da cuenta de dos ausencias por la inscripción significativa y por la materialidad del objeto. Por desplazamiento metonímico no encuentra en los símbolos el objeto que falta, pues como urinario la falta de objeto implica ausencia de orina y como fuente se complementaria con las monedas que faltan pero al igual que los otros, se trata de un recipiente de ausencia, “moldes negativos por los que corre la falta que deviene así la falta del objeto moldeado”<sup>129</sup>. *Fountain* empata mejor por su posición horizontal, que parece feminizar el uso del objeto, y complementarse lógicamente con una obra que le sigue *Hoja de parra hembra* (1959) mas que con el *Objeto Dardo* (1951), un pene. Se desprende de lo anterior que el objeto, es relativo a la ausencia de objeto (M. Fried citado por Wajcman, 2001). Volviendo a la *Fountain*, un objeto que es para orinar que se presta a la mirada, hace equivaler la falta de objeto orina con la mirada, y si bien, el que orina hace al urinario, es el mirador el que hace a la *Fountain* y sostiene el valor de uso para la obra de arte. Concluye que se va al museo para “hacer mear el ojo – vomitar la pupila – [...] echar una mirada”.<sup>130</sup> La *Fountain* produce la mirada como objeto que cae en el nudo en el encuentro con la obra del arte.

Entonces, la ausencia, el vacío, el agujero implican la necesidad de un objeto cuyo vacío se interprete como nada para ver o ver lo menos posible, mas bien, para mirar. Y la trivialidad del objeto implica que entre menos hay para ver mas deseo de ver hay, esto se describe como la ley de Zeuxis y Parrasio (Citados por Wajcman, 2001), anécdota de Plinio quien relata que uno de estos pintores se aproxima a su rival y exige que retire el velo de su cuadro a lo que el segundo responde que ese velo era el cuadro pintado por él. De esto, se sigue que el deseo de ver es el correlato de la falta para ver del objeto, ilustrado, por la obra de Duchamp *Dado que*, dispositivo donde se puede ver a través del agujero de una puerta una mujer desnuda. De ahí entonces el “que hace el cuadro es el mirador” y “en el mercado del deseo todo objeto es un agujero con algo de materia alrededor” tal como lo presenta la *Rueda de bicicleta*. Por consiguiente, “los *rdm* son lo que hace ver la falta esencial que habita y sostiene a todo objeto que muestra lo que es un objeto que causa, un formulador de respuestas, en tanto, responde con el objeto que falta.

Al hablar del mercado del deseo, es importante considerar que el objeto no solo se vacía de su valor de uso sino también de su valor de cambio, toda vez que, la rueda de bicicleta no vale nada, en tanto, el *rdm*, *Rueda de Bicicleta*, implica que el valor de cambio como agujero, vacío que se llena con el deseo dirigido a este

---

<sup>129</sup> Ibid., p. 81.

<sup>130</sup> Ibid., p. 82.

objeto que se encarnará en el cheque. De esta forma, Duchamp, “sacó a la luz” la equivalencia del mercado del deseo y el mercado del arte.

Se tiene entonces que el vaciamiento del objeto sustrae y otorga un valor y de esta manera el *rdm* define un modo de producción del objeto del arte que coincide con el de un desecho, en cuanto es un objeto vaciado de utilidad y de valor de cambio. Anuda arte y desecho. Pese a que, el desecho se pensaría carece de atractivo y belleza, los mercados de pulgas, dice Wajcman (2001) dan cuenta que el desecho suscita el deseo, mas allá de la lectura freudiana del objeto anal. Quien recoge ese objeto de desecho le imprime vitalidad, existencia. Esa ambigüedad que implica el arte y el desecho es “consustancial” a la obra del arte. En esta operación el “equivoco vaciar el objeto” toma un matiz diferente jalonado entre el sentido de arrojar el objeto y el de hacer vacío en su interior, sentidos divergentes que constituyen el anverso y reverso del objeto, el vacío y la ausencia. Rueda de bicicleta y neumático, mas que vacío del vacío, vacío de la ausencia de objeto.

Concluye el autor que vaciar el objeto es elevarlo al rango del arte, desvitalizarlo para revitalizarlo de inmediato al abrirlo al deseo potencial, “el vacío es la vida”. El acto artístico como operación que incluye la corporeidad, la materialidad del objeto, puede ser aplicado, pues al decir de Duchamp “operaba anestesia del objeto”. Así, esta operación sobre el desecho inscribe una tercera forma de fabricar arte, *per via de vuotare* vaciar. El artista inaugura una modalidad que cuestiona la creación en el sentido de producción de un más, de “un objeto recién nacido traído al mundo” al producir lo de menos, es decir, crear el vacío, en el vacío, la ausencia, cuando el espectador cae como objeto ante la mirada hecha objeto en la *Rueda de bicicleta*.

**2.1.2 De la rueda de bicicleta al cuadrado negro sobre fondo blanco: extimidad.** El anverso del reverso de la *Rueda de Bicicleta* es el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915), ya que, si bien, de la primera obra se extrae la Teoría de vacío del objeto desechado por la *Rueda de bicicleta*, la segunda, implica la encarnación de un mas de objeto, es decir, el objeto vaciado y desechado capturado por esta obra, el objeto mirada como ausencia positivizada. “Al pie de la letra”, Malevitch hace cuadro de la ausencia de objeto, de ese resto. Un objeto, objeto mirada, anterior lógicamente a toda imagen y que Wajcman (2001) bordeará a partir de la *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y el Fondo*, y la *Dialéctica de Superficie del Cuadro, del Marco y del Campo*.

**2.1.2.1 Dialéctica del espesor pictórico de la marca y el fondo.** Para iniciar el recorrido, al realizar el pasaje de lo que “no fue nunca”, el vacío, a “lo que ya no es”, la ausencia, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, in-corpora la ausencia, es decir, da cuerpo a la ausencia. Este pasaje, se produce, si, se parte de la materia

de la que está hecho el cuadro, casi un cuadro-objeto más próximo a la tela que expende “el vendedor de pomos de pintura”.

Esa proximidad, implica una distancia infinita, infinitesimal, que hace a la vecindad, a la topología entre el vacío y la ausencia, equiparables a la tela y el cuadro y señala la insuficiencia del concepto para captar la realidad. El cuadro objeto es un cuadro vacío en tanto el cuadro de Malevitch es un cuadro en el que se pinta la nada, el *Cuadrado negro*. No representa, no simboliza, no es signo de la nada, es la Nada que da a ver, la Nada como objeto que presentifica el cuadro, que se pliega al hacer presencia de la ausencia, un *Xoanon*, si se retoma los ídolos griegos, *Xoana*, sin forma y sin imagen que describe Jean Pierre Vernant (Citado por Wajcman (2001) que presentifican lo mas remoto en lo que está ante la vista, “lo mas real”, “la ausencia”. No se trata entonces de una ontología negativa sino de la ausencia como un objeto positivo.

De esta manera, se retorna a la cuestión del objeto y mas allá de ser excluido como una abstracción, ser arrojado de la pintura, toma cuerpo y forma, un “objeto de pura pintura”, un Objeto de ausencia; la obra de pintura transforma la ausencia del objeto en Objeto de ausencia. En este sentido, antes de representar los objetos del mundo por medio de imágenes y por esta misma razón, la pintura, está destinada a figurar la ausencia real de imágenes en el cuadro. Antes del soporte y los pomos de colores, la ausencia es “el único objeto que desde siempre habita la pintura” y en la pintura. Se sigue entonces que toda pintura pinta la ausencia de lo que ella da a ver, es la ausencia. La intención de liberarse del lastre de los objetos expresada por Malevitch, está destinada a un solo objeto, la Ausencia de objeto, este, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, ícono como lo describe el autor, devuelve a la pintura el carácter de objeto investido de un valor sagrado, que al hacer su anuncio se concibe como una *Anunciación materialista* en el retorno hacia el objeto Ausencia. (Wajcman, 2001)

Ahora bien, si se retorna a su materialidad de objeto en el ejercicio de la mirada que se detiene en los detalles, en su *sprezzatura*, se encuentra mas allá de lo que el nombre da a ver, que el cuadro negro fue pintado sobre el fondo blanco y mas que una pregunta técnica que surge en el ejercicio, mas bien en el acto que engendra la mirada, se reenvía a una cuestión esencial a través de la relación arriba y abajo que describe el espesor, esto es, que el cuadro oculta algo, que esa superficie que da a ver es una pantalla detrás de la que hay algo, no solo detrás de la tela sino de la superficie misma, “lo que se ve, simultáneamente oculta” y otorga a la pintura un *grossor*. Importante es el hecho que Malevitch, contrario a la tradición no aplique barniz a sus cuadros, en tanto, el cuadro muestra el espesor del plano. El espesor supone entonces el juego de ocultar y dar a ver e implica una suposición de que hay algo detrás y en este sentido, Wajcman (2001) problematiza la cuestión como un acto de fe y establece en este orden de ideas, el carácter religioso de un cuadro no sustentado en un tema o un contenido,

La importancia del espesor radica, en que es un llamado a la presencia, al ojo del espectador, ya que de otra forma no sería posible ser capturados por los detalles. Por tal razón, es un cuadro poco conceptual pese a las interpretaciones y el cuadro menos fotografiable, y mas aun, el espesor hace de este cuadro una “máquina lógica”, “un *Cuadrado lógico*”, homónimo a la noción matemática. Y es que la incluye. Se da paso entonces de la matemática infinitesimal a la cuestión lógica que se abre en la proximidad que hace al isomorfismo de la materia de la que esta hecha la obra y esta.

Como máquina lógica da cuenta del origen mismo de la pintura y enseña que para pintar son necesarios dos elementos, una superficie-plano y una traza, una marca cualquiera. La superficie deviene fondo con la marca que lo raya encima, es decir, que retroactivamente, se produce lógicamente el fondo y por consiguiente, es “el *Cuadrado negro* el que produce el *fondo blanco*”. Por tanto, el espesor no es cuestión de técnica o materiales, es una cuestión lógica y, en consecuencia real, mas próxima al sinsentido, éxtimo a la materialidad del cuadro. Esta dialéctica, topología, entre el fondo y la marca resultante del gesto de aplicar incluso un solo punto en una superficie, distancia y anuda esos elementos en la *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo*.

La pintura, a diferencia de lo que plantea Mercadé (Citado por Wajcman, 2001) no es “planidad absoluta”, porque precisamente la *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo*, introduce el espesor que crea el “ilusionismo de la profundidad”. Incluso en el nombre de la obra se incluye esa profundidad, *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, nada mas distante, de lo referido por Yves-Alain Bois (Citado por Wajcman, 2001) que refiere que la abstracción al excluir el objeto deja por fuera la tercera dimensión, ya que, el nombre de la obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, crea espesor. Las configuraciones de Mondrian sugieren esa ilusión de profundidad. De acuerdo con Greenberg (Citado por Wajcman, 2001), allí donde los pintores antiguos crean la ilusión que despierta la imaginación de caminar en el espacio creado por ellos, los modernistas crean la ilusión respecto a la mirada, donde solo se puede caminar con la mirada. Se sigue de esto, por una parte, la cuestión de la imaginación que despierta el ver por otra, la cuestión de la mirada.

Se concluye que el ilusionismo de profundidad, el efecto visual de tercera dimensión de la pintura antigua, la ilusión escultórica, el *trompe l’oeil* y todo lo demás no depende de un dato artístico, geométrico, óptico, pictórico, ni de la perspectiva ni de la técnica. Anterior al saber hacer práctico (modelado, distribución de las sombras, etc.), a lo pictórico, a la ilusión óptica, a la oposición entre figuración y abstracción, está la marca y el fondo, es decir, su fundamento es la *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Plano*, un punto es suficiente. En la perspectiva implica la introducción del sujeto en el plano como lo hizo Desargues en el siglo XVII y la introducción de lo visible, lo visual, esto es, el ojo está implicado en esta lógica. En cuanto la marca se inscribe en la superficie-

fondo surge materialmente en lo visible y al tiempo oculta lo que hay detrás de ella. Paradójicamente, lo visible surge no por lo que se ve si no por lo que se oculta, de esta manera, entra en juego en este sistema el ojo.

Viene bien en este punto, retomar una vez mas la anécdota de Zeuxis y Parrasio, en relación con el velo que oculta, con la apariencia, antes que el cuadro de Alberti hiciese su entrada disponiendo los objetos en perspectiva, en función de un único ojo fijo. Lo que se muestra es que lo que se figure hará de pantalla a otra cosa de ahí que hacer ver el mundo contiene en sí ocultar una parte de él y la búsqueda de la transparencia, el ilusionismo sea cuestionada de entrada. Pero lejos de combatir el ilusionismo, Wajcman (2001) sustenta su estructura, su estructura pictórica, y el *Cuadro negro sobre fondo blanco*, no solo permite arribar a la ilusión de la profundidad, a la *Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo*, sino que por esta revela la ilusión de la planidad de la abstracción o figuración, por ejemplo, al hacer visible “la raíz visual” de la ilusión que no es sin la mirada, es decir, al diferenciar la cuestión estructural de la visión y de la mirada, saca a la luz una verdad inexorable, por lo demás problemática, que “la ilusión no es una ilusión” y “tiene futuro”. Y en este sentido, hace del *Cuadrado* de Malevitch un cuadro verdadero distante de la verdad rechazada por Grillet (1965).

**2.1.2.2 O,10: Dialéctica del Espesor Pictórico de la Marca y del Fondo (D.E.P.M.F.): de la lógica pictórica a la lógica escrituraria: 0,1,0.** Antes de continuar, cabría anotar que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* anudado a *La Rueda de Bicicleta* y a *Shoah* permiten volver sobre el fondo de la lectura de algunos filósofos estoicos en dialéctica con Aristóteles, a la cuestión del anudamiento entre la ética, la lógica, la física, particiones de la Filosofía, que, según Carlos Quiroga (2007) hacen los estoicos, y permite ubicar puntos de torsión en la lectura de las obras de Lacan, quien por demás hace equivalente la física a la topología. Por consiguiente, podría decirse que la lectura que hace Wajcman (2001) de estas tres obras no solo muestra en acto estas particiones anudadas en la obra de Lacan, sino que muestra su invisibilidad en lo que estas obras permiten leer, mirar respecto al anudamiento ética-lógica-física, ética-lógica-topología a la que se agregaría la estética, si se sigue la lectura de Carlos Quiroga (2007). Y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, muestra ese anudamiento.

Retornando por la cuestión de “la verdad” a la materialidad - agrego, a la literalidad del cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco* 1915 -, a la lógica de superficie para bordear la cuestión de la mirada, seguir a Wajcman (2001) envía al *Materialismo dialéctico primitivo de la pintura*, recuérdese que la dialéctica entre marca y fondo hace a la superficie en un tiempo lógico anterior, pues cuando la marca se traza sobre la superficie esta deviene fondo. Ya en Malevitch, se encuentra este indicio, cuando en la exposición de Petrogrado en 1915, titula el cuadro, *0,10: Última exposición futurista*. Este cero, “Zero”, se inscribe como un lugar de torsión desde el que las obras pictóricas del pasado son reinterpretadas y

hace serie con las siguientes, lo que da al traste de toda postulación de la muerte de la pintura y del cuadro, y distante de lo que escribe el pintor el “29 de mayo de 1915”, en “el prospecto que se vendía en la exposición” confirmado en “la carta que recibe en julio de 1915 en Pougny” y en “el manifiesto de 1923”<sup>131</sup>.

En el escrito de mayo de 1915 y el manifiesto de 1923 ese título sin sentido, implica la reducción a 0 de las formas objetivas o reales, es decir, está en relación con la liberación del objeto, y en el prospecto de la exposición confirmado en la carta de julio de 1915, además de reducirse el autor al cero de la creación, toma sentido el 10, en tanto en la exposición participan 10 expositores que “cruzarán el cero”: “Pero yo me transfiguré en el cero de las formas y fui mas allá del cero hacia la creación”<sup>132</sup>.

Más allá de la interpretación del autor del *Cuadrado negro sobre fondo blanco, 0,10: Última exposición futurista*, y de las atribuciones de significación que veían en el título “una travesura del pintor”, explicación histórica de Evgueni Kovtoun (Malevitch (1999) citado por Wajcman, 2001), o “un error aritmético” según Rostislavov (Malevitch, (1990) citado por Wajcman, 2001), el 0,10 tomado en su literalidad, “no al pie del número”, una suerte de materialidad, reenvía a la cuestión lógica de la marca y el fondo. Wajcman (2001) sostiene que esta lógica es ante todo escritural y no pictórica. Anuda, por consiguiente, la escritura a la pintura en el “volver al objeto”. El cuadrado “es el primer gesto de una pura inscripción ilegible, que nos pondría, justamente, a la vista, el resorte lógico de la escritura como tal, de toda escritura, a saber: que en cuanto se aplica una huella, una sola, el más mínimo trazo de lápiz sobre una superficie virgen, ya se tiene, como por arte de magia, dos elementos: la huella y el fondo (...)”<sup>133</sup>.

Al crearse uno se crean dos y a partir de esta lógica de inscripción, de esta lógica visual “se constituye la visualización de una lógica no visual” que engendra la diada de los números. Cuando se tiene 1 se tienen ya dos elementos, la marca y el fondo sobre el cual se traza la marca. Esa marca puede ser un trazo, un toque de pincel, una letra, un dibujo, una mancha, un cuadrado, ese trazo único de pincel, de la pintura y la caligrafía china que nos enseña Shi Tao<sup>134</sup>. Esta lógica incluso permite releer el trazo trazado por el “hombre prehistórico” como “visualización de la escritura matemática”.

Si se considera esta lógica, el ilusionismo de la pintura no es solo el problema de la “perspectiva y la transparencia del plano que la funda” ni de cuestiones técnicas, de profundidad, no es solo cuestión de lógica visual sino que se funda en el simil lógico escritural. “Lógica escrituraria o – el griego *grafein* designa tanto la letra

---

<sup>131</sup> WAJCMAN, Gérard. [nada para ver]. *Op. cit.*, ps. 112-113. N. P. 18.

<sup>132</sup> *Ibid.*, ps. 112-113. N. P. 18

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>134</sup> *Ibid.*

como el dibujo – lógica gráfica del plano que por lo tanto es la lógica misma de lo visible”<sup>135</sup>.

Siendo la perspectiva “legítima” la introducción del sujeto en esta lógica gráfica que se expresa “en forma de ecuación 1 marca + 1 fondo + 1 sujeto” que en geometría proyectiva se reduce a “una superficie + 1 punto sobre esta superficie + un punto fuera de esa superficie”, a partir de estas fórmulas se construye todo el espacio.

La lógica escritural empuja a volver sobre el objeto como anterior a la imagen, en esa lógica de 1 y 0, de marca y fondo, donde el 0 o el fondo estaba y no, antes de la inscripción de la marca en la superficie y, el objeto estaba y no, antes del cuadro. Antes de cualquier imagen, visualidad, antes que el pintor pinte la ilusión de ciudades, paisajes, batallas, el horizonte, fugas etc., se inscribe la marca sobre la superficie. Las consecuencias que se desprenden son fundamentales, no solo para el campo del arte sino de la literatura. En la pintura implica que el cuadro de Malevitch, no solamente, es lógicamente anterior al “*Panel perdido* de Brunelleschi, a la *Trinidad* de Masaccio y anterior a la perspectiva de los pintores del Renacimiento sino que es el fundamento y la condición lógicos de la perspectiva ilusionista, de toda perspectiva” y de la escritura.<sup>136</sup>

El *Cuadrado blanco* es el 0 y el *Cuadrado negro* es el 1, y de igual modo, el 1 es el primero en tanto de su inscripción deviene el *Cuadrado blanco* como fondo, es decir que a partir de este y del 0 puede engendrarse toda la serie de cuadros, que en la serie de números corresponde a 1 como primero, le sigue el 2 sobre el fondo del 0, el 3 sobre el fondo del 0. Se deriva de esto que *0,10*, título del cuadro, podría leerse 0 coma 1 coma 0 y sin relación aparente resulta que es la transcripción literal de la escritura matemática y no un error aritmético de la expresión de una fracción, “la fórmula, el algoritmo” del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y el cuadro mismo es una inscripción exacta de la escritura *0,10* sobre una superficie. A esto se podría añadir, da cuenta de la estructura fundamental de la cadena signifiante en la que se constituye el sujeto y cae el objeto del psicoanálisis que puede extraerse del seminario 10 *La angustia*, del seminario 11 *Los cuatro conceptos fundamentales* y del seminario 17, *El reverso del psicoanálisis*, de Lacan<sup>137</sup>.

Así las cosas, este cuadro suscita una serie de preguntas entre las que ¿la huella visible sobre el fondo es el fundamento *real* de la escritura 1,0? ¿Esta lógica escrituraria obra invisiblemente sobre toda escritura? ¿*Cuadrado negro sobre fondo blanco* expone el fundamento lógico de lo visible?, preguntas que hacen a la relación íntima entre pintura y escritura, pintura y literatura.

---

<sup>135</sup> Ibid., ps. 114-115.

<sup>136</sup> Ibid., p. 115,

<sup>137</sup> LACAN, J. El seminario, Libro 17. El reverso del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Hasta aquí, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, se constituye en el primer cuadro *Suprematista* de “toda la pintura del siglo y posterior”, el primer cuadro de la modernidad sobre el cual toda la modernidad se sienta, donde los cuadros producidos posteriormente serán contados como los siguientes en la serie. Un cuadro cero, “el grado cero de la pintura”, y cabría formular el “grado cero de la escritura” parafraseando el título que propone Barthes<sup>138</sup> sustancial a los fines de la investigación de “la obra de la literatura”.

Es así, que este cuadro retorna al objeto y se distancia de la abstracción, es decir, contrario al desprecio por el objeto, al abandono de las formas reales, de la figuración como apuesta de Malevitch, el cuadro realiza el retorno a la materialidad del cuadro anudándose topológicamente con la abstracción. Este cuadro permite hacer serie con sus siguientes cuadros, donde el cuadrado negro persiste en tanto monograma, como en el *Autorretrato* (1930), firmado como “el príncipe del Renacimiento” o mas importante aun se erige como un cuadro 0 respecto a su *Cuadrado negro* de 1923, fundamental para dilucidar la función cuadro, marco y ventana en la operación de producción de “una obra del arte” y no únicamente “de arte”.

El *Cuadrado Negro sobre fondo blanco* permite leer que la pintura no caducó y que el pintor no es un prejuicio del pasado como sostenía Malevitch (Citado por Y-A Bois. En Wajcman, 2001) lo mismo podría decirse del autor del texto escrito, extraído por Barthes. Si esto fuese así, enfatiza Wajcman (2001), sería obra del mismo cuadro, dejando en manos del pintor-autor un lugar en la desaparición de la pintura como obra de arte. Sin embargo, no borra el pasado, lo recupera y para ello no fue necesario partir, *per se*, de un soporte político, social, sino del objeto que se incluye y pone en marcha la máquina cuatrípode interpretante que constituye el arte, en tanto este objeto introduce la novedad que permite “mirarlo” de manera distinta y abrir paso a una serie en el campo del arte, en su producción, en el sentido que cambia en el desplazamiento simbólico de los nombres de sus obras, de un monograma a otro, etc. Este cuadro, se introduce entonces como un acto de pensamiento que cambia la mirada porque la aloja causando y transformando el pensamiento.

**2.1.2.3 Dialéctica de superficie, del marco y del cuadro.** Cambiar la mirada es un movimiento que permite este cuadro, mas aun, cuando retornamos a su materialidad. No implica el abandono de la *D.E.P.M.F.*, mas bien, una suerte de “refinamiento”, en el sentido de la precisión del detalle. El llamado a la presencia y la cercanía con el cuadro complejiza la cuestión, al hacer de “unas manchitas de pintura blanca” sobre el *Cuadrado negro*, un anudamiento de planos, una topología que hace a la relación de extimidad, tanto de los planos como del

---

<sup>138</sup> BARTHES, R. El grado cero de la escritura. México: Siglo XXI editores, s. a. de c.v. 1993.



pensamiento y en este recorrido, simultáneo e indisoluble, corta la mirada como objeto que a la vez muestra.

Retomar al pie de la letra las palabras de Wajcman (2001) no es solo describir ese anudamiento sino en acto de lectura trazar el recorrido de este anudamiento topológico de planos desde el juego del lenguaje a partir de su materialidad con y mas allá del sentido, hacer el pasaje del fondo a la marca y de la marca al fondo, cuadrado blanco al cuadrado negro y de este al negro del cuadrado. Solo la pintura, dice este autor, realiza una figura topológica, un nudo que solo la pintura puede realizar como acto de pensamiento si apelamos en este nudo, no nudo, a la lógica escrituraria que hace de la pintura a través del *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, un soporte de toda escritura.

Si el cuadrado negro, que está sobre el fondo blanco, se encuentra en algunos puntos hacia el borde, cubierto por un poco de blanco, entonces el cuadrado negro está, simultáneamente e indisolublemente, encima y debajo del fondo blanco, así, como lo blanco del fondo está simultánea e indisolublemente, debajo y encima de lo negro del cuadrado. El cuadrado negro baja hacia el fondo cuando el fondo se desliza sobre el cuadrado. Dicho de otra manera, el fondo blanco, ya no es solamente el fondo, así como el cuadrado negro ya no es solamente un cuadrado. Cada uno está encima del otro y cada uno está debajo del otro simultánea e indisolublemente. Blanco y negro son figura y fondo, indisoluble y simultáneamente<sup>139</sup>.

El anudamiento de planos difiere del tejido donde arriba y abajo se alternan como la pintura de Francois Rouan (Citado por Wajcman, 2001) que pintaba sobre cinta y trenzaba la tela, en tanto, arriba y abajo en el cuadro de Malevitch son “simultáneos e indisolubles”. De esta manera, el cuadro es bi-plano y en consecuencia, se desdibuja la oposición figura fondo, no como forma pensante, sino, podría agregarse, como acto de pensamiento que in-corpora, la materia deviniendo incorporal, paranomia, de éxtimo.

Ese “ridículo detalle” adquiere para Wajcman (2001) una magnitud sin proporciones por cuanto remite, a un problema que denomina “archiantiguo y archimoderno de la pintura” a través del retorno al empleo del soporte en la superficie pintada, sea en las prácticas del paleolítico que incluían un accidente de una roca o una pared como parte de la figura, un ojo de un caballo o una roca como curvatura de un vientre sea en el arte contemporáneo que introduce el soporte material en la composición de una obra, al permitir plantear la cuestión de la superficie, el marco y el cuadro, en el funcionamiento de la máquina cuatrípode, obra, autor, espectador anudados por el objeto como constituyente de esa máquina y causa de su movimiento.

Al retrotraer el detalle de las manchitas como aquel que hace a la topología del arriba y abajo lo sobre y debajo como simultáneos e indisolubles, se suscita un

---

<sup>139</sup> WAJCMAN, Gérard. [nada para ver]. *Op. cit.*, ps. 121.

cambio en la mirada, y se pone en juego no la lógica de la profundidad sino la lógica que supone la dialéctica del cuadrado negro y el marco blanco, respecto a la cuestión de la superficie, una lógica “en superficie”, que pone en tensión el campo negro central y el borde blanco.

Esta torsión en la mirada supone dos formas de acercarse al *Cuadrado negro sobre fondo blanco* desde las superficies: una, en la que el cuadrado negro en tanto cubre el fondo blanco crea este su campo y lo blanco entonces es un reborde que contiene y dibuja el cuadrado negro en posición central; y otra, inversa, en la que el cuadrado negro dibuja el mismo, un marco, con Nada en el campo central. Por tanto, apelando a la función de circunscripción que introduce Alberti (Citado por Wajcman, 2001) que consiste en “trazar el contorno de una forma” o es el reborde blanco el que *circumscribe* el cuadrado negro, como borde, o es el cuadrado negro el que *circumscribe* lo blanco como marco, “función fundamental de la pintura”<sup>140</sup>. Concluye que tanto el marco blanco enmarca el cuadrado negro como el cuadrado negro enmarca el blanco en esa relación de *extimidad*, de continuidad, indisoluble en cuanto que el reborde blanco circumscribe y hace marco, y el cuadrado negro desde el interior delimita y empuja hacia los límites. De esta forma, arriba a la “Nueva dialéctica pictórica”, *Dialéctica de Superficie del Cuadro, del Marco y del Campo*.

Ahora bien, tanto la función marco que se sienta sobre la cuestión de “la lógica en superficie”, como de la D.E.P.M.F y la lógica escritural que hace de este un cuadrado 0 respecto a su serie posterior, particularmente, respecto al *Cuadrado negro* de 1923, reenvían al cuadro de pintura, pero esta vez, como ventana.

El *Cuadrado negro* de 1923, si se sigue la D.E.P.M.F y la lógica escrituraria, como se mencionó, se inscribe sobre el fondo del *Cuadrado negro* de 1915, es decir, que es una cuestión de espesor y de lógica, en tanto se traza como el 1 sobre el fondo del 0. Este cuadrado materializa el espesor que implica un trazo sobre una superficie que hace a esta el fondo, es “una puesta en volumen real del *Cuadrado* sobre tela de 1915”. Y es una puesta en volumen real porque se trata de un bloque de yeso sin pintura, blanco, que puede ser utilizado en construcción sobre el que se pinta un cuadrado negro que se incluye en la composición de la obra. Lejos entonces, está este cuadro de constituirse en el primero de la serie de los *arquitectones* producidos por Malevitch y “como material de volumen, (...) puente a la arquitectura”. Precisamente, este cuadro en relación con el *Cuadrado de 1915* contradice la afirmación de Malevitch respecto a que “la pintura es hija de la arquitectura”.

Entonces, el *Cuadrado negro* de 1923 es un bloque de yeso que se hace cuadro, un bloque que es un soporte que compone la obra, como el banquito conectado a la rueda de bicicleta que emplea Duchamp, *un pass de sens*, un paso de sentido.

---

<sup>140</sup> Ibid., p. 123.

Soporte que anuda la cuestión teórica singular con una obra, “la teoría es teoría de una obra”, “no hay mas teoría universal que de la obra singular”, “una obra, una teoría”, una teoría como “sacabocados”, ya que, hace del cuadro un equívoco que por su materialidad suscita la duda por la obra de la que se trata, si es una pintura o una escultura o un trozo de arquitectura, es decir, abre un agujero en el saber al desidentificar el objeto, al tiempo que se ha abierto un agujero en lo real de la materia como ventana para que ingrese el sujeto gracias al marco que lo confronta con su objeto. Cuestiones estas que tradicionalmente se sortearon de manera disgregada, por un lado, como una cuestión estética, por otro respecto a la utilización plástica o mas allá, como una cuestión teórica.

Si se parte de la lógica en superficie y de la función marco, retomar la cuestión del objeto, del cuadro objeto, es decir, acudir a la relación isomórfica del cuadro *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, en tanto, soporte-objeto, hace posible ver el cuadro como una ventana: un marco blanco alrededor de un cuadrado negro, como bastidor o montante “reproduce casi que literalmente” una ventana en el pasaje de la dialéctica arriba-abajo, a la dialéctica interior-exterior. Cuestión ya planteada por el mismo Malevitch: “Al examinar la tela, vemos ante todo en ella una ventana a través de la cual descubrimos la vida”<sup>141</sup>.

La mirada de Wajcman (2001) difiere en este punto con Malevitch (1920), que consueña con Alberti en el cuadro de pintura como ventana abierta sobre el mundo, a “la ilusión del mundo”, en tanto concibe el cuadro como ventana cerrada sobre el mundo, un muro, un cuadro- pantalla que oculta y sobre la cual se pinta la nada, una pintura opaca, un *Telón bajado sobre la ilusión* y al tiempo como una ventana que da sobre la vida. Este planteamiento, da un estatuto diferente al objeto como aislado del mundo, pues lo conecta al mundo. El *Cuadrado negro* de 1923 es la materialización acerca de la forma en que una ventana está abierta y cerrada.

Tal argucia es posible en la equivalencia cuadro = pared que construye a partir de una frase de Malevitch relativa al problema del “colgamiento” que establece una relación de correspondencia entre las paredes de los museos como superficies planos y la superficie plano-pictórica en tanto, en unas las obras se distribuyen conforme al orden de composición de las formas en la otra.

Esta equivalencia, además se sostiene, en razón a que el bloque de yeso es un trozo de pared en el que hay pintura negra, se trata de un cuadrado negro sobre fondo de pared, un *Cuadrado negro sobre pequeño lienzo de pared*, un cuadrado negro pintado directamente en la pared, sin marco. Y para que haya un cuadro hace falta un marco, en principio, es importante hacer un corte a la pared, cuadro = una pared, de lo contrario sería una simple mancha. El marco es condición

---

<sup>141</sup> MALEVITCH. Ecris, t 1, 1920, p.120. En: WAJCMAN, Gérard. [nada para ver]. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001, p, 125, N. P. 26.

necesaria para hacer un cuadro y bastan el corte y la separación que bien pueden equipararse al delineado con un lápiz que haga cerco o el recorte de una pared para hacer un cuadro. La posibilidad del cuadrado moldeado que Malevitch hace con su *Cuadrado negro* de 1923, es equivalente a la operación de corte. Es así como para “abrir una ventana sobre el mundo” basta recortar ese lienzo y desprenderlo de la pared para obtener un agujero en forma de cuadrilátero, por demás “real” en la pared, una “ventana real”. Se sigue de esto que “si el cuadro es una separación, un recorte, un descuento, una extracción sobre una superficie-plano entonces toda instauración del cuadro, que es una pantalla opaca, tiene por correlato la instauración de una ventana real. No hay lleno sin agujero”<sup>142</sup>

Por este trayecto se llega a la tesis de Magritte (Citado por Wajcman 2001) en *La condición humana*, no hay pantalla sin ventana, es decir, no hay cuadro que se profile sin un fondo de falta. Toda ventana recorta un cuadro en la superficie-plano y no hay ventana sin la condición de extraer un pequeño lienzo de pared blanca: el cuadro. Wajcman (2001) diverge de Michael Fried, en tanto, el cuadro no es solamente un objeto del mundo, es descontado del mundo, como la rueda de bicicleta de Duchamp en tanto el cuadro implica un retiro de la cuenta de los objetos del mundo.

Este agujero, que hace al cuadro, en el *Cuadrado negro* de 1923, corresponde a la nada, la falta, la ausencia, que isomórficamente presenta el cuadrado negro pintado en forma de un telón en una pared sobre la que aquel encaja. Se trata de un cuadro que expone sobre lo que oculta detrás, ese fondo de ausencia es el que muestra encima el cuadro, es el objeto que muestra.

También, una segunda lectura es posible. A partir de la superficie-plano, el cuadro y la ventana pueden ser vistos como un sistema de lleno y vacío, una lógica de + y -, donde el cuadro es el positivo + de la ventana, vacía - o el cuadro como el negativo del vacío de la ventana. Se retorna entonces al *Cuadrado negro sobre yeso*, para mostrar la cuestión del moldeado real, el moldeado del vacío interior que es el lienzo de yeso blanco y su equivalencia con el recorte, el moldeado de un agujero como la presencia real del agujero. En consecuencia, la obra en su materialidad, piensa el objeto como el positivo de la falta. Obras como las de Bruce Nauman, Georges Didi-Huberman y Didier Senin (Citados por Wajcman 2001) dan cuenta del moldeado del vacío y de estas obras extrae la Nada positivizada como figura lógica y en este orden, el vacío, el agujero como menos no negativos sino positivos. La obra de arte entonces es un + de un -, una ausencia positiva, una falta positivizada, la Ausencia como objeto. De este modo, se establece la distancia entre el cuadro de Alberti, hacer presencia de la ausencia de objeto a través de la imagen, y el *Cuadrado negro*, hacer de la ausencia una presencia real

---

<sup>142</sup> WAJCMAN, Gérard. [ventana sobre]. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001, p. 140-141.

Y una tercera vía posible para dar cuenta de la Ausencia como objeto, es la producción de una ventana al recortar un cuadro en la pared, al extraer un lienzo de pared que transforma la pared en marco. Se concluye que toda instauración del cuadro, cuya esencia es el enmarcado tiene por correlato la instauración de un enmarcado del mundo – lo que toda ventana materializa<sup>143</sup>. Como se puede ver en *el Cuadrado negro* de 1923, si se considera el oficio de la ebanistería no tiene marco y en este sentido, la extracción de una superficie plano fabrica el marco. De ahí que la pintura sea una fábrica de marco, paradójicamente, el cuadro como objeto produce un objeto y por tanto, se constituye en una máquina de hacer agujeros, montar marcos. De esta manera, toda instauración de cuadro instaaura una ventana en la pared y da un marco al mundo, la ventana es correlato estructural del cuadro, es el Otro del cuadro, su molde. En consecuencia, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* aparentemente liberado de todo objeto del mundo se dirige hacia lo real, se abre a la vida.

El *Cuadrado negro* de 1923 entonces es “un bloque de teoría”, hace su teoría constituye el retorno a lo real contrario a la abstracción que suponía portaba como alejamiento de los objetos.

Es importante señalar que hay una diferencia entre ventana y marco. Por una parte, el cuadro agujerea en tanto la ventana constituye su estructura y por otra crea marco. No es suficiente hacer corte para producir un marco, este instaaura algo más, el marco es “la ventana mas el mirador”, si bien, el complemento de la apertura de la ventana la cierra, la cubre, “el correlato del marco es el sujeto vidente”<sup>144</sup>.

El marco, no el marco artesanal, decorativo, se engrana en la máquina cuadrípode en la que el espectador y el espacio del cuadro, supone un nudo, entre la obra y el espectador que está fuera del cuadro, instala en el espacio del cuadro la presencia del espectador situado fuera del cuadro y es quien mira y el cuadro supone a este un sujeto supuesto al cuadro. El marco es al tiempo marca del mirador y llamado a la mirada, que supone al espectador y lo “inscribe en el espacio del cuadro”. Tanto el cuadro como la ventana están enmarcados, esto es delimitados y esto es suficiente para manifestar al sujeto vidente como mirada potencial. El marco captura miradas, las produce y las hace parte de la obra. La ausencia de marco, es decir la falta de delimitación del campo no solo implica excluir al sujeto vidente, sería incluso desalojado del campo e incluso del campo de lo visible, un retorno a la naturaleza, ya que, el paso de la naturaleza al paisaje implica introducir el marco, el marco entonces permite ver, ser visto y previsto. El *Cuadrado negro* no solo instaaura la ventana sino confronta con la función marco que es un llamado al sujeto para asomarse por la ventana, franquear el mundo de las ilusiones e ir hacia el mundo en directo, un retorno hacia lo real.

---

<sup>143</sup> Ibid., p. 143-144.

<sup>144</sup> Ibid., p. 146

Entonces se trata de un cuadro que no da a ver la ilusión sino lo verdadero, una relación entre una pintura del apetito del ojo, de la satisfacción, del placer y una pintura del acto, del desorden, la ruptura, de la mirada. Resulta de todo esto que se pone en cuestión el estatuto de la pintura, cambiar las imágenes, o cambiar la mirada. O está para dar a ver lo nuevo o para dar a ver de manera nueva. Es aquí donde se hace un corte y un borde que en el reverso de lo que hace a la ruptura moderna opone un arte del acto, del “Nada para ver”, de la mirada a un arte de la contemplación, del todo para ver y de las imágenes. El *Cuadrado negro* se constituye en una máquina para hacer ver el mundo que anuncia un destino trágico a la pintura.

**2.1.3 Un nudo a Shoah: del vacío de la ausencia y su mostración al acto de desprendimiento del objeto mirada.** Jochen Gerz (Citado por Wajcman 2001) es el anudamiento a *Shoah*, tercer obra en este recorrido que corta el objeto. Este artista que surge en el movimiento de la máquina interpretante cuatrípede e inscrito en el arte conceptual hace presencia del objeto ausencia y envuelve a los espectadores que caen como objetos mirados por las obras.

Sus obras, encargos del poder para hacer de la memoria un monumento del olvido, precipitan la explosión del poder de la memoria haciendo del olvido una presencia que mira y suscita la mirada del espectador al despertar el duro deseo de mirar allí donde las imágenes duermen la mirada, en el “*disfrute de los ojos que olvidan*”, “en lo que se niegan a ver”. Monumentos que se desmonumentalizan para producir al espectador como obra. La materia de sus monumentos entonces es la memoria como superficie sobre la que se traza el olvido.

Tres de sus monumentos constituyen la exhibición de lo invisible, del olvido, *Das Harburger Mahmal gegen fascismo (Monumento de Hamburgo contra el fascismo, 1986)*, firmado junto con Esther Shalev Gerz, *2146 Stein – Mahmal gegen Rassismus en Saarbrücken ( 2146 piedras – Monumento contra el racismo en Sarrebruck, 1993)*; Monumento vivo de Biron (1996).<sup>145</sup>

En cuanto al *Monumento de Hamburgo contra el fascismo, 1986*, se trata de una columna de 12 metros de altura, que roza la altura media de los edificios de la comuna donde se inscribió esta obra, “con una sección cuadrada de 100 cm de lado y recubierto en todas sus caras por una placa de plomo virgen”. Una columna dispuesta para hundirse gradualmente en el suelo 200 cm cada año al punto que, en 1993, se encontraba por completo en el suelo, salvo su cima, que sobresalía como una suerte de losa. Sobre las pared no distante de la obra, unas instrucciones invitaban a los pobladores a grabar sus firmas sobre la columna y explicaban el por qué del destino de la columna, señalando un imposible: “Puesto

---

<sup>145</sup> Ibid., p.186.

que nada puede levantarse en nuestro lugar contra la injusticia”<sup>146</sup>. Un resto que mira como saldo en una doble desidentificación de la obra, la de las firmas inicialmente y la de su hundimiento, es lo que queda como resto de nada de la columna, “nada para ver” como objeto.

El “objeto nada” para ver en *2146 piedras – Monumesento contra el racismo en Sarrebruck, 1993*, es esa ausencia imposible de metaforizar, de simbolizar. Esta obra se produjo tras un trabajo de investigación del autor junto a un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de Sarrebruck<sup>147</sup>, ciudad alemana en la frontera con Francia. Un sacabocados de mirada, que se oculta a los ojos en una avenida donde está ubicado un castillo, hoy Parlamento de la Sarre, que sirvió a los fines de la Gestapo, fue “moldeado”, al extraer al azar 2146 adoquines de los 8000 que conforman la avenida de una extensión de 250 metros, cifra que corresponde al número de cementerios judíos que existían en Alemania en 1939. Sobre cada adoquín grabó el nombre de uno de esos cementerios y luego cada uno fue reimplantado en la avenida y sellado con el nombre trazado hacia abajo devolviéndole su aspecto anterior. En 1993 y habiendo destruido los planos y ante la ausencia de saber donde estaban los adoquines grabados, se inauguró la obra con el descubrimiento de nuevos letreros con los nombres de las calles. En un proceso de sustitución que no hace metáfora sino trazo, letra, La Plaza del Castillo, fue nombrada *Monumento invisible*, única huella isomórfica a la producción del *Monumento contra el racismo*.

Finalmente, el *Monumento vivo de Biron* surge como un obelisco sobre el fondo de un obelisco que obturó la memoria de los muertos del pueblo al mostrar las grietas de memoria invisibles en sus rasgaduras. Obelisco aquel símbolo de la tradición que olvidó a sus vivos al enterrar en su homenaje y conmemoración la memoria de sus muertos. Este encargo de la comuna de Biron y del Ministerio de Cultura fue el producto del secreto que se abre como punto de horror en las letras que escriben el silencio. Tras el encuentro del autor con cada uno de los 127 habitantes de la comuna, sobre el mismo número de placas rojas esmaltadas grabó las respuestas de la guerra, la muerte, la pérdida.

Así, cada una de estas tres obras apunta y hace ver lo real, lo invisible, exhibir la ausencia de cuerpos y los agujeros de memoria, el olvido como ausencia positivizada. “el arte se viste de espectador y los espectadores se visten de monumentos”: el monumento está vivo y no es una metáfora, “los espectadores son la misma obra” se trata entonces de ir mas allá de las coordenadas trazadas por Klee, “El arte no reproduce lo visible hace visible”, hacia un arte que pone en acto, hace de los espectadores testigos, en tanto actos de memoria viva, de fuerza activa en el mirar, responsables de su mirada en la máquina cuatrípode.

---

<sup>146</sup> Ibid., p. 143-144.

<sup>147</sup> Ibid p.183, n. p. 2.

De ahí que, estas obras, ni reproducen la realidad a través de imágenes que en "función memorial de lo que ya no está" deniegan la muerte y la pérdida, ni pueden ser simplemente catalogadas como arte conceptual, catártico, placentero en el sentido freudiano, albertiano. La única semejanza a la que apelan las obras de Gerz es a lo real y no a lo real que se hace visible en imágenes o símbolos, "se manifiestan ellas mismas como la apuesta [real] a la que apuntan". Por tanto, estas obras van más allá de la imagen, de la imagen en espejo, "se trataría de una similitud absoluta con el objeto, sin ecuación de identidad, una semejanza sin como y sin Mismo, ajena a toda analogía, similitud y transposición"<sup>148</sup>

Cabe aclarar, punto de consonancia con Wajcman (2001) en que estas obras tampoco intentan sentar su juicio moral sobre lo ocurrido sino proponer "una salida siempre del lado de la vida, de una vida no mortificada por el olvido y la cobardía, una vida que estaría junto a la verdad"<sup>149</sup>, esa verdad siempre mediodicha que se encara en un instante para transformar la forma de ver el mundo, los mundos.

Para dar paso a la *Shoah*, con y a diferencia de Adorno, habría un punto de imposibilidad en el arte, que no es la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, o el arte como imposible, el fin del arte, se trata de, en su necesidad absoluta, apuntar a lo real. (Wajcman 2001).

**2.1.3.1 Shoah: la mirada un desecho cae del cuerpo.** *Shoah* es la letra de Shoah, es la objetivación de la devastación, la eliminación de toda huella posible del horror, es la objetivación del vacío, es la mirada que cae de los cuerpos extinguidos asfixiados, evaporados en la inexistencia de su propia existencia de la que no hay rastro, marca, son los cuerpos reducidos a lo impensable, irrepresentable, inimaginable que adquieren espesor en la mirada que es arrancada de los ojos que vieron. *Shoah* es la clarividencia del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* 1915 de Malevitch que no muestra el objeto ausencia, lo materializa en el espesor de su caída, es un ready made que eleva al objeto ausencia a la dignidad de obra del arte al extraerlo de la producción en serie de los ojos que vieron y cerrados fueron mutilados entre desechos de carne en las fábricas de la muerte Auswitzch, Treblinka. Un objeto expuesto en el museo que constituye el film, *Shoah*, una "obra del arte".

Se trata de un filme de Claude Lanzmann (1985) que muestra "la ausencia como un puro producto industrial" procesado en las máquinas de la muerte, esto es, las cámaras de gas en las que fueron exterminados de forma sistemática millones de judíos. Estas máquinas forman parte de un dispositivo que reúne todas las características del proceso productivo en el que el trabajo de producir la muerte se

---

<sup>148</sup> WAJCMAN, Gérard. [ausencia del siglo xx]. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001, p. 197

<sup>149</sup> Ibid., p. 193.



naturaliza en la ceguera de los cuerpos objeto producidos en serie como cuerpos muertos desechos, desaparecidos. Las metáforas, las alegorías, la poética no tienen lugar pues fábricas de la muerte, trabajo de la muerte, no son cuestión de forma o estilo, son signos que atraviesan los cuerpos, signo como letra en la que la distancia entre lo representado y la representación se anula, ya que, es todo un proceso que se llevó a cabo de forma sistemática, “un ejemplo de racionalización del trabajo”: “esa muerte era verdaderamente trabajada – fabricada, programada, planificada, tecnicizada, cronometrada, con una división rigurosa del trabajo, regulada por principios de economía, de menor costo, de eficacia, que suponía sus empleos especializados, principios de reclutamiento, encuadramiento, servicios de investigación, un laboratorio de pruebas, que generaba innovaciones técnicas –”<sup>150</sup>.

Una cadena de montaje, con sus redes de transporte de “la materia prima”, De la Rampa a la que arribaban los trenes a las cámaras de gas Zyklon B sobre el cálculo del mínimo tiempo y gasto de recursos, hasta los hornos crematorios I y II provistos por las empresa Topf und Sühne d’Erfurt, donde se esperaba el máximo de producción de muerte y olvido, como los hornos de Birkenau. (Wajcman, 2001).

Este cambio en la lógica de la guerra, del asesinato ritual, no solo fabricó muerte sino el olvido, como acto de anticipación, deliberado, planificado racionalizado, cálculo del margen de error, garantía de una guerra ganada desde el comienzo pese a la derrota militar. Olvido como eliminación de toda huella, de los testigos, olvido de lo que no ha existido, pues pese a los sobrevivientes el horror es la firma de su inexistencia. Un giro en el trabajo que dignifica al trabajo que hace libres a los verdugos borrando todo crimen, en la eliminación y limpieza de las ruinas incluidas, un vacío sin huella, sin marca, un irrepresentable.

Desde la entrada misma a las cámaras de gas las tácticas y estrategias del olvido, señuelos del inevitable paso a la muerte medio sabida pero anulados en el silencio que despertaría como caos en el amasijo de gritos y carnes, para silenciarse definitivamente en la muerte sin nombre en lengua alguna, muda, *Mut*, como ya lo veía Duchamp, aun en las palabras sin máscara de Primo Levi, con el preámbulo estético de lo bello que se deforma en el horror como tan solo pudo verlo Bomba (Lanzmann, 1985), el peluquero, y que pueden mostrar en una ligera aproximación los Retratos de Bacon, pero que, quizás, en el experimentalismo post-vanguardista, Gina Pane, Orlan, Franco B, Stelarc (Recalcati, 2006), a los que cabe agregar en la reciente exposición del Museo del Banco de la República “Habeas Corpus” a la Yugoslava Marina Abramovic<sup>151</sup>, constituyen la “encarnación pura, directa y ausente de mediación simbólica de lo real obscuro de la Cosa”, al exhibir su cuerpo “lugar del acting out del horror, cuerpo desgarrado, cortado, lacerado, mutilado, deformado, invadido por suplementos tecnológicos, alterado

---

<sup>150</sup> WAJCMAN, Gérard. *[ética de lo visible]*. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001, p. 215.

<sup>151</sup> Revista Semana Exponer el cuerpo. Bogotá. Abril 12-19 2010. Edición No. 458.

en sus funciones”<sup>152</sup>, terroríficamente caen como restos de carne de ese olvido como goce de las miradas hoy.

Lanzmann (1985) no se propone entonces explicar sino mostrar lo irrepresentable en la pantalla del cine, un dilema que, sin embargo, consigue resolver el cineasta al introducir a los testigos para extraer su mirada de lo visto que solo ellos pueden testimoniar como testigos directos y mas allá, de readymadizar a estos personajes, extraídos como restos de la serie de la fábrica de la muerte al nombrarlos *Richard Glazar, Rudolf Vrba, Filip Müller, Abraham Bomba*, erige una obra del arte que los incluye, al encarnar en ellos un modo de lo irrepresentable y producir el objeto mirada que como Joshen Gerz, implica la inclusión del espectador como obra, en el pasaje del “ser” espectador al “hacerse testigo”, donde el espectador paga para transformarse en un testigo, “un mirador” tocado por el olvido, forjado, ya, por Duchamp; mirador que al hacer el cuadro se introduce como el testigo oculista, que el artista in-corpora en *El Gran Cristal*. Por tanto, un margen de error se escapa al cálculo de las leyes de la economía, del mercado, de la ciencia nazi y de su intención de acabar todo arte que no glorificase el imperio, esto es, la potencia misma del arte para mostrar lo que no se puede ver. (Wajcman 2001).

La técnica cinematográfica, de close up, primeros planos, no se limita, como puede verse a suscitar una emoción, “al sacar una palabra a la fuerza, de una mirada puesta en un comportamiento”. No se trata por tanto de hacer uso de la imagen, en tanto esta deniega la ausencia, ni explicar el exterminio, toda vez que hay un abismo, una hiancia entre la palabra y lo ocurrido, pues el exterminio “no se engendra” como intentan hacerlo películas como *La lista de Shindler*, se trata de apelar al cine para mostrar lo que no hay, es decir, partir de la nada a partir de la ausencia de huellas, de la presencia de lo que no hay, hacerla un objeto positivo en el sentido de la presencia real “ni dicha, ni ilustrada, metaforizada”, acudiendo a la lógica modal aristotélica según la lectura de Germán García (2009)<sup>153</sup>, podría señalarse, que este film al presentar lo impensable conjuga “lo imposible de ver y la necesidad de mostrar”<sup>154</sup> y cabría añadir, con la posibilidad que ofrece el arte para la contingencia de una manera diferente de mirar.

El cine, por esta obra, puede ser leído como “un ojo que mira en una mirada”, un filme que bajo la suposición de un autor que pone en funcionamiento el cuatrípode del arte al inyectar el objeto causa de deseo, un deseo de “mostrar lo que no puede representarse, hacer ver en imágenes ese exceso de oscuridad o ese exceso de luz del mundo que vela y destruye toda imagen, que desfigura todo rostro”<sup>155</sup>. No se trata que no esté a favor de la vida es un testimonio por la vida y llega en el lugar de las vidas pérdidas que hace imposible no mirar lo que nos mira.

---

<sup>152</sup> RECALCATI, Máximo. *Las tres estéticas de Lacan*. Las tres estéticas de Lacan. Buenos Aires: Del Cífrado. 2006. p. 13.

<sup>153</sup> GARCÍA, Germán. *Clase del 11 de julio de 1987*. En torno de las identificaciones: claves para la clínica. Tucumán: Otium ediciones. 2009.

<sup>154</sup> WAJCMAN, Gérard. *[ética de lo visible]*. Op. cit., p. 235.

<sup>155</sup> Ibid., p. 236.

Su potencia entonces no está en el placer, la consolación o el desborde de imágenes que apaciguan y retornan a la nostalgia y al anhelo inmóviles, sino en la opacidad a la ilusión de transparencia que ahogó y ahoga el comienzo de este siglo, donde se cree que todo puede ser visto. *Shoah* surge al decir de Godard “sobre la ausencia de toda filmación, de toda imagen de las cámaras de gas”, la D.E.P.M.F, allí donde se escribe la ausencia y como zócalo eleva la “Ausencia al objeto del siglo” para “Mirar este siglo que nos Mira” haciendo simultáneamente del arte el “contemporáneo de este siglo”<sup>156</sup>.

*Rueda de Bicicleta* 1913, *Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco* (1915) y *Shoah* (1985) una vacía el objeto ausencia, la otra lo soporta y la última se pliega para anudarlo, cada una en su singularidad, constituyen el argumento, cada una hace su teoría y es testimonio de la potencia del arte que debe preservar su lugar mas allá de la ética, la política, la estética y la filosofía como nudo de materia, imágenes y palabras en torno de un objeto ausente, un lugar mas próximo a la libertad que muestre el horror del anhelo de transparencia que enceguece y destruye al forcluir al sujeto-espectador-mirador como obra. Aquí los caminos del psicoanálisis y el arte convergen aunque hay que decirlo, el primero es el lugar de la contingencia y la autorización y el segundo, el lugar de libertad y permisión. Para superar los avatares del poder necesario, el arte debe conservar su lugar de posible, de poder hacer para abrir posibilidades ante la impotencia del poder y la contingencia que cambia la mirada, pues gracias a que es un lugar para hacer sin restricciones con el objeto, el psicoanálisis puede recibir sus bombas y meteoritos con el ánimo de lanzar un nuevo discurso.

## 2.2 DE LOS OBJETOS ELEVADOS A OBRAS DEL ARTE A LA LITERATURA OBJETAL

Es irónico comenzar con Severo Sarduy, cuya dificultad en la escritura del cuento no dejó en menos su interés por el cuento a propósito de una entrevista con Emir Rodríguez Monegal<sup>157</sup> en la que se refiere a la *Nouveau Roman*, también llamada literatura objetal, en la que se incluían sus obras, especialmente, *Gestos* y comenta algunos de sus componentes y antecedentes. “Mi novela se articula con el primer trabajo de la *Nouveau Roman*. En 1932, Natalie Sarraute escribió una serie de páginas que llamó Tropismos, que son en realidad movimientos de gentes que se desplazan. Allí no hay personajes en sentido tradicional y los pocos que hay, están percibidos de un modo muy intuitivo, muy directo. Ese primer trabajo del *Nouveau Roman*, que es realmente fundador, no pudo publicarse entonces porque la autora no halló editor hasta 1938. Si el *Nouveau Roman* está efectivamente en esa primera exploración de la narración, entonces puedo decir

---

<sup>156</sup> Ibid 2, p.237

<sup>157</sup> RODRIGUEZ MONEGAL, Emir.. Severo Sarduy. En: Obras Completas, Tomo II. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 1799.

que Gestos es un Nouveau Roman. Lo es mucho menos si nos referimos a Robbe Grillet o a Butor”<sup>158</sup>.

Considera que se trata de problemas de escritura atribuir a una obra o a un libro si tiene o no carácter vital. De este modo, manifiesta su desacuerdo con Rodríguez (1999) respecto al ritmo narrativo que diferencia, según éste, a Saurret de Grillet y Butor a quien considera más “geométrico”, aspecto este que introduce la cuestión del objeto. Di Benedetto no escapa a la polémica, aunque aquí, Sarduy, media, respecto al enfrentamiento creado por la crítica acerca del fundador de la *Nouveau Roman*. Precisamente, es su cuento *Abandono y pasividad* el que mueve la discusión. Este cuento ha sido objeto de múltiples análisis. Por un lado, se vinculó a la *Nouveau Roman*, al objetivismo, a lo que Di Benedetto responde:

Ni usted ni yo somos los inventores o fundadores del objetivismo (...) nuestro rechazo de cierta literatura nos llevó a escribir de otra manera, para escribir de esa otra manera. Usamos para hacer propia nuestra composición, recursos que estaban en todas partes, especialmente, a través del cine. De esa manera, comenzamos a coincidir, en los resultados, estábamos actualizados por igual porque en un mundo tan actualizado con la presencia del espectáculo del cine, la televisión, escuchar radio, leer diarios, todo lo tiene el mismo día en todo el orbe<sup>159</sup>

Di Benedetto llama a su escritura, escritura experimental. Néspolo (2004) plantea que *El abandono y la pasividad* es un relato construido por imágenes y no por cosas, por situaciones óptico sonoras absolutamente dinámicas que ostentan “la inocente virtud de las películas de Antonioni. La autora retoma apartes de una entrevista con Di Benedetto (Citado por Néspolo, 2004) quien afirma que su relato tiene origen en una imagen, lo que recuerda a Sarduy en Cobra.

Yo vi como un cielo abierto - o cerrado - descargaba una cantidad de granizo. Algunas de las piedras rompían una ventana, rodaban y golpeaban en su paso un vaso de agua. Fue por el cielo y el agua los elementos de la naturaleza. El vaso se iba sobre la carta escrita y el agua deflecaba la letra. La acción se completa sin que participe el ser humano<sup>160</sup>

Ahora bien, su valor estético radica en transformar una visión en relato.

Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudo de continente: del cajón de la cómoda hasta la valija, sin la pulcritud que conoció. Un viso despreciado quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de dos piezas bikinis.

---

<sup>158</sup> Ibid 1. p. 1799

<sup>159</sup> NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 159.

<sup>160</sup> Ibid 1. 161

Se trata pues, de una obra impersonal que de acuerdo con la interpretación de Néspolo (2004), que por demás, abandona la especificidad de la imagen al retornar a la lengua y no a la gradación de las situaciones ópticas, cuyo orden, eso sí, atribuye a lo que permite ver, captar y aprehender la luz, refiere que:

ofrece imágenes del movimiento de los objetos antes que de las acciones de los personajes. Los cambios cromáticos aluden al paso de las horas, el atardecer, el envejecimiento que sufren los objetos en el transcurrir de los días. De estas situaciones ópticas puede inferirse que una mujer ha abandonado su casa, y dejado una nota sobre la mesa debajo de un vaso con flores. La sucesión de imágenes conforma la trama: el vaso de agua se enturbia, el reloj se detiene, la tormenta y el granizo han culminado hasta que una piedra arrojada de una acequia por un niño rompe el vidrio de la ventana y provoca lo que no pudo la tormenta quiebra el vaso con flores y derrama el agua sobre la carta. Luego con el paso del viento zonda el papel se seca y envejece, el polvo se acumula sobre los muebles. Un hombre, es decir, unos zapatos de hombre entran luego en la habitación pretendiendo leer el mensaje que ha dejado de serlo<sup>161</sup>.

Coincide con Premat (2009) en que una mujer es la protagonista del abandono, para el segundo se trata de un abandono amoroso para los dos opera el efecto de la gradación y el hombre no logra descifrar el mensaje:

El texto que leemos es una descripción diacrónica de una habitación, es decir que da cuenta de lo que sucede en ella, de las transformaciones posteriores a la partida de una mujer (partida que tiene connotaciones de un abandono amoroso) hasta la llegada de un hombre al mismo lugar, después de un tiempo indeterminado pero importante. La habitación se degrada en ese lapso, y en particular se degrada una carta dejada por la mujer. El mensaje que se supone hubiese podido explicar las circunstancias de una separación, se vuelve ilegible: en el papel mojado por el agua de un florero, ajado por el sol, ensuciado por el polvo, la escritura se borra. El tiempo transcurrido impide la comprensión del texto, impide aclarar las coordenadas de una pasión o contar las circunstancias de su fracaso. Este breve relato termina con un intento de lectura: indirectamente narrado: “el papel se acerca a la luz y tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos”. El hombre (deducimos) no logra descifrar lo escrito: el mensaje “no se entrega. No es más un mensaje<sup>162</sup>”.

El no mensaje como “la carta borrada” es la “imagen paradigmática de un proyecto de escritura: la escritura como una mancha, que fue sentido pero que sufrió un proceso de deformación, de ocultación, de represión, que la convierte en un dibujo no figurativo, ahora incomprensible; la escritura como una cicatriz dejada por un abandono ya sucedido; la escritura como una práctica sin mensaje, sin comunicación, hecha por lo tanto de silencio ininteligible y al borde de una desaparición<sup>163</sup>”.

---

<sup>161</sup> Ibid., p.161

<sup>162</sup> PREMAT, Julio. Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2009, p. 121-122.

<sup>163</sup> Ibid., p. 122.

Tanto para Premat (2009) como para Néspolo (2004) se trata de un relato sin personajes, el primero sustenta en el texto sin personajes “el modelo de creación de “pérdida”, “deshumanización” y “fragmentación” en el autor y para la segunda, al igual que ocurre en su cuento *El caballo en el salitral* (Di Benedetto, 2008) se eliden los personajes “como actantes” en el sentido en que los define Greimas y dejan de ser el soporte del relato<sup>164</sup>. Al respecto la autora cita el ensayo *El no existente caballero de Noé Jitrik* (Citado por Nèspolo, 2004) quien anota las diversas formas y procedimientos narrativos que emplean los autores latinoamericanos en el devenir hacia la desaparición de los personajes que denomina “la inversión de los signos” que describe la “presencia-ausencia de los personajes que se vuelve efectiva” en la medida en que hace posible “una pura descripción de los objetos que elude toda mención de los personajes o seres humanos que conforma un vacío que corresponde a alguien perceptible, la ausencia de un personaje da la forma de un personaje”. Entonces la existencia posible de un personaje se desarrolla como “una ausencia completa como una inexistencia visible que apela a la condición fundamental del personaje”. Ese doble juego permite la emergencia del sujeto que en el relato se logra a partir de “una apuesta de escritura que se materializa en un ejemplar despliegue de situaciones puramente ópticas, sea que se apele a la categoría de persona o de los objetos que por analogía los reemplazan”.<sup>165</sup>

De otro lado, cita a Nadeu (Citado por Nèspolo, 2004) refiere que la objetividad es una ilusión en cuanto el lenguaje imprime el carácter humano a los objetos. Ernesto Sábato (Citado por Nèspolo, 2004) se opuso a la objetividad, particularmente, de Robbe Grillet, que pretendía desabonar lo psicológico analítico del personaje en aras del conductismo que supone la influencia externa mas que de las estructuras internas, al plantear su acuerdo con la concepción fenomenológica de la existencia desde la que concibe que el novelista debe dar la descripción total de la interacción entre el sujeto y el objeto, y “debe mostrar la sutil trama que vincula lo más profundo de la subjetividad de un ser humano con lo más externo de la objetividad”<sup>166</sup>. Behaviorismo en el que se pretendió incluir *El abandono y la pasividad* (Di Benedetto, 2008) y en menor medida *Declinación y Angel y Caballo en el Salitral*.

Néspolo (2004) cierra el capítulo al referir que “*El abandono y la pasividad*” se sitúa junto a las películas de Antonioni y Ozu (Citado por Deleuze, 2009 b). Este relato deviene en la cotidianidad de la vida “sin realzar en la trama, los momentos decisivos, [pues] solo capta y relata el devenir, el cambio, el pasaje. Alcanza así lo absoluto como una contemplación pura, asegurando la inmediata identidad de lo

---

<sup>164</sup> NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 163.

<sup>165</sup> Ibid 1, p. 163

<sup>166</sup> SABATO, Ernesto. “Las pretensiones de Robbe Grillet”. En: El escritor y sus fantasmas. Buenos Aires: Aguilar. 1964, p.115. Citado en: NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 166.

mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo”<sup>167</sup>

### 2.3 HACIA UN MÉTODO DE LOCALIZACIÓN DEL OBJETO EN LA MATERIALIDAD DE LO ESCRITO

El cuento *El abandono y la pasividad* de Di Benedetto (2007) pone de manifiesto la estrecha relación del autor con el mundo del cine, la relación de la literatura y el cine. Muka ovský (2000) sostiene que el cine es “un arte de muchas relaciones” sea con la literatura (épica, lírica), el drama, sea con la pintura y la música con las que comparte “medios constructivos” y cada una ha influido en sus cambios aunque los lazos más estrechos los sostiene con la literatura épica y con el drama por la cantidad de novelas y piezas teatrales llevadas al cine. Sumado a esto, teniendo en cuenta, las condiciones epistemológicas, el autor considera que las tres poseen fábula, esto es, “artes cuyo tema lo constituye una serie de hechos enlazados por la sucesión temporal y por nexos causales (...)”<sup>168</sup>. Estas artes, si bien, tuvieron influencia en el cine son ahora subsidiarias de sus aportes, pues, a su vez, los elementos que introduce el cine enriquecen la literatura y por tanto, esas diferencias que se suscitan sobre el trasfondo de sus similitudes adquieren toda su relevancia. En este sentido, la especificidad de la materia cinematográfica que propone Deleuze (1989, 2009) resulta de gran importancia en la creación del arte literario, su análisis e interpretación, como podrá apreciarse mas adelante.

El cuento *El abandono y la pasividad* entonces incorpora elementos cinematográficos y de acuerdo a la diferenciación que incluye Zavala (2007), puede ubicarse como un “cuento fronterizo”, “un cuento experimental”, una narración breve de carácter ficcional que juega con las convenciones clásicas y modernas del cuento al adoptar elementos del guión cinematográfico como una forma alejada de la narrativa literaria, es decir, el cuento, incorpora elementos del cine que se entretujan con elementos de la narrativa literaria.

Cabe anotar que el cuento experimental puede contener, al igual que el clásico, el moderno, incluso podría agregarse la minificción, elementos narrativos como un título, un inicio, un tiempo que puede ser secuencial, espacializado, fragmentario o anafórico un espacio que puede ser verosímil, anamórfico, virtual o metonímico, un narrador omnisciente, irónico autoirónico o implícito, unos personajes arquetípicos, conflictivos, paródicos o alusivos, un lenguaje literal, estilizado, lúdico o metafórico, un género realista, antirrealista, híbrido o alegórico, una historia o historias, el manejo de un lenguaje experimental o tradicional que incluya figuras, relaciones de repetición, contradicción, juegos de similitud, ironía o paradojas,

---

<sup>167</sup> Ibid p.171

<sup>168</sup> MUKA OVSKÝ, Jan. *El tiempo en el cine. La semiótica y la filosofía de las artes V. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muka ovský. Colección investigación y crítica literaria. Trad. Jarmila Jandová y Emile Volek. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A., p. 336.*

estar atravesado por una intertextualidad implícita, explícita, carnavalesca o catafórica e incluir un final epifánico, abierto, simulacro o fractal. (Zavala, 2007).

En relación con el cuento materia de análisis que incluye elementos cinematográficos en su composición, podría señalarse, pone en juego la similitud de algunos elementos de la narrativa y el cine o la inclusión o sustitución de algunos elementos narrativos por elementos cinematográficos como: el inicio, el título, la sustitución de figuras y su articulación por la edición que incluye el manejo de la imagen y el sonido, la organización de las imágenes por la edición o el montaje, la relación de la imagen y el tiempo, imagen-tiempo, la sustitución del manejo del espacio por la escena, los elementos estructurales que permiten entender la historia, el género del film, la intertextualidad. (Zavala, 2007).

Entonces, en el cuento, la trama de elementos de la narrativa literaria y del cine se urde en el movimiento del cine a la narrativa y de la narrativa al cine, estableciendo una relación de extimidad (Miller, 2010) que reenvía a la cuestión a todas luces problemática, que conforme a Deleuze (2009), implica la relación cine-lenguaje.

Por tanto, es imprescindible la vuelta sobre la especificidad que hace al cine un arte y una materia signaléctica diferente de la lectura que supone al cine un lenguaje a partir de Lotman (1979), para precisar, su diferencia y por cuanto el cuento es un texto narrativo, un relato urdido con elementos del cine. Establecido el puente entre la materialidad de la imagen y la materialidad del significante, será importante establecer la cuestión de su especificidad, es decir, del significante, respecto a la semiótica a partir de una lectura psicoanalítica lacaniana para ubicar el objeto como acto de pensamiento. Para fines del análisis del cuento, de ningún modo una lectura excluye a la otra, pues se trata de hacer una inversión en el análisis y la interpretación como podrá apreciarse, pues de la materia signaléctica se extrae las enunciaciones que permitirán el análisis del cuento y su interpretación, ubicar el objeto y cernir la teoría singular que el cuento comporta: de la imagen a las enunciaciones, de estas al objeto, es decir el pasaje o corte de una materialidad a otra - en el sentido de la materia (Cottet, 2009) de la que están hechos -, de la materialidad de la imagen, a la materialidad significativa, de esta a la materialidad del objeto y en su anudamiento cernir la construcción de la teoría singular que el cuento propone.

Ahora bien, la complejidad que implica la composición del cuento demanda una posición epistemológica para su análisis e interpretación que permita establecer la relación entre las diferentes materialidades que se ponen en juego en el texto sin desconocer la especificidad de cada una y poder cernir aquellos elementos que hacen a la singularidad del cuento.

Por tanto, se especificará la posición epistemológica que sustenta la metodología, esto es, una lectura estructural del arte y la literatura y la inclusión de elementos



heterólogos, como el objeto a y elementos prelingüísticos desde la lectura psicoanalítica que permiten ir más allá de este concepto. En este sentido, podría señalarse que en el relato “hay la estructura” y “hay lo real”, parafraseando a Miller (2000), en tanto, incorpora elementos mínimos relacionados entre sí que conforme a Barthes y Todorov (1970), y Zavala (2007) hacen a la estructura del cuento y/o relato cinematográfico, es decir, “lo dado”, y al tiempo configura una matriz significativa agujereada por lo real. En este sentido, también, se incluirá, de acuerdo a la lectura de Deleuze (2009), los planteamientos acerca de la especificidad de la materia cinematográfica como materia prelingüística que compone el cuento, es decir, se pretende no subordinar la especificidad de la imagen a la especificidad del signo lingüístico, tal como ocurre con la propuesta de Lotman (1979), Muka ovský (2000) y Barthes (1970) pues implicaría perder la riqueza que imprime la materia signaléctica de la imagen cinematográfica al cuento, y una vía para extraer el objeto como acto de pensamiento y la teoría singular que el cuento propone. Materia signaléctica que comparte con *la lalangue* y *la apalabra* (Lacan, 2006 y Miller 2000) el carácter prelingüístico.

Para diferenciar la materia de la imagen cinematográfica, de la materialidad del lenguaje se recurrirá a la lectura de Lotman (1979) que concibe el cine como un sistema de comunicación, un lenguaje. Como se trata de extraer el objeto como acto de pensamiento, es importante enfatizar la diferencia entre el acento depuesto en la significación en Lotman (1979) y el que recae en el significante de acuerdo con Lacan (1987 a, 1989 a,b y 2006 a), Miller (2000) y los aportes metodológicos de Moreno (2008); el significante en su vertiente de sentido y sinsentido, esta última, como se planteó con anterioridad, en tanto el significante funciona como letra, separado de su valor de sentido, vertiente en la que se sustenta su significancia, esto es, según palabras de Mallarmé (Citado por Miller, 2000) retomadas por Miller (2000) su “efecto poético” y hace de esta materia prelingüística, *apalabra*, la vía expedita para extraer el objeto. Entonces, se trata de extraer la materia signaléctica y prelingüística para ubicar el real en juego que señala “la función deíctica” de la obra, realizada por su propia organización significativa, y es aquí, precisamente, donde se reencuentra la cuestión cinematográfica con la lectura analítica para arribar a la teoría singular que construye el cuento.

Ahora bien, para realizar un análisis que permita considerar las diferentes materialidades se acudirá a algunos de los elementos de los modelos de análisis del cuento, que incluye elementos del análisis estructural del relato de acuerdo con Barthes y Todorov (1970), del análisis cinematográfico y análisis intertextual propuestos por Zavala (2007). El análisis permitirá, teniendo como eje la orientación psicoanalítica lacaniana, la interpretación del texto en relación con otros textos.

**2.3.1 Posición epistemológica respecto a la metodología.** La propuesta metodológica de la investigación encuentra sustento en la posición estructuralista del arte y la literatura de conformidad con los planteamientos de Muka ovský (2000) de la escuela checoslovaca, en lo que atañe a la flexibilidad y plasticidad del concepto de estructura, sustentado en los aportes de la lingüística, el arte y la literatura que cuestionan la estructura como totalidad cerrada y destaca las relaciones de los componentes estructurales, y algunos planteamientos desde la orientación psicoanalítica lacaniana tanto en relación con la estructura como respecto a lo real, de acuerdo a la propuesta metodológica de Moreno (2005) y de una lectura de Lacan (2006) y Miller (1999, 2000, 2010) que incluyen la cuestión de la estructura como estructura del lenguaje, que hace a la estructura del inconsciente - el inconsciente estructurado como un lenguaje, el inconsciente como una escritura - y replantean la relación del signo al hacer énfasis, inicialmente, no en el significado sino en el significante en su vertiente de sentido donde el significante funciona como letra separado de su valor de significación para pasar a su vertiente de sin sentido, esto es, separado de su valor de sentido. Es decir, que, sin abandonar la vía del significante en su vertiente de sentido, se arriba al significante como letra de goce y se incorpora elementos heterogéneos que agujerean la estructura, esto es, el **objeto a**, que empuja, causa el movimiento de los elementos y, elementos prelingüísticos, *lalangue*, vía de la invención, de la singularidad.

Atinente a los elementos prelingüísticos, que, si bien, son anteriores, se ubican en relación con la estructura del lenguaje como “sus derivados”; cabría señalar, en este sentido, los aportes de la lectura de Deleuze (2009) relativos a la imagen que se planteará en el apartado siguiente respecto a la imagen cinematográfica con la incorporación de la materia signaléctica que incluye Peirce (Citado por Deleuze, 2009) como materia prelingüística.

Podría señalarse que para cernir la singularidad del cuento, el camino de la estructura es un paso, una vía necesaria pero no suficiente y, más bien, esa singularidad se detenta más allá de la estructura en la materia heteróloga y prelingüística. De lo que se sigue que, la singularidad no está en la estructura aunque, sí, es posible extraerla más allá de la estructura.

La posición estructuralista de acuerdo con Muka ovský (2000) antes que constituirse en “un conjunto definido de conocimientos y un conjunto igualmente definido e invariable de reglas de trabajo (...) es una postura epistemológica de la cual se derivan determinadas reglas de trabajo y determinados conocimientos que existe independientemente de ellos y es por tanto capaz de evolucionar en ambos aspectos”<sup>169</sup>. Se trata de “un movimiento metodológico”, una manera de crear y manejar conceptos teniendo en cuenta sus correlaciones internas con otros

---

<sup>169</sup> MUKA OVSKÝ, Jan. *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muka ovský. Colección investigación y crítica literaria. Trad. Jarmila Jandová y Emile Volek. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A., p. 271.

conceptos en un sistema conceptual o ciencia particular en el que cada concepto determina a otros y este a su vez es determinado por los otros y una forma de ubicar su lugar, mas que realizar su descripción, toma importancia, en tanto, los conceptos se transforman mientras están en uso.

El estructuralismo de acuerdo Muka ovský (2000), ve en el concepto “un medio energético para una aprehensión siempre nueva de la realidad, siempre capaz de reestructuración interna y de readaptación”<sup>170</sup>. Formar parte de un sistema en el que se interrelaciona con otros conceptos, permite que un concepto cambie sin perder su identidad, es decir, sostiene su diferencia respecto a otros conceptos pese a que puede cambiar su sentido. A partir de este presupuesto, el estructuralismo mas que enfatizar el interés por “sustituir precipitadamente los conceptos tradicionales por otros nuevos” se interesa por actualizar y renovar su sentido. Es entonces, su flexibilidad la que permite transponer los conceptos de la ciencia que les dio origen a otras lo que a su vez hace posible su relación con otras disciplinas y ciencias.

Precisamente, este presupuesto adquiere relevancia para esta investigación atravesada por diferentes posiciones epistemológicas aunque, mas que hacer énfasis en los conceptos, este estará depuesto en las relaciones y sobre todo, en esos elementos heterogéneos, podría decirse, de un estatuto diferente, que agujerean la estructura para dar movilidad a sus elementos. A diferencia de Muka ovský (2000) no es el dinamismo de los conceptos en relación con otros conceptos, el que da cuenta de la movilidad de los elementos, del cambio de sentido y significación en la estructura sino **el objeto** como causa anterior al concepto. Para Lacan (1989) no se trata de la constitución del objeto en el lenguaje a través de conceptos, allí donde la lengua resulta insuficiente para cubrir el campo del significado y al significante se le exige que responda de su existencia “a título de una significación cualquiera” se trata del objeto que vehicula el significante, señalado por la materia prelingüística.

Desde la posición estructuralista de Muka ovský (2000) todo método científico se desarrolla respecto a “dos límites”: “los supuestos filosóficos” y “el material”. El material no es un objeto pasivo sino que entra en relación con el sistema conceptual y la introducción de un nuevo material implica un cambio de procedimientos, aspecto que resulta a todas luces relevante cuando se trasponen conceptos y métodos de investigación de una disciplina a otra. De este modo, para que un material se eleve al estatus científico se requiere ponerlo en relación con un sistema conceptual. Entonces el material al igual que los supuestos filosóficos se encuentran afuera y adentro, en una relación de extimidad (Miller, 2010) de la ciencia. En las interrelaciones entre ellos se busca las relaciones recíprocas entre los componentes para apuntar a un sentido unitario o unificación semántica a través de la que se accede al conocimiento de la estructura, en tanto,

---

<sup>170</sup> Ibid 1, p. 271

mediante la lectura psicoanalítica se da prelación mas que a la unificación del sentido a lo heterogéneo que irrumpe soportando la significancia.

Antes de abordar el concepto de estructura en relación con la literatura y el arte, cabría decir que el estructuralismo checo participa y toma distancia de dos modalidades del estructuralismo, el estructuralismo funcional y el sistémico o transformacional. El primero, “se enfoca en los procesos de totalización de fenómenos concretos en sus diversos dominios de estudio y conceptualiza sus estructuras fenoménicas” (*Gestaltpsychologie*, el Formalismo ruso tardío, la lingüística funcional praguense de la *parole* de Muka ovský, el funcionalismo de Malinowski), y el segundo, “se orienta hacia los sistemas subyacentes al nivel fenoménico y conceptualiza las “estructuras profundas”, los paradigmas, o los varios “esquemas” semánticos latentes” (en germen ya en Saussure, en el Formalismo ruso temprano, y en la vertiente “sistémica” de la lingüística praguense, y manifestado, luego más completamente en los varios grupos “estructuralistas” parisinos y en la gramática generativa transformacional chomskyana)<sup>171</sup>

Estas dos modalidades son irreductibles

porque “conceptualizan espacios teóricos heterológicos: el estructuralismo sistémico, el espacio del código, utópico y abstracto; y el funcional, el espacio del contexto textual y extratextual, concreto e histórico (...) El primero es nomotético, simplifica programáticamente y utiliza modalización mas bien digital; y el segundo es idiográfico, no se puede escapar de la complejidad de los fenómenos y utiliza más bien, modelización análoga. El primero establece y estudia sus propios constructos ideales, utópicos, aunque construidos siguiendo protocolos más rigurosos (...) el segundo lidia con lo que arroja la caótica realidad multimedia, multisemiótica, en la situación global de la comunicación. El primero repudia “enunciados agramaticales” (...) porque no entran en los parámetros precisos de sus constructos del código; el segundo los recupera con venganza y los resemantiza como producto de los cruces (...) de distintos sistemas, cruces que arrojan resultados de antemano imprevisibles. (...) los dos espacios heterólogos propician distintos parámetros de rigor, de modelización y de operación conceptual, y se dirigen a distintas realidades (*construyen* distintas realidades)<sup>172</sup>

Precisamente, de acuerdo con Volek (2000) la diversidad e irreductibilidad de espacios y la complejidad de los objetos implican que una y otra modalidad sean necesarias y por tanto, mas que excluyentes resulten complementarias. Hay que decir que, la estructura, según la conceptualización de Muka ovský (2000), comparte con la estructura, de acuerdo al psicoanálisis lacaniano, en principio, su carácter trascendental, ya que, como “lo dado” como “anterioridad”, como “a priori”,

---

<sup>171</sup> VOLEK, Emile. Introducción. *El estructuralismo funcional*. En: MUKA OVSKÝ, Jan. *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muda ovský. Colección investigación y crítica literaria. Trad. Jarmila Jandová y Emile Volek. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A., p. 261.

<sup>172</sup> MUKA OVSKÝ, Jan. *El estructuralismo en la estética y en la ciencia literaria*. Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muda ovský. Colección investigación y crítica literaria. Trad. Jarmila Jandová y Emile Volek. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A., p.262.

incluye categorías que condicionan la experiencia, y, también, como un pasaje a la pragmática, resalta la importancia de la práctica. En la lectura analítica, se trata de una “estructura agujereada” que implica la disyunción entre la palabra y la estructura del lenguaje, la no relación entre el significado y el significante, el goce y el Otro. Es lo que Miller (2000) retomando a Lacan (2006) en el *Seminario 20, Aún*, incluye en su sexto paradigma de goce, en este incorpora, *En corp*, (juego de palabras del título del seminario en francés, *Encore*), valga la redundancia, el cuerpo como sustancia que habla de manera misteriosa en tanto se impone la cuestión del goce de la *apalabra*. En este orden de ideas, se trata de un cuerpo como sustancia que se define por lo que goza y por consiguiente, mas que de la dirección de la palabra hacia la comunicación, se trata de la disyunción entre la estructura y lo real, el lenguaje y el goce. Por tanto la lectura psicoanalítica difiere de la propuesta de Muka ovský (2000) que pone el acento en el lenguaje como materialidad, el signo como materialidad y la resemantización de elementos agramaticales en pos de la unificación del sentido y la significación, caso contrario a lo que ocurre con la posición analítica. De acuerdo con Miller (2000) es, precisamente, en esos elementos agramaticales, prelingüísticos que se sustenta “el efecto poético”, esto es, en la reducción progresiva de la significación para lograr “un estilo enigmático”, a lo que cabría que agregar, potencia de nuevos sentidos y significaciones mas allá de la repetición.

Ahora bien, no es desde el psicoanálisis que se teoriza sobre la literatura y el arte como estructuras, es en este otro sentido, que recurrir a Muka ovský (2000) también adquiere relevancia para la investigación. Para este autor, la literatura y el arte constituyen objetos complejos para conceptuar, se trate de obras individuales, del movimiento de las obras, del arte en su conjunto o de su inserción en la vida social y justamente, los planteamientos de Muka ovský (2000) sobre el estructuralismo suponen esa complejidad. Para este autor, el estructuralismo “nació y se desarrolla en relación directa con la creación artística, y mas precisamente con la creación artística contemporánea”, es decir, en relación con las transformaciones que iba y, se infiere, va teniendo el arte respecto a los cambios del “hombre en el mundo”<sup>173</sup>, por lo que esta lectura adquiere actualidad. Recuérdese que, justamente, Lacan (1998) al igual que el autor checo, encuentra en el arte como producto de los artistas, “la revelación” que desbroza el camino, el camino del psicoanálisis y en ese sentido, del cambio de sus conceptos, su praxis.

El autor checo con sustento en fuentes de la lingüística, la filosofía, la literatura y la teoría del arte propone el concepto de estructura en el arte. La lingüística es la disciplina con la que esta teoría estructural del arte tiene estrecha relación y particularmente, en su concepción de la obra como signo. “Con el desarrollo de la fonología, la lingüística le abrió a la teoría de la literatura un camino hacia la investigación del aspecto fónico de la obra de arte verbal, con las funciones lingüísticas le brindó nuevas posibilidades de estudio de la estilística del lenguaje

---

<sup>173</sup> VOLEK, Op. cit., p. 316.

poético, y con su énfasis en la estructura sónica del lenguaje hizo posible la comprensión de la obra artística como signo”<sup>174</sup>.

La estructura en la teoría del arte es más que una correlación de la totalidad y las partes, ya que, su especificidad radica en “las relaciones mutuas entre los componentes, relaciones que son dinámicas por su propia esencia. [Consiste] en un conjunto de componentes cuyo equilibrio interno se altera y se vuelve a establecer sin cesar y (...) cuya unidad se presenta como un conjunto de contradicciones dialécticas”<sup>175</sup>. Es decir, que pese al dinamismo de sus componentes debido al cual se transforman sin cesar, la identidad de la estructura se sostiene. Ese dinamismo se sustenta en las relaciones de “jerarquía, subordinación y predominio mutuos” que suponen la unidad interna de la obra que implican que unos elementos pugnan con otros para imponerse y entre tanto, unos adquieren un significado determinante en el sentido global de la estructura artística, otros pasan a un segundo plano, hasta que cambia por el nuevo orden de sus elementos.

En el arte, para el autor checo todo se manifiesta como estructura, “todo es estructura”, por tanto, cada obra es una estructura que se manifiesta sobre el transcurso de convenciones artísticas dadas por la tradición artística, invariables, con las cuales se confronta, contrasta y a las que de cierta forma contradice. Si bien, a partir de la lectura psicoanalítica de Lacan (2006) y Miller (2000, 2010) la estructura no se abandona, no todo es estructura, estructura de lenguaje, “hay la estructura” y “hay lo real”, aunque Miller (2000) sostiene que hoy en día es más difícil circunscribir una a otra. Lo real a partir del *Seminario 20, Aún*, se incorpora a través de la *lalangue*, la *apalabra* que están afuera y adentro de la estructura lingüística, en “la estructura agujereada”.

Como se planteó con anterioridad, a partir de estos aspectos prelingüísticos, Miller (2000) considera que es posible cernir la singularidad de la obra, del cuento. En su sexto paradigma representado a través de los círculos de Euler cuya intersección está vacía, es decir, en la no relación entre estructura y real, lenguaje y goce, significante y significado, Otro y goce, “en los agujeros [de la estructura], hay lugar para la invención, para lo nuevo, para conectores que no están allí desde siempre”, “suplencias”, “operadores de conexión” que dan cuenta de la invención en relación con la rutina y, precisamente, en este sentido, esta lectura adquiere especial importancia en relación con el arte y la literatura y la extracción de la teoría singular que crea el cuento. Según Muka ovský (2000), considerar la tradición evita que la obra se vuelva incomprensible para el receptor y, de este modo, los rasgos diferenciales que introduce respecto a la tradición son un llamamiento a “la creación futura” y la obra, por “más original”, se inserta en un movimiento, una corriente. En contrapunto con la lectura analítica lacaniana, se

---

<sup>174</sup> MUKA OVSKÝ. Op. cit., p. 303.

<sup>175</sup> Ibid., p. 304

da importancia justo a la ruptura, a lo incomprensible como punto donde emerge la invención del sujeto, eso no quiere decir que se prescindiera del sentido y la significación, como se anotó con anterioridad, pero su acento es ese.

De acuerdo con Muka ovský (2000), el cambio de la estructura de la obra individual no implica saltos bruscos en la evolución de la obra de un autor, puesto que, se sostiene la tensión entre lo que cambia y lo que permanece. Esto implica que el autor no pueda sobrepasar sus límites, lo que además, Muka ovský (2000) hace extensivo a la “evolución del arte como un todo” contrario a lo que introduce la lectura psicoanalítica, por cuanto, introduce elementos que dan cuenta de una transformación fundamental que permite al autor sobrepasar sus límites e implica rupturas en el arte en general, a través del encuentro y saber hacer con el objeto.

Por tanto, no solo la obra artística singular y la evolución del arte como un todo sino también las relaciones de las artes entre sí “poseen el carácter de estructura” y al considerar todo esto como estructura, Muka ovský (2000) apunta más que a empobrecer, a enriquecer la variedad de posibilidades de investigación en la riqueza de relaciones.

Otro aspecto, que explicita Muka ovský (2000) relativo al nexo entre la concepción estructural y la lingüística es la relación de la concepción signica del lenguaje con la obra de arte que hace posible concebir la obra artística como un signo y esto a su vez, supone la relación entre el autor, el destinatario y la obra. La obra como un signo diferente al signo lingüístico es un signo complejo cuyos componentes vehiculan un significado parcial que componen el sentido global de la obra a través de la que el autor se relaciona con el destinatario y con la realidad, a diferencia de los planteamientos de Wajcman (2001) que ubican en el objeto el anudamiento que relaciona la obra, el autor y el espectador o destinatario.

De esto se sigue que, la obra desde el psicoanálisis lacaniano constituye más que un signo, “una organización significante” de acuerdo con Moreno (2005), en la que se pone en el centro el objeto y en este sentido, la interpretación de la obra implica la localización del real en juego, es decir, apuntar a esos elementos heterólogos y prelingüísticos como rupturas para ubicar lo real como se verá más adelante.

Cabe añadir además, que Lacan (1989 b) difiere de la lectura del autor checo respecto al signo al hacer énfasis en el significante, tanto en su vertiente de sentido como de sinsentido. En su vertiente de sentido, con sustento en la lingüística de Saussure, efectúa una inversión en la lectura del signo lingüístico saussureano en cuanto depone la inflexión, no en el significado sino en el significante a través del cual el sentido se anticipa e insiste y

no puede operar sino estando presente en el sujeto (...). La estructura del significante, [o una de sus propiedades, es la del lenguaje articulado y en este sentido sus

unidades mínimas son los fonemas] “sistema sincrónico de los acoplamientos diferenciales necesarios para el discernimiento de un vocablo en una lengua dada (...) que se presentifican en la letra, a saber la estructura esencialmente localizada del significante. [Y la otra propiedad es su] “sustrato topológico de cadena significante: anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos”. Estas son las condiciones de estructura que determinan como gramática el orden de las imbricaciones constituyentes del significante hasta la frase (...) locución verbal<sup>176</sup>.

Lo que descubre esta estructura de la cadena significante es la posibilidad que tengo, justamente, en la medida en que su lengua me es común con otros sujetos, es decir, en que esa lengua existe, de utilizarla para significar *muy otra cosa* que lo que ella dice. Función mas digna de subrayarse en la palabra que la de disfrazar el pensamiento (casi siempre indefinible) del sujeto: a saber, la de indicar el lugar del sujeto en la búsqueda de lo verdadero<sup>177</sup>.

La función del significante que se describe en el lenguaje es, según Lacan (1989 b), “entre las figuras de estilo o tropos (...) la metonimia (...) que se apoya en la conexión *palabra a palabra*”<sup>178</sup>. Tanto la metonimia como la metáfora constituyen el “campo efectivo (...) del significante para que el sentido tome allí su lugar” [y] “una *palabra por otra*” [es la “fórmula” de la metáfora cuya] chispa creadora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir, dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significante mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena.”<sup>179</sup>

En cuanto a la vertiente de sinsentido del significante, para arribar a la cuestión del goce, del signo en relación con la letra de goce, en el *Seminario 20 Aún*, Lacan (2006) retornará al signo conforme a la definición de Pierce (Citado por Lacan, 2006) aquello que representa algo para alguien. Por tanto, como se anotó previamente, no se trata ya del lenguaje y la palabra dirigida al Otro, de la estructura que soporta la palabra que captura el organismo viviente, esto es, la articulación del objeto al Otro o el discurso en tanto “relación originaria” entre el significante y el goce sino de un concepto no originario sino derivado del lenguaje, *lalangue y la apalabra* como el significante desprovisto de sentido, una letra de goce.

Conforme a Miller (2000), que consuena con Moreno (2005), Lacan (Lacan, 2006; citado por Miller, 2000) demuestra no solo la relación entre la escritura y la letra a través del sueño sino de la letra en su vertiente de sentido y sinsentido relativo a la *lalangue*. El sueño tiene la estructura de lenguaje, un jeroglífico en el que la imagen onírica tiene valor significante no relacionado con la significación o como signo figurado es la letra como escritura que presentifica lo simbólico para descifrarse, la letra es la marca del sueño como escritura, y, de otro lado, la letra

<sup>176</sup> LACAN, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Escritos 1. México: Siglo XXI. 1989 (b), p. 485

<sup>177</sup> Ibid., p. 485.

<sup>178</sup> Ibid.

<sup>179</sup> Ibid., p. 487



como un carácter sin sentido que no debe descifrarse como â, ã. Se tiene por una parte, la letra en su vertiente de sentido, como otro nombre del significante desprovisto de significación y por otra, la letra como otro nombre del significante desprovisto de su sentido. Con fundamento en esto Lacan (2006) propuso la significancia diferente del semantismo. Por consiguiente, en el signo, el significante no es el reverso del significado y se trata de cernir el real en la reducción de significaciones.

Retornando a Muka ovský (2000), entonces, el énfasis que hace a la especificidad de la obra como signo, sea en la literatura, el teatro, la música, el cine, la pintura y la escultura, está depuesto en el proceso semántico en el cual surge la relación que implica su inserción en la temporalidad. Y todos los componentes de este signo complejo que conforman la obra son portadores de significación; así las cosas, tanto la forma como el contenido vehiculan sentido al igual que todos los componentes que participan en el proceso semántico, que el autor llama contexto, como los componentes fónicos, las formas gramaticales, los componentes sintácticos, temáticos, el color, el contorno, la superficie del cuadro, etc.

De otra parte, además de la cuestión del signo, introduce, respecto a la estructura, también, en relación con la lingüística, el concepto de función que implica “la relación de la obra artística con el receptor y la sociedad”. Si bien, la obra puede servir a varios propósitos, Muka ovský (2000) destaca la función estética como aquella “sin la cual la obra artística dejaría de serlo”. Pese a que esta función no es exclusiva del arte, si, es “más intensa” e impide el predominio de una función práctica sobre otra en la realidad. Esta función no se dirige a un objetivo concreto, al cumplimiento de una tarea práctica o apunta a cosa o actividad del contexto práctico y no porque excluya los “intereses vitales del hombre”, “el divorcio entre el arte y la vida”, sino porque en la medida en que las otras funciones (educativas, políticas, cognitivas, etc.) intentan prevalecer una sobre otra se tiende a la especialización funcional, “a la monofuncionalidad cuya culminación es la máquina, en cambio, el arte tiende por el efecto de la función estética a la polifuncionalidad más rica y multifacética posible, sin impedir que la obra artística cumpla su papel social. Al realizarse como función específica, la función estética ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización, que empobrece no solo su relación con la realidad, sino también las posibilidades de su acción frente a ella. No entorpece la iniciativa creadora del hombre, sino que ayuda a desarrollarla”<sup>180</sup>.

Puede apreciarse como en el contexto de pre y posguerra los planteamientos del autor checo mostraban y aun muestran toda su actualidad, respecto a lo que Lotman (1979) llama automatización y cuyos efectos catastróficos, Wajcman (2006) permite ver en *Shoah*, el film de Lanzmann (Lanzmann, Citado por Wajcman, 2001). Para Lotman (1979), se trata de hacer del arte “portador de significados” y al hacerlo permitir ir más allá de la reproducción de objetos, “expulsar el

---

<sup>180</sup> Ibid., p. 313

automatismo de todo el proceso creativo de este arte”<sup>181</sup>, una función estética que hace de una obra una obra de arte. Aunque “no entorpecer la iniciativa creadora”, “la desautomatización”, “podría decirse la inclusión del sujeto” es un punto de convergencia, por diferentes vías, entre el estructuralismo de Muka ovský (2000), la propuesta semiótica y estética de Lotman (1979) y del psicoanálisis de Lacan (1998) este último mas que apuntar a una propuesta estética apunta a una ética que coincide en este punto con un planteamiento estético y en este sentido, concebir una obra del arte, no una obra de arte, de acuerdo con Wajcman (2001) como aquella que cambia la mirada en el encuentro con el objeto de una materialidad diferente a la del objeto común, es una entre otras, una apuesta estética aunque, si, una lectura ética que apunta a la singularidad de la obra del arte para extraer la teoría singular que cada una de las obras, *Rueda de Bicicleta*, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y *Shoah* (Citadas por Wajcman, 2001) crea.

**2.3.1.1 Materialidad del significante y materialidad del objeto: El desciframiento significativo y la extracción del objeto.** Explicitada la posición epistemológica y relativo a esta, la especificidad y diferencia de la lectura de la estructura y del signo según la lectura del estructuralismo de Muka ovský (2000) y conforme a la lectura psicoanalítica de Lacan (1989 b, 2006), Miller (2000) y a la propuesta metodológica para acercarse a las obras literarias de Moreno (2005), para fines de la interpretación y la extracción del objeto, la propuesta de esta última en relación con algunos elementos de los psicoanalistas citados, implica un recorrido que está entre el desciframiento significativo y localización del real que lo causa o al tiempo lo detiene. El real como límite del desciframiento.

En cuanto al nivel de desciframiento significativo, Moreno (2008) hace una propuesta que parte del análisis de las obras de Freud (Citado por Moreno, 2008) particularmente de la interpretación de los sueños y advierte dos cuestiones en la conexión psicoanálisis y literatura: en primera instancia, el método de interpretación simbólica no tiene relación con la producción de significación a través de analogías como ocurre con la psicobiografía que culmina mas bien en la relación de espejo entre el autor y su obra, y por otro lado, el método descifrador que hace uso de los textos literarios para ejemplificar la teoría. Por tanto no se trata ni de psicobiografía ni de ejemplificación. Tampoco implica la interpretación de un sujeto creador.

Se trata, conforme a Moreno (2005) de atender a los temas en los que la obra insiste, el saber particular que alberga, retomando a Wajcman (2001), la teoría singular que construye, y permitir, de esta manera, reformular, interrogar, o hacer observaciones teóricas, por ejemplo el goce femenino en Lol V Stein, el tiempo en Borges, la muerte en César Vallejo (Citados por Moreno, 2005). También, se trata de atender las contigüidades privilegiadas, esto es, el desplazamiento en

---

<sup>181</sup> .LOTMAN, Yuri. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p. 22.

Freud, la metonimia en Lacan, la condensación Freudiana y la metáfora en Lacan, esto es, cuando un mismo tema halla modos de expresión con los cuales guarda relación de semejanza, como el ciframiento de un tema que retorna con insistencia, el azar, la segunda existencia en relación con el deseo en Mutis (Citado por Moreno, 2005). Lacan (1989)<sup>182</sup> en *Función y campo de la palabra y el lenguaje* cita una serie de figuras literarias oníricas que conducen a las vías del deseo:

Elipsis, pleonasma, hipérbaton o silepsis, regresión, repetición, aposición, tales son los desplazamientos sintácticos, metáfora, catacresis, antonomasia, alegoría, metonimia y sinécdoque, las condensaciones semánticas en las que Freud nos enseña a leer las intenciones ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas, retorcedoras o seductoras, con que el sujeto modula su discurso onírico.

Sumado a estas dos direcciones, señala la importancia de ubicar las rupturas presentes en el texto en diferentes niveles en los que pueden aparecer, se trata de ubicar los elementos previos y posteriores a la ruptura. Con Freud (Citado por Moreno, 2005), Moreno (2005) sostiene que el vacío es inherente a la estructura significativa, el vacío de saber que el psicoanalista, ya, introduce al referirse al ombligo del sueño. En este sentido da paso al segundo recorrido metodológico, esto es el real en juego.

El real en causa está en relación con el **objeto a** bajo las diferentes modalidades como se ha particularizado, objeto voz, mirada, seno y heces, modalidades que son indicadas y al tiempo sustraídas en el trabajo que se hace sobre la letra, y considerando, el trabajo sobre la letra sin sentido, entonces se apunta al objeto, valga añadir, más allá de su relación con el significante Miller (2000) y mas bien, se trata de ubicar el objeto al que reduce la cosa en su paradigma 6, separado del Otro. Se pasa del saber y su límite a la práctica de la letra que traza un litoral entre dos registros de diferente estatuto, el goce y el saber, el goce separado del saber. En este recorrido cada momento de indagación está limitado por letras se trate del enigma causado por el juego singular de letras o de la escritura con la cual se da borde al enigma o como resto que cae de esta escritura y detiene, limita el recorrido o como coordenada que dirige a la imposibilidad para hacer con ella.

Se puede identificar con Moreno (2005) dos momentos en la escritura uno que consiste en el paso de un tema a otro con los efectos de significación que implica, en el corte, y el otro cuando la escritura empuja a hacer puntualizaciones. Lo simbólico tiene un límite que produce lo real como incognoscible. Es lo que ocurre con la obra poética, incluye un real imposible de abarcar. Ese real está señalado por la función deíctica de la obra, realizada por la misma organización significativa de la obra. “De allí que para el psicoanalista no solo se trata de cómo derivar saber de la obra literaria, sino de cómo situar el real que está en juego”, cita a Serge André que aporta la noción de “el saber negativo”.

---

<sup>182</sup> LACAN, J. *Función y campo de la palabra y el lenguaje*. Escritos 1. México: Siglo XXI Editores. 1989. p. 257.

[...] la relación entre el saber del psicoanalista y la invención del artista es mucho más compleja de lo que Freud imaginaba entre 1907 y 1920. Por otra parte, el saber que se adquiere por la experiencia psicoanalítica no es simplemente un saber positivo en el cual se podría ubicar el conocimiento de los procesos inconscientes y los procedimientos de su desciframiento. Si es cierto que el artista siempre nos precede, es porque él nos enseña que nuestro saber psicoanalítico es también, y antes que nada un saber negativo. Esto es lo esencial que habrán de compartir el psicoanalista y el artista. Al término de un análisis sabemos una cierta cantidad de cosas, pero sobre todo, sabemos lo que ignoramos e ignoraremos.<sup>183</sup>

Aunque, contrario a Serge André (Citado por Moreno, 2005) cabría anotar, la teoría que propone el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch (Citado por Wajcman, 2001), una teoría de la in-corporación de la ausencia introduce un saber positivizado del real en juego, la ausencia, la nada positivizada, el objeto ausente positivizado, luego, puede plantearse que el psicoanálisis incluye un saber positivizado del real.

Y a los dos pasos lógicos propuestos por Moreno (2005), habría que agregar la ubicación de la imposibilidad por la vía de la materia prelingüística que añade otro matiz del real en juego y en este sentido, será importante retomar a Lacan (2006) y Miller (2000, 2009). Del mismo modo, acudir a la materialidad del cine como materia prelingüística para el análisis e interpretación del cuento, en relación con la materialidad prelingüística, propuesta por los psicoanalistas, orienta en esa vía.

Como se mencionó el cuento incluye elementos narrativos y cinematográficos y por tanto, se realizará el análisis del cuento considerando la estructura fílmica en relación a la concepción de la especificidad de la materia cinematográfica conforme a Deleuze (2009) y extraer de esta las enunciaciones y puntos de ruptura que permitan la ubicación del real en juego, la extracción del objeto mirada u objeto vacío, y su in-corporación como acto de pensamiento, en la teoría que el cuento propone.

Por consiguiente, acudir al recurso cinematográfico en conexión con la literatura es pertinente en relación con la producción del objeto, objeto mirada que Antelo (2005) muestra a través de la propuesta de Chris Cunnigham (2000)<sup>184</sup> y Marks (2000)<sup>185</sup> y Deleuze (1989, 2009). En el apartado siguiente, brinda ciertas coordenadas para ubicar sino bien, ese objeto, si el real a través de sus planteamientos de la imagen-movimiento y, particularmente, de la imagen-tiempo que hacen a la especificidad de la materia cinematográfica.

---

<sup>183</sup> ANDRÉ, Serge. En: MORENO CARDOZO, Belén. Goces al pie de la letra. Colección general psicoanálisis. Facultad de Ciencias Humanas/Escuela de Psicoanálisis y Cultura. Biblioteca Abierta. Bogotá: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas. 2008.

<sup>184</sup> CUNNINGHAM, CHRIS. <http://www.blindvision.it/index.htm>. En: ANTELO, Marcela. *El apetito del ojo. De Leonardo Da Vinci a la imagen digital*. Lecciones Inaugurales. No. 4. Centro de Investigación y Docencia en Psicoanálisis de la NEL Bogotá. CID Bogotá: CID Bogotá. 2005.

<sup>185</sup> MARKS, Laura. *The skin of the film. Intercultural Cinema. Embodiment, and the senses*. London, Dule University Press. 2000- En: ANTELO, Marcela. *El apetito del ojo. De Leonardo Da Vinci a la imagen digital*. Lecciones Inaugurales. No. 4. Centro de Investigación y Docencia en Psicoanálisis de la NEL Bogotá. CID Bogotá: CID Bogotá. 2005.

Según, Antelo (2005) el siglo XX es del régimen escópico, de ahí el auge del cine, así como en la edad media el *auditus* se impuso sobre lo visual en la afrenta entre iconólatras e iconoclastas, cuando unos, adoraban las imágenes y otros, las aborrecían pues pensaban a Dios como irrepresentable a través de la imagen, el régimen de lo visible, del apetito del ojo se inaugura con Da Vinci (Citado por Antelo, 2005). En el Barroco el apetito del ojo, lo excéntrico, peculiar, opaco, múltiple se opone a la claridad cartesiana. El siglo XXI aun conserva ese apetito del ojo y la anorexia de la mirada. Pese y precisamente, a la proliferación de imágenes, el ojo se torna insaciable y cada vez la mirada se obtura. Para Lacan (1987 a), la mirada no es sujeto, sino objeto e invierte de esta manera la pirámide renacentista.

El cine, dice, Antelo (2005), nace espiando escenas por ese ojo de la cerradura, agujerito condición para ver, *Rueda de Bicicleta* es ese agujero no desde donde vemos sino desde donde somos mirados. En la poesía cita a Emilie Dickinson (Citada por Antelo, 2005) quien se refiere a las épocas como lentes del mundo y Patricia Highsmith (Citada por Antelo, 2005) guionista de Hitchcock que pone en escena lo bizarro, lo ominoso, como la mirada en Aura de Carlos Fuentes o El hombre de arena. De este modo, Incluir elementos del mundo cinematográfico resulta pertinente, pues el cuento *El abandono y la pasividad* juega con los objetos y será importante determinar el estatuto de esos objetos. Se sabe que en el armazón de las estructura narrativas existen diferencias en relación con la composición del guión cinematográfico y su puesta en imagen y por tanto, se hará énfasis en esas diferencias.

A partir de los planteamientos de Gorostiza (2010), el psicoanálisis enseña que además de los objetos como la mirada, el arribo a la imposibilidad hacia “un vacío amable”, al objeto vacío es la vía para cernir la singularidad, la diferencia absoluta.

**2.3.1.2 Materialidad de la imagen cinematográfica.** Si bien, Lotman (1979) propone con sustento en Mukarovski (2000), los formalistas rusos y los aportes de la lingüística estructural saussureana el cine como un lenguaje, el film como una narración que puede ser analizada e interpretada como “todo modelo de narración”, Deleuze (2009), a diferencia de aquel, introduce la especificidad del cine que pone en evidencia una materia inteligible, una “materia no lingüística”, que es el correlato sobre el cual “el lenguaje construye sus propios objetos (unidades y operaciones significantes) (...) [Este correlato] consiste en movimientos y procesos de pensamiento (imágenes prelingüísticas) y en puntos de vista tomados sobre estos movimientos y procesos (signos presignificantes). La lengua extrae de este correlato enunciados de lenguaje con unidades y operaciones significantes, pero el propio enunciable, sus imágenes y sus signos son de otra naturaleza. (...). [Estos signos o imágenes parecen compartir la naturaleza prelingüística de las *apalabras* que plantea Lacan (2006) y retomadas por Miller (2000) que caracterizan *lalangue* como la disyunción entre la palabra y

la estructura del lenguaje, “la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico”<sup>186</sup>, “las monstruosidades” de Leiris (Citado por Miller, 2000)]: [Cuando] el lenguaje se apodera de la materia o del enunciable, forma con él enunciados propiamente lingüísticos que ya no se expresan en imágenes o en signos”<sup>187</sup>. Es por esto, que los enunciados y narraciones no son un dato de las imágenes aparentes sino una consecuencia que emana de esa reacción. “La narración se funda en la imagen pero no está dada”<sup>188</sup>. En el sistema de imágenes y signos, el autor, diferencia dos tipos de imágenes: las imágenes-movimiento y las imágenes-tiempo con sus respectivos signos. Esta diferenciación no solo marcará la particularidad de dos tipos de imágenes sino dos momentos del cine, el cine clásico de preguerra y el cine moderno de posguerra.

Deleuze (2009) plantea que la lingüística no es más que una parte de la semiología aunque esta ha aplicado a las imágenes “modelos de lenguaje”, sobre todo sintagmáticos como lo hacen Metz (1970, Citado por Deleuze, 1986, 2009)<sup>189</sup> y Lotman (1979) con la imagen cinematográfica como sus códigos principales. En este sentido, la imagen cinematográfica se ha asimilado a un enunciado narrativo que opera con signos analógicos y allí, según el autor ha radicado su principal dificultad. De esta forma, conforme al filósofo, se dio a la imagen una “falsa apariencia” al restarse a esta “su carácter más auténtico”, esto es, el movimiento. La imagen-movimiento, conforme a Bergson (Citado por Deleuze, 2009) “es la materia misma [es] una materia no lingüísticamente formada”<sup>190</sup>, no es analógica “en tanto no se asemeja al objeto que ella representa. (...) La imagen-movimiento es la cosa misma captada en el movimiento como función continua. (...) es la modulación del objeto mismo.”<sup>191</sup> La modulación no es en el sentido de los códigos digitales, sino como la operación de lo “Real” que constituye y no cesa de reconstituir “la identidad de la imagen con el objeto”. De este modo, los objetos son unidades de imagen al mismo tiempo que la imagen-movimiento pasa a ser una realidad que habla a través de los objetos. “El cine no se cansó de alcanzar un lenguaje de objetos y de manera muy diversa: en Kazan donde el objeto es función de comportamiento, en Resnais donde es función mental, en Ozu, donde es función formal o naturaleza muerta, ya en Dovjenko y luego en Paradjanov, donde es función material, materia pesada suscitada por el espíritu (*Sayat novar* es sin duda la obra maestra de un lenguaje material de objeto)”<sup>192</sup>.

---

<sup>186</sup> LACAN, J. El Seminario. Libro 20. Aún. Buenos Aires: Paidós. 2006, p. 172.

<sup>187</sup> DELEUZE, Gilles. *Conclusiones*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.348.

<sup>188</sup> DELEUZE, Gilles. *Recapitulación de las imágenes y los signos*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.50.

<sup>189</sup> METZ, Christian. La gran sintagmática del film narrativo. En: BARTHES, Roland [et al.]. Análisis estructural del relato. Buenos Aires : Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970. También, véase: METZ, Christian. En: DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guión técnico*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986. Y DELEUZE, Gilles. *Recapitulación de las imágenes y los signos*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.50

<sup>190</sup> DELEUZE, Gilles. *Recapitulación de las imágenes y los signos*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 54

<sup>191</sup> Ibid., p. 46.

<sup>192</sup> Ibid., p. 48.

De acuerdo con Deleuze (2009), “el cine como lengua de la realidad no es en absoluto un lenguaje. Es el sistema de la imagen-movimiento” que como **proceso de diferenciación** es un todo que cambia y se establece entre los objetos, “el todo no cesa de dividirse según los objetos y de reunir a los objetos en un todo: todo cambia del uno al otro”, y como **proceso de especificación** implica que la imagen-movimiento referida al intervalo aparece en diferentes especies de imágenes con signos por medio de los que se componen, “cada una en sí misma o unas con otras (la imagen percepción en un extremo, la imagen acción el otro y la imagen afección en el intervalo)”<sup>193</sup>.

En relación con los dos procesos, los compuestos de la imagen-movimiento “constituyen una materia signaléctica que implica rasgos de modulación de toda clase, sensoriales (visuales y sonoros), kinésicos, intensivos, afectivos, rítmicos, tonales e incluso verbales (orales y escritos). Pero aun con sus elementos verbales, no es ni una lengua ni un lenguaje. Es una masa plástica, una materia a-significante y a-sintáctica, una materia no lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente. Es una condición anterior en derecho a aquello que condiciona”<sup>194</sup>. No es por tanto un enunciado aunque sí un enunciable y de este modo cuando el lenguaje “se adueña de esta materia” hace de esta enunciados que reemplazan a las imágenes y los signos, y solo, entonces, remiten a paradigmas y sintagmas diferentes de los que se partió. Se trata entonces de definir no una semiología sino una semiótica, el sistema de las imágenes y los signos independientemente del lenguaje en general<sup>195</sup>.

Deleuze (2009) toma el signo según la concepción de Peirce (Citado por Deleuze, 2009) para articularlo a la imagen-movimiento y a la imagen tiempo. De acuerdo al semiólogo, el signo es en principio imagen y establece una clasificación de imágenes y de signos. El filósofo retomará tres clases de imágenes en relación con la imagen-movimiento: la primeridad (“algo que no remite más que a sí mismo cualidad o potencia, pura posibilidad”, “estás de rojo”), la segundidad (“algo que no remite a sí mismo más que por otra cosa, la existencia, la acción-reacción, el esfuerzo-resistencia”) y la terceridad (“algo que no remite así mismo más que vinculando una cosa con otra, la relación, la ley, lo necesario”). Establece una correspondencia entre estas imágenes con las tres que deduce de la imagen-movimiento como materia respecto al intervalo, en su orden: la imagen-afección, la imagen-acción y la imagen-relación; ubica en la imagen-percepción el grado cero antes de la primeridad de Peirce (Citado por Deleuze, 2009). El movimiento en la imagen se despliega en tanto “la imagen-percepción recibe el movimiento sobre una cara, pero la imagen-afección es lo que ocupa el intervalo (primeridad), la imagen-acción, lo que ejecuta el movimiento sobre la otra cara (segundidad), y

---

<sup>193</sup> Ibid., p. 48

<sup>194</sup> Ibid., p. 49

<sup>195</sup> Ibid., p.50.

la imagen-relación, lo que reconstituye el conjunto del movimiento como todos los aspectos del intervalo (terceridad funcionando como cierre de la deducción)”<sup>196</sup>.

Entre la imagen percepción y las otras imágenes no hay intermediario aunque entre las otras sí y de este modo, se permite el pasaje de unas a otras por medio del prolongamiento que da lugar a seis imágenes: “la imagen-percepción, la imagen-afección, la imagen-pulsión (intermediaria entre las dos), la imagen-acción, la imagen reflexión (intermediaria entre la acción y la relación) y la imagen relación”. Por medio de la deducción que constituye la génesis de los tipos y por el otro, mediante el grado cero que comunica a los otros su composición bipolar, para cada imagen corresponderán dos tipos de signos. Cabe anotar que Deleuze (2009) asigna un sentido diferente al signo concebido por Peirce (Citado por Deleuze, 2009):

es una imagen particular que remite a un tipo de imagen, bien sea desde el ángulo de su composición bipolar, bien desde el de su génesis. (...) Los signos son los rasgos de expresión que componen a [las] imágenes, las combinan y no cesan de recrearlas, llevadas o arrastradas por la materia en movimiento” [Por tanto] *la imagen-percepción* tiene por signos de composición *al dicisigno* y *al reume*, uno remite a la percepción de la percepción, se presenta “cuando la cámara ve” a un personaje que ve, implica un cuadro firme, y constituye una suerte de estado sólido de la percepción; y el otro, remite a una percepción fluida o líquida que no cesa de pasar a través del cuadro. *El engrama*, es el signo genético o estado gaseoso de la percepción, la percepción molecular, que los otros dos suponen. El signo de composición de la *imagen-afección* es el *ícono*, es una cualidad o una potencia solamente expresada (en consecuencia, por un rostro) sin ser actualizada y el signo que constituye el elemento genético es *el cualisigno* o *potisigno* porque construye la cualidad o la potencia en un espacio que aun no es real. *La imagen pulsión* se compone de *fetiches* (...) del Bien o del Mal como fragmentos arrancados a un medio derivado pero que remiten genéticamente a los síntomas de un mundo originario que opera por debajo del medio. *La imagen-acción* implica un medio real actualizado, que se ha vuelto suficiente, de manera tal que una situación global va a suscitar una acción o, por el contrario una acción va a revelar una parte de situación: los dos signos de composición son el *synsigno* y el *índice*. El vínculo interior de la situación y de la acción, de todas formas, constituye el elemento genético o la huella. *La imagen reflexión* (...) se compone cuando la acción y la situación entran en relaciones directas: los signos son *figuras de atracción* o de *inversión*. El signo genético es *discursivo*, independientemente [que el discurso se efectúe en un lenguaje]. Y finalmente, *la imagen relación* conecta el movimiento con el todo que el expresa y hace variar el todo según la repartición de movimiento: los dos signos de composición serán *la marca*, o la circunstancia por la cual una imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales; el signo de génesis será *el símbolo*, la circunstancia por la cual nos vemos determinados a comparar dos imágenes, incluso unidas arbitrariamente (relación “abstracta”) <sup>197</sup>.

En lo que hace a la imagen tiempo, el autor relaciona los nuevos signos que la constituyen. Entre unas imágenes y otras se producen pasajes y transiciones casi imperceptibles y, si bien, la imagen-movimiento no produce la imagen-tiempo, sí,

---

<sup>196</sup> Ibid., p. 52-53.

<sup>197</sup> Ibid., p.53-54.



la suscita. El tiempo en la primera, es una representación indirecta, como curso de presentes que emana de la imagen-movimiento o de planos sucesivos o como totalidad que depende del montaje, como se planteará cuando se aborde cada uno de los aspectos de la materia del cine. En cuanto a la imagen-tiempo, el tiempo se presenta de manera directa, él mismo es la unidad de medida del movimiento, su número, no es el tiempo que emana del movimiento o de sus rectificaciones y normas, es el “movimiento aberrante”, “falso movimiento” el que depende del tiempo. “El tiempo ha encontrado nuevos aspectos, el movimiento se ha hecho aberrante por esencia y no por accidente, el montaje ha cobrado un nuevo sentido y un nuevo cine llamado moderno se ha constituido después de la guerra”, un cine que se pregunta por las “nuevas fuerzas que trabajan la imagen y los nuevos signos que invaden la pantalla”<sup>198</sup>.

La ruptura del encadenamiento sensoriomotor de las imágenes como unidad del movimiento y su intervalo, es decir, el cuestionamiento de la imagen-movimiento, de la imagen-acción, del cine de acción, implica la ruptura del esquema sensoriomotor que regía la representación indirecta del tiempo a través de imágenes movimiento frente a situaciones ante las que no se puede reaccionar, de “medios con los cuales no existen sino relaciones aleatorias, de espacios cualesquiera vacíos o desconectados, que reemplazan a las extensiones calificadas (...) Las situaciones no se prolongan en acción reacción [por afecciones], las imágenes-tiempo “son puras situaciones ópticas y sonoras en las cuales el personaje no sabe como responder, espacios desafectados en los cuales el personaje cesa de experimentar y de actuar y entra en la fuga y el vagabundeo, en un ir y venir vagamente indiferente a lo que le sucede, indeciso sobre lo que se debe hacer. Pero ha ganado en videncia lo que había perdido en acción-reacción”<sup>199</sup>, lo que implica una nueva posición de espectador que se pregunta no ya por la imagen siguiente sino por lo que hay para ver en la imagen, un cine que apunta al cambio de mirada.

De esta manera, las situaciones puramente ópticas y sonoras exteriores donde el “vidente” ha sustituido al “actante” dan lugar a una nueva composición de la imagen, es decir, a nuevos signos de los que la imagen-tiempo es su correlato. Los opsignos y sonsignos, constituyen con Ozu (Citado por Deleuze, 1986) a quien Deleuze (1986) atribuye su invención, la anticipación de los hialosignos, cronosignos como los genosignos y un cambio en los noosignos y lectosignos del cine clásico. Los opsignos son “los espacios vacíos o desconectados que se abren a las naturalezas muertas como pura forma del tiempo”, son esos signos de los cuales, el cineasta japonés desprende lo intolerable de lo insignificante sin que se torne algo extraordinario, mas bien, se incrusta como lo cotidiano en el que los personajes están medio implicados. “Se trata de una imagen sin metáfora que hace “surgir la cosa misma, literalmente, en su exceso de horror o belleza, en su

---

<sup>198</sup> DELEUZE, Gilles. *Conclusiones*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 360-361.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 361

carácter de radical o injustificable, pues ya no tiene que ser justificada bien o mal”<sup>200</sup>.

Los opsignos y los sonsignos remiten a los cronosignos, lectosignos y noosignos, en tanto, no es suficiente la ruptura con el esquema sensoriomotriz y desprenderse de la imagen-acción, es decir, que es sustancial el influjo de otras fuerzas sobre la imagen óptica mas allá de la “conciencia intelectual” o “social”, esto es, la unión a “una profunda intuición vital”, como Deleuze (2009) plantea sucede en el cine, con Ozu y, con Cézanne (Citados por Deleuze, 2009) en la pintura. Es en este sentido, que para superar la esterilidad del mundo de los tópicos en los que podría caer la imagen óptica, sonora o táctil es preciso que se abra a las revelaciones de la imagen-tiempo, imagen-legible e imagen pensante y es de este modo, que los opsignos y sonsignos se conectan con los signos referidos.

De esta manera, las imágenes óptico-sonoras no se prolongan en la acción al encadenarse a imágenes recuerdo e imágenes sueño, mnemosignos y onirosignos, pues, estas aun brindan una representación indirecta del tiempo, las primeras, por cuanto se inscriben en la situación sensoriomotriz respecto a la prolongación del intervalo y al captar en el pasado un antiguo presente para mantener el curso empírico del tiempo y las segundas, afectan el todo a través de la metamorfosis de una situación o la sustitución de “la acción de los personajes por un movimiento del mundo”. Estas solo se encadenan con las imágenes ópticas y sonoras en tanto imágenes virtuales. Ojo un rayo de luz recogido el mundo.

Para que se produzca la imagen-tiempo e ir mas allá de “una psicología del sueño y el recuerdo y de una física de la acción”, es necesario que la propia imagen actual entre en relación con su propia imagen-virtual y se componga como una “imagen bifaz”, esto es, que la relación entre la imagen actual y su imagen virtual no sea un encadenamiento de lo real con lo imaginario, sino se trate de una relación de “indiscernibilidad de los dos en un perpetuo intermedio”. De esta forma, se da paso del opsigno al hialosigno, “espejo o germen del tiempo” como propiedad de la imagen-cristal que “asegura el intercambio entre lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco, del germen y el medio”. Es así como, el cristal permite el desdoblamiento constitutivo del tiempo “en presente que pasa y en pasado que se conserva, la estricta contemporaneidad del presente con el pasado que él será, del pasado con el presente que él ha sido. Es el tiempo en persona lo que surge en el cristal y no cesa de reiniciar su desdoblamiento, sin culminación, ya que, el intercambio indiscernible se prorroga y se reproduce perpetuamente”.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> DELEUZE, Gilles. *Mas allá de la imagen-movimiento*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 36

<sup>201</sup> DELEUZE, Gilles. *Conclusiones*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.363

Se da entonces el pasaje a los *cronosignos* que caracterizarán las presentaciones de la imagen-tiempo. Deleuze (2009) diferencia dos especies de *cronosignos*, el primero, *el orden del tiempo* y el segundo el *genesigno*. El primero concierne a las relaciones interiores del tiempo bajo la forma topológica o cuántica. Este puede ser *capa, aspecto, facies o punta, acento*. El signo *facies, capa o aspecto* concierne a “la coexistencia de todas las capas de pasado con la transformación topológica de estas capas y la transformación psicológica de estas hacia una memoria mundo”. Y el signo *punta o acento* atañe a la “simultaneidad de las puntas de presente, rompiendo estas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo”. En este sentido, no se trata de la distinción indiscernible de lo real y lo imaginario que caracterizaba a la imagen cristal sino de “lo verdadero y lo falso que ahora se hacen indecibles o inextricables: lo imposible procede de lo posible y el pasado no es necesariamente verdadero”.<sup>202</sup> Y respecto al cronosigno, el *genesigno o tiempo como serie*, implica un devenir como potencialización o serie de potencias, es decir, no se trata de coexistencia y simultaneidad. El “devenir se define como aquello que transforma a una sucesión empírica en serie: ráfaga de series. Una serie es definida como una sucesión de imágenes pero que en sí mismas tienden a un límite el cual orienta e inspira a la primera sucesión (el antes) y da lugar a otra sucesión organizada como serie que tiende a su vez hacia otro límite (el después). (...) Por consiguiente, no se trata de una sucesión del curso del tiempo sino del paso de una potencia a otra superior. Estos signos están en relación con la potencia de lo falso y por ello tienen varias figuras:

[en primer lugar], unas veces son los personajes los que forman las series como grados de una voluntad de potencia por la cual el mundo se hace fábula. [En segundo término], son los personajes los que franquean el límite y devienen otro, bajo un acto de fabulación que lo refiere a un pueblo pasado o por venir; ese devenir puede ser doble superpuesto en el que el autor y el personaje devienen otro o respecto al autor, que deviene de su devenir otro. [En tercera instancia], cuando los personajes se disuelven por sí mismos y el autor se borra, a través de actitudes de cuerpo, posturas corporales que forman las series, y un gestus que las enlaza como límite mediante los cuales la acción es reemplazada por la actitud (...) [Y finalmente], las series, sus límites y sus transformaciones, los grados de potencia, pueden involucrar a cualquier relación de la imagen: los personajes, los estados del personaje, las posiciones del autor, las actitudes de cuerpo, (...) los colores, los géneros estéticos, las facultades psicológicas, los poderes políticos y las categorías lógicas o metafísicas<sup>203</sup>.

Ahora bien, la sucesión de imágenes forma una serie que se refleja sobre una categoría y el paso de una categoría a otra implica cambio de potencia. La categoría resulta un límite entre las series que se distribuyen entre uno u otro lado constituyendo el antes y después, doble cara del límite (un personaje, un gestus, un color pueden ser una categoría si su condición es la reflexión). Estas series pueden organizarse en el eje horizontal donde el límite puede ser una categoría que inicie otra serie de potencia superior superpuesta a la primera, y en el vertical

---

<sup>202</sup> Ibid., p. 364.

<sup>203</sup> Ibid., p. 365

donde tienden a alcanzar la coexistencia y simultaneidad y a reunir las dos especies de cronosignos.

Además de los cronosignos se incorpora los noosignos. En el cine clásico estos están articulados al modelo que se constituye a partir de los dos ejes de la composición de las imágenes-movimiento, el encadenamiento y prolongación de las imágenes según leyes de asociación, contigüidad y semejanza, y la asociación de imágenes por integración, a través de la interiorización en un todo como concepto o por diferenciación en el proceso de exteriorización de imágenes asociables o prolongables que dan la imagen indirecta del tiempo. Este modelo de interiorización en el todo y exteriorización en la imagen inspira los noosignos: de esta manera unos noosignos encadenan la imagen por medio del corte racional, entre dos imágenes o secuencias de imágenes que permiten establecer el límite del intervalo y los otros integran las secuencias en un todo (conciencia de sí como representación interior) o diferencian el todo en las secuencias prolongadas (creencia en el mundo exterior). Se obtiene entonces que el tiempo es un “sistema general de conmensurabilidad” bajo la doble forma del intervalo y del todo en el que este cambia al tiempo que las imágenes se mueven. (imagen tiempo=

En el cine moderno los noosignos adquieren un nuevo lugar, son el corte irracional o lo inconmensurable que determina “el enlace específico entre imágenes desencadenadas” o reencadenamiento por fragmentación y el contacto absoluto de un afuera o un adentro, no totalizables, asimétricos que constituyen su límite. El corte irracional aparece como afuera que se da un adentro. Las imágenes entonces se separan del mundo exterior en el que no se cree más. El pensamiento nace de un afuera que no es equiparable al mundo exterior como potencia que no existe aun y se enfrenta con un adentro, impensable e impensado tampoco equivalente al mundo interior y más profundo que este. Como en el cine clásico, no hay un proceso de interiorización, ni exteriorización, ni diferenciación sino enfrentamiento de un afuera y un adentro independientemente de la distancia, este pensamiento fuera de sí mismo y este impensado dentro del pensamiento: lo inevitable, lo indecible, lo inexplicable, lo inconmensurable, lo irreconciliable, lo imposible y lo irracional.

Una de las consecuencias de los noosignos como corte irracional entre la imagen visual y el sonido es que lo sonoro se hace imagen y por tanto, ya no constituye un componente de dicha imagen. Esta entra en relación indirecta libre, de inconmensurabilidad con la imagen sonora a su vez encuadrada, desaparece entonces la voz en off, ya que también desaparece el fuera de campo que ella llenaba, en función de dos imágenes heautónomas, cada una en sí misma, para sí misma y dentro de su cuadro. La imagen sonora entonces encuadra una continuidad de la que extraerá el acto de habla puro, es decir, un acto de mito o fabulación que eleva el acontecimiento que es un ascenso a lo espiritual; al tiempo la imagen visual encuadra un espacio desconectado vacío que adquiere un nuevo valor que hará descender el acontecimiento y entre las dos se produce un

reencadenamiento continuo. En esa relación la palabra alcanza su propio límite que la separa de lo visual y este a su vez alcanza su límite que lo separa de lo sonoro y al hacerlo una y otra descubre el límite común que los vincula entre sí bajo el corte irracional, el derecho y el revés, el afuera y el adentro. De esta manera la imagen sonora y visual constituyen *lectosignos*. Aunque estos también componen las imágenes en el cine clásico, a diferencia del cine moderno, el acto de habla era un componente de la imagen-movimiento, pero en este último, estos signos dan cuenta del último aspecto de la imagen-tiempo directa: “la imagen visual ahora estratigráfica es tanto más legible por su cuenta cuanto que el acto de habla deviene acto creador autónomo”<sup>204</sup>.

### **2.3.1.2.1 Elementos del lenguaje cinematográfico:**

#### **a) Elementos cinematográficos en el cine clásico: imagen-movimiento**

En relación con el lenguaje y la narración cinematográfica Lotman (1979), a partir de la lectura estética y semiótica, y Deleuze (1986), a partir de la lectura filosófica, introducen cuatro elementos básicos, para el primero del lenguaje cinematográfico y para el segundo, del pensamiento cinematográfico: el cuadro-encuadre, el guión técnico, el plano y el montaje. El segundo, a diferencia del primero, al abordar estos elementos hace énfasis en las imágenes-movimiento y las imágenes tiempo como una manera de pensar diferente a los conceptos y los analiza en su especificidad, más allá de equiparlos a elementos del lenguaje, de la gramática del cine como el primero, quien atribuye a Méliès (Citado por Lotman, 1979) la génesis de la imagen cinematográfica como arte que al introducir “trucos a nivel del argumento” imprimió a “la veracidad máxima un máximo de imaginación”<sup>205</sup>. Es más, ve en “el trucaje” de Méliès el origen del argumento cinematográfico.

Para fines de entender lo que implica el paso de las imágenes-movimiento a las imágenes-tiempo, esto es, el pasaje del cine clásico al cine moderno será importante detenerse en la lectura de los cuatro primeros apartados del primer capítulo del texto *Imagen movimiento* de Deleuze (1986) para posteriormente precisar los elementos cinematográficos sustentados sea en la imagen-movimiento sea en al imagen tiempo y de esta manera contar con algunos elementos que permitan extraer la riqueza de un texto que está conformado por elementos del cine.

Para abordar la imagen-movimiento, Deleuze (1986) parte de su lectura de tres tesis sobre el movimiento de Bergson (Citado por Deleuze, 1986) extraídas de dos textos, *Materia y memoria* (1896) y *La evolución creadora* (1907) que proporcionan tres puntos de vista sobre el cine y dan cuenta del descubrimiento de la imagen-

---

<sup>204</sup> Ibid., p. 369.

<sup>205</sup> Ibid., p. 27

movimiento y la imagen-tiempo en estrecha relación con la imagen cinematográfica. Su contribución radica en que es imposible continuar sosteniendo la oposición del movimiento como realidad física del mundo exterior y la imagen como realidad psíquica en la conciencia, es decir, se establece una relación de la imagen-movimiento como producto y productora de una nueva forma de pensamiento.

Conforme a la primera tesis el movimiento no puede ser concebido como espacio recorrido que es pasado, es divisible, “infinitamente divisible” y todos los espacios recorridos pertenecen a un espacio homogéneo. El movimiento, en cambio, es presente, “es el acto de recorrer”, es indivisible y los movimientos son heterogéneos e irreductibles entre sí. Entonces, no se trata de reconstruir el movimiento con cortes inmóviles, a partir de la unión de posiciones en el espacio o de instantes en el tiempo, es decir, de una sucesión en “un tiempo mecánico, homogéneo universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos”, Aunque dos instantes o dos posiciones se acerquen al infinito, como ocurre en el pensamiento antiguo (paradoja Zenón), el movimiento se realizará en el intervalo entre los dos, o por mas que se divida o subdivida el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá su duración cualitativa. Deleuze (1986) arriba así a “dos fórmulas irreductibles: “movimiento real → duración concreta” y “cortes inmóviles + tiempo abstracto”.<sup>206</sup>

El cine en sus comienzos, parafraseando a Deleuze (1986) en su lectura de “lo nuevo” en Bergson, “imitaba la materia”, esto es, imitaba el proceso de percepción natural. Con la toma fija procedía por medio de cortes instantáneos, esto es, las imágenes, y un movimiento o tiempo “impersonal, invisible, abstracto, imperceptible que está en el aparato” y con el cual se suceden las imágenes, esto es, “el falso movimiento” o “la ilusión cinematográfica”. El plano entonces era espacial, el aparato de tomar vistas se confundía con el de proyección, dotado de un tiempo abstracto. La percepción, la intelección y el lenguaje por homología, a su vez, eran concebidos como “un cinematógrafo interior” y Deleuze (1986) incluye un matiz extraído del mismo Bergson (Citado por Deleuze, 1986), por cuanto, si bien, el cine procede por fotogramas, cortes inmóviles, al comienzo dieciocho imágenes por segundo, su aporte es la imagen media, que no imita la materia y a la que el movimiento pertenece. Y si bien, esto también ocurre con la percepción natural, a diferencia de esta, la percepción es corregida al tiempo que aparece la imagen. En este sentido, la transformación del cine con el montaje y la cámara móvil fue fundamental al brindar no una imagen a la que se añade movimiento sino una imagen-movimiento, un corte móvil, ya descubiertos por Bergson (Citado por Deleuze, 1986), en *Materia y memoria* (1896) y, en consecuencia, la toma se separa de la proyección, y el plano se constituye en una categoría temporal, una

---

<sup>206</sup> DELEUZE, Gilles. *Tesis sobre el movimiento*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós, 1986, p. 13 - 14

imagen-movimiento. A partir de esta tesis, el cine puede concebirse “como un aparato perfeccionado de la más vieja ilusión.”<sup>207</sup>

En cuanto a la segunda tesis, extraída de *La evolución creadora* (1907), se trata de la extracción de lo singular, como lo nuevo, lo no regular a partir del movimiento referido al instante cualquiera, al que apunta el cine que no es sin el movimiento a partir de instantes o posiciones. Deleuze (1986) retoma dos formas de reconstrucción del movimiento que se conjugarán en la composición de las imágenes-movimiento en el cine, una que retoma del pensamiento de la antigüedad y otra a partir del mundo moderno.

Para el autor, el movimiento en la antigüedad se construye a partir de la captación de las formas o ideas eternas, inmóviles en “su actualización en una materia flujo”, es decir, como potencialidades que se encarnan en la materia. El movimiento es la expresión de la dialéctica de las formas, una síntesis inteligible, “ideal, que le da orden y medida”, de tal modo que “el orden de formas trascendentes” se actualizan en un movimiento” como el paso de una a otra forma, un orden de *elementos formales trascendentes*, las *poses o los instantes privilegiados*, a partir del cual, se arriba al término final o punto culminante (*télos, acmé*), que es el momento esencial que expresa el conjunto.

De otro lado, en el mundo moderno el movimiento se construye a partir del instante cualquiera, esto es, de *elementos materiales inmanentes* (cortes). Se trata del análisis sensible y no de la síntesis inteligible del movimiento, es la sucesión mecánica de instantes cualquiera, una dialéctica “de producción y confrontación de puntos singulares inmanentes al movimiento”<sup>208</sup> que adviene al lugar de la dialéctica de las poses. En este orden de ideas, la ciencia se define por concebir el tiempo como una variable independiente: en la astronomía, la relación entre la órbita y el tiempo en recorrerla (Kepler, citado por Deleuze, 1986), en la física, la relación del espacio y el tiempo de caída de un objeto (Galileo, citado por Deleuze, 1986), en la geometría, la ubicación de la posición de un punto sobre una recta móvil en cualquier momento de su trayecto (Descartes, citado por Deleuze, 1986) y con el cálculo infinitesimal es posible establecer cortes infinitamente aproximables (Newton y Leibniz, citados por Deleuze, 1986).

El cine es subsidiario de esta vertiente de composición del movimiento gracias a la cámara que opera como “un intercambiador”, un equivalente generalizado de los movimientos de traslación. Gracias a la fotografía instantánea y a los mecanismos de arrastre de las imágenes (la uña en Lumière), “el cine constituye el sistema que reproduce el movimiento *en función del momento cualquiera*, es decir, en función de instantes equidistantes elegidos de tal manera que den la impresión de continuidad”<sup>209</sup>. De ninguna manera, el cine excluye los instantes

---

<sup>207</sup> DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guión técnico*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p.38

<sup>208</sup> DELEUZE, Gilles. *Tesis sobre el movimiento*. Op. cit., p. 19.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 18.

privilegiados, Eisenstein (Citado por Deleuze, 1986) introduce lo patético que se constituye a partir de la extracción de “momentos de crisis de los movimientos o de las evoluciones” como gritos o culminaciones por medio de los cuales convulsiona las escenas. No obstante, los instantes privilegiados se introducen como momentos señalados, regulares, ordinarios o singulares que se seleccionan entre los instantes equidistantes y no constituyen poses, constituyen un instante cualquiera. “La producción de singularidades (salto cualitativo) se produce por acumulación de ordinarios (proceso cuantitativo) hasta el punto que lo singular es obtenido en lo cualquiera”, él mismo es un cualquiera, no ordinario y no regular. Para Eisenstein (Citado por Deleuze, 1986), “lo patético suponía lo orgánico como conjunto organizado de instantes cualesquiera en donde se han de efectuar los cortes”<sup>210</sup>. La producción del movimiento en el orden de las formas y de las poses supone un todo dado y en relación con el instante cualquiera es el resultado del conjunto y, por tanto, no hay un movimiento real que esté en relación con un “todo que no sea ni dado ni pueda darse”, consecuencia que lleva a la tercera tesis.

La tercera tesis, también, extraída, del texto *La evolución creadora*, para Deleuze (1986) podría reducirse a la fórmula: el instante es un corte inmóvil del movimiento, el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo. Se sigue entonces que el movimiento implica un cambio en el Todo o de un todo. Se sabe que la duración es cambio y no cesa de cambiar. Deleuze (1986) problematiza esta cuestión y la correspondencia entre el todo y la duración. Parte de la definición del movimiento como traslación en el espacio, traslación de partes en el espacio que implica un cambio en un todo. Si se considera las partes o lugares como abstracciones no se comprende los cambios entre una u otra parte y el cambio del todo entre las partes y todo lo que había entre ellas.

Lo que constituye un aporte de Bergson (Citado por Deleuze, 1986) es que más allá de la traslación está la vibración. Los elementos no solo se mueven como exteriores a las cualidades, las cualidades mismas son vibraciones que cambian al mismo tiempo que se mueven los elementos. Ejemplifica este proceso con el vaso de agua y azúcar para dar cuenta no solo de la traslación de los elementos sino de su transformación y de la duración como realidad mental y espiritual. El movimiento de un elemento como corte móvil implica un cambio cualitativo, es la expresión de una realidad, es una realidad mental, espiritual. Esa realidad está en relación con “el todo que ni cambia ni puede darse”, esto significa que el todo es “lo Abierto” y cambia sin cesar o hace surgir algo nuevo, es decir, es duración. La duración es equiparada por Bergson (Citado por Deleuze, 1986) a la conciencia, coincide con la apertura de un todo, el ser viviente es un todo, asimilable al todo del universo no es un microcosmos cerrado, está abierto al mundo y al universo, es él mismo lo Abierto y allí precisamente se inscribe el tiempo.

---

<sup>210</sup> Ibid., p. 19



El todo es relación, esta no es una propiedad de los objetos, es exterior a sus términos. En el movimiento en el espacio, los objetos cambian de posición pero tan solo, cuando cambian las relaciones el todo se transforma o cambian de cualidad. Entonces el todo de las relaciones es la duración o el tiempo. No se trata de un conjunto, pues los conjuntos están cerrados. El todo no tiene partes, es una continuidad indivisible, aquello por lo cual un conjunto no está por completo cerrado, “el todo se crea y no cesa de crearse en una u otra dimensión sin partes como aquello que lleva al conjunto de un estado cualitativo a otro diferente, como el puro devenir que pasa por esos estados, este es el sentido por el cual el todo es espiritual o mental”<sup>211</sup>.

Los elementos de un conjunto como abstracciones son recortadas en el Todo por los sentidos y el entendimiento entonces progresa como una conciencia. Este recorte no es una ilusión, tiene fundamento, y así si el vínculo de cada cosa con el todo es imposible de romper este puede ser estirado y prolongado al infinito y ser cada vez más tenue. En este sentido, la materia hace posible los sistemas cerrados o los conjuntos determinados por partes y el despliegue del espacio los torna necesarios. Por tanto, los conjuntos están en el espacio y el todo o todos en la duración que no cesa de cambiar.

El movimiento entonces acontece entre los objetos o partes y expresa la duración o el todo. Hace que la duración, al cambiar de naturaleza, se divida en los objetos y que los objetos al profundizarse, al perder sus contornos se reúnan en la duración. De este modo, el movimiento remite los objetos de un sistema cerrado a la duración abierta y la duración, a los objetos que ella fuerza a abrirse, el todo se divide en los objetos y los objetos se reúnen en el todo y entre estos todo cambia. Los objetos son cortes inmóviles y el movimiento se produce entre estos cortes y los remite a la duración de un todo que cambia en relación con los objetos y es él mismo un corte móvil de la duración. A luz de la tercera tesis la primera puede releerse de la siguiente forma: en primer lugar, no hay solamente imágenes instantáneas o cortes inmóviles del movimiento; en segundo término, hay imágenes movimiento que son cortes móviles de la duración; y en tercera instancia, “hay imágenes tiempo, imágenes duración, imágenes cambio, imágenes relación, imágenes volumen más allá del movimiento mismo...”<sup>212</sup>

Para concluir, las tres tesis, conforme a Deleuze (1986) constituyen 3 niveles: “los conjuntos o sistemas cerrados que se definen por objetos y partes; el todo que se confunde con lo abierto y el cambio en la duración de acuerdo sus propias relaciones; el movimiento que se establece entre los objetos o las partes o los conjuntos y modifica su posición, pero que expresa también la duración, es decir, el cambio del todo. Será entonces a partir de las tres tesis y los niveles que

---

<sup>211</sup> Ibid., p.25

<sup>212</sup> DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guiñón técnico*. Op. cit., p. 26.

constituyen que el autor aborde el encuadre y el cuadro, el gui3n t3cnico y el plano y el montaje en relaci3n con la imagen-movimiento.

- Encuadre y cuadro

De acuerdo a Deleuze (1986), *el encuadre es la determinaci3n de un sistema cerrado, relativamente cerrado que comprende todo lo que est3 presente en la imagen*, decorados, personajes, accesorios, [es decir, el cuadro] (...) [El cuadro es] “un conjunto que posee gran n3mero de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos y de los que se puede hacer un inventario”<sup>213</sup>.

Teniendo en cuenta los datos que transmite el cuadro como sistema cerrado puede ser inform3tico, saturado o rarificado. A diferencia de Lotman (1979), Deleuze (1986) no relaciona las partes respecto a un sistema ling3istico sino inform3tico, es decir, que las considera objetos-signos en t3rminos de Jakobson (Citado por Deleuze, 1986) pero no las equipara con los elementos del lenguaje sea los cinemas de Pasolini (Citado por Deleuze, 1986) sea los planos, como fonemas y monemas, respectivamente.

En relaci3n con la cantidad de partes o elementos, el cuadro es saturado o rarificado, sea por la multiplicidad de elementos sea por su escasez respectivamente. La saturaci3n se hizo posible gracias a la pantalla grande y a la profundidad de campo que permitieron que una escena secundaria apareciese delante mientras que la principal aconteciese al fondo (Wyler, citado por Deleuze, 1986) o que lo principal no pudiese diferenciarse de lo secundario Altman (Citado por Deleuze (1986)). Y en cuanto a las im3genes rarificadas se producen cuando el acento recae sobre un objeto como “el vaso de leche iluminado desde dentro en el film *La Sospecha* o la brasa de un cigarrillo en el rect3ngulo negro de la ventana en *La ventana indiscreta*”<sup>214</sup> de Hitchcock (Citado por Deleuze, 1986). En tanto, el cuadro registra informaci3n, la saturaci3n como la rarefacci3n dan cuenta que la imagen es “legible y visible”. Estas tendencias encuentran sus extremos, sea en la confusi3n de la informaci3n de la superficie opaca, sea en su reducci3n al conjunto vaci3 cuando la pantalla se pone negra o blanca como el vaso de leche que invade la pantalla ti3ndola de blanco dejando una imagen vaci3 en el film *Recuerda* de Hitchcock (Citado por Deleuze, 1986).

Adicionalmente, “el cuadro considerado en s3 mismo y como limitaci3n es geom3trico o f3sico din3mico. El cuadro es geom3trico o f3sico por cuanto constituye un sistema cerrado respecto a coordenadas o variables seleccionadas, que permite separar o reunir las partes del conjunto. En este orden de ideas, el cuadro puede ser una “composici3n espacial en paralelas o diagonales constituci3n de un recept3culo tal que las masas y las l3neas de la imagen que

---

<sup>213</sup> Ibid., p. 27.

<sup>214</sup> Ibid., p.28

viene a ocuparlo hallarán un equilibrio y sus movimientos un invariante”<sup>215</sup> como en *El eclipse* de Antonioni (Citado por Deleuze, 1986). O el cuadro puede ser “una construcción dinámica en acto, que depende de la escena, de la imagen, de las personas y de los objetos que lo llenan”<sup>216</sup>, ejemplo de ello es el “rostro que aísla y abre al entorno” Griffith (Citado por Deleuze, 1986) o la pantalla variable de Gance (Citado por Deleuze, 1986) que se abre y se cierra conforme a las necesidades dramáticas. En este sentido, los límites del encuadre o son previos o son posteriores a la existencia de los cuerpos que fijan.

De otro lado, en relación con las partes del sistema que el cuadro separa o reúne, puede ser igualmente, geométrico o físico dinámico. Los expresionistas acuden a las diagonales y contradiagonales, figuras piramidales o triangulares que agrupan cuerpos, multitudes, lugares, como los cuadrados negros y blancos de un tablero de ajedrez. Se incluye también las líneas que separan los elementos naturales como el cielo y la tierra, el agua y la tierra. Deleuze (1986) plantea que “como regla general”, los elementos de la naturaleza, las personas, las cosas, las multitudes reciben un encuadre diferente y los subelementos uno diferente del de los términos, trazándose de esta forma, cuadros diversos dentro de un cuadro. Las puertas, las ventanas, los mostradores, los tragaluces, los cristales de un auto, los espejos son cuadros dentro de cuadros que guardan relación entre sí.

También el cuadro puede ser físico o dinámico en tanto da lugar a “conjuntos imprecisos que apenas se dividen en zonas o playas (...) las partes del conjunto valen como partes intensivas y el propio conjunto es una mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz, por toda la gama del claroscuro”<sup>217</sup>. No se puede diferenciar “el alba del crepúsculo”, “el aire del agua” etc. Las partes se diferencian y confunden “en una transformación continua de valores según los grados de mezcla. El conjunto no se divide en partes sin cambiar de naturaleza (...) el cuadro establece una desterritorialización de la imagen” pues otorga una medida común a lo que no la tiene”.<sup>218</sup> Cabe mencionar al igual que en la tendencia geométrica o física a los expresionistas.

Sumado a lo anterior, conforme a Deleuze (1986), el cuadro es un sistema óptico relacionado con un ángulo de encuadre, en tanto, como conjunto cerrado es él mismo el que remite a un punto de vista de las partes, de arriba abajo, de abajo arriba, a ras del suelo, etc. Pese a que el ángulo debe justificarse pragmáticamente, esta regla no siempre se cumple. Bonitzer (Citado por Deleuze, 1986) propuso el concepto “espacios fuera de cuadro” [*décadrage*] “que no se confunden con una perspectiva oblicua o un ángulo paradójico” y mas bien, remiten a otra dimensión de la imagen, “una función legible mas allá de la función visible” y mas allá de toda justificación narrativa, se incluye los encuadres

---

<sup>215</sup> Ibid., p.28

<sup>216</sup> Ibid., p.29

<sup>217</sup> Ibid., p.30

<sup>218</sup> Ibid., p.31

fragmentados de Dreyer (Citado por Deleuze, 1986), “rostros cortados al borde de la pantalla” en *La Passion de Jeanne d’Arc* o los espacios vacíos que encuadran una zona muerta de Ozu o “los espacios desconectados”<sup>219</sup> de Bresson (Citado por Deleuze, 1986).

Finalmente, el cuadro determina un fuera de campo, ya sea, por medio de un conjunto que lo prolonga o en relación con un todo, abierto, que lo integra. “Todo encuadre determina un fuera de campo”<sup>220</sup>. La propiedad de divisibilidad de la materia hace que las partes conformen conjuntos, sistemas cerrados y estos a su vez se subdividan en subconjuntos o se incluyan en conjuntos más amplios al infinito, es decir, sean comunicantes, establezcan “una continuidad homogénea” tiendan al inacabamiento y de esta manera susciten cada vez un nuevo fuera de campo. El conjunto de todos los subconjuntos es un plano de materia ilimitado pero no es un todo aunque se relaciona de forma indirecta con este, pues precisamente, es el que atraviesa los conjuntos e impide que se cierren sobre sí, es lo abierto que pasa en cada conjunto, no el prolongamiento de los conjuntos y remite “al tiempo, y no a la materia y al espacio. (Deleuze, 1986)

De lo anterior se sigue que el fuera de campo tiene dos aspectos de diferente naturaleza: un aspecto relativo por el que un sistema cerrado remite en el espacio a un conjunto que no se ve, y que a su vez puede ser visto sin que esto signifique que pueda suscitar un nuevo conjunto no visto, al infinito, es eso que existe en otra parte, “la relación actualizable con otros conjuntos”; y un aspecto absoluto, “la relación virtual con el todo”, por el cual el sistema cerrado se abre a una duración inmanente al todo del universo que no es un conjunto ni pertenece al orden de lo visible”<sup>221</sup>. Precisamente, los espacios fuera de campo que no se justifican remiten a este último aspecto.

Así, cuanto mas denso es el hilo entre los conjuntos visibles y no visibles, el fuera de campo realiza su función de añadir espacio al espacio, pero cuanto mas firme es el hilo, realiza la segunda función de introducir al conjunto o sistema cerrado lo transespacial, espiritual, el pensamiento, lo mental. Deleuze (1986) menciona en este sentido el cuadro geométrico de Antonioni definido por Claude Ollier (Citado por Deleuze, 1986) donde el personaje esperado no solo no está aun visible, es decir, describe la primera función del fuera de campo, sino también se encuentra en una zona de vacío “blanco sobre blanco” imposible de filmar, invisible que hace a la segunda función; y de otro lado, incluye los encuadres de Hitchcock (Citado por Deleuze, 1986) que no solo encierran en la imagen “el máximo de componentes” sino que hacen de esta una imagen mental abierta a “un conjunto de relaciones puramente pensada que tejen un todo”<sup>222</sup>. Por tanto, por una parte la segunda función, “más misteriosa” será alcanzada a través de la primera, “en la

---

<sup>219</sup> Ibid., p.32

<sup>220</sup> Ibid., p.33

<sup>221</sup> Ibid., p.34

<sup>222</sup> Ibid., p.35

sucesión de imágenes” y de otro lado, de forma directa en la imagen por medio de la “neutralización y limitación de la primera”<sup>223</sup>.

- Guión técnico y plano

Antes de definir el guión técnico y el plano, es importante señalar cómo el plano no está desarticulado del montaje y del desplazamiento de la cámara. Inicialmente, el plano como imagen-movimiento está ligado “al movimiento de personas y cosas”, al plano espacial y fijo que tendía a dar “una imagen movimiento pura”, esto es, a la multiplicidad de determinaciones espaciales que constituyen el plano fijo como corte móvil o perspectiva temporal, y a los planos móviles cuya diferencia de los anteriores radica en las imposiciones materiales y la naturaleza del raccord; posteriormente, articulada al plano-secuencia como un plano de larga duración fija o móvil, con profundidad de campo que comprende superposiciones de todas las porciones espaciales (primer plano, plano largo, etc), no paralelas, en una unidad; también en relación al plano secuencia no relacionado con la profundidad sino mas bien, “a la proyección de todos los planos espaciales sobre un único primer plano que pasa por diferentes encuadres”<sup>224</sup> y sustituye el movimiento producido por el cambio de plano por la rectificación de encuadres, como ocurre en el film *La soga* de Hitchcock; adicionalmente, a la secuencia de planos “heredera del movimiento y la duración” propuesta Jean Mitry (Citado por Deleuze, 1986) quien cuestiona el plano secuencia; y a los sintagmas de Christian Metz (Citado por Deleuze, 1986; Metz, 1970) que son segmentos autónomos cada uno de los cuales adquiere sentido en relación con el film (máximo sintagma del cine), “*elementos de diégesis*” o *significados próximos* de cada segmento filmico que este autor divide en relación con seis grandes tipos sintagmáticos: la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo<sup>225</sup>.

Deleuze (1986) define “*el guión técnico [como] la determinación del plano y [en este sentido] el plano [como] la determinación del movimiento que se establece en el sistema cerrado entre los elementos o partes del conjunto*”<sup>226</sup>. Como se estableció, a partir de las tres tesis de Bergson (Citado por Deleuze, 1986), el movimiento tiene “dos caras”, *es relación entre las partes y es afección del todo*<sup>227</sup>. De un lado, se trata de un movimiento relativo que modifica posiciones de las partes del conjunto, esto es, posiciones relativas “que son como sus cortes, cada uno inmóvil en sí mismo” y del otro, un movimiento absoluto que por sí mismo “es corte móvil de un todo cuyo cambio expresa”. Entonces, el plano es la “traslación de los elementos de un conjunto que se extiende en el espacio o cambio de un

---

<sup>223</sup> Ibid., p.36

<sup>224</sup> Ibid., p.47

<sup>225</sup> METZ, Christian. La gran sintagmática del film narrativo. En: BARTHES, Roland [et al.]. Análisis estructural del relato. Buenos Aires : Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

<sup>226</sup> DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guión técnico*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p. 37

<sup>227</sup> Ibid., p.38

todo que se transforma en duración”<sup>228</sup> tal como ocurre en *Frenesí* de Hitchcock (Citado por Deleuze, 1986).

Esa relación entre las partes y el todo permite definir el plano como “intermediario entre el encuadre y el conjunto y el montaje del todo”<sup>229</sup>. El plano “no cesa de asegurar la conversión, la circulación entre unos y otro”. Es “una conciencia” en cuanto que “divide y subdivide la duración en subduraciones”, según los elementos que componen el conjunto, reúne los objetos y los conjuntos en una sola y misma “duración inmanente a todo el universo”. El plano entonces actúa como una conciencia: los espectadores, el protagonista e incluso la cámara “a veces humana, a veces inhumana, o sobrehumana”, Deleuze (1986) cita el film *Los pájaros* de Hitchcock. “El plano como conciencia traza un movimiento que hace que las cosas entre las cuales se establece no cesen de reunirse, en un todo, y el todo, de dividirse entre las cosas (lo Dividual)”<sup>230</sup>.

Atinente al movimiento de composición y recomposición de las partes, Eric Rohmer (Citado por Deleuze, 1986) demostraba que los movimientos de expansión y contracción se distribuían entre las personas y los objetos en un “espacio pictórico” pero expresaban también auténticas ideas en el espacio fílmico. Y atinente al movimiento global o forma principal geométrica y dinámica, es de mencionar algunos films de Hitchcock en los que aparece “en estado puro” en los títulos, “las espirales” de *De entre los muertos*, las líneas quebradas y la estructura compuesta en negro y blanco de *Psicosis*, las coordenadas cartesianas en flecha de *Con la muerte en los talones* y, al tiempo, los grandes movimientos de estas películas sean componentes a su vez de un movimiento todavía mayor que expresaría el todo de la obra de Hitchcock y la manera en que su obra evolucionó y cambió. Referente a la descomposición del todo en movimientos relativos de las partes de un conjunto, a las atribuciones a personas y objetos, una vez más, “la espiral” en la obra de Hitchcock tiene todo su lugar, “puede estar en el vértigo del héroe, pero también en el circuito que este traza con su coche o en el rizo en los cabellos de la heroína”<sup>231</sup>. Análisis aconsejable solo respecto a la obra de un autor y que apunta a la estilística.

Hasta aquí, para Deleuze (1986) en consonancia con Epstein (Citado por Deleuze, 1986), quien propone el carácter del plano como puro movimiento al compararlo con “la pintura cubista o simultaneista” en relación con la fractura o descomposición de las superficies que el pintor realiza al sustituir la perspectiva del afuera por la perspectiva del adentro y junto a Bazin (Citados por Deleuze, 1986) diferencia la imagen cinematográfica de la imagen fotográfica, esta como moldeado, corte fijo en el instante, y aquella como modulación que no cesa de cambiar el molde, de imprimirle el carácter temporal, el plano es la imagen-

---

<sup>228</sup> Ibid.

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid., p.39

<sup>231</sup> REGNAULT, Francois. *Système formel d' Hitchcock*. Op. cit., p. 40.

movimiento que relaciona el movimiento con un todo que cambia, es el corte móvil de una duración.

Su especificidad como imagen movimiento cinematográfica radica en extraer “de los vehículos o de los móviles el movimiento que constituye su sustancia común o extraer de los movimientos la movilidad que constituye su esencia”. El plano al efectuar un corte móvil de los movimientos, no solo expresa la duración de un todo que cambia sino que “no cesa de hacer que varíen los cuerpos, las partes, los aspectos, las dimensiones, las distancias, las posiciones respectivas de los cuerpos que componen un conjunto en la imagen. Una cosa se hace por medio de la otra. Precisamente, porque el movimiento puro hace variar por fraccionamientos los elementos del conjunto con denominadores diferentes, porque descompone y recompone el conjunto, precisamente por eso se vincula también con un todo fundamentalmente abierto, lo propio del cual es hacerse sin cesar, o cambiar, durar. Y a la inversa.<sup>232</sup> En este sentido, con Bazin (Citado por Deleuze, 1986) “el cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar por añadidura la impresión de su duración”<sup>233</sup>.

- Montaje

Conforme a Eikhenbaum en *Problemas de la estilística del cine* y a Yuri Tynianov en *Sobre los fundamentos del cine*<sup>234</sup>, (Citados por Lotman 1979) “el montaje no es mas que un caso particular de unas leyes generales de la formación de las significaciones artísticas, de la yuxtaposición (contrapunteo o integración) de elementos heterogéneos. De ahí, que el montaje, según Lotman (1979), sea consustancial al cine en el que el montaje constituye su superficie, el cine de montaje, y al cine en el que “el objeto fotografiado se impone a la interpretación y el actor al realizador”<sup>235</sup>, una suerte de realismo, que Bazin (Citado por Lotman, 1979) promueve como opositor al cine de montaje. Para Eisenstein (Citado por Lotman, 1979) “La cinematografía es, antes que nada montaje”<sup>236</sup>.

Según Deleuze (1986) el montaje es “el todo del film, la idea”, “ es la operación que recae sobre las imágenes movimiento para desprender de ellas el todo, la idea, es decir, la imagen movimiento”, “el montaje no es otra cosa que la composición, la disposición de las imágenes movimiento como constitutiva de una imagen indirecta del tiempo”<sup>237</sup>. Describe cuatro escuelas o tendencias práctico-teóricas del montaje en cada una de las cuales las imágenes movimiento son

<sup>232</sup> DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guión técnico*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p. 41-42..

<sup>233</sup> BAZIN, André. Qu'est ce que le cinéma?. Ed. du Cerf, p. 151. Edición en español. Qué es el cine. Madrid. Rialp. 1966. Citado en: DELEUZE, Gilles. *Cuadro y plano, encuadre y guión técnico*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p.p 22, p. 43.

<sup>234</sup> Incluidos en la selección de artículos *Poetika kino*, Moscú y Leningrado, 1927. En: LOTMAN, Yuri. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p. 68.

<sup>235</sup> LOTMAN, Yuri. *El montaje*. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p. 68.

<sup>236</sup> *Ibid* 1, p.67

<sup>237</sup> DELEUZE, Gilles. *Montaje*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p. 51.

objeto de composiciones diferentes: la tendencia orgánica de la escuela americana que plantea el montaje orgánico-empirista; la dialéctica de la escuela soviética, que propone el montaje dialéctico-orgánico-material; la cualitativa de la escuela francesa de preguerra que rompe con lo orgánico con la propuesta del montaje cuantitativo-psíquico y la intensiva de la escuela expresionista alemana que incluye el montaje intensivo espiritual que anuda una vida no orgánica a una vida no psicológica.

Lotman (1979) menciona las dos primeras tendencias en relación con la incorporación del montaje en el cine: la americana y la rusa. El énfasis puesto en la segunda tiene repercusiones, precisamente, respecto a la lectura del cine como un lenguaje cinematográfico sustentado en la lingüística saussureana, los formalistas rusos y la escuela checa. Refiere que el montaje es atribuido como práctica de manera controversial a la escuela de Brighton, a Griffith (Citados por Lotman, 1979) de la tendencia americana y cuya teorización adjudica a la escuela rusa; teorización que siguió a una serie de experimentos y estudios de sus fundadores Kulechov, Eisenstein, Tynianov, Shklovsky (Citados por Lotman, 1979) y otros cineastas y críticos soviéticos de la década del 20 sobre combinación de planos. “El cine de montaje” como el del film *Octubre* (1927) de Eisenstein,

(...) tendía a crear un lenguaje cinematográfico propio, el cual se construía conscientemente bajo la influencia directa de las leyes que rigen el lenguaje humano y de las experiencias del lenguaje poético de los futuristas, en particular de Maiakovsky. En el famoso episodio en el que Kerenski sube las escaleras, el juego de palabras en torno al ascenso (en su sentido directo y figurado), sirve de apoyo a todo un sistema de figuras metafóricas. Es posible mostrar la metáfora de Eisenstein y la de Maiakovsky; este (...) confiere a la palabra, una plasticidad pictórica, gráfica y cinematográfica<sup>238</sup>.

*Escuelas o tendencias practico-teóricas del montaje.*

*Tendencia orgánica de la escuela americana*

Para Griffith (Citado por Deleuze, 1986) la composición de las imágenes movimiento es “una organización, un organismo, una gran unidad orgánica, [entendido el organismo como] “una unidad extrínseca de reagrupamiento y de ensamblado de partes yuxtapuestas”, “una unidad en lo diverso, un conjunto de partes diferenciadas tomadas en relaciones binarias que constituyen el *montaje alternado paralelo* donde la imagen de una parte sucede a la de otra de acuerdo con un ritmo”<sup>239</sup>. Se trata del montaje como una unidad empírica, un montaje orgánico-activo.

Ahora bien, para que la parte y el conjunto entren en relación, hace falta la introducción del *primer plano* que no solo agranda el detalle sino que al tiempo

<sup>238</sup> LOTMAN, Yuri. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p. 56

<sup>239</sup> DELEUZE, Gilles. *Montaje*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p.52-53.



introduce la “miniaturización del conjunto”, “una reducción de la escena”. “Al mostrar la manera en que los personajes viven la escena de la que forman parte dota al conjunto objetivo de una subjetividad que lo iguala e incluso lo rebasa”.<sup>240</sup>

Conforme a esta tendencia, también es preciso que las partes actúen y reaccionen unas sobre otras para mostrar de qué manera entran en conflicto y amenazan la unidad del conjunto orgánico y a la vez, de qué modo superan el conflicto y rebasan la unidad. De este modo, cuando se alternan los momentos de dos acciones desplegadas por una parte del conjunto que llegan a coincidir, tienden hacia un mismo fin, entonces se configura la tercera forma de montaje concurrente o convergente. Cuanto más convergen las acciones, cuanto más cercana se halla la unión, más rápida es la alternancia (montaje acelerado). En Griffith (Citado por Deleuze, 1986) la unión no siempre se consuma y, en el montaje paralelo, las relaciones de oposición son accidentales y suscitan un cambio en la imagen. El tiempo se constituye en cronosignos, de esta forma el tiempo como intervalo es el presente variable-acelerado o un presente infinitamente contraído y el tiempo como todo es una espiral abierta en pasado y futuro que junta desde fuera una realidad empírica, es un presente dilatado. El todo en la escuela americana es una totalidad que subsume partes independientes para que existan unas para las otras y crece con la suma de partes o suma de conjuntos.

#### *Tendencia dialéctica de la escuela soviética*

Esta tendencia, no abandona el modelo de organismo de la tendencia americana que sostiene la composición orgánica de imágenes movimiento. Sin embargo, el modelo del organismo, se considera bajo esta tendencia una unidad científica y no empírica que concibe lo orgánico como una espiral que obedece a leyes de génesis, crecimiento y desarrollo e incorpora la dialéctica en la transformación de la composición orgánica y hace posible el desarrollo patético de las imágenes movimiento. Lo orgánico es dialéctico.

La dialéctica se dota de un lenguaje netamente cinematográfico, es a la vez práctica y teoría del montaje. Justamente, esta tendencia lo hace al denunciar la concepción y práctica burguesa, mas que en la manera de contar la historia, en el montaje paralelo o convergente, al que sustituye por un montaje de oposición, montaje de saltos cualitativos, acelerado (diferente del montaje de la escuela americana), vertical o intelectual o de conciencia.

La dialéctica en este montaje para Eisenstein, Pudovkin y Dovjenko (Citados por Deleuze, 1986) sigue unas leyes de composición: “la ley del proceso cuantitativo y el salto cualitativo”, “ley del todo”, y “la ley dialéctica del Uno”; esta última contiene

---

<sup>240</sup> Ibid., p.53.

a las otras dos leyes y las tres leyes convergen en la idea de que “el materialismo era ante todo histórico y que la naturaleza no es dialéctica sino porque se integraba siempre en una totalidad humana”. A diferencia de la escuela francesa “el hombre y la máquina forman una unidad dialéctica activa que superaba el trabajo mecánico y el trabajo humano”. Ahora bien, a partir de Vertov (Citado por Deleuze, 1986) se extrae una suerte de cuarta ley, “ley dialéctica de la materia en sí misma” que rompe con las anteriores.<sup>241</sup>

De acuerdo a la ley del proceso cuantitativo y el salto cualitativo, la composición de las imágenes movimiento implica que las partes no son independientes y se efectúa una selección científica de puntos de cesura o momentos privilegiados en los instantes equidistantes. Además, se establece una proporción de las partes de la sección áurea: la parte más pequeña debe ser a la más grande lo que la más grande es al conjunto. Esta ley implica que “el tiempo es el resultado de una imagen indirecta de la composición orgánica de las imágenes-movimiento” y en este sentido, el intervalo corresponde al salto cualitativo que “alcanza la potencia elevada del instante”<sup>242</sup>.

Respecto a la ley del todo, el todo no es la suma de partes o conjuntos independientes respecto a un fin como en la tendencia empírica, “es una totalidad concreta o existente en la que las partes se producen una por la otra en su conjunto y el conjunto se reproduce en las partes, las partes obedecen a una causalidad recíproca que remite al todo como causa del conjunto y de sus partes en orden a una finalidad interior”<sup>243</sup>. El todo es una espiral abierta en la que la realidad dialéctica no cesa de producirse y crecer.

En cuanto a la ley dialéctica del uno, la oposición es la fuerza motriz interna por la cual la unidad dividida vuelve a formar una unidad nueva en otro nivel y más elevada que determina el cambio de puntos de cesura y hace que la espiral progrese por oposiciones múltiples (cuantitativas, cualitativas, intensivas, dinámicas) y contradicciones en un movimiento del Uno desdoblándose y volviendo a formar una unidad. “La oposición está al servicio de la unidad dialéctica”.

Conforme a la ley dialéctica del uno, un cambio absoluto o salto cualitativo tanto formal como material de la dimensión de la imagen se produce a través de la introducción del primer plano diferente al uso dado en la tendencia empírica, en relación con lo patético. No solo se trata de la formación y progresión de oposiciones (orgánico) según las espiras sino del paso de un término a otro, de una cualidad a otra, y el surgimiento de la nueva cualidad, de una nueva potencia

---

<sup>241</sup> Ibid., p.62

<sup>242</sup> Ibid., p.61

<sup>243</sup> Ibid., p.61

que emana del paso dado por medio de la compresión y la explosión que constituyen lo patético.

Lo patético implica cambio del contenido y la forma de la imagen que a través del primer plano envuelve la subjetividad y se hace conciencia en tanto paso a una nueva dimensión, elevación a la segunda potencia a través de una serie de planos u otros procedimientos; “paso de la naturaleza al hombre y la cualidad que surge del paso dado”. Lo patético es desarrollo en tanto el salto de lo orgánico produce una conciencia exterior de la naturaleza y de su evolución pero también una conciencia interior de la sociedad. (*Iván el terrible, Octubre*, citada por Deleuze, 1986); saltos en relación con la conciencia, salto en el color, salto cualitativo, paso al centelleo, paso al color, paso de lo visible a lo legible (*Lo viejo y lo nuevo*). El montaje entonces promueve el paso de lo patético a lo orgánico y visceversa.

Pudovkin (Citado por Deleuze, 1986) se interesa por la primera ley de progresión de la conciencia, los saltos cualitativos o toma de conciencia. Revela el conjunto de una situación por la toma de conciencia que un personaje toma de ella como ocurre en *El fin de San Petersburgo*. Y Dovjenko (Citado por Deleuze, 1986) se interesa por la segunda ley que comporta la relación dialéctica triádica entre el conjunto, las partes y el todo por medio de la que logra lo fantástico y maravilloso. El todo otorga profundidad y extensión al conjunto y a las partes sin medida común con sus propios límites. Las escenas son partes estáticas o fragmentos discontinuos, un conjunto dinámico y continuo. *El arsenal, La tierra, Aerograd, Zvenigora* de Dovjenko (Citado por Deleuze, 1986)

Y la cuarta ley dialéctica de la materia”, según Vertov (Citado por Deleuze, 1986), “intenta romper con una naturaleza demasiado orgánica y un hombre demasiado patético”. “Muestra al hombre presente en la Naturaleza, sus acciones, sus pasiones, su vida”. Personas, objetos tales como máquinas, edificios o paisajes son presentados como “sistemas materiales en perpetua interacción”. Son “catalizadores, convertidores transformadores” de movimientos, cambian su velocidad, su dirección su orden, hacen que la materia progrese hacia estados menos probables, realizando cambios sin común medida con sus propias dimensiones.<sup>244</sup>

Esta dialéctica, rompe con la composición orgánica de las imágenes-movimiento en cuanto, el todo se confunde “con el conjunto infinito de la materia y el intervalo con un ojo dentro de la materia, de la Cámara”<sup>245</sup>. Entre estos dos sistemas o dos movimientos está el intervalo variable. Este es el “ojo de la cámara”, “un ojo en la materia”, una percepción tal que está en la materia, se extiende desde que comienza la acción hasta llegar a la reacción, “llena el intervalo entre estos dos puntos recorriendo el universo y palpitando a la medida de sus intervalos, la

---

<sup>244</sup> Ibid., p.64

<sup>245</sup> Ibid., p.65

correlación de una materia no humana y de un ojo sobrehumano es la dialéctica misma porque ella es así mismo la identidad de una comunidad de materia y de un comunismo del hombre". El montaje mismo "no cesará de adaptar las transformaciones de movimientos en el universo material y el intervalo de movimiento en el ojo de la cámara: el ritmo". En los dos momentos precedentes, el montaje ya estaba en todas partes: antes del rodaje, en la elección del material, durante el rodaje en los intervalos ocupados por el ojo-cámara y después del rodaje sea en la sala de montaje donde material y toma se contrastan, sea entre los espectadores que comparan la vida en el film y en la realidad. *El hombre de la cámara*<sup>246</sup>.

### *Tendencia cualitativa de la escuela francesa de preguerra*

Al igual que la escuela soviética esta escuela tiende a la concepción científica de la unidad empírica. Establece una ruptura con el modelo de composición dialéctica y orgánica y lo sustituye por una composición mecánica de las imágenes movimiento (mecánica de sólidos y de fluidos). Se busca extraer un máximo de cantidad de movimiento en un espacio dado por medio de cálculos, no empíricos o intuitivos como ocurre en la escuela americana, que Gance (Citado por Deleuze, 1986) eleva a un álgebra, ejemplo de ello son la feria de Epstein (*Coeur fidele*), el baile de L'Herbier (*El dorado*) y las farándulas de Grémillon (*Maldone*), en pintura algo similar se encuentra en Monnet, *El Nenúfar*.

Esta tendencia orientada hacia la *cantidad de movimiento*, busca el máximo absoluto de cantidad de movimiento que supera lo orgánico para alcanzar una imagen subjetiva, como en el expresionismo alemán, "una facultad de pensamiento", un Alma independiente que envuelve y precede a los cuerpos (El flou en el baile de *El Dorado*), teniendo como condición la multiplicación del máximo relativo de cantidad de movimiento. Gance (Citado por Deleuze, 1986) introduce el espiritualismo y el dualismo, materia-espíritu, movimiento relativo y absoluto al cine francés, "un cine de lo sublime". Es decir, esta tendencia según Deleuze (1986) es la expresión del dualismo y complementariedad de lo espiritual y material, se trata de "un montaje matemático-espiritual", "extensivo-psíquica", "cuantitativo poética" (lirosafia, Epstein citado por Deleuze, 1986) que encuentra en el sublime matemático kantiano su sustento.

Para obtener una composición mecánica de las imágenes-movimiento y extraer el máximo movimiento se acude sea a la mecánica de sólidos sea a la mecánica de fluidos.

En cuanto a la mecánica de sólidos se hace uso de la máquina de dos formas: una, teniendo en cuenta el mecanismo y funcionamiento de la máquina simple o mecanismo de relojería, autómatas y otra los de la máquina de vapor.

---

<sup>246</sup> Ibid., p.65

La máquina simple “es una configuración geométrica de partes que combinan, superponen o transforman movimientos en el espacio homogéneo”. Se trata de un movimiento mecánico como “ley de máximo” que homogeniza cosas y seres vivientes, lo animado y lo inanimado en un conjunto de imágenes, lo ilustran los títeres, los paseantes, los reflejos de los títeres, las sombras de los paseantes que “sostienen relaciones de reduplicación, retorno periódico y reacción en cadena que constituyen el conjunto al que debe ser atribuido el movimiento mecánico”. (Renoir, *La cerillera* y *La règle de jeu*, René Clair, da vida a abstracciones geométricas en un espacio homogéneo luminoso y gris sin profundidad. *Un sombrero de paja de Italia*, *El millón*).

En esta máquina, en la que si bien se diferencian las cosas y los seres vivientes, lo animado y lo inanimado aparecen en relación complementaria conformando una unidad y juega un papel fundamental, el objeto concreto, el objeto de deseo, que constituye “el motor o resorte actuando en el tiempo y desencadena un movimiento mecánico al que se aúna un número cada vez mayor de personajes que aparecen a su vez en el espacio como las partes de un conjunto creciente mecanizado”. Más que metáfora, en relación isomórfica, se podría señalar que la máquina simple es, en síntesis, “un ballet automático cuyo motor circula a su vez a través del movimiento”.<sup>247</sup>

En cuanto a la máquina de vapor, de fuego, “la potente máquina energética” produce el movimiento a partir de otra cosa y no cesa de afirmar una heterogeneidad cuyos términos ella enlaza, lo mecánico y lo viviente, lo exterior y lo interior, el mecánico y la fuerza, en un proceso de resonancia interna o de comunicación amplificante. El elemento cómico y dramático es sustituido por un elemento épico, trágico.

Tanto, por medio de una y de otra, se concibe la “unión cinética del hombre con la máquina”, “una Bestia humana” diferente de las marionetas, “una unidad cinética del movimiento de la máquina y la dirección de movimiento en un alma planteando esa unidad como una Pasión que debía llegar a la muerte. Los estados por los que el nuevo motor y el movimiento mecánico atraviesan se amplían a escala del cosmos, así como los estados por los que pasan el nuevo individuo y los conjuntos humanos se elevan a la escala del mundo, en esta otra unión del hombre con la máquina”. En *La rueda*, de Gance (Citado por Deleuze, 1986), “los momentos del tren, su velocidad, su aceleración, su catástrofe, no son separables de los estados del mecánico, Sísifo en el vapor, y Prometeo en el fuego y hasta Edipo en la nieve”<sup>248</sup>.

De esto resulta un arte abstracto donde “el movimiento puro se desprende unas veces de objetos deformados por abstracción progresiva, y otras de elementos

---

<sup>247</sup> Ibid., p.67

<sup>248</sup> Ibid., p.68

geométricos en transformación periódica con un grupo de transformación afectando el conjunto de un espacio. En esta búsqueda de un cinetismo como arte propiamente visual cabe mencionar: *Ballet mécanique* (Léger) y *Photogénies* (Epstein) que se inspiran en máquinas simples y *La photogénie mécanique* (Grémillon) en máquinas industriales. (Deleuze, 1986)

De otro lado, respecto a la composición mecánica de las imágenes movimiento, se incluye la mecánica de fluidos que a diferencia de la mecánica de sólidos facilita la extracción de un máximo de cantidad de movimiento relativo y absoluto a partir de “la imagen líquida”, de “la cosa movida”. El agua por tanto tiene un lugar relevante y diferente en esta escuela que en la norteamericana o soviética, ya que, no está en relación con fines orgánicos como benéfica o devastadora sino que es liberada a sus propios fines, como forma que al carecer de consistencia orgánica es revalorizada en tanto movimiento.

Por otra parte, a la importancia que adquiere el agua en esta tendencia se suma la luz que también se concibe como un fluido y al igual que el agua adquiere relevancia en tanto movimiento en extensión a diferencia de la escuela expresionista alemana; en “*Gardien du fare y L'étrange Monsieur Victor* de Grémillon (Citado por Deleuze, 1986) <sup>249</sup>se trata de la luz solar y la luz de la luna, paisaje solar y lunar que comulgan en el gris y pasan por todos los matices”.

Excepto para Perinal (Citado por Deleuze, 1989), para quien la luz es movimiento puro que se realiza en el gris, la luz se incorpora en función del movimiento “en extensión”. Para este autor, es una luz “que no cesa de circular en un espacio homogéneo, y que crea formas luminosas más aun por su movilidad propia que por su encuentro con objetos que se desplazan”. El gris luminoso es una suerte de color movimiento característico de la escuela francesa, no es el resultado de la relación dialéctica entre el blanco y el negro como una nueva cualidad, tampoco se trata del combate entre la luz y las tinieblas o del abrazo del claro con lo oscuro como en la tendencia expresionista. El gris o la luz como movimiento “es el movimiento alternativo”. <sup>250</sup>

Ahora bien, para entender el nexo entre las imágenes-movimiento y la producción de pensamiento que puede leerse en los planteamientos de esta tendencia - es decir, el paso del movimiento relativo de la materia al absoluto de la psiquis, del pensamiento, del espíritu, en relación con la extracción del máximo absoluto de cantidad de movimiento en la composición de imágenes-movimiento, composición que lleva de suyo la producción del tiempo como imagen respecto al intervalo y al todo - retomar lo sublime matemático de Kant (Citado por Deleuze, 1986) resulta a todas luces fundamental.

---

<sup>249</sup> Ibid., p.71

<sup>250</sup> Ibid., p.77

Para determinar la producción de movimiento relativo o absoluto se hace necesario acudir a la dimensión temporal. Esta tendencia propone una nueva manera de concebir los dos signos del tiempo: el tiempo como intervalo, presente variable, relacionado con el movimiento relativo de la materia y el máximo relativo de cantidad de movimiento que suscita la imaginación, en tanto, “ha pasado a ser la unidad numérica variable y sucesiva que entra en relaciones métricas con los otros factores [la índole y dimensiones del espacio encuadrado, la repartición de móviles y fijos, el ángulo de encuadre, el objetivo, la duración cronométrica del plano, la luz y sus grados, sus tonalidades figurales y afectivas, (...) el color, ruido, voces, música] definiendo en cada caso la más grande cantidad relativa de movimiento en la materia y para la imaginación. Y el tiempo como todo, como inmensidad del pasado y del futuro, en conexión con el movimiento absoluto, el máximo absoluto de cantidad de movimiento que despierta el pensamiento, “ha pasado a ser, lo desmesurado, lo inmenso, reduciendo la imaginación a la impotencia y enfrentándola con su propio límite, despertando en el espíritu el puro pensamiento de una cantidad de movimiento absoluto que expresa toda su historia o su cambio, su universo. Es exactamente lo sublime matemático de Kant”<sup>251</sup>.

Ahora bien, para que el movimiento relativo suscite la imaginación y su paso al movimiento absoluto despierte el pensamiento según Deleuze (1986) es sustancial el cálculo del máximo relativo y absoluto de la cantidad de movimiento. El autor con sustento en lo sublime matemático de Kant (Citado por Deleuze, 1986) asevera que la imaginación se produce en relación con un intervalo cuya unidad de medida numérica es homogénea y permite llegar “hasta el infinito pero en abstracto” y justo cuando esa unidad es variable “la imaginación choca con un límite” que despierta el pensamiento: “más allá de una breve secuencia ya no consigue comprender el conjunto de las dimensiones o movimientos que sucesivamente va aprehendiendo. Y sin embargo, el Pensamiento, el Alma en virtud de una exigencia que le es propia, debe comprender en un todo el conjunto de los movimientos de la naturaleza y el universo”<sup>252</sup>.

Respecto a lo sublime matemático, Kant (Citado por Deleuze, 1986) refiere que: “la imaginación se consagra a la aprehensión de movimientos relativos en los que agota rápidamente sus fuerzas permutando unidades de medida, pero el pensamiento ha de alcanzar aquello que rebasa toda imaginación, es decir, el conjunto de movimientos como todo, máximo absoluto de movimiento, movimiento absoluto que en sí mismo se confunde con lo inconmensurable o lo desmesurado, lo gigantesco, lo inmenso, bóveda celeste o mar sin límites”.<sup>253</sup>

De esta forma, el sublime matemático como el ascenso de la imaginación al pensamiento que alcanza el todo, lo desmesurado se realiza en el montaje

---

<sup>251</sup> Ibid.

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> KANT, E. *Critique du jugement*, 36. Ed. Castellana : Crítica del juicio. Madrid. Espasa Calpe. 1977. En: DELEUZE, Gilles. *Montaje*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, pp 20, p.73.

caracterizado por el espiritualismo y dualismo de Gance (Citado por Deleuze, 1986) en sus dos aspectos: el montaje vertical sucesivo que rige el movimiento relativo como el montaje acelerado en *La Rueda y Napoleón*. Y el montaje horizontal simultáneo que define el movimiento absoluto que encuentra en *Napoleón* sus dos formas principales: utilización original de sobreimpresiones entre los que introduce desajustes imperceptibles con los que lleva la imaginación al límite y la invención de la pantalla triple y la polivisión con la que obtiene la simultaneidad de tres escenas con ritmos no retrogradables y uno que toma un valor central. Al unir la simultaneidad de sobreimpresión y contraimpresión alcanza el todo. “La simultaneidad luminosa, de la luz en extensión, del todo que cambia y que es espíritu (gran hélice espiritual más que espiral orgánica, que a veces se manifestará en el movimiento de la cámara (Gance y L’Herbier)”<sup>254</sup>.

### *Tendencia intensiva de la escuela expresionista alemana*

El énfasis de esta tendencia está orientado a la luz. El movimiento de la escuela francesa es sustituido en la escuela alemana por la luz. La luz y el color están al servicio de lo sublime dinámico y no de lo sublime matemático en dirección del principio de la vida no orgánica de las cosas, y apuntan al todo como fuerza vital inconsciente. Recuérdese que el expresionismo fue el precursor del colorismo en el cine que tendrá un lugar sustancial en la composición de imágenes-movimiento<sup>255</sup>.

El movimiento se desencadena al servicio de la luz para hacerla centellear, formar o dislocar estrellas, multiplicar reflejos, trazar estelas brillantes (Escena music-hall de *Variété* de Dupon o el sueño de *El último* de Murnau). La luz se presenta como un inmenso movimiento intensivo. A diferencia de la escuela francesa la luz y la sombra dejan de constituir un movimiento alternativo en extensión y pasan a un intenso combate que comprende varias fases:

1. “La fuerza infinita de la luz” se opone a las tinieblas o a lo opaco para manifestarse. No se trata de dialéctica ni de dualismo porque se excluye de toda unidad o totalidad orgánica. Es una oposición infinita (Goethe y los románticos). Divide la imagen en dos siguiendo una diagonal o una línea dentada, no solo es una división de la imagen o del plano es también una matriz de montaje y por tal motivo se constituye en uno de sus ejes. (*Silvester* de dic opone la opacidad del tugurio y la luminosidad del hotel elegante, *Amanecer* de Murnau que opone la ciudad luminosa al opaco pantano).
2. El enfrentamiento de las dos fuerzas infinitas determina un punto cero (negro) con respecto al cual toda luz es un grado (blanco) finito que entra en relaciones

---

<sup>254</sup> DELEUZE, Gilles. *Montaje*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p.75-76

<sup>255</sup> Worringer fue el primer teórico que creó el término expresionismo y lo definió por la oposición del impulso vital a la representación orgánica, invocando la línea decorativa “gótica o septentrional”: línea que no forma ningún contorno en el que se distinguirían la forma y el fondo, sino que pasa en zig-zag entre las cosas, unas veces arrastrándolas a un sin fondo en el que ella misma se pierde, y otras, arremolinándolas en un sin forma, donde se vuelve “convulsión desordenada”.



concretas de contraste y/o de mezcla, sea la serie contrastada de líneas blancas y negras, de los rayos de luz y de los trazos de sombra, mundos estriados, rayados o la serie mezclada del claroscuro donde la transformación continua de todos sus grados constituye una gama fluida de gradaciones que se suceden sin cesar (*El Gabinete del Dr. Caligari*, Wiene, *Los Nibelungos*, *Metrópolis* de Lang, *Amanecer* de Murnau, *Esposas frívolas* y *La reina Nelly* de Stroheim).

“Lo propio de la luz es envolver una relación con la oscuridad como negación = 0, en función de la cual ella se define como intensidad, cantidad intensiva”<sup>256</sup>. El instante aparece como aquello que aprehende la magnitud y el grado luminoso en relación con la oscuridad. De ahí que el movimiento intensivo es inseparable de una caída que mide el grado en que sube la cantidad intensiva: la luz de la naturaleza cae y no cesa de caer. Es importante que la caída pase al acto y se convierta en caída material, real en los seres particulares. Luz caída ideal y el día caída real: “esta es la aventura de un alma individual atrapada por un agujero negro” (la caída de Margarita en *Fausto* de Murnau, la caída del último hombre, en los lavabos del hotel o la de *Lulú en Pabst*).<sup>257</sup>

Esta tendencia rompe con el principio de composición orgánica propuesto por la tendencia empírica y la escuela soviética y a la composición en función de la cantidad de movimiento al tender al principio de *La vida no orgánica de las cosas*, que opera sobre la Naturaleza entera, esto es, apunta al espíritu inconsciente perdido en las tinieblas, luz ahora opaca. La luz al servicio de este principio.

Se sigue de esto que todas “las sustancias naturales y los productos artificiales” ya no se diferencian, como en la escuela francesa, lo vital se opone a lo orgánico, no a lo mecánico, como “poderosa germinalidad preorgánica común a lo animado y a lo inanimado, a una materia que se alza hasta la vida y a una vida que se expande por toda la materia”: “los candelabros y los árboles, la turbina y el sol”; “una pared que vive causa espanto”, “los enseres, los muebles, las casas y sus tejados inclinados, se estrechan, acechan o atrapan”. “Una sombra persigue al que corre por la calle. (...) Los autómatas, los robots, y los títeres ya no son mecanismos que destacan o revalorizan una cantidad de movimiento, sino sonámbulos, zombis o gólems que expresan la intensidad de esa vida no orgánica”<sup>258</sup>. (*El Gólem* de Wegener, *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*, de Whale, *La legión de los hombres sin alma* de Halperlin).

En este sentido, el expresionismo es “cinética pura”, es un movimiento que deshace el contorno orgánico, su trayectoria sigue una línea perpetuamente quebrada donde “cada cambio de dirección señala, a la vez, la fuerza de un

---

<sup>256</sup> DELEUZE, Gilles. *Montaje*. La imagen movimiento. Barcelona: Paidós. 1986, p.78.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.78

<sup>258</sup> *Ibid.*, p.82

obstáculo y el poder de una nueva impulsión; en síntesis, la subordinación de lo extensivo a lo intensivo”.<sup>259</sup> Adicionalmente, de esto se sigue que, a diferencia de la escuela francesa, la geometría es gótica y no describe el espacio en razón de coordenadas que condicionan la cantidad de movimiento y relaciones métricas; lo construye, por prolongamiento y acumulación. La acumulación puede ser de luz o de sombra, como los prolongamientos pueden ser de las sombras a la luz. El prolongamiento de líneas y puntos de acumulación, agrupamientos geométricos que dan forma al cuerpo humano, cabe anotar, deshacen la diferencia entre lo mecánico y lo humano en provecho de la vida no orgánica de las cosas. “Es una violenta geometría perspectivista que opera por proyecciones y playas de sombras, con perspectivas oblicuas. Las diagonales y contradiagonales tienden a reemplazar a la horizontal y a la vertical, el cono reemplaza al círculo y a la esfera, los ángulos agudos y triángulos reemplazan a las líneas curvas o rectangulares (las puertas de Caligari, los aguilonos y los sombreros de Gólem)”<sup>260</sup>.

Cabe anotar entonces, que además, el manejo de la luz y el color hacen surgir un nuevo sublime dinámico diferente del sublime matemático de la escuela francesa, lo inmenso y lo poderoso, lo desmesurado y lo informe y deshacen la composición orgánica, una desbordándola otro quebrantándola. El sublime dinámico implica que la intensidad se eleva a una potencia que “ciega o aniquila a nuestro ser orgánico, lo deja aterrorizado, pero suscita una facultad pensante por la cual nos sentimos superiores a aquello que nos aniquila para descubrir en nosotros un espíritu supraorgánico que domina toda la vida inorgánica de las cosas: entonces ya no tenemos miedo, pues sabemos que nuestra destinación espiritual es lisa y llanamente invencible”<sup>261</sup>.

El sublime dinámico define la vida no orgánica de las cosas, es la intensidad del rojo vivo como tercer color independiente, “una luz terrible abrasando al mundo”, un destello al infinito que parte del finito destello rojizo, producto del movimiento de intensificación del amarillo y el azul, “la intensificación del grado es como el instante llevado a la segunda potencia, expresada por este reflejo que atraviesa todos los estadios de la intensificación, “tornasol, reverberación, centelleo, destello, halo, fluorescencia, fosforescencia”<sup>262</sup>.

En Nosferato de Murnau, los aspectos del claroscuro de la contraluz, de la vida no orgánica de las sombras, los momentos de un reflejo rojizo son aspectos que culminan cuando una potente luz (un rojo puro) “lo separa de su fondo tenebroso, lo hace surgir en un sin fondo más directo aún y le confiere una falsa apariencia de omnipotencia más allá de su forma achatada”<sup>263</sup>.

---

<sup>259</sup> Ibid., p.80.

<sup>260</sup> Ibid., p.81.

<sup>261</sup> Ibid., p.83.

<sup>262</sup> Ibid., p.82.

<sup>263</sup> Ibid., p.83

Para Goethe (Citado por Deleuze, 1986) los contrastes de blanco y negro o las variaciones del claroscuro en los que el blanco se oscurece y el negro se atenúa son dos grados captados en el mismo instante, puntos de acumulación que corresponderían al surgimiento del color en su teoría en la que el azul es negro aclarado y el amarillo blanco oscurecido y de estos se engendra el destello rojizo en ascenso al rojo puro. “El rojo no solo es el terrible color sino el más noble que contiene a todos los demás y engendra una armonía superior como círculo cromático entero”<sup>264</sup>.

Así, el rojo a diferencia del gris en la escuela francesa, el rojo tercero, el rojo sobre rojo que el expresionismo persiste en pintar, es la infinitud que alcanza la vida no psicológica, no orgánica, es la salida al horror de las tinieblas, al caos inevitable del rojo que remite “a la terrible vida no orgánica de las cosas” cuando el alma “alcanza la parte luminosa de sí misma que tenía una caída ideal y que más que abismarse en el mundo caía sobre él”. El rojo tercero es el ascenso de la finitud a la infinitud, al “todo que se ha vuelto la intensificación propiamente infinita que se ha desprendido de todos los grados, que ha pasado por el fuego, pero solo para romper sus ataduras sensibles con lo material, lo orgánico y lo humano, soltarse de todos los estados del pasado y descubrir así la forma espiritual abstracta del porvenir”<sup>265</sup>. (*Los Rhythmus* de Hans Richter).

### ***b) Elementos cinematográficos en el cine moderno: imagen-tiempo***

Conforme a Deleuze (2009) la imagen-tiempo como corte que hace al devenir del cine clásico-cine moderno implica una nueva forma de pensamiento en relación con la imagen como presentación directa del tiempo, en tanto, imagen aberrante que en un movimiento suscitado por un corte irracional encadena fragmentos. El pensamiento se despliega allí donde choca con lo indecible, inexplicable, inconciliable, incomprensible que el corte irracional introduce.

Remitirse al cineasta japonés Ozu (Citado por Deleuze, 2009) resulta fundamental, pues es el puente entre el cine clásico y el moderno a los que, podría decirse, pone en relación íntima, en el sentido de Miller (2010). El cineasta japonés ingresa al mundo del cine sonoro en 1936 e introduce a través de su obra situaciones ópticas y sonoras puras que sustituyen a las de acción, introduce espacios desconectados que implicarán un cambio en la concepción del montaje. Precisamente, como se mencionó, el filósofo atribuye al cineasta la invención de los *opsignos* y *sonsignos* extraídos de la “banalidad cotidiana” como “objeto”, su obra incorpora una “forma de vagabundeo, viaje en tren, trayecto en taxi, excursión en autobús (...), las últimas vacaciones de una hija con su madre, la escapada de un anciano”. Para captarlos, los movimientos de la cámara se hacen cada vez más escasos: “los *travellings* son bloques de movimiento lentos y

---

<sup>264</sup> Ibid., p.83.

<sup>265</sup> Ibid., p.85.

bajos, la cámara permanentemente baja está casi fija, es una cámara frontal o de ángulo constante los fundidos se abandonan en provecho del simple cut” que mas que un retorno al “*cine primitivo*”, da cuenta de un movimiento hacia “el estilo moderno” del montaje cut, característico del cine moderno. Este montaje “es un paso o una puntuación puramente óptica [o sonora] entre imágenes y procede de una manera directa sacrificando todos los efectos sintéticos”<sup>266</sup>.

Ozu (Citado por Deleuze, 2009) entonces desplaza la imagen acción en provecho de la imagen óptica de lo que es un personaje y de la imagen sonora de lo que este dice y apela a “una naturaleza y conversación absolutamente triviales” como “esencia del guión”. Se incluye entonces tiempos muertos, que se aproximan al tiempo de la acronía en el relato, según Barthes (1979), y se hacen proliferar en el film no para recoger el efecto de algo extraordinario donde el plano o la réplica continúen hacia un silencio o vacío. Lo interesante del cineasta japonés es que a diferencia de Paul Schrader (Citado por Deleuze, 2010) no plantea, como podría aseverarse en el neorrealismo, la disparidad entre lo cotidiano y el momento decisivo que introduciría una ruptura o una emoción inexplicables.

Deleuze (2009) plantea que para el cineasta japonés “todo es ordinario y trivial, incluso la muerte y los muertos que son objeto de un olvido natural”<sup>267</sup>. El cineasta otorga una imagen para explicar la introducción de lo extraordinario en lo ordinario, “la vida es simple, y el hombre no cesa de complicarla “agitando el agua durmiente” como ocurre en “los tres compadres de *Akibyori*”. Esta imagen se aproxima a la demostración de Leibniz (Citado por Deleuze, 2009) acerca de las series y secuencias que con acomodo a unas leyes ordinarias convergen de manera regular en la composición del mundo y suscitan la creencia en “rupturas, disparidades y discordancias como en cosas extraordinarias” al aparecer como partecitas que se desordenan o se mezclan. De esta manera, se logra que el efecto de encadenamientos débiles aparezca como desorden o trastocamiento de las series. “Un término sale de su secuencia, surge en medio de otra secuencia de cosas ordinarias con respecto a las cuales adopta la apariencia de un momento fuerte de un punto notable o complejo. Son los hombres quienes trastornan la regularidad de las series, la continuidad corriente del universo”<sup>268</sup>.

Entonces la vida se lee por sus nexos sensoriomotrices débiles, ya no hay una “línea de universo que enlace momentos decisivos” como en el cine clásico francés e incluso la línea dentada de la escuela alemana, no “hay espacio-aliento o englobante que encubra un interrogante profundo como en el [cine] de Kurosawa. Los espacios de Ozu (Citado por Deleuze, 2009) se elevan al estado de espacios cualesquiera bien sea por desconexión, bien por vacuidad, [de lo cual se

---

<sup>266</sup> DELEUZE, Gilles. *Recapitulación de las imágenes y los signos*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.50.

<sup>267</sup> DELEUZE, Gilles. *Más allá de la imagen movimiento*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.28

<sup>268</sup> *Ibid.*, p.29.

considera al cineasta uno de sus primeros inventores]”. Acude a “falsos raccords de mirada, dirección y hasta posición de los objetos [que] son constantes, sistemáticos”, *Bakashu* constituye un ejemplo de desconexión por el movimiento de la cámara, donde el opsigno marca el paso de un espacio a otro diferente. “Los espacios vacíos sin personajes ni movimiento son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la naturaleza” que para el cineasta “cobran autonomía” no comparable al valor relativo y resultante que adquiere en el neorrealismo. Los espacios “alcanzan lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ”.<sup>269</sup> Néspolo-

Tanto los pillow shots de Burch (Citado por Deleuze, 2009) como “las naturalezas muertas” reenvían a la “suspensión de la presencia humana, paso a lo inanimado, pero también paso inverso, pivote, emblema, contribución a la planitud de la imagen composición pictórica” que reenvía a la diferenciación de los “pillow shots” y “las naturalezas muertas” de Richie (Citado por Deleuze, 2009).

Así, Ozu (Citado por Deleuze, 2009) remite a estos espacios que adquieren matices variados, puesto que, “una naturaleza muerta” no es lo mismo que un espacio o paisaje vacío, ya que este implica la ausencia de contenido posible en tanto la primera, se define por “la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente”<sup>270</sup> como puede apreciarse también en la pintura de Cézanne (Citado por Deleuze, 2009) para quien una y otros obedecen a diferentes principios de composición pero los matices, por demás, sutiles permiten pasar de una a otros y de estos a aquella . Como lo muestra Ozu (Citado por Deleuze, 2009) en *Ukigusa*, de acuerdo a Deleuze (2009), la composición de la botella y el faro da cuenta de esa diferencia que alude a la distinción entre lleno y vacío del pensamiento chino y reenvía a los espacios vacíos, interiores o exteriores como situaciones puramente ópticas y sonoras para los cuales la naturaleza muerta es su correlato.

El jarrón de *Banshun* ilustra el devenir, el pasaje, el cambio y al tiempo la forma de lo que cambia y no, de lo que pasa y no, cuando este objeto “se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes”. Se trata de una imagen-tiempo, “el tiempo en persona”, “un poco de tiempo en estado puro, “que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. La noche que se muda en día o a la inversa remiten a una naturaleza muerta sobre la cual cae la luz debilitando o intensificando (*Sonoyotsuma, Dekigokoro*). La naturaleza muerta es el tiempo, pues todo lo que cambia está en el tiempo, pero el tiempo mismo no

---

<sup>269</sup> Ibid., p.30.

<sup>270</sup> Ibid., p.31.

cambia, no podría cambiar el mismo mas que en otro tiempo al infinito<sup>271</sup>. Esta tiene duración para el cineasta japonés, los diez segundos del jarrón es la representación de lo que permanece a través de la sucesión de los estados cambiantes. La bicicleta, como se ilustra en Ukigusa, y también, en los films de Antonioni, es, junto al jarrón y la naturaleza muerta una imagen pura y directa del tiempo. De esta manera, la función de estos opsignos “es hacer sensibles, el tiempo, el pensamiento, hacerlos visibles y sonoros”<sup>272</sup>

Es aquí, donde Ozu (Citado por Deleuze, 2009) establece la relación entre la imagen y el pensamiento, en tanto imagen-tiempo. Esto se logra en tanto los opsignos y los sonsignos corresponden a situaciones ópticas y sonoras que no se prolongan o son producidas por la acción sino que permiten captar algo intolerable, insoportable como lo que se extrae de las relaciones sensorio-motrices en la imagen-acción a partir de un hecho de violencia o agresión o de terror como la presentación de un cadáver. Mas bien, se trata de “algo excesivamente poderoso o excesivamente injusto pero a veces también excesivamente bello y que entonces desborda nuestra capacidad sensoriomotriz. *Stromboli*: una belleza demasiado grande (...) y un dolor demasiado intenso [o en ] *Los carabineros de Godard* (...) la militante (...) es tan bella, su belleza es tan intolerable para sus verdugos que deben tapar su cara con un pañuelo. Y el pañuelo inflado por el aliento y el murmullo (...) se nos vuelve también intolerable a nosotros los espectadores”<sup>273</sup>.

A diferencia del romanticismo no se trata de captar la miseria, lo insoportable en su dolorosa pesadumbre, más bien, se torna algo que desde su sutileza e insignificancia aparente convierte al cine “no ya en empresa de reconocimiento sino conocimiento, ciencia de las impresiones visuales que nos obliga a olvidar nuestra lógica propia y nuestros hábitos retóricos”<sup>274</sup>. Ozu (Citado por Deleuze, 2009) es crítico de los valores tradicionales pero de forma mesurada sin arrebatos estableciendo con el espectador una relación en la que de lo insoportable se exprese en lo nimio en su misma insignificancia aparente pero generando un visionario, es decir, mas que tocando el pensamiento haciendo al pensamiento, al lograr que lo cotidiano y las “situaciones-límite” no se diferencien por algo extraordinario y cuestionando los tópicos en cuanto lo incuestionable e invariable desde donde se reciben las impresiones. Es así, como los sonsignos y opsignos horadan, agujerean o vacían el tópico y para hacerlo reciben, más allá del intelecto y lo social, el influjo de una intuición vital. En este sentido, las imágenes ópticas y sonoras puras, el plano fijo y el montaje cut definen pero van más allá del movimiento, esto no quiere decir que se prescindiera de las imágenes-movimiento, pues estas pasan a ser una potencia entre otras de la imagen.

---

<sup>271</sup> Ibid.

<sup>272</sup> Ibid., p.32.

<sup>273</sup> Ibid., p.33.

<sup>274</sup> Ibid.

Cabe mencionar, tres de esas potencias relativas a una nueva concepción del montaje, del guión técnico y del cuadro y encuadre. En primer lugar, si bien la imagen-movimiento y sus signos sensoriomotrices estaban en relación con una imagen indirecta del tiempo respecto de los diferentes montajes, las imágenes ópticas y sonoras y sus signos se articulan a una imagen directa del tiempo a la que se subordina el movimiento y surgen nuevas concepciones y formas de montaje, como el montaje cut. En segundo lugar, tanto las imágenes-ópticas como sonoras hacen que la imagen no solo sea visible sino legible, el mundo sensible se presenta en su “literalidad” y la referencia a la imagen del objeto y su descripción se subordina a las relaciones que tienden a borrar el objeto al desplazarlo sin cesar. Se constituye una nueva analítica de la imagen que da lugar a una nueva concepción del guión técnico tanto en “Ozu, como en el último período de Rosellini, el período medio de Godard y en los Straub”<sup>275</sup>. Y en tercera instancia, la cámara subordina la descripción del espacio a funciones de pensamiento, sea la cámara fija o móvil. Se trata entonces de la indiscernibilidad de lo subjetivo y lo objetivo, de lo real y lo imaginario antes que su diferenciación que implica nuevas funciones para la cámara y dará paso a una nueva concepción del encuadre y el cuadro. Con Hitchcock (Citado por Deleuze, 2009), Deleuze (2009) enfatiza “la cámara conciencia” que se define por “las relaciones mentales en las que es capaz de entrar. Y se torna cuestionante, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, hipotetizante, experimentante, según la lista abierta de las conjunciones lógicas (“o”, “pues”, “si”, “porque”, “en efecto”, “aunque”) o según las funciones de pensamiento de un cine-verdad”<sup>276</sup>

Para Deleuze (2009) “la esencia del cine, que no es la generalidad de los films, tiene por objetivo mas elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento”<sup>277</sup>. Y esta experiencia del pensamiento caracteriza al cine moderno respecto al cine clásico del cual toma distancia al desplazar, particularmente, tres relaciones entre el cine y el pensamiento: “*la relación con un todo que no puede sino ser pensado en una toma de conciencia superior, la relación con un pensamiento que no puede estar sino figurado en el desarrollo subconsciente de las imágenes, la relación sensoriomotriz entre el mundo y el hombre, la Naturaleza y el pensamiento. Pensamiento crítico, hipnótico y de acción*”<sup>278</sup>. Estas relaciones serán sustituidas por: “el borramiento de un todo o de una totalización de las imágenes en provecho de un afuera que se inserta entre ellas; el borramiento del monólogo interior como todo del film en provecho de un discurso y de una visión indirectos libres; el borramiento de la unidad entre el hombre y el mundo en provecho de una ruptura que ya no nos deja más que una creencia en este mundo”<sup>279</sup>.

---

<sup>275</sup> Ibid., p.38.

<sup>276</sup> Ibid., p.39.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.218.

<sup>279</sup> Ibid., p.250.

Según el filósofo, Artaud (Citado por Deleuze, 2009) es precursor de relacionar el pensamiento y las imágenes ópticas, ya que introdujo en el cine la cuestión del pensamiento al invocar “verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, “*situaciones puramente visuales*” y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada”<sup>280</sup>. Considera que si el pensamiento nace de un choque, el pensamiento no puede sino pensar que no pensamos todavía, “la impotencia para pensar el todo como para pensarse así mismo” y consueña en este planteamiento con Heidegger (Citado por Deleuze, 2009) “respecto al ser del pensamiento siempre por venir”. Maurice Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) atribuye al primero la cuestión fundamental de lo que hace pensar, de lo que fuerza a pensar: “lo que fuerza a pensar es el “impoder del pensamiento”, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado”. Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) ubica tanto en la literatura como en el cine “la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera [su causa y quizás su obstáculo del que está hecho el mismo pensamiento]; por el otro, la presencia al infinito de otro pensador, que quiebra todo monólogo de un yo pensante”.<sup>281</sup> En concordancia con Jean-Louis Schefer (Citado por Deleuze, 2009)

el cine concierne a “un pensamiento cuya propiedad es no ser todavía, toda vez que, la imagen cinematográfica en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una “suspensión de mundo”, o afecta a lo visible con “una turbiedad” que lejos de hacer visible el pensamiento (...) se dirigen al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento, y a lo que no se deja ver en la visión. (...) [El] pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo, de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento (...) La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario; es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensarse un mundo ni pensarse a sí mismo y donde se experimenta atrapado. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre no es él mismo un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. [La salida es] creer no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable que sin embargo no puede sino ser pensado: “posible o me ahogo”. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo en virtud del absurdo.”<sup>282</sup>

<sup>280</sup> ARTAUD, A. *La vieillesse précoce du cinéma. Oeuvres complètes.* Gallimard, III, p.99. (Es el texto en el que Artaud rompe con el cine, 1933). En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, pp. 25, p. 226-227.

<sup>281</sup> ARTAUD, A. En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 224-225..

<sup>282</sup> DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 225.



Se trata entonces de partir de una no creencia en el mundo como hecho moderno incluso la no creencia en los acontecimientos que suceden a cada quien como el amor y la muerte, esto es, de la ruptura del vínculo del hombre con el mundo que invierte la relación del cine y el mundo, “No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo el que se nos aparece como un mal film” para hacer de ese vínculo roto objeto de creencia:

él es lo imposible que solo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto transformado. El hombre está en una situación óptica y sonora pura. (...) Solo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo nuestro único vínculo. (...) Pues de lo que se trata es de reencontrar, de volver a dar creencia en el mundo, más acá o más allá de las palabras [como en Rosellini] (...) Es solamente, simplemente creer en el cuerpo. Devolver el discurso al cuerpo, y para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras anterior al nombramiento de las cosas: el nombre, e incluso antes del nombre.<sup>283</sup>

A partir de la relación de la creencia y el cuerpo, del cine y el pensamiento, a lo que el cine moderno apunta, Daney (Citado por Deleuze, 2009) refiere acerca del discurso en Godard (Citado por Deleuze, 2009), un planteamiento muy próximo a la langue, neologismo que introduce Lacan (2006) y que desarrolla Miller (2000) como la disyunción entre la palabra y la estructura del lenguaje, “la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico”<sup>284</sup>: “el único buen discurso es aquel que se puede devolver o restituir a los cuerpos: ésa es toda la historia de *Ici et ailleurs*. De ahí la necesidad de alcanzar las cosas y los seres antes de que se los llame antes de todo discurso, para que puedan producir el suyo propio (...) hay en este film una gran libertad que es la de una creencia (...) (Las huellas del mundo tomadas en la tela fílmica, ofrecidas como otra palabra evangélica (...) Reencontrar el mundo supone volver más acá de los códigos)”<sup>285</sup>

Otra de las potencias de la imagen en el cine moderno y precisamente en relación al carácter prelingüístico de las imágenes ópticas-sonoras atañe a que hacen legible la imagen al borrar o desplazar sin cesar el objeto como literalidad del mundo sensible a través de la descripción pero no ya recurriendo a figuras como la metáfora o la metonimia de montaje sino a encadenamientos formales del pensamiento, como en *Teorema* o *Saló* de Pasolini (Citado por Deleuze, 2009), esto es, la necesidad propia de las relaciones de pensamiento en la imagen ha reemplazado a la contigüidad de las relaciones de imágenes (campo-contracampo) y “el monólogo interior es dislocado como materia signalética del cine”.

---

<sup>283</sup> Ibid., p.231.

<sup>284</sup> LACAN, J. El Seminario. Libro 20. Aún. Buenos Aires: Paidós. 2006, p. 172.

<sup>285</sup> DANÉY. Conferencia de prensa de Venecia, sobre *Prénom Carmen*, en *Cinematographe*, n°. 95, diciembre de 1983 y los comentarios de Louis Audibert, p.10. En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, pp.34, p. 231

Respecto a los encadenamientos formales del pensamiento Pasolini (Citado por Deleuze, 2009) incluye dos instancias matemáticas, una envuelve a la otra y la otra se desliza sobre la primera, el teorema y el problema. Entre estas instancias se presenta una diferencia inicial entre el adentro y el afuera. El teorema se avoca “a relaciones interiores de principio a consecuencias mientras que el problema introduce un elemento de afuera, ablación, adjunción, que constituye sus propias condiciones y determina el caso o los casos: así la elipse, la hipérbola, la parábola, las rectas, el punto son los casos de proyección del círculo sobre planos secantes con respecto al cono<sup>286</sup>. El afuera es tanto la exterioridad física del mundo como la interioridad psicológica de un yo pensante, extimidad. No se trata de restituir al pensamiento el saber o la certeza interior que le falta, “la deducción problemática pone lo impensado en el pensamiento porque lo destituye de toda interioridad para cavar en el un afuera, un revés irreductible que devoran su substancia. El saber se ve llevado por una creencia fuera de toda interioridad de un saber”<sup>287</sup>.

Precisamente, la cuestión del afuera permite plantear los dos valores que el plano secuencia puede tomar: profundidad (Wells, Mizoguchi, citados por Deleuze, 2009) o planitud (Dreyer y Korosawa, citados por Deleuze, 2009). Así, si el ojo se ubica en el vértice del cono se aprecian proyecciones planas con contornos netos a las que se subordina la luz y si se ubica allí, la fuente luminosa aparecen volúmenes, relieves, claroscuros, concavidades y conexidades que se subordinan al picado y contrapicado. En los dos casos, la imagen se ha vuelto puramente óptica, opsigno y la focalización se encuentra fuera de la imagen.

Adicionalmente, la cuestión del afuera redefine la concepción del todo, el todo no es lo abierto como se concebía en el montaje del cine clásico, el todo es el afuera y ello implica, no ya, la asociación o atracción de imágenes sino el corte entre dos imágenes que supone el intersticio: “un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él”<sup>288</sup> a través de la inclusión de una tercera imagen.

Godard (Citado por Deleuze, 2009) establece esta operación como método de diferenciación, en términos matemáticos, o de desaparición en términos físicos, que implica que “dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera sino de tal manera que entre los dos se produzca un tercero o algo nuevo”. Es pues, la inclusión de una imagen para introducir la diferencia irreductible que permita escalonar las imágenes. En este orden de ideas, no se pretende acentuar el encadenamiento ininterrumpido de las imágenes sino de “hacer ver lo indiscernible”, “la frontera”, “entre dos acciones, entre dos afecciones, entre dos percepciones, entre dos imágenes visuales, entre dos imágenes sonoras, entre lo visual y lo sonoro”. Ya no se trata del cine relativo al todo como Uno-ser igual al

---

<sup>286</sup> DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, pp.34, p. 233.

<sup>287</sup> Ibid., p.234.

<sup>288</sup> Ibid., p.240.

es en el montaje de la tendencia rusa, francesa de preguerra o alemana e incluso la americana, sino del entre, es decir, “ha dejado de ser el Uno-ser para devenir el “y” constitutivo de las cosas, el entre dos constitutivo de las imágenes”<sup>289</sup>. El todo se confunde con lo que Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) llama “dispersión del Afuera” o “el vertigo del espaciamento”, ese vacío que destituye la imagen sensoriomotriz. En este sentido, se incluye el falso raccord “como ley”.

Además del falso raccord, otro de los efectos operados por el afuera es que el fuera de campo ya no va más. En relación con el sonido, las voces, cuando se hacen objeto de “un encuadre específico imponen un intersticio con el encuadre visual. Esto destituye a la voz en off en provecho de una diferencia constitutiva de la imagen, la diferencia entre lo que se ve y se oye. El exterior de la imagen es sustituido por el intersticio entre los dos encuadres de la imagen y la mezcla destituye el montaje de acuerdo con Godard (Citado por Deleuze, 2009). La presencia del intersticio de ninguna manera rompe con la continuidad, pues incluso en el cine clásico los cortes o las rupturas implicaron el potencial de lo continuo. En el cine clásico el corte racional formaba parte del inicio o final de un intervalo, en tanto en el cine moderno el corte irracional, como el falso raccord, no forma parte del inicio o final de un encuadre o de otro y tan solo señala ese inicio o final. Para Godard (Citado por Deleuze, 2009) la interacción de dos imágenes traza un frontera que no pertenece ni a una ni a otra.

De esta forma, se establece una relación diferente entre lo continuo y discontinuo, ya que mientras en el montaje de la escuela rusa y de la escuela francesa se concilian a través de puntos racionales y relaciones conmensurables, en el cine moderno, “el todo pasa a ser la potencia del afuera que pasa al intersticio, entonces él es la presentación directa del tiempo, o la continuidad que se concilia con la serie de los puntos irracionales, según relaciones no cronológicas del tiempo. En consecuencia, el montaje adquiere un nuevo sentido al determinar las relaciones de la imagen directa del tiempo y conciliar el montaje cortado con el plano secuencia. Y es gracias a ese impensable en el pensamiento, a ese irracional, al punto del afuera mas allá del mundo exterior que se suscita la creencia en el mundo, “el inevitabile” de Wells, “lo inexplicable” de Robbe Grillet, “lo indecible” de Resnais, “lo imposible” de Marguerite Duras y lo inconmensurable de Godard (Citados por Deleuze, 2009).

Sumado a lo anterior, el cambio de estatuto del todo lleva aparejada la dislocación del monólogo interior. Ya, de acuerdo con Artaud (Citado por Deleuze, 2009), no hay todo pensable por medio del montaje y el monólogo interior no puede ser enunciable por la imagen. Dos Passos y Godard (Citados por Deleuze, 2009), el primero respecto a la novela con el uso de recursos cinematográficos, y el segundo, al llevar el estallido del monólogo interior a su culminación en *Una mujer casada*. El cineasta da paso “a secuencias de imágenes donde cada secuencia

---

<sup>289</sup> Ibid., p.241.

es independiente y donde cada imagen de una secuencia vale para sí misma en relación con la precedente y con la siguiente: una materia signaléctica”. No se trata por tanto de la utilización de figuras como la metáfora o la metonimia. La serie entonces está formada por “imágenes desencadenadas”, “tonos desencadenados”, el problema ahora radica en considerar

“la constitución de las series, de sus cortes irracionales, de sus acuerdos disonantes, de sus términos desencadenados (...) Cada serie será la manera en que el autor se expresa indirectamente en una secuencia de imágenes atribuibles a otro, o, a la inversa, la manera en que algo o alguien se expresa indirectamente en la visión del autor considerado como otro. (...) Por tanto, no hay unidad de autor, personajes y mundo [como en el monólogo interior]. Se trata de la introducción del discurso indirecto libre, sea que el autor se exprese por la intercesión de un personaje autónomo, independiente, distinto del autor, o de cualquier rol fijado por el autor, ya sea que el personaje actúe y hable él mismo como si sus propios gestos, sus propias palabras estuvieran ya transmitidos por un tercero<sup>290</sup>

Godard (Citado por Deleuze, 2009) utilizó y renovó las diferentes formas del discurso indirecto libre. Propone la serie como una “secuencia de imágenes en tanto reflejadas en un género”. Un film puede corresponder a un género dominante pero también incluir subgéneros y varias series. El pasaje un género a otro se realiza por discontinuidad o de manera imperceptible por intercalación de géneros, por recurrencia o feed-back. Estos géneros alcanzan el estatuto de géneros reflexivos que son categorías por las que pasa el film. Consiste en un método de constitución de series, cada una marcada por una categoría.

El cineasta va de los problemas a las categorías. Boulingand (Citado por Deleuze, 2009) diferencia los problemas y los teoremas como síntesis global, los primeros imponen a elementos desconocidos condiciones de serie y los segundos, fijan categorías de las que estos elementos se extraen (puntos, rectas, planos, curvas, esferas, etc.). Estas no son inmutables, se redistribuyen, se reorganizan, se reinventan. Al guión técnico de las series le corresponde un montaje de categorías, nuevo cada vez, las categorías deben sorprender, estar sustentadas y mantener entre sí relaciones indirectas, de la forma Y. La palabra escrita indica la categoría y las imágenes visuales, las series, lo que da predominio a la palabra. Esta forma de recrear el intersticio no implica discontinuidad, se puede pasar de una serie a otra al tiempo que la relación de una categoría a otra se hace irrealizable. Por consiguiente, las categorías no son respuestas últimas sino categorías que introducen la reflexión en la propia imagen. Son funciones problemáticas o proposicionales. Las categorías pueden ser géneros estéticos, la novela, el teatro, la epopeya, el baile, cada imagen o serie de imágenes hace un género, Godard (Citado por Deleuze, 2009) dota al cine de los poderes de la novela en tanto adopta de las formas más variadas la lengua: lengua corriente anónima, la lengua de una clase, de una profesión, etc. La reflexión en los

---

<sup>290</sup> Ibid., p. 244-245.

géneros anónimos y personificados, constituye a la novela, su plurilingüismo, su discurso y su visión. Una línea en zigzag reúne al autor, su personajes y el mundo que pasa entre ellos.

Las categorías también pueden ser facultades psíquicas (la imaginación, la memoria, el olvido, sentimientos, etc.), también pueden ser tipos reflexivos, pensadores, en fin, pueden ser palabras, actos, personas, ideas, cosas, colores, fenómenos como el ruido y el silencio. Si estas categorías introducen la reflexión en la misma imagen constituyen un acto de pensamiento si y solo si implican al sujeto que cae como objeto mirado por la imagen.

**2.3.1.2.2 El cine como materialidad lingüística.** Hasta aquí, la propuesta de Deleuze (1986-2009) sobre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo para ver, captar, leer, analizar e interpretar la materialidad cinematográfica y los elementos cinematográficos, implica ir más allá de la lectura del cine como un lenguaje cinematográfico conforme a la aproximación semiótica y estética de Lotman (1979). Para dar cuenta de la especificidad de la imagen cinematográfica, es necesaria una lectura de la imagen en su signalética prelingüística y no subordinarla al signo lingüístico, al paso de signos figurativos a convencionales y en este orden de ideas, son dos las posiciones semióticas: la de Lotman (1979), de la lingüística, y la de Pierce (Citado por Deleuze, 2009), conforme a la lectura de Deleuze (2009), prelingüística, pero de forma alguna esta última prescinde del lenguaje, parafraseando a Miller (2000) es su “derivado”. De esto se desprende la importancia de referirse no solo al lenguaje cinematográfico sino a la materialidad cinematográfica o elementos prelingüísticos constitutivos del cine, más allá de la estructura del lenguaje, parafraseando a Miller (2000), elementos que agujerean la estructura.

Se puede vislumbrar, igualmente, en la lectura de Deleuze (1986, 2009) que la diferencia entre la imagen-movimiento y la imagen tiempo, el pasaje de una a otra, hace a la diferencia entre el cine clásico y el cine moderno, y de este modo, una lectura como la propuesta por Lotman (1979) permite una aproximación que intenta incluir la especificidad de la materialidad cinematográfica pero la subsume a la estructura del lenguaje y no hace posible extraer la riqueza que se expresa en términos de significancia, incluso de semantismo, que contienen los films clásicos, y menos aun, los films modernos.

De esta forma, se tiene que el cine para Lotman (1979), es un lenguaje, en tanto sistema de comunicación, un sistema organizado de signos que tiene sus propias leyes de sintaxis y regularidades semánticas. Como lenguaje es “un sistema original de semejanzas y diferencias” subsidiario de los aportes de la lingüística estructural saussureana que para definir los mecanismos del lenguaje sostiene que “todo se reduce a diferencias y combinaciones”, precisamente, soporte de la

creación “del esquema general de la comunicación y la teoría general de los sistemas de signos”<sup>291</sup>.

Una lectura del texto de Lotman (1979) da cuenta de la estructura del lenguaje del cine articulada a “la contradicción dialéctica” que implican los signos en tanto sustitutos materiales de objetos, fenómenos o conceptos. Tal contradicción dialéctica para este autor hace referencia a la necesidad o no de recurrir a un código, esto es, a “claves de interpretación de los signos” para su comprensión. a diferencia de la lectura de Deleuze (2009) que da cuenta no de la sustitución sino de la captación del objeto en su movimiento y en su indecible, incomprensible presencia como presentación directa del tiempo en el cine moderno.

El semiótico de Petrogrado, diferencia dos tipos de signos, convencionales y figurativos o icónicos, definiendo a los primeros por su tendencia a la polivocidad, la palabra, y a los segundos por su tendencia a la univocidad, el dibujo, la fotografía; los primeros más distantes de aquello que sustituyen, pueden ser falsos y verdaderos, los segundos más fieles a aquello que representan, “reproducen la realidad”. Esto no implica que no exista una interrelación entre estos signos, ya que, unos se transforman en los otros e incluso se “repelen”. Ejemplifica con la escritura jeroglífica egipcia un intento de crear un texto narrativo con base icónica, pues, se apeló más bien, a “un sistema de determinativos semánticos, signos formales de tipo convencional para transmitir los significados gramaticales”<sup>292</sup>. Será a través del arte, incluido el cine, que la transformación adquiera valor sustancial.

Lotman (1979) arguye que estos dos tipos de signos dieron lugar a dos formas de arte: figurativas y narrativas. Considera que los signos convencionales facilitan la formación de cadenas sintagmáticas, es decir, la combinación de elementos gramaticales con acomodo a unas reglas permiten formar una frase, una concatenación de frases y, por tanto, un relato o una narración, en tanto que, los icónicos, se limitan a “denominar”<sup>293</sup>. Sin embargo, anota que la literatura, la prosa y la poesía recurren a signos icónicos para construir imágenes literarias, de esta manera para construir un texto que es un signo figurativo parte de signos convencionales como material y puede recurrir sea a la fonética sea a la gramática sea a la grafía como contenido. En sentido contrario, los signos icónicos pueden transformarse en verbales para construir un relato o una narración. Son ejemplos, la pintura alegórica del clasicismo como el retrato de Catalina II de Rusia de Levitsky o *El metropolitano Piotr y El metropolitano Aleksei* (c. 1500) del maestro Dionisio<sup>294</sup>. Del mismo modo, dicha transformación, remite a la pintura del barroco, al cine mudo, películas en las que el relato visual se complementa con

---

<sup>291</sup> LOTMAN, Yuri. *Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico*. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p.45.

<sup>292</sup> LOTMAN, Yuri. *Introducción..* Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p. 13-14

<sup>293</sup> *Ibid* 1, p.13

<sup>294</sup> LOTMAN, Yuri. *Elementos y niveles del lenguaje cinematográfico*. Op. cit., p. 14-15.

subtítulos, y a otras formas de expresión en diferentes contextos históricos como las ventanas ROSTAS, los dibujos rupestres, los grabados populares y los comics.

Conforme a Lotman (1979), el cine entonces se incorpora como un lenguaje donde las imágenes adquieren el carácter de signos figurativos y convencionales, es decir, la materialidad signaléctica, prelingüística que propone Deleuze (1989, 2009) se reduce a signos figurativos que se traducen y subsumen en signos convencionales. Entonces, para Lotman (1979) “las palabras comienzan a comportarse como imágenes”<sup>295</sup> y de este modo, “en el cine, con todo el sintetismo de sus elementos predomina el lenguaje figurativo de la fotografía”<sup>296</sup> y “los elementos no figurativos del film (la palabra y la música) desempeñan un papel subordinado”<sup>297</sup>. Es así como, se atribuye a la fotografía “las propiedades de la palabra”, de “un signo verbal”<sup>298</sup>. En esta dirección, el autor destaca a Eisenstein (Citado por Lotman, 1979), en tanto, introduce la imagen como “tropo poético” como ocurre en su film *Octubre* (1927) en el que se vale de la imagen como metáfora y metonimia para estructurar las escenas de los dioses, además recurre al paralelismo entre el orador y los instrumentos musicales y en otros films acude a “la reproducción de los juegos de palabras en imágenes”<sup>299</sup>. Diferente a lo que ocurre en el cine moderno conforme a Deleuze (2009) pues los encadenamientos de las imágenes no obedecen al recurso de las figuras literarias sino a encadenamientos formales que se ponen en juego en las imágenes, “relaciones de pensamiento en la imagen”.

Dado que para Lotman (1979) la estructura interna del lenguaje cinematográfico está determinada por el mecanismo de diferencias y combinaciones,

cada imagen es un signo [que] tiene significado lo que implica que por una parte, las imágenes en la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica. Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra parte, las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones complementarias (...) La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc. (...) Si las primeras significaciones están presentes en un plano aislado, para las complementarias se requiere una cadena, una continuidad de planos. Sólo, mediante la sucesión de planos, se revela el mecanismo de diferencias y de las combinaciones, gracias a las cuales se destacan ciertas unidades semánticas secundarias.<sup>300</sup>

---

<sup>295</sup> LOTMAN, Yuri. *Naturaleza de la narración fílmica*. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p.45

<sup>296</sup> Ibid., p.57.

<sup>297</sup> Ibid., p.56.

<sup>298</sup> Ibid., p.55.

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> LOTMAN, Yuri. *Naturaleza de la narración fílmica*. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p.45

Este mecanismo de diferencias y semejanzas o confrontaciones y comparaciones que “engarza las imágenes fílmicas en una narración”<sup>301</sup> pertenece a la gramática cinematográfica de acuerdo con Lotman (1979). El cine tiene una sintaxis. Cada imagen o fotografía de objetos o personas conforma una unidad léxica y pese que a los signos icónicos se les atribuye un carácter tradicionalmente concreto, la cinematografía gracias a métodos como “el desplazamiento, la deformación, el truco argumental, el contraste en el montaje [o] (...) el retorno a la imagen simple despojada de toda asociación”<sup>302</sup>, habituales en las artes figurativas y gráficas, se distancia del significado automático o visible. (Lotman, 1979). En Deleuze (1989, 2009) la desautomatización es posible gracias a la signalética que sustenta la prolífica materialidad cinematográfica.

Para el autor, la narración en el cine surge a partir de la comparación de planos, teniendo en cuenta que un plano, se define como la “unidad básica de la composición de la narración cinematográfica”, “la célula del montaje” (Eisenstein, citado por Lotman, 1979, Deleuze, 1989). Tanto el plano como el montaje son “conceptos básicos del lenguaje fílmico”. El montaje es la fragmentación en planos para construir un film, “es un caso particular de yuxtaposición de elementos distintos del lenguaje cinematográfico”<sup>303</sup> que al desautomatizar el cine lo acerca al arte.

Así, Lotman (1979) plantea que, la cinematografía, “por ser narrativa cuenta con un medio inherente a la narrativa e inimaginable para la pintura figurativa que es la repetición. La repetición de un mismo objeto en la pantalla introduce una serie rítmica y el signo del objeto empieza a distanciarse de su significado visible. Si la forma natural del objeto posee una orientación u obedece a criterios tales como “oclusión/abertura, luz/sombra, la repetición atenúa las significaciones materiales y destaca las significaciones abstractas, lógicas y asociativas”<sup>304</sup>. Resulta interesante en Deleuze (1989, 2009) que no es la repetición la que introduce “la serie rítmica, en palabras de Lotman (1979), sino los “cortes”; en el cine clásico, de acuerdo a los diferentes tipos de montaje, la imagen-movimiento, como en la escuela francesa, equivale a la métrica, al corte racional de los intervalos al que se añade la variabilidad para ascender de la imaginación al pensamiento, esto es, lo sublime matemático kantiano y en la escuela alemana, la intensidad hace al ritmo, lo sublime matemático de los cuales se extrae una imagen indirecta del tiempo, y en el cine moderno es el corte irracional el que hace a la serie o secuencia que permite captar la imagen directa del tiempo, y en ambos casos los cortes son signos prelingüísticos de los que se extrae el discurso o las enunciaciones que podría decirse hacen a la narración.

---

<sup>301</sup> LOTMAN, Yuri. *La significación cinematográfica*. Estética y semiótica del cine. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, S. A., 1979, p.63

<sup>302</sup> *Ibid.*, p.46.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p.64.



Ahora bien, toda vez que para Lotman (1979) “por su naturaleza el film es un relato, una narración“, una síntesis de dos tendencias narrativas figurativa (pintura animada) y verbal, que modelan un relato en imágenes se aplica, según Lotman (1979) el esquema de la narración verbal. Para la narración verbal se conforma una microcadena narrativa al conectar unidades de texto. “Una microcadena de distintos planos que se suceden lógicamente constituye una narración”<sup>305</sup>. La narratividad surge debido a que los dibujos son utilizados como palabras.

En tanto, la narración no verbal es la transformación de un mismo plano; en la experiencia cronofotográfica de Georges Demény (Citado por Lotman, 1979) en la que un actor pronuncia la frase “Je vous aime”, “lo que en la cinta aparece como una secuencia discreta de imágenes diferentes, al espectador se le antoja una transformación continua de una misma imagen”<sup>306</sup>. En este caso, la narratividad es de tipo figurativo.

La transformación de un signo icónico en narración es posible debido a la presencia de “elementos móviles”. Para que los diferentes cuadros o planos conformen una microcadena con sentido es necesaria la presencia de un elemento común, esto es, la repetición de “un elemento diferenciador que al transformarse el plano se convierte en la base para la diferenciación”. Ese elemento puede ser otro plano de la misma imagen o dos imágenes distintas con una modalidad común. Los aspectos en común pueden ser semánticos (silbato de un policía y el silbato de una locomotora) a través de los que se tiende a bruscas aproximaciones semánticas.

Esta modalidad es característica del cine de montaje como el de la escuela o tendencia dialéctica, que pone el acento en la cuestión de la estructuración del mundo, avanza de un nudo compositivo al siguiente. El realizador apunta a una gramática de la realidad y posibilita la búsqueda de “los textos de la vida que ilustren el modelo”. También ese elemento diferenciador puede ser la repetición de un detalle o subrayar la unidad direccional (al plano de un disparo le sigue la caída de un cuerpo). En estos casos, se tiende al microanálisis semántico, a la *disociación* y a la narración ininterrumpida. El realizador brinda “la posibilidad de extraer su estructura gramatical”<sup>307</sup>. Estas modalidades pueden coexistir o pueden predominar una sobre otra.

Siguiendo a Lotman (1979), como en “todo modelo de narración”, los elementos narrativos del film se distribuyen en cuatro niveles que se diferencian conforme a los procesos de integración o descomposición de los elementos significativos, que corresponden a los niveles de análisis del relato, del nivel descriptivo, según Barthes (1970) retomados de la teoría de los niveles enunciada por Benveniste (Citado por Barthes, 1970), relaciones integrativas o distribucionales.

---

<sup>305</sup> Ibid., p.88.

<sup>306</sup> Ibid.

<sup>307</sup> Ibid.

Inicialmente de acuerdo con el autor, para diferenciar los niveles los elementos significativos pueden integrarse de dos maneras: la primera, es la integración de los elementos con funciones estructurales distintas y a cada caso le corresponderá un tipo de conexión. Y la segunda, es la cohesión integracional que presupone la delimitación de la unidad sintagmática y la cohesión por asociación acumulativa que determinan la presencia o ausencia de límite de la cadena.

En tanto la descomposición del texto en unidades independientes de igual valor o su concatenación (como resultado de la especialización de cada una de ellas) en sintagmas orgánicamente íntegros, permite también destacar los niveles de la construcción del texto. Siguiendo a Lotman (1979), estos niveles que hacen a la narrativa del cine, planteamiento más cercano al cine clásico de montaje que diferencia Deleuze (1989, 2009) son:

El primer nivel es la unión de las unidades mínimas independientes cuya significación semántica surge de su concatenación. En los lenguajes naturales corresponde al nivel en el que se forman las cadenas de fonemas. En el cine este es el nivel de montaje de planos.

El segundo nivel es el todo sintagmático elemental. En la lengua natural es el nivel de la proposición, aunque en algunos puede realizarse a través de la palabra. En la cinematografía es la frase cinematográfica: un sintagma terminado que se caracteriza por su unidad interna, delimitada en uno y otro extremo por las pausas estructurales. Se define por su cierre, su demarcación interior entre dos pausas-límites, con la particularidad de que los límites proceden de la propia naturaleza de su organización interna. La estructura interna de la unidad frásica puede componerse de un solo elemento cuando éste es al mismo tiempo la pluralidad universal de todos los elementos y equivalente a un enunciado o se compone de dos elementos, el sujeto lógico y el predicado. En un film esta relación solo puede existir entre elementos interpretados a un nivel semántico. El segundo nivel siempre es una sintagmática de unidades significativas.

El tercer nivel es la unión de unidades frásicas en cadenas de frases o suprafrásicas. Una secuencia de frases está organizada de forma diferente a una frase: consta de elementos equivalentes, el concepto de límite no es consustancial a su estructura y su extensión por agregación de nuevos elementos es ilimitada. En el cine corresponde a la secuencia de frases cinematográficas. Este tipo de organización estructural hace al tercer nivel paralelo al primero.

El cuarto nivel es el nivel del argumento, puede ser tratado a partir de un número variable de frases, no se trata de una generalización del tercer nivel y se estructura conforme al segundo nivel frásico. El texto se divide en segmentos especializados en sentido estructural y son de carácter semántico como elementos del segundo nivel. “La unión de estos elementos forma una frase de segundo nivel: *el argumento se estructura siempre sobre el principio de la frase*, una frase

perteneciente tanto al segundo nivel (una frase del texto) como al cuarto (el argumento del texto)<sup>308</sup>.

Al considerar la sintagmática de un film con base en un modelo de construcción del texto narrativo se devela que el primer y tercer niveles dependen del plan de expresión y, el segundo y el cuarto del plan del contenido en el sentido lingüístico y no en sentido estético. Aplicado a la narración cinematográfica, esto significa que el primero y el tercero, de acuerdo a Lotman (1979) contienen la narratividad propiamente cinematográfica mientras que el segundo y el cuarto son del mismo tipo de la literalidad, en términos de Barthes (1970) y Todorov (1970) podría señalarse que el primero y el tercero están en relación con la historia y el segundo y el cuarto con el discurso. De este modo, es posible relatar con palabras un episodio y un argumento y describir la concatenación de planos o episodios, esto es, un montaje, para ello se recurre a un metalenguaje científico. Esta contraposición no es radical, ya que, la mayoría de las veces el arte establece leyes con el fin de hacer significativa su transgresión. Lo que será importante valorar es la relación funcional de un elemento estructural con la totalidad artística del texto y con la imagen artística del mundo creada por el autor.<sup>309</sup>

Se tiene de este modo, en contrapunto con la lectura de Deleuze (2009), que concebir el cine como un sistema de signos que se engarzan en una narración cuya unidad mínima, básica, de significación es el plano, a la que le sigue el todo sintagmático, la secuencia de frases sirve a los fines del análisis del cine clásico de montaje con las limitaciones que ello implica en orden a la especificidad de la materialidad cinematográfica. Se incluye los films de la escuela americana, rusa, principalmente, y francesa de preguerra, puesto que, excepto la escuela alemana, se caracterizan por su composición en intervalos conmensurables, definidos por cortes racionales. De otro lado, el montaje cut del cine moderno caracterizado por cortes irracionales posibles gracias a la introducción de los signos-imagen y sonido, los opsignos y los sonsignos, por “la imagen aberración” no podría equipararse, en principio, a un sistema de signos lingüísticos, figurativos y convencionales, pues no remitiría a la significación, ya que, no representan sino captan al objeto en movimiento y apuntan al sin sentido para suscitar el pensamiento.

Respecto al argumento de acuerdo con Lotman (1979), teniendo en cuenta lo anterior, el texto cinematográfico al igual que los otros textos artísticos o no, se divide en textos con o sin argumento. Estos últimos son aquellos que instituyen un orden, una regularidad o una clasificación, son estáticos, los movimientos se repiten de manera regular manuales de mecánica cuántica, código de circulación, la foto etc. En tanto, los textos de argumento por el contrario se distancian de las regularidades, del automatismo, se construyen sobre la imposibilidad de la

---

<sup>308</sup> Ibid., p.97-98

<sup>309</sup> Ibid., p.99.

transgresión y sobre la imposibilidad de la no transgresión del sistema que será de importancia capital para el arte. Si, “el argumento es la secuencia de los elementos significativos del texto dinámicamente enfrentados a su sistema clasificatorio”, “el texto argumental es obligatoriamente una narración” y a diferencia del sistema es siempre acción. En el sistema se intensifican las relaciones paradigmáticas, mientras que en la narración es la sintagmática la que se halla en primer plano. La relación entre los elementos, la cadena estructural que forma el texto son la base de toda narración. Pero precisamente el aspecto sintagmático es el que revela, según Lotman (1979) la diferencias más profundas entre la narración artística y la narración no artística”<sup>310</sup>.

El texto artístico se construye por la interacción de las dos, es decir, se configura a partir de estructuras opuestas, una de las cuales cumple la función automatizadora, invariable que incorpora una serie de ordenaciones rítmicas y las otras desautomatizan la estructura, perturban la inercia al introducir variaciones que proporcionan el carácter de impredecibilidad del sistema.

La especificidad del argumento cinematográfico radica en su autenticidad en tanto ofrece “un número tan grande de variantes como no puede ofrecer ningún otro arte”<sup>311</sup>. El montaje, el desplazamiento de la cámara, la introducción de trucaje contribuyeron a ello y a proponer una nueva forma de pensamiento que remite a formas prelingüísticas que son desarrolladas en su especificidad por Deleuze (1986, 2009)

Podría señalarse entonces que, es posible extraer los enunciados que hacen a la historia del cuento y las enunciaciones subyacentes, a partir de la signalética y los elementos cinematográficos propuestos por Deleuze (1989, 2009), en orden a los niveles de la estructura de la narración conforme a Lotman (1979) y a “las condiciones de estructura que determinan como gramática el orden de las imbricaciones constituyentes del significante hasta la frase (...) locución verbal”<sup>312</sup>, según Lacan (1989b). Será importante extraer los elementos prelingüísticos propuestos por Lacan (2006) y Miller (2000) sea o no en relación con la materia prelingüística de la imagen y los elementos cinematográficos propuestos por Deleuze (1989, 2009) y de esta forma, ubicar los significantes sin sentido o letra de goce, para extraer el objeto y dar cuenta de los agujeros de estructura donde tiene lugar la invención para extraer la teoría que el cuento crea.

En síntesis, se trata de extraer los elementos estructurales y no estructurales de la narración para el análisis e interpretación del cuento.

---

<sup>310</sup> Ibid., p. 92-93.

<sup>311</sup> Ibid., p.102

<sup>312</sup> LACAN, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Escritos 1. México: Siglo XXI. 1989 (b), p. 485

Para finalizar, podría señalarse que tanto para Lotman (1979) como para Deleuze (2010) son innegables los aportes del cine al arte, aunque el primero se detiene en la lectura de elementos estructurales que son abordados por Barthes (1970) y Todorov (1970) en relación con el film como una narración, que hacen del cine un lenguaje en tanto el segundo, va más allá al agujerear la estructura con elementos prelingüísticos y precisar la especificidad de la materia cinematográfica.

**2.3.2 Modelo de análisis del cuento El abandono y la pasividad.** Teniendo en cuenta la posición epistemológica y los niveles de análisis que implica el cuento, las diferentes materialidades que se ponen en juego, la materialidad prelingüística de la imagen, la materialidad de la imagen, la materialidad significativa y la materialidad del objeto, es decir, elementos estructurales y no estructurales, se retomará elementos del modelo de análisis del cuento y del cine conforme a la propuesta de Zavala (2007) algunos elementos del análisis estructural del relato de Barthes (1970) que se complementarán con algunos elementos del análisis propuestos por Todorov (1970), algunos elementos de la materialidad de la imagen cinematográfica conforme a Deleuze (1989, 2009) y de la materia significativa conforme a la propuesta de Moreno (2005) y la lectura de Lacan (1987 a, 1989 a,b y 2006 a), y Miller (1989, 2009).

Cabe anotar, en cuanto a los elementos del análisis estructural que se incluyen en el modelo de análisis del cuento propuesto por Zavala (2007), se diferenciará los niveles y unidades de análisis del modelo para la evaluación del texto narrativo conforme a la propuesta semiótica del análisis estructural del relato de Barthes (1970) y Todorov (1970) que consueña con el modelo de narración de Lotman (1979) - desde el cual concibe el film como una narración-; propuesta sustentada en la relación homológica entre la “literatura y el lenguaje”, la “lengua del relato como uno de los idiomas ofrecidos a la lingüística del discurso”. Tal relación permite concebir el relato como “una gran frase” que, no obstante, no puede reducirse a una suma de frases, es decir, que sus segmentos o unidades no corresponden a las unidades del lenguaje por su carácter funcional. Entonces el relato no es “una simple suma de proposiciones” pero, justamente, la relación homológica con la lingüística permite concebirlo como un sistema organizado de elementos y realizar la clasificación de dichos elementos que lo componen. Tal concepto incluye el nivel de la descripción.

Barthes (1970) retoma la teoría de los niveles de Benveniste (Citado por Barthes, 1970), punto en el que acuerda con Lotman (1979), que supone que ningún nivel puede producir sentido por sí mismo, así, en la lingüística una frase puede ser descrita en diferentes niveles como el fonético, fonológico, gramatical, contextual, cada uno con sus propias unidades y correlaciones pero requiere integrarse a un nivel superior para producir sentido. La teoría de los niveles de Benveniste (Citado por Barthes, 1970) propone entonces las relaciones distribucionales

(relaciones situadas a un mismo nivel) y las relaciones integrativas que se captan de un nivel a otro.

De esto, se sigue que para dar cuenta del sentido, es necesario diferenciar varias instancias de descripción y ubicarlas en una perspectiva jerárquica e integradora. Cabe anotar, que, de acuerdo con Barthes (1970), describir el sentido es diferente a interpretarlo, pues en el primer caso, se trata de encontrar las relaciones entre los elementos que conforman el texto, es decir, las relaciones intratextuales, y en el segundo, se trata de establecer relaciones entre textos, descubrir las relaciones transtextuales.

En el nivel de la descripción, retomando la propuesta de los formalistas rusos, Barthes (1970) y Todorov (1970) proponen trabajar niveles u operaciones, el primero diferencia los niveles de las funciones, las acciones y la narración y el segundo, plantea los niveles de la historia (argumento) que incluye una lógica de las acciones, y una sintaxis de los personajes, y del discurso que comprende los tiempos y aspectos del relato. El nivel de la historia está en relación con lo que se cuenta en tanto el nivel del discurso con la forma como se cuenta.

Para el análisis, se acudirá al nivel de la descripción de la obra narrativa conforme a Barthes (1970) y Todorov (1970) y respecto a la interpretación se efectuará de acuerdo con la orientación metodológica de Moreno (2005) a la que se han agregado aspectos retomados de Lacan (2006) y Miller (2000). En el nivel descriptivo, se incluirá el nivel de las funciones, de las acciones y de la narración y, en concordancia con estos, se considerará el nivel del discurso y de la historia que diferencia Todorov (1979).

En el nivel de las funciones, se considerará las macrofunciones o secuencias - que consisten en la sucesión de núcleos unidos entre sí por relaciones de solidaridad o relación de doble implicación, es decir, un núcleo presupone al otro - y las microfunciones o unidades mínimas. Estas últimas, pueden subdividirse respecto a las relaciones distributivas del nivel descriptivo en: funciones cardinales o núcleos narrativos que son consecutivos, inauguran o concluyen una incertidumbre, constituyen los momentos de riesgos del relato y se refieren a una acción que abre una alternativa consecuente para continuar la historia; y las funciones catalíticas que llenan el espacio narrativo que separa las funciones nudo, entran en correlación con el núcleo, cumplen una función discursiva y fática, es decir, por una parte, aceleran, retardan dan impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan, es decir, despiertan la tensión semántica, y por otra, mantienen el contacto entre el narrador y el lector. En el nivel integrativo de las funciones se incluyen las funciones indicial que corresponde a esos detalles que crean atmósferas y ambientes y la función informativa que permite la ubicación en tiempo y espacio. (Barthes, 1970)

El nivel de las acciones conforme a Barthes (1970) corresponde al nivel de la historia según Todorov, 1970. En este sentido, se incluye la lógica de las acciones que puede seguir la ley de la repetición, una de cuyas formas es *la antítesis*, esto es, relaciones de contraste entre dos secuencias con una parte idéntica y el paralelismo que es una forma del principio de identidad que se realiza entre al menos dos secuencias que al evidenciar las semejanzas destaca las diferencias y puede ser: el de los hilos de la intriga que concierne a las grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (detalles) articuladas en situaciones idénticas.

En el nivel de la historia Todorov (1970) o en el nivel de las acciones según Barthes (1970), se incluye la sintaxis de los personajes. Aunque en la literatura moderna los personajes ocupan un lugar secundario, es a partir de estos que se organizan los demás elementos del relato en el drama clásico. Con Greimas (Citado por Barthes, 1970) los personajes, que denomina actantes, se describen y clasifican no por lo que son sino por lo que hacen, en la medida en que participen de tres ejes semánticos, comunicación, deseo y prueba, (Barthes, 1970, cambia el deseo por amor y la prueba por ayuda, al menos en la traducción del texto) que Todorov (1970) incluye en los personajes y sus relaciones vinculados por estos ejes o relaciones de base designadas por los predicados. Esas relaciones también pueden ser relaciones derivadas sometidas a *reglas de derivación* sea reglas de oposición, sea regla del pasivo, que establecen relaciones entre los predicados de base y un predicado derivado, es decir, cuando se da cuenta de nuevas relaciones, y reglas de acción que permiten describir la transformación de las relaciones a lo largo de la historia y de esta manera dan cuenta del movimiento de las relaciones y del movimiento del relato. En relación con la regla de oposición podrían leerse los conflictos de los personajes, interiores que consisten en la contradicción entre pensamientos y acciones, y exteriores que consisten en la oposición entre personajes.

Ahora bien, respecto al nivel de la historia, el tiempo no necesariamente coincide con el tiempo del discurso. El tiempo del discurso conforme a Todorov (1970) puede someterse a deformación temporal, encadenamiento, alternancia, intercalación a los que cabe añadir prolepsis o *flashforward* (evocación de uno o más acontecimientos que ocurrirán en el futuro desde la perspectiva de la instancia narrativa (Prince, citado por Zavala, 2007)), analepsis (evocación de uno o más acontecimientos que ocurrieron en el pasado desde la perspectiva de la instancia narrativa (Chatman, citado por Zavala, 2007)), elipsis (mecanismo de la construcción narrativa por medio del cual se elimina del discurso una parte de lo ocurrido en la historia, con el fin de acortar su extensión (Bal, citado por Zavala, 2007)), anáfora (referencia a un momento anterior en el cuento en el plano del discurso (Marchese y Forradellas citados por Zavala, 2007)) y catáfora (toda referencia a momentos posteriores en el texto narrativo en el plano del discurso, (Beristáin, citado por Zavala, 2007)). También, se incluye el tiempo de la escritura, cuento sobre el cuento o tiempo de la lectura que hace referencia al ritmo o densidad textual conforme a Zavala (2007).

De otro lado, respecto a los aspectos del relato como discurso (Todorov, 1970) que Barthes (1970) incluye en el nivel de la narración. Los aspectos del relato como discurso hacen referencia a “los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato”<sup>313</sup> : narrador > personaje (la visión por detrás), el narrador percibe mas que los personajes; narrador = personaje (visión con), el narrador conoce los acontecimientos tanto como los personajes y no puede dar una explicación de aquellos antes que los personajes la hayan encontrado; narrador < personaje (la visión desde afuera), el narrador sabe menos que los personajes y solo puede describir lo que ve y oye, es un testigo que no sabe nada, no quiere saber nada ; visión estereoscópica, el narrador describe una pluralidad de percepciones, puede ser una historia vista desde distintos personajes o un acontecimiento visto desde diferentes personajes.

Ahora bien, entre la historia y el discurso se establecen relaciones sea temporales respecto a la duración o en relación con el número de historias y discursos relativo a la frecuencia. En cuanto a la duración, la relación temporal puede ser: el tiempo de la historia igual al tiempo del discurso; el tiempo de la historia mayor al tiempo del discurso; el tiempo de la historia menor al tiempo del discurso; y el tiempo de la historia y del discurso igual a cero. En lo que hace a la frecuencia puede ser: una historia, un discurso; un número n de historias, un discurso; una historia, un número n de discursos o un número n de historia, un número n de discursos. (Genette, 1989)

En el nivel de la narración pueden identificarse diferentes planos narrativos: extradiegético, intradiegético o hipodiegético, y en cada plano hay un narrador o instancia enunciativa, quien habla y a quien, que puede ser el mismo o distinto. En el nivel de la historia esta puede ser vista desde una determinada perspectiva desde donde es contada y para ello se considera: la focalización, se trata de quien ve, a donde y desde que posición. Y finalmente se considera el espacio que puede ser intenso y extenso. (Genette, 1989).

Precisamente, la propuesta de Zavala (2007) ofrece un mapa analítico, sustentado en elementos del formalismo ruso, la semiología contemporánea y la lingüística del texto, y, además, en elementos de la narratología contemporánea, que incluye un conjunto de herramientas conceptuales para el análisis organizado y sistemático del cuento que permite seleccionar una serie de categorías y realizar diversos recorridos analíticos de acuerdo a la especificidad de esta investigación. Los elementos propuestos están organizados en dos planos: un sistema de preguntas y un sistema de categorías de análisis.

Los ejes son de carácter sintagmático (inicio/final) y de carácter paradigmático (lector/texto). Las preguntas y las categorías de análisis están organizadas

---

<sup>313</sup> TODOROV, Tzvetan. *Las categorías del relato literario*. En: BARTHES, Roland [Et...al]. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970, p.177.



alrededor de algunos elementos narrativos: título, inicio, narrador, personajes, lenguaje, espacio, tiempo, género, intertextualidad y final.

Como estrategia de análisis del cuento, se recurrirá a una variante de *la lectura dirigida* que propone Zavala (2007) pues se leerá línea a línea, párrafo a párrafo, lexis a lexis, una lectura sobre los detalles y fragmentos mayores para captar lo que no es evidente y que apunte a alcanzar los objetivos de la investigación. Se trata de una lectura que pretende extraer la teoría singular que el cuento propone de acuerdo con sus elementos estructurales y reales (prelingüísticos) explicitando el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen y del significante, a la materialidad significativa y a la materialidad del objeto.

Teniendo en cuenta que el cuento puede ubicarse como un cuento experimental en tanto se urde con elementos de la narrativa y el cine, se retomará elementos tanto del modelo del cuento como del modelo del cine. En cuanto al sistema de preguntas que compone el modelo, cabría señalar, permite una aproximación sistemática a los elementos narrativos del texto urdidos con elementos del cine y la respuesta puede facilitar no solo el reconocimiento de la especificidad de la materialidad de la imagen, la materialidad de la organización significativa y la materialidad del objeto que urden su trama sino permitirá construir la teoría que el cuento propone.

Toda vez que el modelo es flexible “para armar” (Zavala, 2007), se han efectuado las modificaciones respetando las categorías y reformulando las preguntas en relación con los objetivos planteados en esta investigación e incluyendo los aspectos teóricos sobre la materialidad señalética, prelingüística, la materialidad significativa y la materialidad del objeto que sustentan la metodología.

De esta manera, se incluirá 13 elementos del modelo del análisis del cuento y del cine:

- ✓ Contexto de interpretación del cuento
- ✓ Inicio
- ✓ Imagen en el texto: materialidad de la imagen y materialidad del signo y el significante en la composición del cuento
- ✓ Relación del texto con el sonido: materialidad del sonido y materialidad significativa en la composición del cuento
- ✓ Microfunciones o unidades mínimas del relato en los niveles descriptivos, distribucional e integrativo (Barthes, 1970) y su relación con la edición secuencial de las imágenes cinematográficas.
- ✓ ¿Cómo se organiza la sucesión de secuencias?: relación de las secuencias, macrofunciones del análisis estructural y la organización de las secuencias en el cine en la composición del cuento.
- ✓ Nivel de la historia y del discurso (Elementos estructurales de la historia y del discurso)

- ✓ Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática): relación del espacio del cine y del relato en la composición del cuento
- ✓ Efectos en el espectador de la composición del cuento
- ✓ Género y estilo (convenciones narrativas y formales)
- ✓ Intertextualidad (elementos del cine y el cuento)
- ✓ Perspectiva del relato o visión de mundo
- ✓ Final (Última secuencia o escena)

Alrededor de estos elementos estructurales, se considerará las preguntas y categorías de análisis conforme a los aspectos de la propuesta metodológica que aquí se plantea y de los cuales el texto del cuento dará lugar a la elección o no de algunas de dichas categorías, ya que, guardando la coherencia con la investigación propuesta, esto es, arribar a la diferencia o singularidad del cuento como obra del arte a través de la pregunta formulada, la sorpresa que implica el encuentro con lo imprevisto es ante todo la que marca el rumbo del análisis. Los elementos, las preguntas y categorías de análisis se presentan en el apartado que constituye su título.

### 3. OBJETIVOS

#### 3.1 OBJETIVO GENERAL

Ubicar el objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito que hace al cuento *Abandono y Pasividad* de Antonio Di Benedetto una obra del arte.

#### 3.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Retomar la materialidad o materialidades específicas que componen el cuento y acceder a su singularidad como diferencia mínima.
- ✓ Extraer el objeto mirada como acto de pensamiento como una de las formas para acceder a la diferencia mínima del cuento *Abandono y pasividad* y el pasaje para construir la teoría singular que el cuento propone.
- ✓ Evidenciar la extracción del objeto como acto de pensamiento a partir del pasaje de la materialidad de la imagen cinematográfica a la materialidad significativa y de esta a la materialidad del objeto, materialidades que estructuran y hacen al cuento en su singularidad.
- ✓ Extraer la teoría singular que el cuento propone.
- ✓ Determinar que el cuento constituye una “obra del arte” y “de la literatura” a partir del cambio en la mirada que produce y que, a su vez, permite acceder a la teoría singular que propone.
- ✓ Poner de manifiesto la importancia fundamental de determinar los límites de las obras de la literatura en cuanto obras del arte de aquellas que no lo son en la inclusión de la diferencia mínima como alteridad.
- ✓ Hacer, en el análisis y recorrido mismo de la investigación, una propuesta etnoliteraria un tanto vaciada de poder político excluyente a partir de la extracción del objeto como acto de pensamiento y de la concepción de la obra del arte no como complacencia del ver sino del cambiar la mirada.
- ✓ Extraer algunos aspectos que el cuento enseñe al psicoanálisis respecto al objeto, la letra y sus aportes en el recorrido hacia el sínthome.

#### 4. METODOLOGÍA

En concordancia con el problema formulado, los supuestos epistemológicos y ontológicos desarrollados en el marco teórico, la investigación es de carácter cualitativo y tiene como eje la teoría psicoanalítica lacaniana en contrapunto con teorías del arte, la literatura y el cine.

Es importante resaltar que los supuestos ontológicos y epistemológicos que orientan la investigación al igual que el sustento teórico de la metodología, se incluyen en el marco teórico y, en el apartado de la Metodología, se alude de manera breve a estos para brindar al lector una cartografía que permita seguir el rumbo del desarrollo de la investigación.

En este sentido, en cuanto a la relación sujeto-objeto en el arte, se considerará la relación autor-obra-espectador anudados por el objeto. El espectador se considera como un sujeto producido por el objeto causa de deseo, un sujeto dividido, sujeto vaciado de significaciones, es la inversión de la fórmula cartesiana, “soy donde no pienso y pienso donde no soy”, es un significante que representa al sujeto para otro significante, en el encuentro con la obra y el autor. El autor se concibe como un sujeto supuesto a la obra vaciado de significaciones y sentido, es decir, no interesan sus condiciones y características personales sino en tanto hacedor de la obra que el espectador como sujeto supone que quiere algo de él. Y la obra es el objeto extraído del mundo de los objetos comunes y elevado a la condición de obra del arte por la desidentificación a partir del nombre propio como título de la obra y por su materialidad misma en la letra. (Wajcman, 2001)

El objeto es la pérdida por ingresar al mundo del lenguaje, es presencia que causa deseo, o también, es el plus de gozar articulado a esos objetos gadgets que producen un mas de sentido, un objeto articulado al significante, o un objeto nada producto del vaciamiento del sentido del Otro o un objeto como potencia de repetición o el que resulta de la marca de la letra, mas próxima al signo, en el sin sentido de su materialidad, un objeto vacío. (Lacan 1980, 1987 a, 1987 b, 1997, 2006 a; Miller, 2000, 2010).

En consonancia con estos supuestos y el carácter de la investigación, para abordar la pregunta ¿La presencia del objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito hace al cuento *El abandono y la pasividad de Antonio Di Benedetto una obra del arte?* y teniendo en cuenta la complejidad que implica la composición del cuento que incluye elementos del cine y la narrativa, la propuesta metodológica de la investigación, consignada en el marco teórico, encuentra sustento tanto, en la posición epistemológica estructuralista del arte y la literatura de conformidad con los planteamientos de Muka ovský (2000) de la escuela checoslovaca, en lo que atañe a la flexibilidad y plasticidad del concepto de estructura, sustentado en los aportes de la lingüística, el arte y la literatura, que

cuestionan la estructura como totalidad cerrada y destaca las relaciones de los componentes estructurales, sus transformaciones, y con algunos planteamientos desde la orientación psicoanalítica lacaniana, relativos a la estructura del lenguaje y a aspectos heterogéneos a la estructura, de acuerdo a la propuesta metodológica de Moreno (2005) a la que se ha incorporado algunos conceptos relativos a los aspectos prelingüísticos a partir de una lectura de Lacan (2006 a) y Miller (2000, 2010) para aproximarse a las obras literarias. Respecto a los aspectos prelingüísticos, desde otra orientación los aportes de Deleuze (1989, 2009 a, 2009 b) sobre el cine resultan pertinentes.

Esta posición metodológica que incluye elementos estructurales y heterogéneos a la estructura, consueña con el planteamiento “hay la estructura y lo real” de Miller (2000) y permite establecer la relación entre elementos heterólogos que permiten arribar a la extracción del objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito que compone el cuento y demostrar que hace del cuento una obra del arte. En este sentido, y toda vez que el cuento incluye elementos del cine y la narrativa, es decir, incorpora materialidades diferentes, esto es, la materialidad prelingüística de la imagen, del significante, del objeto, tal posición permite ubicar y realizar el pasaje de una materialidad a otra, extraer el objeto y cernir la teoría singular que el cuento comporta: de la imagen a las enunciaciones, de estas al objeto, es decir, el pasaje o corte de una materialidad a otra - en el sentido de la materia (Cottet, 2009) de la que están hechos -, de la materialidad de la imagen, a la materialidad significante, de esta a la materialidad del objeto y en su anudamiento cernir la construcción de la teoría singular que el cuento propone, es decir, obtener su diferencia mínima.

Ahora bien, para realizar el análisis del “cuento experimental” *El abandono y la pasividad*, que permita considerar su composición que incluye elementos del cine y el relato, ubicar y hacer el pasaje entre las diferentes materialidades que lo componen, extraer el objeto como acto de pensamiento y cernir la teoría que el cuento propone, se acudirá a algunos de los elementos de los modelos de análisis del cuento, que incluye elementos y categorías según el enfoque metodológico del análisis estructural del relato de acuerdo con Barthes y Todorov (1970) que consueñan con los planteamientos de Lotman (1979) sobre la narración, y del análisis cinematográfico propuestos por Zavala (2007), y a algunos elementos conforme a la orientación metodológica psicoanalítica que propone Moreno (2005) a la que se han incluido algunos planteamientos de Lacan (2006 a) y Miller (2000). Se incluirá como categorías de análisis, categorías estructurales conforme a dichos autores y categorías heterogéneas a la estructura, esto es, la materia signalética de la imagen conforme a Deleuze (1989, 2009 a, 2009 b), la materia prelingüística según Lacan (2006 a), Miller (2000) y Moreno (2005), y el objeto según estos autores.

En síntesis, como enfoque metodológico para el análisis del cuento se acudirá tanto al enfoque del análisis estructural del relato (Barthes, 1970; Todorov, 1970;

Lotman, 1979), como de la orientación metodológica desde el psicoanálisis lacaniano (Lacan (2006 a; Miller, 2000; Moreno; 2005), desde los aportes de la filosofía en conexión con el cine de Deleuze (1989, 2009 a, 2009, b) con aportes de la narratología contemporánea, la semiología y la lingüística que incluye Zavala (2007) en sus modelos de análisis del cuento y del cine.

Como estrategia de análisis del cuento, se recurrirá a una variante de *la lectura dirigida* que propone Zavala (2007) pues se leerá línea a línea, párrafo a párrafo, lexis a lexis, una lectura sobre los detalles y fragmentos mayores del texto del cuento para captar lo que no es evidente y que apunte a alcanzar los objetivos de la investigación. Se trata de una lectura dirigida a sus elementos estructurales y reales (prelingüísticos), y al pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen y del significante, a la materialidad significativa y a la materialidad del objeto, para extraer el objeto como acto de pensamiento que hace del cuento una obra del arte y la teoría singular que el cuento propone.

La propuesta del modelo de análisis incluye un conjunto de herramientas conceptuales para el análisis organizado y sistemático del cuento que permite seleccionar una serie de categorías y realizar diversos recorridos analíticos de acuerdo a la especificidad de esta investigación. Los elementos propuestos están organizados en dos planos: un sistema de preguntas y un sistema de categorías de análisis. Los ejes son de carácter sintagmático (inicio/final) y de carácter paradigmático (lector/texto). Las preguntas y las categorías de análisis están organizadas alrededor de algunos elementos narrativos estructurales.

Toda vez que el modelo es flexible, “para armar” (Zavala, 2007), se han efectuado las modificaciones respetando las categorías y reformulando las preguntas en relación con los objetivos planteados en esta investigación e incluyendo los aspectos teóricos sobre la materialidad señalética, prelingüística, la materialidad significativa y la materialidad del objeto que sustentan la metodología.

De esta manera, se incluye 13 elementos del modelo del análisis del cuento y del cine en la categorización. En torno a estos elementos estructurales, se considerará las preguntas y categorías de análisis conforme a los aspectos de la propuesta metodológica que aquí se plantea y de los cuales el texto del cuento dará lugar a la elección o no de algunas de dichas categorías, ya que, es importante insistir, guardando la coherencia con la investigación propuesta, esto es, arribar a la diferencia o singularidad del cuento como obra del arte a través de la pregunta formulada, la sorpresa que implica el encuentro con lo imprevisto es ante todo la que marca el rumbo del análisis.

Es importante resaltar que el diseño de la metodología, su estructura se soporta en elementos extraídos de los aportes de la investigación cualitativa en ciencias sociales coherentes con la investigación propuesta. En este sentido, vale mencionar a Potter y Wetherell (1981) y a Martínez (1997), Los primeros respecto

a la organización de los elementos de la metodología: unidad de análisis, categorización que para esta investigación corresponde a “elementos, preguntas y aspectos por ubicar, y categorías de análisis” instrumento, procedimiento (que incluye el camino seguido en la investigación desde la pregunta de investigación (el planteamiento del problema), la selección de la unidad de análisis, la revisión de registros y documentos (que incluye el marco teórico), la categorización, el análisis y la elaboración del informe (discusión) y el último, en cuanto a la orientación general para la descripción de los resultados, el nivel endógeno y de teorización original que guardan una relación de extimidad pues se pasa de uno a otro en el tejido del texto.

#### **4.1 UNIDAD DE ANÁLISIS**

La unidad de análisis es el cuento *El abandono y la pasividad* de Antonio Di Benedetto.

#### **4.2 ELEMENTOS, PREGUNTAS Y CATEGORÍAS DE ANÁLISIS**

Conforme al modelo de análisis propuesto se tiene entonces que la cartografía para el análisis del cuento *El abandono y la pasividad* incluye 13 elementos en torno a los cuales se organizan las preguntas, aspectos por ubicar y categorías de análisis. Las preguntas formuladas al igual que los aspectos por ubicar obedecieron a los fines de abordar la pregunta de investigación y dar cabida a los objetivos propuestos, y tanto las preguntas como las categorías de análisis encuentran sustento en el marco teórico.

##### **4.2.1 Contexto de interpretación del cuento:**

- a) ¿Qué sugiere el título?
  - Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como materialidad prelingüística y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. En la dimensión lingüística, es decir, se trata de determinar la dimensión retórica del título: sintaxis (organización gramatical) y polisemia (diversas interpretaciones posibles del texto) y anclajes (alusión a elementos del relato).
  - En relación con la materialidad signaléctica-prelingüística, sí, los elementos del cine que urden el cuento corresponden al cine clásico o moderno, se trata de ubicar el título respecto a:
    - Si se trata de materia prelingüística del cine clásico, es importante recordar que la imagen-movimiento caracteriza a este cine y se trata de determinar

si el título está en relación con: un signo de composición de la **imagen-percepción**, sea el *dicisigno* o el *reume* o *engrama* como signo genético; o un signo de composición de la **imagen-afección** sea el *ícono* o el *cualisigno* o *potisigno* como signo genético; o los signos de composición de la **imagen pulsión** sea *fetiches* o los síntomas como signos genéticos; o un signo de composición de la **imagen-acción** sea el *synsigno* o el *índice* o el vínculo interior como elemento genético o la huella; o los signos de composición de la **imagen reflexión**, *figuras de atracción* o *de inversión* o *signo discursivo* como signo genético; o un signo de composición de la **imagen relación**, *la marca* o *la circunstancia* por la cual una imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales o *el símbolo* como signo genético.

- Si se trata de materia prelingüística del cine moderno se trata de determinar si el título está en relación con: un *opsigno*, *sonsigno*, *hialosigno*, *cronosigno* (*el orden del tiempo* y el *genesigno*) o *genosigno* o un *noosigno* o *lectosigno* del cine moderno.
- Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica, qué significantes o enunciaciones y enunciados se extrae del cuento. ¿El título da la clave del pasaje de la materia signaléctica de la imagen cinematográfica a la materia significativa en la composición del cuento? ¿Puede plantearse nexos entre la materia signaléctica de la imagen cinematográfica y la materia prelingüística de la *lalangue*, la *apalabra* (Lacan, 2006; Miller, 2000)

#### - Inicio

- a) ¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación con los planteamientos de Deleuze (2009) si el texto incluye elementos del cine clásico o moderno, y con los elementos o niveles de la narración conforme a Zavala (2007) y Lotman (1979).
  - Si se trata de la relación del texto con el cine clásico la función del inicio está en relación con la materia signaléctica o elementos cinematográficos que corresponden a la tendencia del montaje de la escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana.
  - Si se trata de la relación con el cine moderno la función del inicio está en relación con los elementos cinematográficos del montaje cut. En cualquiera de los casos, se trata de extraer los significantes con o sin sentido y estos últimos en relación con el objeto.
- b) Funciones de primera secuencia/relación con el final
  - Si se trata de la relación del texto con el cine clásico, se determinará la relación de la primera secuencia con el final de acuerdo con el montaje de la tendencia americana, rusa, francesa de preguerra y alemana.
  - Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará la relación de la primera secuencia con el final, de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los *opsignos*, *sonsignos* o *cronosignos*



implican: ¿se trata de una conclusión anticipada? ¿Cuál es su relación con el espectador?.

- Si se trata del texto en su materialidad significativa con o sin sentido, se determinará la relación de la primera secuencia con el final que den o no cuenta de la Intriga de predestinación: se trata de anuncio del final (explícito, implícito o alusivo) y su relación con la materialidad del objeto.

### - Imagen en el texto: materialidad de la imagen y materialidad del signo y el significativo en la composición del cuento

a) ¿Cómo son las imágenes en el texto?

- Si se trata de la incorporación en el texto de la imagen-movimiento (cine clásico) identificar las clases de imágenes de la imagen movimiento y sus signos de composición: la **imagen-percepción** y sus signos de composición, sea el *dicisigno* o el *reume* o *engrama* como signo genético; la **imagen-afección** y sus signos de composición, sea el *ícono* o el *cualisigno* o *potisigno* como signo genético; la **imagen pulsión** y sus signos de composición, sea *fetiches* o los síntomas como signos genéticos; la **imagen-acción** y sus signos de composición, sea el *synsigno* o el *índice* o el vínculo interior como elemento genético o la huella; la **imagen reflexión** y sus signos de composición, *figuras de atracción* o *de inversión* o *signo discursivo* como signo genético; y finalmente, la **imagen relación** y sus signos de composición, *la marca* o *la circunstancia* por la cual una imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales o *el símbolo* como signo genético.
- Si se trata de la incorporación en el texto de la imagen-tiempo (cine moderno), identificar la imagen aberración y sus signos de composición: opsignos, sonsignos, hialosignos, cronosignos (*el orden del tiempo* y el *genesigno*) o genosignos o un noosignos o lectosignos del cine moderno.
- Sea respecto a la relación del texto con la imagen-movimiento o la imagen tiempo establecer aspectos relativos al color/iluminación/composición
- Sea respecto a la relación del texto con la materia o elementos del cine clásico o moderno, o de los dos, establecer aspectos relativos al lente: Profundidad de campo /zoom.

b) ¿Cómo es la relación entre la especificidad de la imagen (imagen-movimiento o imagen-tiempo) y el lenguaje relativa a:

- Convencionalidad: lenguaje tradicional y experimental
- Figuras: ironía, metáfora, metonimia
- Relaciones: repeticiones, contradicciones, tensiones
- Juegos: similitudes, polisemia, paradoja

c) ¿Cuál es el papel del narrador en relación con la cámara?

- Si la cámara sustituye al narrador determinar: emplazamiento, distancia, participación o movimiento respecto a elementos del narrador en la narrativa:

- Sintaxis: Persona y tiempo gramatical.
  - Distancia: grado de omnisciencia y participación.
  - Perspectiva: interna o externa a la acción
  - Focalización: qué se describe, qué queda fuera
  - Tono: intimista, irónico, nostálgico, etc...
  - A los anteriores se agrega el objeto mirada que implica la investigación.
- d) ¿Qué significativo, significativo sin sentido, signo, letra, permite establecer la relación, pasaje o anudamiento entre la materia señalética, la materia significativa y el objeto?

**- Relación del texto con el sonido: materialidad del sonido y materialidad significativa en la composición del cuento**

- a) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes en el texto?
- En relación con la imagen movimiento del cine clásico: voces, silencio, planos sonoros. Iteración y variantes del sonido
  - En relación con la imagen-tiempo: sonsignos. Iteración y variantes del sonido.
- b) ¿Qué función cumplen los silencios?
- c) ¿Puede extraerse el sonido como objeto a través de la materia prelingüística (materia señalética de la imagen cinematográfica) y materia significativa con o sin sentido?

**- Microfunciones o unidades mínimas del relato en los niveles descriptivos, distribucional e integrativo (Barthes, 1970) y su relación con la edición secuencial de las imágenes cinematográficas.**

- a) ¿Qué análisis, análisis estructural o cinematográfico de acuerdo con Barthes (1970) y Deleuze (1989, 2009) respectivamente, conviene a los efectos de aproximarse a la particularidad del cuento y extraer su teoría singular?
- b) Teniendo en cuenta el análisis estructural al nivel descriptivo se considera conforme a Barthes (1970):
- Las microfunciones o unidades mínimas la composición del cuento:
    - Nivel integrativo: las funciones indiciales e informativas
    - Nivel distributivo: las funciones cardinales (núcleos narrativos son consecutivos, inauguran o concluyen una incertidumbre, constituyen los momentos de riesgos del relato, se refieren a una acción que abre una alternativa consecuente para continuar la historia) y catalíticas (llenan el espacio narrativo que separa las funciones nudo, entran en correlación con el núcleo, cumplen una función discursiva y fáctica, es decir, por una parte, aceleran, retardan dan impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan, es decir, despiertan la tensión semántica, y por otra, mantienen el contacto

entre el narrador y el lector). ¿Pueden extraerse significantes de ruptura entre un núcleo y otro?

- En relación con el análisis del cuento a la luz de los elementos cinematográficos, ¿cómo se organiza la sucesión de imágenes en el texto en cada secuencia?
- Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y/o cronológica)
- Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con el corte racional de las tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana.
- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el corte irracional
- ¿Podría señalarse que los puntos de corte racional e irracional están en relación con significantes con o sin sentido y que relación con el objeto?
- Duración y ritmo de tomas:
- Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con las tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana. (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica)
- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el montaje cut
- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine clásico y moderno hace uso de elementos de los diferentes montajes.

**- ¿Cómo se organiza la sucesión de secuencias?: relación de las secuencias, macrofunciones del análisis estructural y la organización de las secuencias en el cine en la composición del cuento.**

- a) Respecto al análisis estructural considerar de acuerdo con Barthes (1970):
  - Secuencia: sucesión de núcleos unidos entre sí por relaciones de solidaridad o relación de doble implicación, es decir, uno presupone al otro.
  - Planos narrativos: extradiegético, intradiegético, hipodiegético
  - Narrador en cada plano: instancia enunciativa (quién y a quién habla)
  - Focalización: quién ve, desde que posición, a dónde.
- b) En relación con el análisis del cuento a la luz de los elementos cinematográficos, ¿cómo se organiza la sucesión de imágenes en el texto en cada secuencia?
  - Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y/o cronológica)
  - Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con el corte racional de las tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana.
  - Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el corte irracional
- c) Articulación formal (gráfica, cromática, sincrónica) y articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, *flash back*, *flash forward*)

- Presencia de elementos del montaje del cine clásico en la composición del texto: tendencia de la escuela americana (montaje paralelo), tendencia rusa (montaje de oposición), tendencia francesa de preguerra (montaje matemático-espiritual, extensivo-psíquico, cuantitativo poético) y tendencia alemana (montaje intensivo espiritual) (Deleuze, 1989).
- El corte racional de las tendencias de montaje del cine clásico permite el encadenamiento de imágenes-movimiento en la secuencia o entre secuencias.
- Presencia de elementos del montaje del cine moderno (montaje cut) en la composición del texto del cuento.
- El corte irracional permite el encadenamiento de imágenes-tiempo en el montaje *cut* del cine moderno.
- Presencia de elementos de los montajes del cine clásico y moderno en la composición del texto del cuento.
- Corte racional e irracional en el encadenamiento de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo.
- ¿Podría señalarse que los puntos de corte racional e irracional están en relación con significantes con o sin sentido y que relación con el objeto?

**- Nivel de la historia y del discurso (Elementos estructurales de la historia y del discurso)**

- a) En relación con el nivel de la historia se considerará según Todorov, 1970:
- Lógica de las acciones
  - Repetición: antítesis, paralelismo (el de los hilos de la intriga que concierne a las grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (detalles) articuladas en situaciones idénticas)
  - Sintaxis de los personajes (Todorov, 1970, Zavala, 2007)
  - Personajes: Protagonista (personaje focalizador de la atención),:
  - Relación agentes y acciones
  - Predicados que designan relaciones de base: deseo, comunicación y participación
  - Conflicto interior: contradicción entre pensamientos y acciones
  - Conflicto exterior: oposición entre personajes.
  - Personajes planos: arquetipos, estereotipos.
  - Relaciones derivadas: *reglas de derivación* (reglas de oposición y del pasivo) que establecen relaciones entre los predicados de base y un predicado derivado y reglas de acción que permiten describir el movimiento de las relaciones y el movimiento del relato.
  - Tiempo de la historia: encadenamiento, intercalación, alternancia
- c) En relación con el nivel del discurso conforme a Todorov, 1970:
- Tiempo: deformación temporal, orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora (Zavala, 2007).
  - Tiempo de la escritura: cuento sobre el cuento

- Tiempo de la lectura: ritmo y densidad textual
- Aspectos del relato como discurso: narrador > personaje (la visión por detrás), narrador = personaje (visión con), narrador < personaje (la visión desde afuera), visión estereoscópica
- d) Relación temporal historia y discurso
  - Duración:
    - Tiempo de la historia igual al tiempo del discurso
    - Tiempo de la historia mayor al tiempo del discurso
    - Tiempo de la historia menor al tiempo del discurso
    - Tiempo de la historia y del discurso igual a cero
  - Frecuencia:
    - Una historia, un discurso
    - Un número n de historias, un discurso
    - Una historia, un número n de discursos
    - Un número n de historia, un número n de discursos

**- Escena (imágenes en el encuadre desde una perspectiva dramática): relación del espacio del cine y del relato en la composición del cuento**

- a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?
  - Espacio extensivo e intensivo
  - Espacios naturales: relación simbólica con la historia
  - Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño
  - Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio
- b) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?
  - Proxémica, expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal, etc.
  - Vestido, connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas, etc.

**- Efectos en el espectador de la composición del cuento**

- a) ¿Qué efectos produce la materia signaléctica que forma parte de la composición del cuento?
  - Efecto de realidad (cine clásico): transparencia de convenciones, espectacularidad, dramatismo, etc.
  - Efecto de extrañamiento (cine moderno): ruptura de efecto de realidad, lo inevocable en Welles, lo indecible en Resnais, lo inexplicable en Robbe-Grillet, lo inconmensurable en Godard, lo irreconciliable en los Straub, lo imposible en Marguerite Duras, lo irracional en Syberberg<sup>314</sup>. (Deleuze, 1989)
- c) ¿Se produce un sujeto en el encuentro con la materia signaléctica, significativo o del objeto en el cuento?

---

<sup>314</sup> Ibid 15, p. 368.

## - Género y estilo (convenciones narrativas y formales)

- a) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en el cuento de acuerdo a la propuesta cinematográfica?
- Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional
  - ¿Fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945) forman parte de la composición del cuento?:
    - Amor y erotismo: obsesión romántica
    - Mundo del espectáculo: compulsión escénica y sus consecuencias.
    - Detectives: acción moral en un mundo corrupto.
    - Western: individuo que lleva a la comunidad a la civilización.
    - Guerra: incorporación a la sociedad por medio de pruebas.
    - Ciencia, ficción y horror: complicidad con lo extraño.
    - Fantasía: contrapartes oníricas de experiencias vitales.
    - *Outlaw*: grupo o individuo al margen de la ley.
    - *Outcast*: grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, misfit, disfuncionalidad mental o física, genialidad).
  - Si el género cinematográfico coincide con el género del cuento:
    - Temas: sentido simbólico
    - Estructuras convencionales: erótico, fantástico, policiaco, etc.
    - Modalidades: trágica, melodramático-moralizante, irónica.
  - Géneros coyunturales, subgéneros y variantes.

## - Intertextualidad (elementos del cine y el cuento)

- a) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?
- Estrategias: mención, citación, inclusión (elementos incluidos tanto en el análisis del cine como del cuento (Zabala, 2007)).
  - Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, o relativo a la narrativa, escritor de cuento, etc.
  - Metalepsis: actor que entra en la pantalla o sale de ella, cine sobre el cine.
  - Intercodicidad: música, pintura, cine, teatro, arquitectura (elemento incluido en la cartografía del cuento (Zabala, 2007)).
  - Subtextos: alegóricos, metafóricos, míticos, irónicos (elemento incluido en la cartografía del cuento (Zabala, 2007)).
- b) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?
- Estrategias: alusión, pastiche, parodia, simulacro, iteración (*revival*, *remake*, *retake*, *secuelas*, *precuelas*).
  - Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.
  - Relación autor, espectador, obra y objeto.

## - Perspectiva del relato o visión de mundo

- a) ¿Cuál es la visión del mundo que propone el cuento en relación con el cine?
- Verosimilitud: presentación de lo convencional como natural
  - Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos.
  - Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos
  - Espectacularidad y referencialidad.
  - Creación artística: cambio de códigos visuales o sociales.
- b) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan el cuento?
- Condiciones de producción.

## - Final (Última secuencia o escena)

- a) ¿Qué sentido tiene el final?
- Si el texto incluye elementos de composición del cine clásico, el sentido del final tendrá relación con las tendencias o escuelas de montaje, americana, rusa, francesa de preguerra y alemana y con el cuento clásico, esto es, final epifánico.
  - Si el texto incluye elementos de composición del cine moderno, el sentido del final está en relación con el final del cuento moderno, es decir, final abierto, principio de incertidumbre.
  - Si el texto incluye elementos de composición del cine clásico y moderno, el sentido del final está en relación con el film posmoderno y el cuento posmoderno: final paradójico, relación del texto con el final en el cine clásico y el cine moderno en nexos con el final en el cuento clásico y moderno (a la vez epifánico y abierto)

Al finalizar el análisis de los elementos, preguntas y aspectos por ubicar y las categorías, como lo propone Zavala (2007), se presentan las conclusiones del análisis por medio de las cuales se resalta los elementos y categorías de interés, y, que para el caso, permiten dar cabida a la pregunta y a algunos de los objetivos de la investigación por cuanto los otros objetivos se incluyen en la discusión pues suponen la transtextualidad. En este sentido, se trata de:

- ✓ Mostrar la importancia de retomar las materialidades específicas del cuento para efectuar su análisis y acceder a su singularidad como diferencia mínima.
- ✓ Evidenciar que la extracción del objeto como acto de pensamiento es una de las formas para acceder a la diferencia mínima del cuento *El abandono y la pasividad* y el paso para construir la teoría singular que el cuento propone.
- ✓ Evidenciar que la extracción del objeto como acto de pensamiento a partir del pasaje de la materialidad de la imagen cinematográfica a la materialidad

significante y de esta a la materialidad del objeto, permiten arribar a la teoría singular que el cuento propone.

- ✓ Extraer la teoría singular que el cuento propone.
- ✓ Determinar que el cuento constituye una “obra del arte” y “de la literatura” a partir del cambio en la mirada que produce y que a su vez, permite acceder a la teoría singular que propone.

### 4.3 INSTRUMENTO

Se acudió a una Matriz de registro, análisis y presentación de los resultados para registrar los trece elementos en torno a los cuales se organizan las preguntas y categorías de análisis del cuento (Ver Apéndice A) incluidos en el punto anterior y presentar los resultados. Como se sabe, las matrices que se diseñan en tablas o cuadros facilitan tanto el registro como el análisis y presentación de los resultados para su interpretación y para la discusión de los hallazgos, toda vez que permiten relacionar las categorías entre sí y los resultados en un mismo espacio. Mangieri (2006) ofrece desde diferentes modelos semióticos una muestra de la utilización de cuadros, tablas, figuras en las que se pone en relación las categorías de análisis y los resultados obtenidos, como en los textos *Figuras de la mendicidad, semiótica y poética del cuerpo mendicante en los magníficos albores del siglo XXI* y *Confinamientos, observatorios y abducciones: la semiótica del espacio en las novelas de Umberto Eco*, incluidos en el libro *Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos*.

Se tiene entonces que la Matriz de registro, análisis y presentación de resultados (Ver Apéndice A) está conformada en el eje horizontal por:

**elementos de análisis:** se incluyen las trece categorías que se listan mas adelante.

**preguntas o aspectos por ubicar:** se retoman algunas preguntas del modelo de análisis que propone Zavala (2007) y se incluyen algunas y los aspectos pertinentes de conformidad con la pregunta y los objetivos de la investigación y sustentados en el marco teórico.

**categorías de análisis:** se incluye algunas categorías del modelo de análisis que propone Zavala (2007) y se agrega otras de acuerdo con la pregunta y los objetivos de la investigación y sustentados en el marco teórico.

**texto:** en el que se registra el elemento de análisis, extraído del texto del cuento, su materialidad lingüística o prelingüística que da cuenta de las categorías de análisis y responde a las preguntas o ubican aquellos aspectos del análisis



relevantes para abordar la pregunta de investigación y desarrollar los objetivos propuestos.

**resultados:** se trata de presentar los resultados que den cuenta del nexo entre el texto del cuento y las categorías de análisis, las preguntas y los aspectos por ubicar y los elementos.

En el eje vertical se incluyó cada elemento, pregunta y aspecto por ubicar, cada categoría de análisis, los apartes del texto de los que se extrajo cada uno y los resultados. Como puede observarse la matriz no solo permitió registrar los resultados sino también presentarlos.

#### **4.4 PROCEDIMIENTO**

**4.4.1 Pregunta de investigación.** La pregunta que orienta la investigación es ¿La presencia del objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito hace al cuento *El abandono y la pasividad de Antonio Di Benedetto* una obra del arte?

**4.4.2 Selección de unidad de análisis.** Se seleccionó el cuento *Abandono y Pasividad de Antonio Di Benedetto*, en concordancia con el planteamiento del problema y la revisión bibliográfica, especialmente, por su relación con la escritura experimental, su ubicación canónica en la literatura objetal, pese al desacuerdo del autor en este sentido.

**4.4.3 Revisión de registros y documentos.** Adicionalmente a las referencias incluidas en el marco teórico, con el objeto de realizar el análisis intertextual y la discusión transtextual, se acudió a la lectura de las obras no incluidas en la revisión bibliográfica para enriquecer la discusión acerca de la pregunta que orienta la investigación: *El Silenciero (2003)*, *El Pentágono (2005)*, *Los suicidas (2006 a)*, *Zama (2006 b)*, *Sombras nada más... (2008)* y algunos cuentos incluidos en los *Cuentos completos (2007)* de Di Benedetto. Cabe señalar que se modificó el marco teórico respecto a la metodología que precisó ser ajustada conforme a la lectura y relectura del texto del cuento y a las recomendaciones puestas de manifiesto en la evaluación del proyecto.

#### **4.4.4 Resultados:**

**4.4.4.1 Análisis.** En primer lugar, teniendo en cuenta la posición epistemológica y los niveles de análisis que implica el cuento, las diferentes materialidades que se

ponen en juego, la materialidad prelingüística, la materialidad de la imagen, la materialidad significativa y la materialidad del objeto, se retomó elementos del modelo de análisis del cuento y del cine conforme a la propuesta de Zavala (2007) a los que se articulará los niveles descriptivos de las funciones (distribucional e integrativo), de las acciones y de la narración del análisis estructural del relato propuestos por Barthes (1970) que se complementarán con algunos elementos del análisis propuestos por Todorov (1970), algunos elementos de la materialidad de la imagen cinematográfica conforme a Deleuze (1989, 2009) y del signo lingüístico de acuerdo con Lotman (1979) y de la materia significativa conforme a la propuesta de Moreno (2005) y la lectura de Lacan (1987 a, 1989 a,b y 2006 a), y Miller (1989, 2009).

En segundo término, para el análisis se incluyó las categorías de análisis. Se consideró trece elementos extraídos de los modelos de análisis del cuento propuestos por Zavala (2007), preguntas y aspectos por ubicar y categorías de análisis, unas conforme a las propuestas por el autor y otras que se incluyeron teniendo en cuenta la pregunta y los objetivos de la investigación.

En tercera instancia, se registró, se analizó y presentó resultados en diferentes matrices. Aunque inicialmente, se propuso una matriz de análisis, la lógica y estructura del relato hizo necesario, ha medida que el análisis lo requería la utilización de diferentes matrices. En su orden, como se lista a continuación, la presentación de las matrices da cuenta del recorrido lógico del texto y del pasaje de la materialidad prelingüística del relato cinematográfico a la materialidad lingüística del relato del cuento producto del enigma al que arroja la imposibilidad como objeto vacío, un relato que se construye, se reconstruye como una criba, en su doble acepción como esa especie de cedazo utilizado para limpiar el trigo o la criba como un enigma, un tramado de figuras literarias por descifrar para cifrar el nuevo relato. Ese relato (Ver Apéndice J) se construye a partir de la relación íntima entre la materia significativa del relato y los *Diálogos* de San Gregorio Magno. Entonces el trayecto que dibujan las matrices es el siguiente:

APÉNDICE A: Modelo de Análisis del cuento *El abandono y la pasividad*. Relato cinematográfico.

APÉNDICE B: Modelo de Análisis del cuento *El abandono y la pasividad*. Matriz de Registro Análisis y Presentación de resultados.

APÉNDICE C: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Ubicación y codificación de párrafos.

APÉNDICE D: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos inversos). Matriz: listado de unidades lexicales en cada párrafo.

APÉNDICE E: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística.

APÉNDICE F: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística: Listado de unidades lexicales en cada párrafo.

APÉNDICE G: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica: secuencia: signos de composición de la imagen cinematográfica.

APÉNDICE H: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica: secuencia signos de composición de la imagen-tiempo.

APÉNDICE I: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística y recursos literarios en la composición de la historia: *La vida del Abad*.

APÉNDICE J: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Entre la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística y literaria: escribir la historia: encuentro con lo imposible.

APÉNDICE K: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Análisis estructural del cuento: secuencias y núcleos narrativos y funciones catalíticas.

**4.4.4.2 Descripción de resultados.** Se llevó a cabo la descripción de los resultados del análisis para lo cual se tejió un texto en el que se resaltó aquellos aspectos de interés para la investigación, es decir, en relación con la pregunta y los objetivos. Se consideró los niveles descriptivos propuestos por Martínez (1997): descripción endógena y el nivel de teorización original. El primero permitió establecer nexos entre los elementos, las preguntas y los aspectos por ubicar y las categorías de análisis, es decir, una descripción desde el texto y el nivel de la teorización original permitió a partir de la reflexión continua guiada por conceptos o hipótesis que proceden o emergen de los resultados y su contexto propio, y no de teorías exógenas, evidenciar una red de relaciones entre aquellos.

**4.4.5 Presentación de la discusión.** Se realizó la discusión transtextual del análisis e interpretación del texto en contrapunto con las herramientas teóricas y conceptuales del marco teórico y consideradas en el planteamiento del problema, en lo que hace a la cuestión etnoliteraria.

## 5. RESULTADOS

### 5.1 ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Los resultados se presentan en matrices que contienen los elementos de análisis en torno a los cuales se abordó la pregunta y los objetivos de la investigación mediante diversas categorías de análisis retomadas y otras adaptadas de acuerdo a la especificidad de la investigación en torno a dos grandes ejes: la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística. La presentación del análisis de resultados en las matrices facilita su interpretación y permite seguir la compleja lógica insita al texto. Así en el Anexo se incluye:

APÉNDICE A: Modelo de Análisis del cuento *El abandono y la pasividad*. Relato cinematográfico.

APÉNDICE B: Modelo de Análisis del cuento *El abandono y la pasividad*. Matriz de Registro Análisis y Presentación de resultados.

APÉNDICE C: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Ubicación y codificación de párrafos.

APÉNDICE D: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos inversos). Matriz: listado de unidades lexicales en cada párrafo.

APÉNDICE E: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística.

APÉNDICE F: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística: Listado de unidades lexicales en cada párrafo.

APÉNDICE G: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica: secuencia: signos de composición de la imagen cinematográfica.

APÉNDICE H: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica: secuencia signos de composición de la imagen-tiempo.

APÉNDICE I: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística y recursos literarios en la composición de la historia: *La vida del Abad*.

APÉNDICE J: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Materialidad lingüística. Entre la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística y literaria: escribir la historia: encuentro con lo imposible.

APÉNDICE K: Modelo de Análisis cuento *El abandono y la pasividad*. Análisis estructural del cuento: secuencias y núcleos narrativos y funciones catalíticas.

## 5.2 DESCRIPCIÓN DE RESULTADOS

El ir y venir en el recorrido del texto supuso el encuentro con dos materialidades y dos relatos que se leen e interpretan y se estructuran cada uno en su especificidad: *El abandono y la pasividad* en su materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y *La vida del Abad* en su materialidad lingüística y prelingüística. *El Abandono y la Pasividad*, por tanto develó “sus enigmas secretos” que de acuerdo con Piglia (2002) hacen necesario para su desciframiento recurrir a otra historia: “Con los cuentos es preciso, a diferencia de lo que la gente cree, tener antes dos anécdotas y no una sola. Cuanto más breve es la forma, se necesita más de una historia. ¿Por qué? Porque en tanto se entretiene al lector con una historia se prepara la que verdaderamente interesa contar”<sup>315</sup>. Efectivamente, el relato requirió más de una historia, de “microhistorias” que sirvieron de soporte para descifrar y construir el relato *La vida del Abad*. Sin embargo, cada relato puede leerse de forma independiente tras el análisis y así mismo, el relato cinematográfico como superficie topológica está agujereada por el objeto allí donde ciertos recursos de imagen permiten el pasaje hacia la historia de materialidad lingüística y prelingüística y donde ciertos recursos lingüísticos y prelingüísticos permiten el pasaje al relato cinematográfico.

De esta manera, el relato se propone un nuevo aspecto, que de acuerdo con Piglia (2002) constituye un “punto esencial” para la construcción de la teoría literaria que plantea como pregunta “¿Cómo leer a un escritor?”.

Ahora bien, para arribar a la construcción del relato *La vida del Abad el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística* permitió extraer el objeto como imposible que hizo del texto un enigma, “una criba” para descifrarse y cifrar el relato del Abad en la relación íntima en el recorrido del texto del relato *El abandono y la pasividad* y los *Diálogos de San Gregorio Magno* sobre la vida de San Benito y la Regla de los Monjes de San Benito.

El mismo relato brindó las claves de su interpretación, parafraseando a Piglia (2002), “con su extrema exigencia de concisión y su experiencia con la intensidad de la forma, obliga a pensar el argumento como si fuera a la vez mapa de un

---

<sup>315</sup> PIGLIA, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México: Rayuela Internacional, UNAM, 1992. 107.

territorio desconocido y el territorio mismo”<sup>316</sup>, sea a través del análisis morfosintáctico y polisémico, del anclaje que implicaron estos recursos, sea mediante el análisis de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica del relato *El abandono y la pasividad* y de recursos literarios que atraviesan uno y otro relato.

De esta manera, en el encuentro con el imposible fue posible cambiar la mirada que hasta el momento conforme a Premat (2009) y Néspolo se centró en la interpretación del tema amoroso clásico en el caso del primero a partir de una escritura experimental, la escritura como una mancha y en relación con la segunda un relato que se extrae de la cotidianidad, en el primer caso, se excluye la especificidad de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica. Néspolo, (2004) al finalizar el capítulo *La esterilidad de una polémica* abre el camino al análisis del relato en relación con la imagen cinematográfica al resaltar que “sacudidos los tópicos que anquilosan la imagen que el relato acostumbra dar a conocer (...) se sitúa en medio de la vida cotidiana sin realzar en la trama los momentos decisivos: solo capta y relata el devenir, el cambio, el pasaje. Alcanza así lo absoluto, como una contemplación pura, asegurando la inmediata identidad, de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y del objeto, del mundo y el yo”<sup>317</sup> que solo puede ocurrir en el encuentro con lo imposible.

**5.2.1 Materialidad Prelingüística de la Imagen Cinematográfica: El abandono y la pasividad.** El análisis de las imágenes cinematográficas en su materialidad signalética, conforme a las categorías y conceptos extraídos de los textos de Deleuze (1999, 20009<sup>a</sup>, 2009b), develó la ausencia de signos de composición de la imagen movimiento del cine clásico y la presencia de imágenes tiempo del cine moderno relacionadas con el título aunque fue posible identificar esos elementos cambiantes que precisamente, en la historia del cine, hicieron posible el acontecimiento del pasaje a la imagen-tiempo como la luz, el agua y el color en el devenir el cine clásico, cine moderno.

En el cuento (Ver Apéndices G y H) la construcción de un espacio cualquiera tiene lugar, precisamente a partir del aparente “abandono y la pasividad”, el título. Un espacio que en su abandono se desconecta del tiempo cronológico para cristalizarse en los objetos y tiende a un futuro que es el encuentro con el saber hacer, con lo imposible, mas allá del cristal aunque anida en el mismo cristal.

La cotidianidad no se ve sacrificada, es justamente lo que introduce el título, todo lo contrario, lo decisivo y las rupturas emanan de lo ordinario; la muerte, el dolor, la furia, la violencia, no se captan “en su dolorosa pesadumbre”, ni el misterio, lo sublime bello, la libertad, el pensamiento por lo extraordinario, la aparente

---

<sup>316</sup> PIGLIA, Ricardo. *El nombre falso*. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2002, p 10.

<sup>317</sup> NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 171

insignificancia puede lograr transmitir una belleza, un dolor, de tal forma que lo cotidiano y las situaciones límite no se diferencian por lo extraordinario.

En el texto, las imágenes de “un viso (despreciado) marchito, encogido, de un “vaso alto de agua [que deviene] al fin intacta y [permanece] haciendo peso sobre el papel escrito”, de las “las flores [que] comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, de “uno de los zapatos que avanzan entre [las cosas y] va sobre el papel como a correr rugosidades, en realidad únicamente ensuciarlo”, de un “decrépito, embarrado, [...] papel [que] sube crujiendo hasta la proximidad de unos anteojos”, suscitan misterio, lo inexplicable, inefable, opaco, impronunciable, imposible de decir, que permiten desplegar el pensamiento, lo bello.. Los espacios como imágenes “alcanzan lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ”. (Citados por Deleuze, p.265).

Justamente, como naturaleza muerta la materialidad de la imagen cinematográfica implica “la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente” como puede apreciarse también en la pintura de Cézanne (Citado por Deleuze, 2009) para quien una y otros obedecen a diferentes principios de composición pero los matices, por demás, sutiles, permiten pasar de una a otros y de estos a aquella

Y no podría ser de otra forma que, en la aparente insignificancia de la naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze (2009 b) que constituye la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica lo intolerablemente bello, lo no decible de la opacidad de la imagen suscite no el horror sino el pensamiento, haga el pensamiento, “verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, “*situaciones puramente visuales*” y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada” (Artaud, citado por Deleuze, 2009 b).

Esta nueva relación con el “vidente” que desplaza al “actante se logra en el texto como guión cinematográfico que incluye cuatro secuencias y ocho escenas tramado por el devenir de una combinación de imágenes pensantes, signos hialográficos (desdoblamiento, diferenciación, ordenamiento, unión, descomposición), cronosignos (facie, punta, genesignos) y noosignos (opsignos, sonsignos heautónomos).

La función del inicio remite a la secuencia inicial conformada por tres escenas, la primera anudada por noosignos, “la puerta que selló con ruido la salida de la valija” como sonsigno y opsigno reautónomos, y otro corte irracional que enlaza la segunda y la tercera escena también mediante noosignos, opsignos y sonsignos

heautónomos, esta vez, el sonsigno es silencio, “las flores (como una revuelta e impalpable mancha” entre una y otra escena junto al despertador, al pasivo – o mecánico el reloj – dispuesto a servir hasta que la puerta se abriera (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, cut entre segunda y tercera escena, P3 y P4 ).

La primera escena (Ver Apéndices G y H Párrafos P1 y P2) es la preparación para construir un espacio desconectado, una naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze, 2009b) pues, aun la presencia humana ubica a las imágenes en un tiempo que se aborta como genesigno - luz del devenir en el germen del viso de luz que toma como medio una malla para darse a la captura del tiempo en los cristales en los que los presentes actuales y los pasados se ven y se mueven en sus desdoblamientos como imágenes actuales y virtuales. Esa presencia humana es el movimiento de una valija que abandona el espacio al ruido de una puerta que hace corte que opone resistencia a su salida y se separa de ella adquiriendo espesor.

Esa heautonomía da cuenta del sonsigno separado del opsigno, imagen y sonido en su independencia como noosignos. Las imágenes sigilosamente empiezan a tomar vida y las dos piezas de bikini se actualizan en un vaso de agua y un florero, su espejo. Estas suponen el peso de la imagen sobre la palabra aprisionada en el papel desdoblado en imagen flor a su vez imagen del florero que como contenido-continente predestina la opacidad que alberga la limpidez del cristal en tanto, el florero-flores en sus colores rosa tierno y rojo furioso devienen como genesignos del tiempo opacidad en la violencia del afuera que imprime el ruido y el exceso de una luz que mortifica el color y las flores devienen entre las sombras una mancha.

Las flores mancha se encadenan en el corte irracional que imprime el despertador, cómplice en tanto se sume a las leyes de otro tiempo, humano, para anunciar el retorno cuando la puerta se abra. Aunque, su voz se acalla al devenir sonsigno silencio, descompuesto en la danza mecánica de la cronología espera otro tiempo. Así, este noosigno (sonsigno, opsigno), cronosigno constituye un corte irracional (Ver Apéndices G y H Párrafos P3 y P4) que entre el afuera y el adentro, afuera-adentro entre la vida animada e inanimada de los objetos, da paso a la siguiente escena.

La tercera escena (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, tercera escena, P5) inicia con la sigilosa desdoble del vaso-florero que en su acuífera sombra parece despertar a la vida, existir a su modo y la sospecha lo inclina, lo yergue y. de nuevo, el afuera-adentro del cielo es una amenaza que lo hiere ligeramente con su marca azul de un tiempo ajeno, cronosigno punta. En complot con un denso silencio, -que se desprende de derrumbes subterráneos, un sonsigno - como las nubes, simula su muerte y aterido se sostiene. Aun no nacen a la vida los objetos que son inundados por los signos de la presencia humana.



Ante tal movimiento, el despertador preso de los tiempos cristalinos, se aleja de aquel transcurrir humano, luminoso: el despertador ha caducado. Como hialosigno germen es otra puerta abierta a otras existencias que se contemplan en cristales de múltiples facetas. El espacio se ha desconectado de todo rastro de presencia humana: la vida inanimada se despliega sin obstáculo en su tiempo. (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, cut entre tercera y cuarta escena, P7)

Entonces este cut implica el cambio de secuencia a múltiples “relatos” – en el sentido que (Deleuze, 2009 b) atribuye a la imagen y no en el sentido narrativo -. Los conflictos internos de las imágenes se despliegan en hialosignos desdoblamiento, ordenación, diferenciación y unión en sus distinciones: “mosca”- “agua se enturbia” – “vaso nido” – “flor mosquito” – “larvas profundidad” – “mar manso, agua sin alimento, cuna letal “ – “arriba débiles despojos” (Ver Apéndices G y H, segunda secuencia, cut cuarta escena, P8, P9 y P10)

Otro cut tiene lugar cuando se da paso a los hialosignos descomposición, la “atmósfera quiere desprender su peso sobre las cosas” enlaza la cuarta y quinta escenas, por cuanto, “los débiles despojos” encuentran en la atmósfera el pasaje a los genesignos-hialosignos descomposición, así, “la atmósfera quiere desprender su peso sobre las cosas”, entre lo ligero y débil, y lo pesado que deviene agua y finalmente gotas. Los siguientes relatos entonces tienen lugar cuando dos series genesignos devienen como hialosignos, dos series una bajo la categoría “roca” y la otra una categoría moral “pérdida de libertad” que encuentra en la descomposición de la piedra y el vidrio su sustento: “granizo una piedra, una piedra vulgar de acequia” (genesignos) - “vidrio roto, ventana, aire [libertad], piedra [pérdida de libertad]” (genesignos) – “vaso” - “trizas” – “agua, tinta” – “barbas” – “charcos” – “estalagmitas” (Ver Apéndices G y H, segunda secuencia, cut quinta escena, P13, P14 y P15).

Estos relatos de las imágenes devienen silencio entre la descomposición y la composición que el hialosigno “estalagmitas” seguido de los puntos suspensivos (estalagmitas...) asegura para crear un falso *raccord* entre la quinta y sexta escenas, entre la segunda y la tercera secuencias. Entonces como cut, las “estalagmitas”, seguidas de los puntos suspensivos darán paso a la tercera secuencia que abre con la “ventana” en la sexta escena, con el relato de los hialosignos revelación, entre la segunda y tercera secuencias secuencia que se abre con “la ventana”. La “ventana” inicia el relato de los genesignos, cronosignos punto, un *plot point*, que como marco, cuadro permite el ingreso del cronosigno-genesigno aire y el cronosigno que devendrá hialosigno revelación.

El genesigno aire envía a la serie brisa y viento como movimientos reflejados en el cambio de estado y dirección del movimiento del aire, de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba la primera devendrá al final movimiento del “papel”, en tanto “elimina de la mesa el papel seco y prematuramente viejo”, un cronosigno punta que contiene la “simultaneidad de las puntas de presente rompiendo estas puntas

con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo. En este sentido, no se trata de la distinción indiscernible de lo real y lo imaginario que caracterizaba a la imagen cristal sino de “lo verdadero y lo falso que ahora se hacen indecibles o inextricables: lo imposible procede de lo posible y el pasado no es necesariamente verdadero”. Es “el papel” ahora pero también “el papel escrito” de la segunda escena, separado igual que ahora de las “flores”, bajo el “vaso de agua” y, de la quinta escenas cuando es alcanzado por la “expansión desordenada de agua” y el de esta escena sexta que devendrá “sucio”, “decrépito”, “embarrado”, el que “no se entregará” y no será “más un mensaje”.

En el segundo, el devenir de “la luz” una serie, genesigno, que se refleja en la categoría metafísica del misterio cuyo devenir desde la aparente claridad que toman las cosas al “retornar una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”, esas “cosas opacas bajo el polvo [que] recuperan volumen y diferenciación” hasta la opacidad que deviene de una suerte de alternancia en la intensidad de la luz, una categoría que determina “un límite”, “un antes y un después”, un cambio de potencia, donde la opacidad es superior a la claridad en el misterio de lo indecible, imposible de conocer, cuando “el papel” deviene un no mensaje, “no es más un mensaje” (Deleuze, 2009, p. 364.365).

Entonces la serie es “la luz que solo fue diurna, y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”, deviene la claridad, la revelación de las “cosas opacas bajo el polvo [que] recuperan volumen y diferenciación” y que de forma alterna, implica un cambio en la intensidad de la luz, “uno de los zapatos avanza” no para “desarrugar las cosas” sino para “ensuciar el papel”, “decrépito y embarrado, el papel sube hasta la proximidad de unos anteojos”, “desciende hasta la mesa de noche”, donde es iluminado “con otra luz encima la del resurrecto velador”, “tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos,” “pero no se entrega”, para finalmente, transformarse en opacidad, oscuridad, misterio, “no es mas un mensaje”. (Ver Apéndices G y H, tercera secuencia, sexta escena, P16, P17 y P18).

“No es más un mensaje” es ese vacío que se abre entre la sexta escena y la séptima escena, entre la tercera y la cuarta secuencia e implica un cut irracional, sea como noosigno (sonsigno, opsigno) sea como cronosigno punta, que alberga las puntas de presente fractura esas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado “de la salida de la valija” de la primera escena, del papel bajo el vaso de la segunda escena, del papel impregnado por el agua de la quinta escena, de la claridad que emergerá de esa opacidad, de lo indecible del futuro que deviene repetición que es la misma y otra, del presente mismo, que es impensable, es el signo que no remite a la distinción indiscernible de lo real y lo imaginario como atributo de la imagen cristal sino de “lo verdadero y lo falso que ahora se hace indecible, lo imposible procede de lo posible y el pasado no es necesariamente verdadero”, es esa

imagen pensamiento, es ese afuera que se da un adentro al anudar y anudarse al cronosigno, genesigno “luz” que deviene serie reflejada en la categoría de la “fuente luminosa” como categoría metafísica que se transforma en una potencia superior, “fuente de pensamiento”.

Entonces el cronosigno punta, noosigno “no es mas un mensaje” implica el cut que hace posible un movimiento aberrante y un falso raccord entre la tercera y cuarta secuencias que deviene opsignos genesignos, la “luz que permanecía derivando de los dos focos” deviene “la pureza de la luz solar”, “luz solar consecuente inspectora” deviene signos punta, “colcha arrugada”, “cajones abiertos” simultaneidad de presentes, que actualizan los pasados, “cajón de la ropa de hombre”, “cajón de la cómoda”, “la ropa femenina que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija” y futuro, que se abre con los puntos suspensivos, un cut irracional (Ver Apéndices G y H, cuarta secuencia, séptima escena, P19 y P20), imagen pensamiento que suscita el anudamiento con la octava y última escena, al enlazar dos series de genesignos que se despliegan de y alcanzan los cronosignos facie; cronosignos facie en los que coexisten “todas las capas de pasado con la transformación topológica de estas capas y la transformación psicológica de estas hacia una memoria mundo” (Deleuze, 2009, p. 364).

Por consiguiente, del cronosigno facie “aunque todo permanece faltan del cajón de la ropa de hombre” se despliega la serie ropa de hombre “una camisa, un pañuelo y un par de medias” y del cronosigno facie “silla” que deviene de “cama” en la primera escena, se despliega la serie que a su vez es reflejo de la serie “ropa de hombre”, “otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios” que en relación con la primera escena se constituyen en cronosignos facie y punta, en los que coexisten todas las capas de pasado que se transforman topológicamente, el devenir desde la primera escena hasta la última donde las imágenes contienen la simultaneidad de puntas de presente que operan saltos donde la contradicción se anula entre los presentes redoblados de pasado, presente y futuro. Una suerte de retorno a un vagabundeo, un ir y venir.

Cabe anotar que, respecto a la secuencia final, la secuencia inicial incluye la intriga de predestinación de forma explícita respecto a algunas imágenes y alusiva a la transformación de la situación de la imagen, así, se ubica: después del primer corte, “cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija”, hialosignos-sonsignos-genesignos, “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel escrito, asociado, en la explanada de la mesita a la presencia vertical de un florero de flores. Primera secuencia, primera escena hialosignos-genesignos (cronosignos): “pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha (Ver Apéndices G y H ,Párrafo P2). Y “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha” se encadenan a, “entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez,

acogida a las discretas sombras” en el corte irracional antes de la tercera escena (Ver Apéndices G y H ,Párrafo P3)

Adicionalmente, algunas imágenes permanecen y otras adquieren rostro, su especificidad: “Una bocanada de luz”, “cajón de la ropa de hombre”, “luz”, “la ropa femenina”, “cajón de la cómoda”, “la valija”, “Un viso, (despreciado, marchito)”, “la cama”, “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.” (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, primera escena, párrafo P1). Y en la última escena en el final las imágenes que aparecen son: “luz solar”, “colcha arrugada”, “cajones abiertos”, “cajón de la ropa de hombre”, “una camisa”, “un pañuelo y un par de medias”, “una silla”, “otra camisa”, “otro pañuelo” y “un par de medias, sucios” (Apéndices G y H, cuarta secuencia, octava escena, párrafo P20).

Se sigue de lo anterior que el inicio anuncia cuestiones claves del relato especialmente referidas a la transformación que se desprende de la explosión del cristal en trizas: el papel de entrada está pisoteado no por un zapato sino por un vaso, luego la imagen del “vaso de agua”, se transformó en la del “zapato”, “el florero de flores” por el “florero y sus flores”, y estos y las flores como “mancha”, “por arrojar tierra a él y sus flores”, “despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador”, por “con otra luz encima, la del resurrecto velador”, “cajón de ropa de hombre”, “cajón de la cómoda” por “cajones abiertos”, “ropa femenina” (...), “sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada”, por “la colcha arrugada”, “ropa de hombre por una camisa”, “un pañuelo sucios” y estos últimos a su vez toman la imagen de “una camisa, un pañuelo y un par de medias” y “la cama” por “la silla

Ahora bien, en relación con la salida de la presencia humana y las vacilaciones entre la vida inanimada y animada en la secuencia inicial remiten a un personaje que sale para contemplar desde la cámara lo que acontece en ese mundo que le es ajeno y parece invitar al espectador a seguirlo desde su lente. El que era visto en sus fragmentos de imagen deviene ojo que contempla y al tiempo es contemplado por las imágenes desde donde es visto. Se desconoce de quien se trata salvo que su valija lo llama a la salida. Esta lente de la cámara, no obstante, encuentra su punto ciego su imposible desde donde subordina la descripción del espacio a funciones de pensamiento.

Unos pasos adelante, puede seguirse a Deleuze (2009) en esta cuestión, ya que, justamente, considera que Artaud (Citado por Deleuze, 2009) es precursor de relacionar el pensamiento y las imágenes ópticas, al introducir en el cine la cuestión del pensamiento al invocar “verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, “*situaciones puramente visuales*” y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si

nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada”<sup>318</sup>. Considera que si el pensamiento nace de un choque, el pensamiento no puede sino pensar que no pensamos todavía, “la impotencia para pensar el todo como para pensarse así mismo” y consueña en este planteamiento con Heidegger (Citado por Deleuze, 2009) “respecto al ser del pensamiento siempre por venir”. Maurice Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) atribuye al primero la cuestión fundamental de lo que hace pensar, de lo que fuerza a pensar: “lo que fuerza a pensar es el “impoder del pensamiento”, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado”. Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) ubica tanto en la literatura como en el cine “la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera [su causa y quizás su obstáculo del que está hecho el mismo pensamiento]; También resulta fundamental citar a otro pensador que quiebra todo monólogo de un yo pensante”.<sup>319</sup> Este pensador es Jean-Louis Schefer (Citado por Deleuze, 2009) quien a la letra plantea:

el cine concierne a “un pensamiento cuya propiedad es no ser todavía, toda vez que, la imagen cinematográfica en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una “suspensión de mundo”, o afecta a lo visible con “una turbiedad” que lejos de hacer visible el pensamiento (...) se dirigen al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento, y a lo que no se deja ver en la visión. (...) [El] pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo, de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento (...) La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario; es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensarse un mundo ni pensarse a sí mismo y donde se experimenta atrapado. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre no es él mismo un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. [La salida es] creer no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable que sin embargo no puede sino ser pensado: “posible o me ahogo”. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo en virtud del absurdo.”<sup>320</sup>

De esta manera, en el guión cinematográfico que constituye *El abandono y la pasividad*, la presencia humana abandona la escena en la secuencia inicial. y

---

<sup>318</sup> Artaud, A. *La vieillesse précoce du cinéma. Oeuvres complètes.* Gallimard, III, p.99. (Es el texto en el que Artaud rompe con el cine, 1933). En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, pp. 25, p. 226-227.

<sup>319</sup> Artaud, A. En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 224-225..

<sup>320</sup> DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine.* La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 225

aunque permanece con los objetos en la secuencia final, los objetos miran a través de su imagen esa presencia humana desde su indecible, impensable e imposible y suscitan una nueva mirada que cae como objeto. Los objetos, no solo, en su literalidad, como imágenes cristal donde lo real y la imagen se tornan indiscernibles o como cronosignos facie, punta y genesignos suscitan el acto de pensamiento sino que desde su imposibilidad, como impensables e indecibles envían al hacer, a diferencia de los autores antes referidos, y de esta manera, la imagen cinematográfica como materialidad prelingüística muestra al objeto como vacío, un vacío de lo imposible que suscita un acto de pensamiento y un saber hacer con lo imposible. Pues justamente, envía desde esta imposibilidad al pasaje a la materialidad lingüística como acto de pensamiento y a la construcción de la historia a la que empuja el agujeramiento de la materialidad lingüística.

**5.2.2 Hacia la Materialidad Lingüística.** Diferenciar la especificidad de la materia prelingüística de la imagen cinematográfica de la materia lingüística, mas que a la estrategia de análisis extraída como variante de *la lectura dirigida* que propone Zavala (2007), fue posible por la exigencia que la lógica de construcción del mismo iba exigiendo y en este sentido, coincidió con la estrategia de análisis, por cuanto precisó detenerse línea a línea, párrafo a párrafo, *lexis* a *lexis*, es decir, efectuar una lectura sobre los detalles y fragmentos mayores, y de este modo, captar el pasaje de una materialidad a otra.

En este sentido, detenerse en la dimensión retórica que incluyó el análisis morfosintáctico, polisémico y el anclaje a partir de la materialidad lingüística, evidenció la “diferencia” que se pone en juego en el título entre dos significantes que desde el punto de vista semántico es casi imperceptible, “abandono” y “pasividad”.

### **Dimensión retórica**

#### ***Morfosintaxis:***

El título remite desde su materialidad lingüística, a la ambigüedad, a la duplicidad que, ya, desde el inicio da cuenta, al menos de la dualidad y ambigüedad de elementos y materialidades que es posible extraer del texto. Es más, en el mismo texto en el P 19 (Párrafo 19): se encuentra literalmente la palabra derivar en gerundio: “**derivando de los dos focos**” clave de interpretación del texto. “Foco” que por demás, cumple una función informativa” que pone de relieve la, remática en un mensaje” (Nueva Gramática de la Lengua Española, Manual (NGLEM), 2010), que se traslada al relato.

Por una parte, “*abandono*”, es un sustantivo de acción (proceso, evento o suceso) y efecto, derivado de una base verbal que designa tanto la acción de abandonar, como el efecto de dicha acción, abandonar. De otro lado, *pasividad*, es un

sustantivo de cualidad derivado de un adjetivo. Entonces, uno deriva de una acción y su efecto y el otro de una cualidad: nombre, verbo, adjetivo (NGLE, 2010, p.101,118) (**Ver Apéndice D y E**)

### ***Polisemia:***

Desde su significación, tanto uno como otro nombre, remiten a la acción, movimiento y quietud. Pasivo, relativo a la pasión, en sentido gramatical, es el participio, verbo pasivo, que denota pasión, movimiento.

Abandono en el sentido de quietud, inamovilidad, denota, “acción y efecto de (...) abandonarse”, y de acuerdo con el verbo del que deriva, denota “descuidar uno sus intereses u obligaciones o su aseo y su compostura”, “confiarse a una persona o cosa”, “dejar alguna cosa emprendida ya, como una ocupación, un intento o un derecho”,. En sentido figurado es, “dejarse dominar por afectos pasiones o vicios”. (Diccionario de la Lengua Española, 1984)

Abandono, en relación con el movimiento, la acción, relativo al verbo base del cual deriva, denota “dejar desamparar a una persona o cosa”, “dejar un lugar, apartarse de él, cesar de frecuentarlo y habitarlo”. Abandonar deriva del francés *abandonner* y este del germánico; *bann*, orden de castigo. (Diccionario de la Lengua Española, 1984)

Pasividad respecto a la quietud “calidad de pasivo”, pasivo del latín *passivus*, denota, “al sujeto que recibe la acción del agente sin cooperar con ella”, “aplícase al que deja obrar a los otros, sin hacer por sí cosa alguna”. (Diccionario de la Lengua Española, 1984)

La polisemia será sustancial pues se extiende en su ambigüedad a las unidades léxicas en todo el relato, el juego de la denotación con la connotación, los sentidos figurados permitirán la conexión y pasaje de una unidad sintáctica a otra y de esta a una unidad narrativa mínima, de las microfunciones a las macrofunciones, es decir, implica el pasaje de la lingüística a la literatura (análisis estructural del relato). (**Ver Apéndices D y E**).

### ***Anclaje:***

El título efectivamente no solo alude a diferentes elementos del relato, mas bien, da la clave de su estructuración y su interpretación, un “foco”, tomando la unidad nominal extraída del cuento y como se mencionó con anterioridad, es una clave interpretativa, cargada de un valor semántico, es un significante, en sentido psicoanalítico, con importantes efectos en el cambio de atribución de significación. Y precisamente, es la ambigüedad del encuentro, del lazo de los dos nombres “*abandono*” y “*pasividad*” la que remite a sus aspectos morfosintácticos y semánticos.

En este orden de ideas, precisamente la derivación de unidades léxicas a partir de las posibilidades de “combinación de lexemas con sufijos” conforme “al sistema de la lengua” Zapata (2001), es la clave de la creación y estructuración del relato. La derivación del título, un nombre derivado de un verbo y un nombre derivado de un adjetivo, dos sustantivos, dos procesos de derivación, brinda claves desde el punto de vista sintáctico, morfosintáctico, semántico, es decir, de la materialidad lingüística de la estructura narrativa que da cuenta de un proceso y elementos clave en la articulación de las micro y macrofunciones en el nivel descriptivo del análisis del relato, los personajes o actantes. También, brinda la clave del intercambio de dos lenguajes o códigos diferentes o, para el caso, brinda las claves para el pasaje de una materialidad a otra y también, permite dar las claves para la ubicación o no del relato en un género.

Entonces los procesos de morfosintaxis, polisemia y anclaje del título se irradian al texto y los procesos de derivación, cambios, combinación y otros como la prefijación y composición tendrán diferentes nombres como recursos tanto respecto a la materia prelingüística y lingüística, materia signaléctica de la imagen cinematográfica, como recursos retórico-discursivos, narrativos e interpretativos. Entonces:

**A) El proceso de derivación nominal, adjetival y verbal (sufijación)** reenvía a esos nombres claves del relato. Incluso se realiza el movimiento inverso, de la derivación de vuelta a la clase de la palabra de la que deriva como ocurre con florero, pasividad, solar.

Los nombres son claves por lo que el proceso de derivación implica respecto al valor semántico, a su lugar como significantes sustanciales del relato a nivel del discurso y de la historia.

Cabe señalar que el proceso de derivación imprime un carácter de cambio y también de permanencia cuando, conservan la significación de la categoría gramatical de base. Los procesos de derivación más comunes están en relación con sufijos –ero, -ión, -ar, que dan lugar a derivaciones nominales de acción y efecto, adjetivales y adverbiales: **P2 y P16: Florero; P3: Revuelta, despertador, velador; P5: Repentinamente; P17: Diferenciación y P19 y P20: Solar (Ver Apéndice D y E).**

Es importante anotar que la derivación remite a otros procesos que son la prefijación y la composición.

**B). En cuanto a los procesos de prefijación,** se incluye en el texto *prefijos preposicionales como de, a, en, con, sobre* y otras como *ex, in, des, o, re, trans*, de función de significado, entre estos, espaciales, temporales, locativos (posición delantera o trasera, designan que se alcanza un límite o se lo cruza), aspectuales (los que aportan un sentido intensivo o de exceso, los que indican una acción



anterior o la repetición de una acción previa), negativos, y gradativos, y prefijos de incidencia argumental, de causación o asociación relativos a las propiedades sintácticas de los predicados.

Las unidades así constituidas son claves sea, las unidades verbales como acciones de los personajes, que en el nivel distributivo, cumplen una función de iniciar o concluir momentos de riesgo, tensión, conflicto permiten la consecución de los núcleos narrativos o cumplen su papel en cuanto constituyen las funciones catalíticas del relato que aceleran, retardan, dan impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan, es decir, despiertan la tensión semántica y mantienen el contacto entre el narrador y el lector (Barthes, 1970), lector que para el caso,, como podrá apreciarse deviene escritor de la historia del cuento que el texto ofrece como “una criba”. Algunas de estas unidades, en el nivel integrativo cumplen una función indicial en tanto detalles que crean una atmósfera y una función informativa que ubica en espacio y tiempo (Barthes, 1970). Adicionalmente, constituirán un recurso sustancial en la construcción de la historia del cuento que recaerá en el lector que deviene escritor, autor y narrador. **P1: Se derramó; Inmediatamente, Ahogar, Despreciado, Encogido, Bikinis, P2: Acallarse, P3: Revuelta, Impalpable, Transformarse, P5: Alarga, Despacio, Contrae, Extiende, P6: Aterido, Impregnado, P9: Se enturbia, Sobrenadado, P11: Desprender, P14: Contribuía, Descuelga, Arrastra, Abate, Confunden, Desordenada, Improviso, P16: Opone, Atropella, P17: Retorna, P18: Ensuciarlo, Embarrado, Desciende, Anteojos, Inacabable y Resurrecto (Ver Apéndice D y E).**

**C) Relativo al proceso de composición** se incluye compuestos excéntricos para los que las propiedades semánticas no vienen impuestas por ninguno de sus constituyentes y composiciones neoclásicas, formadas por bases compositivas grecolatinas, francesas que pueden ocupar la posición inicial o final de las palabras, claves en las funciones cardinales del nivel descriptivo que permiten iniciar los momentos de tensión y riesgo del relato que al abrir alternativas para continuar la historia resultan sustanciales en la construcción de la historia por parte del lector que deviene escritor, autor y narrador de la historia del cuento. : **P1: Bocanada, P11: Atmósfera, P15: Caligráfica, Estalagmitas. (Ver Apéndice D y E).**

**D) Otros procesos de derivación y prefijación** conforme a la etimología griega, latina o árabe, con bases opacas, perdidas o no accesibles, no transparentes, es decir, aquellos de los cuales no es posible ubicar la base de la que se trata. También algunas de estas unidades desempeñan una función importante en las relaciones distributivas del nivel descriptivo, ya que, forman parte de y anudan los núcleos narrativos y otras cumplen una función indicial en el nivel integrativo y una función informativa que ubica en tiempo y espacio: **P1: Ahogada, Enteriza, Pulcritud, P2: Intacta, Explanada, Exceso, Conjugado, P3: Extinguíó, P3 Y P7: Despertador, P5: Traslucido, P6: Derrumbes, Subterráneos, P9:**

Superficie, P10: Despojos, Profundidad, Larvas, P12: Acequia, Aviso, Congéneres, P14: Arroja, Abate, Expansión, P16: Expedita, Prematuramente, P17: Emana, Filamentos, Recupera, P18: Decrépito, P19: Extemporáneo, P20: Inspectora. (Ver Apéndice D y E).

### E) Procesos inversos de derivación y de composición.

En cuanto a la derivación se juega con los procesos inversos, por ejemplo cuando en el texto aparece la base de la derivación nominal o adjetival pasividad, pasivo, y en cuanto a la composición cuando en el texto se juega con el núcleo y los constituyentes de los compuestos atributivos como ocurre con florero, flores, florero, flores, flor. O aquellos compuestos que aparecen desde el inicio separados, cumpliendo una función en el texto, despertador, mecánico, el reloj. Se extrae del texto las siguientes unidades a las que se aplica los procesos inversos, claves en la construcción del relato en tanto constituyen detalles que permiten la conexión entre los núcleos narrativos, marcan al enlazarse con las acciones “el inicio o conclusión de una incertidumbre”, “los momentos de riesgo del relato” y resultan sustanciales en la construcción de la historia del cuento, : P2: Florero-flores, P4: Flores y P16: Florero-flores; Reloj despertador.(P3: Despertador; P4: mecánico reloj; P7: Despertador caducado); P4: Develador (De-velador; P18: velador); y P1: Viso y P12: A-viso, P11: Peso, P14: Peso muerto; P1: Luz, Luz, P2: Sol, P4: Sol, Sol, P8: Sol, Sol, P17: Luz, P18: Luz de resurrecto velador, P19: Luz solar y P20: Luz solar (Ver Apéndice D y E).

### 5.3 UNA TORSIÓN POSIBLE DESDE EL IMPENSABLE: DE LA MATERIALIDAD PRELINGÜÍSTICA DEL RELATO CINEMATográfico A LA MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO DEL CUENTO: DE *EL ABANDONO* Y LA PASIVIDAD A LA *VIDA DEL ABAD*, UNA RELACIÓN DE EXTIMIDAD

Tras realizar el análisis morfosintáctico y polisémico de las unidades léxicas identificadas, la unidad “**abate**” en su doble acepción, y “**estalagmita**” como composición neoclásica culta (NGLE, 2010). (Ver Apéndices B, C, D,) y el análisis de la Materialidad prelingüística: Plano-secuencia: signos de composición de la Imagen cinematográfica (Ver Apéndices G y H) por vías diferentes, una a partir de la materialidad lingüística y la otra a partir de una aproximación a la materialidad prelingüística remitieron al título. Gracias a la materialidad de la imagen-cinematográfica fue posible arribar a **estalagmita** como nodo donde gracias al silencio que implican los puntos suspensivos fue posible realizar la torsión y describir el recorrido de banda de Moëbius, una relación de extimidad (Miller, 2010) desde el relato cinematográfico - matiz que introduce Deleuze (2009b) para tomar distancia de la historia de la narración supeditada a la estructura del lenguaje, diferente al concepto de Barthes (1970) y la historia, otra historia, la narración que como composición tiene como materia prima los recursos

del lenguaje y la literatura (Figuras y recursos literarios). De esta manera, la historia no puede prescindir de la composición cinematográfica pues está sustentada precisamente como el cambio de su materialidad que es la misma y otra como producto de un acto de pensamiento suscitado por el impronunciable, imposible que desde el que los objetos miran al espectador a través de la imagen-tiempo como materialidad prelingüística, hialosignos (desdoblamiento, ordenación, diferenciación, reunión, composición), cronosignos (signos facie, punta, genesignos) y noosignos (opsignos y sonsigno heautónonos).

Así, “**abate**” como equívoco y **estalagmita** como nodo permiten trazar, en primera instancia un recorrido topológico que no solo retorna al título, si no que, al seguir la lógica inicial de derivaciones, prefijaciones, composición, descomposición, es decir, procesos de cambio y transformación, que hicieron posible el uso de recursos como figuras literarias, se obtuvo, no solo, un título, si no un nuevo nodo a partir del cual sale a la luz una historia cifrada en el cambio de estado de la materialidad de la imagen cinematográfica incluida en el guión, y a su vez oculta bajo el relato de las escenas cinematográficas como podrá apreciarse más adelante.

Para arribar al título, “**abate**” se constituyó en un significante, en términos psicoanalíticos que se relaciona con otros y remitió a la literalidad misma del relato, a su materialidad, a su letra y a sus diversos sentidos y significaciones.

Sea la denotación de **abate** como “desarmar”, “descomponer alguna cosa”, sea la definición en geometría que implica una superposición, “hacer girar alrededor de su traza un plano secante a otro hasta superponerlo a este, y junto a su derivación del siglo VI *abbatu re* y a su derivación del italiano *-abate* y este del latín *abbas - atis*, eclesiástico de órdenes menores y a veces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana”, “presbítero extranjero, especialmente, francés o italiano, y también eclesiástico español que ha residido mucho tiempo en Francia o Italia”, en el texto del **P14** remite a:

1. La descomposición y superposición que envían a abate tanto como sustantivo, como acción. Esto, se logra por una parte en la cadena:

**sin la unidad-contribuía-hacerlo estable-arrastra-hermano-vaso-lo abate-peso muerto – confunden –expansión.**

2. La cadena anterior, **hermano-vaso-lo abate-peso muerto –expansión**: remite a la acción que hace de **abate**, “**un abate**”: “**abate al abate**” esto es, la construcción supone un “juego de palabras”, “una diáfora”. Y, **unidad-contribuía-hacerlo estable(...)** - **vaso** establecen un nexo con el inicio, pues relaciona a **abate** con unidades que aparecen desde el primer párrafo y algunos párrafos anteriores: **P1: malla, enteriza, P2: intacto, P3: integridad, P5, P9, P14: vaso**

(Ver Apéndices C, D, E) y por cuanto supone en estos la unidad, lo que implica un retorno al comienzo.

.3. De otro lado, (abate al abate) hacerlo **abate** como sustantivo en la cadena **hermano-vaso- (lo) abate-peso muerto-expansión**, metáforas implícitas y metonimia (hermano), remiten al abate San Benito, quien fue nombrado “Patriarca del Monasticismo en Occidente, Abad, fundador de la Orden de San Benito, (Benedictinos) sobre cuya vida escribió San Gregorio Magno en sus *Diálogos*<sup>321</sup>”.

4. Una vez ubicado el abate San Benito, la relación con el siguiente párrafo (**Apéndice C, P 15**) acentúa la validez del procedimiento realizado y a su vez, enfatiza, a través de las unidades “**caligráfica**” y “**estalagmita**”, como composiciones del griego, el proceso de composición del relato tanto por el proceso de morfosintaxis como a través de sus significados:

a). Las unidades léxicas implican en sí mismas procesos de composición de formas cultas o neoclásicas (NGLE, 2010), esto es composiciones del griego, es decir, no es cualquier proceso al que remiten estas unidades, sino al proceso de composición que se irradia a la composición del relato.

b). Y teniendo en cuenta su significado, sustentan la remisión no solo al inicio del texto, al título, si no también a todo el proceso y procedimiento de construcción del texto para descomponerlo y realizar el proceso inverso si se considera que: caligráfica, hace referencia a partir de su etimología tanto a quien escribe “calígrafo a mano con letra bella” como a “**caligrafía**”, “arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos” y “conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc.”, (Ver Apéndice E), es decir, que remite tanto a “la letra”, al proceso de escribir “arte de escribir”, “al estilo”, y a “los rasgos propios que caracterizan la escritura del texto”, y en cuanto a “**estalagmita**”, remite a “líquido filtrado gota a gota” y a estalactita invertida que se forma en el suelo con la punta hacia arriba”, estalactita “(...) en forma de cono”, entonces, reenvía a detenerse paso a paso, detalle a detalle, unidad morfosintáctica a unidad morfosintáctica, letra a letra, etc, “gota a gota” y tomar la

---

<sup>321</sup> MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

dirección contraria, es decir, retornar al título, al texto, allí donde justamente, los tres puntos interrumpen mediante la recurso literario de la suspensión.

c) Tanto la tinta caligráfica, como las estalagmitas remiten a la china y a un pintor chino. Cabe anotar, que la invención de la tinta se atribuye a los chinos y las estalagmitas de importancia por su tamaño se localizan en la china. Y la caligrafía por el trazo esta asociada tanto a la escritura como a la pintura. En este sentido, cobra importancia, un pintor del siglo VI Sie' Ho (Malidney, Citado por Deleuze, 2009 a) quien escribe un tratado de pintura que incluye dos principios. El primero, es la "expresión del soplo vital" que une todas las cosas "es como el fondo del cual surgen todas las cosas, en tanto se manifiestan, en tanto aparecen" (p. 462). Y el segundo, hace referencia a que el pintor no solo debe recoger y expresar el soplo vital en su movimiento espirálico sino también la osamenta, esto es, "la articulación" , "la línea de universo que une los seres separados" (Maldiney, citado por Deleuze, p 462). Podría decirse, el énfasis en la relación del texto y los elementos que lo componen, cada uno en su diferencia, encuentra un trayecto que los une.

En consecuencia, por una parte reafirma que el abate San Benito es sustancial en el relato, por cuanto, el siglo VI, momento en que se ubica el pintor, es el siglo en el que San Benito inicia su vida como anacoreta y despliega toda su obra monástica. Y segundo, el tratado del pintor, reenvía al proceso y estructura de composición del relato.

De esta manera, **abate** que remite al Abad San Benito, se constituye en un nombre clave para la lectura, análisis e interpretación del texto. Es más, San Benito tuvo una hermana llamada Escolástica, y como bien, puede asociarse, remite a la filosofía escolástica caracterizada por el rigor del método.

En esta lógica, se retorna al título. Al hacer uso de recursos literarios de composición, transformación según el mismo texto lo va señalando, el uso de la síncopa, metaplasmos de sustitución de fonemas, epéntesis y anástrofe se devela otro título:

1. Al hacer uso de síncopa en la unidad abandono, se obtiene:

Aba-n-d-ono, es decir, se suprime n-ono, no no, que en términos morfosintácticos, semánticos se omite y en términos lógicos se anula y se obtiene Abad.

2. En cuanto a pasividad si separamos sus sílabas se obtiene:

**Pa -si –vidad**

y si se aplica un metaplasmo de sustitución de un fonema por otro y la figura anástrofe y, de esta forma, cambiamos el orden de las palabras resulta:

**Paz /s/ y /i/ vida d**

3. Si se retoma un recurso de la fonología, la epéntesis, se obtiene:

**Paz y vida de| Abad**

4. Si se continua utilizando la síncopa, la anástrofe y la epéntesis como recursos literarios, se encuentra algunas combinaciones posibles:

**Pas – i – ida-d**

**Paz – vida –d,**

y resulta:

**Paz vida d Abad : Vida de paz del Abad:** Y sin cambiar la significación, se puede omitir paz como énfasis, por supuesto sin desconocer su presencia en el análisis posterior , el título encontrado es:

**Título: Vida del Abad:** Vida del Abad San Benito escrita por San Gregorio Magno. San Gregorio Magno establece un nexo entre el relato cinematográfico y la narrativa pues sus *Diálogos*<sup>322</sup> tienen la estructura de escenas que el santo narra a uno de sus discípulos Pedro.

Teniendo en cuenta la materia signaléctica prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística, efectivamente, el título establece una relación de extimidad entre el cuento como cristal de múltiples facetas que describe dos momentos irreconciliables entre la existencia de los objetos como imágenes-tiempo y la presencia humana en el lenguaje.

---

<sup>322</sup> MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

El momento crucial del pasaje del relato que muestran los objetos y la historia cifrada a la que envía el guión cinematográfico en su materialidad prelingüística, se produce en los párrafos P14 y P15: por un lado, el significante abate que remite a la imagen de San Benito o San Benedetto y por otro, remiten a la descomposición y fractura, este punto lleva al relato cinematográfico pues justamente, la piedra y el aire empujan a la descomposición, y la presencia allí, antes de un ruido silencioso, los puntos suspensivos, como imagen prelingüística y lingüística, después de la unidad estalagmitas constituyen una cara y la otra, la que sigue a los puntos suspensivos.

Pues las estalagmitas suponen la presencia de estalactitas y entre ellas la presencia de un vacío, la intersección vacía que implican los puntos suspensivos, - las cuevas donde se forman -.

Y el reenvío al título tanto por su forma como por su significación, que implica una torsión, una banda de Moëbius, que reenvía a la continuidad de *El abandono y la pasividad* a *La vida del Abad* al recorrer el vacío que los separa, *La vida del Abad* es una composición que encuentra en los Diálogos de San Gregorio Magno y en algunos de los episodios de su vida, su fuente primordial.

**5.3.1 Relación de extimidad pasaje entre materialidad prelingüística y materialidad lingüística: encuentro con el vacío que hace a la construcción de la historia del cuento La vida del abad.** Teniendo en cuenta la importancia que San Benito y San Gregorio Magno adquieren en la composición del cuento cabe referir lo siguiente:

Algunos episodios de la vida de San Benito y San Gregorio Magno constituyen el sustrato para la composición del cuento y para la estructuración del relato a nivel del discurso y de la historia, en el nivel descriptivo, nivel integrativo y nivel informativo (Barthes, 1970; Zavala, 2007), de la intertextualidad y por supuesto de la interpretación.

Tanto San Gregorio Magno como San Benito escribieron textos de carácter religioso. San Benito escribió la Regla de los Monjes que orientó y aun, con ciertos matices, orienta la vida monacal. San Gregorio escribió la Regla Pastoral que fue el código para los Obispos durante la Edad Media y además, escribió textos teológicos: el *Epistolario*, que contiene 859 cartas, *Las 22 homilías sobre Ezequiel*, *El comentario a los libros de Job o las Morales* y los *Diálogos* entre otros.

Los *Diálogos* hacen especial énfasis en los milagros de algunos santos para transmitir la experiencia de la fe en forma de diálogos con uno de sus discípulos, Pedro. En su libro segundo escribe acerca de San Benito. El relato no sigue una cronología, está estructurado en episodios como “escenas y se sustentó en los

relatos de cuatro discípulos del Santo Abad. ”: “Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero”. (Capítulo 0 de los *Diálogos*, San Gregorio Magno (1997-2010) <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>).

Tanto uno como otro vivieron la convulsa vida del momento guerras sangrientas entre bárbaros y cristianos, los dos fueron testigos de la amenaza y poder destructivo de los lombardos y la crisis moral que azotó Italia (Capítulo 0 de los *Diálogos*, San Gregorio Magno (1997-2010) <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>).

San Gregorio falleció el 12 de marzo y San Benito el 21 de marzo del año 547. Los dos pertenecientes a nobles familias romanas y dejaron sus bienes para entregarse a la vida monacal tras las crisis morales, espirituales, guerras, hambre que azotaban Italia. Los dos renovadores de la fe cristiana son personajes de la ficción del cuento.

De este modo, se establece una relación “de doble” que en el texto entretiene la estructura del relato y tiene implicaciones a nivel de la historia en relación con el narrador, intra y extradiegético y determina los planos narrativos extra e intra diegético, el lector, devendrá narrador, autor de la historia del cuento, será focalizador.. Respecto a los aspectos del relato, la visión del narrador es igual a la del personaje en la medida en que va viendo lo que el personaje ve en la medida en que construye la historia y en otro momento, el narrador protagonista en principio se diferencia del narrador y posteriormente, no.

Es decir, el lector deviene narrador en el punto de imposible desde donde es mirado a través de las imágenes tiempo por los objetos que causa no solo un acto de pensamiento sino un hacer, escribir y narrar la historia del cuento. Lector deviene autor. Precisamente, habría que decir que el autor-ficción como el mismo y otro, en relación con el narrador y uno de los personajes, San Gregorio, sale en el P2 y entra en P20 donde autor deviene narrador y personaje que ha entrado y salida de la narración. Al pasar del personaje al lugar del narrador, tiene lugar la metalepsis como ocurre en el cine cuando el personaje entra y sale de la pantalla, “la camisa” en P:20 será clave, en tanto, de la túnica o cogulla que marca otro tiempo, la “camisa” esta fuera del tiempo de la historia que hasta ese momento se contaba, es decir, es un giro inesperado en los aspectos del relato, en el que autor, deviene personaje y narrador, incluso el nombre del autor-ficción, es el del personaje central, Benedetto y San Benedetto, San Benito.

De esta manera, el narrador al inicio se diferencia del personaje y al final no, el personaje, que puede ser San Gregorio o San Benito, sale de la narración y allí esa dualidad se bifurca y San Gregorio pasa a ser el narrador de los milagros de



San Benito, cifrados a través de recursos semánticos y sintácticos como las figuras literarias de significación (metáforas, metonimias, sinécdoques, calambur), figuras de dicción como figuras de transformación (apócope, síncope, aféresis, otros metaplasmos), figuras de repetición (gradación, equívoco, diáfora), figuras de pensamiento como las figuras lógicas (antítesis, paradoja), figuras de omisión (elipsis) recursos sintácticos que se ubican entre figuras de dicción y de pensamiento, como la suspensión, la sinonimia, zeugma.

Este acontecimiento tiene lugar “**cuando la puerta se cierra**” en P2. San Benito como personaje no ingresa de inmediato lo hace a partir del P:8, después que el despertador ha caducado en P7, una metáfora de San Benito como se verá más adelante-

Ahora bien, también uno y otro se retiran a la vida monacal y el primero vive una vida como anacoreta una vida de misticismo y contemplación San Gregorio Magno relata sobre San Benito: “Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retirose, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto “ (Capítulo 0 de los *Diálogos*, San Gregorio Magno (1997-2010) <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>).

Y San Gregorio “Pero su corazón aspiraba a cosas más altas, y tras una desgarradora lucha interior —que él mismo describe en una carta a su amigo íntimo San Leandro de Sevilla—, Roma contempla un día cómo su prefecto cambia sus ricas vestiduras por los austeros hábitos de los campesinos que San Benito había adoptado para sus monjes. Su mismo palacio del monte Celio fue transformado en monasterio. Gregorio es feliz en la paz del claustro, aunque pronto será arrancado de ella por el mismo Sumo Pontífice, que le envía como Nuncio a Constantinopla. De aquí en adelante añorará siempre aquellos cuatro años de vida monacal”<sup>323</sup>.

Aspecto, este, que introduce el primer párrafo a través de figuras literarias y procesos morfosintácticos y polisémicos del lenguaje. En los párrafos uno y dos se encuentra el nexo con los personajes San Gregorio y San Benito.

En el párrafo P1, se puede extraer que un hombre está de viaje, y mencionar “ropa femenina”, como se podrá apreciar puede interpretarse de dos formas: una, aquella que permite establecer una diferencia en relación con la “ropa de hombre”, en tanto, en la primera línea, se trata de una atribución de la ropa; y otra, una relación de posesión. Del mismo modo, se alude a un viaje, alguien se marcha,

---

<sup>323</sup> Disponible en: <http://www.magnificat.ca/cal/esp/03-12.htm>,

“La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija”, acción que se constatará en el P2: “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel”.

Ya se tiene entonces un hombre que se marcha. Otra cosa es la presencia de lo femenino en el texto que servirá como nexo entre San Benito y las islas bikinis y la renuncia y la tentación de la carne conforme a los *Diálogos* de San Gregorio y a la Regla de los Monjes de San Benito. Pero las palabras clave del párrafo que permiten dar cuenta que el personaje es San Benito son: valija, malla, dos piezas bikinis y las relaciones que a partir de este último significante se entretienen con el inicio del párrafo y con San Benito y San Gregorio.

En cuanto a bikini, siguiendo la lógica de las derivaciones, prefijaciones, etc., podría considerarse una “falsa prefijación” no se trata de *bi* como una prefijación y origen, se trata del “nombre de un atolón situado en las Islas Marshall, en el Océano Pacífico. Como un tipo de traje de baño fue diseñado en 1946 por el ingeniero Louis Réard, quien se encontró con que ninguna maniquí de París quiso presentarlo porque consideraban que era indecente vestirse con él. Para su presentación, el 5 de julio de 1946, Réard tuvo que recurrir a una bailarina de *striptease* del **Casino** de París, Micheline Bernardini. En esos días, los periódicos de todo el mundo hablaban del atolón Bikini, que los norteamericanos habían destruido parcialmente el 1 de julio de 1946, al lanzar sobre él una bomba atómica durante unos ensayos nucleares. Parece ser que Micheline Bernardini, con el desparpajo que se les supone a las bailarinas de *striptease*, le dijo al creador de la prenda: “Señor Réard, su bañador va a ser más explosivo que la bomba de bikini”. Poco antes, otro modista francés, Jacques Heim, había llamado **el átomo** a un bañador parecido; con este nombre hacía referencia a su reducido tamaño y se aprovechaba de la atención que recibía, en esos momentos, todo lo relacionado con la energía nuclear y las bombas atómicas. <http://www.blogolengua.com/search?q=bikini>.

En la palabra **bikini** no sólo estaba la idea de ‘bomba atómica’ y ‘explosión’ de entusiasmo que se suponía en quien viera a una mujer así vestida; también tenía connotaciones de ‘islas y mares exóticos’ o de ‘lugar prohibido’ (se había expulsado del atolón a la población indígena para realizar los ensayos nucleares). <http://www.blogolengua.com/search?q=bikini>.

Entonces, bikini se asocia tanto a una isla bombardeada en la segunda guerra mundial como a Casino a partir de una bailarina que contrató el creador de la prenda llamada bikini quien sacó provecho del momento para promocionar la prenda. Ahora bien. Casino y la Segunda Guerra Mundial remiten al Monasterio Monte Cassino fundado por San Benito, bombardeado, el 15 de febrero y el 15 de marzo de 1944 un año antes de culminar la guerra. <http://www.fortunecity.es/losqueamamos/pieza/272/cassino.htm>

Y en relación con lo femenino recuérdese que San Benito y San Gregorio en su vida monacal renunciaron a la vida de pareja con las mujeres y existían como una tentación, la maldad, así lo relata, San Gregorio Magno en los Capítulos II, VIII XII, XIX, XXIII, XXXIII Y XXXVIII de los *Diálogos*., algunos apartes: “El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad” Cap. II. “Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y temió mucho la caída de sus discípulos más débiles.” Cap VII.<sup>324</sup>

Pero Bikini no solo remite a lo femenino, en sentido inverso, “ropa femenina”, remite a Bikini y este a Casino que a su vez remite al Capítulo VIII de los *Diálogos* de San Gregorio, en el que se reafirma el nexo establecido entre lo femenino y el Monte Cassino: “El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo. Hubo allí un templo antiquísimo, en el que según las costumbres de los antiguos paganos, el pueblo necio e ignorante daba culto a Apolo. A su alrededor había también bosques consagrados al culto de los demonios, donde todavía en aquel tiempo una multitud enloquecida de paganos ofrecía sacrificios sacrílegos”<sup>325</sup>.

Las diferentes vías para demostrar la relación del texto con San Benito en relación con el significante Bikini, no solo remite a la relación Dos piezas Bikini- Mujer-Casino-Ropa femenina-San Gregorio-Faldas y seno-Monte Casino Mujer-Bikini y lo femenino como nexo significativo asociado a la maldad, lo demoníaco, a la renuncia, ya que, también “La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” en el párrafo P1 remite a la morfosintaxis y a las figuras de transformación de las palabras iniciales Bocanada y ahogada, y a la palabra Malla .

Malla puede definirse como “sortijas de acero encadenadas unas a otras que forman las cotas y por esta vía remite a aros o formas circulares y si se juega con “la pérdida de dos piezas”, bocanada y ahogada y se toma de estas la última sílaba, es decir, se hace uso del apócope, da, es la sílaba que hace falta a malla A la letra se tiene que malla remite a madalla, y si se hace uso de epéntesis, figura de dicción que por demás ya se ha utilizado en el título, se obtiene medalla.

---

<sup>324</sup> MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

<sup>325</sup> Ibid.

O si se supone el uso de síncope entonces las dos piezas perdidas son d, a y se aplica epéntesis se tiene medalla, la medalla de San Benito. Por las tres vías se llega a medalla, por la forma de los aros de la malla, por la denotación de pérdida de dos piezas y por la aplicación de figuras literarias de dicción

Y de otro lado, malla en relación con la denotación “aberturas de la red entre ñudo y ñudo” remite a la etimología del latín *maculae* y por homofonía remite a mancha (De Covarrubias, 1994), podríamos asociar al pecado, la maldad, la tentación del demonio alimento y cuerpo, lo femenino, y en este sentido se trata de la medalla de San Benito. “La medalla de San Benito es un sacramental reconocido por la Iglesia con gran poder de exorcismo”. En el frente de la medalla aparece San Benito con la Cruz en una mano y el libro de las Reglas en la otra mano, con la oración: "A la hora de nuestra muerte seamos protegidos por su presencia". (Oración de la Buena Muerte)<sup>326</sup>.

Además de las imágenes de la Cruz y el libro de las Reglas de San Benito, “la medalla trae también cierto número de letras, cada una de las cuales representa una palabra latina. Las diversas palabras reunidas tienen un sentido que manifiesta la intención de la medalla: expresar las relaciones que existen entre el santo Patriarca Benito y la Santa Cruz; y al mismo tiempo, poner al alcance de los fieles un medio eficaz de emplear la virtud de la Santa Cruz contra los espíritus malignos. Esas letras misteriosas se encuentran dispuestas en la cara de la medalla en que está representada la santa Cruz. En primer lugar, las cuatro colocadas entre los brazos de dicha Cruz:

<b>C</b>	<b>S</b>
<b>P</b>	<b>B</b>

Significan: **Cruz Sancti Patris Benedicto**; en castellano, *Cruz del Santo Padre Benito*. Esas palabras explican el fin de la medalla.

En la línea vertical de la Cruz se lee:

**C**  
**S**  
**S**  
**M**  
**L**

Lo que quiere decir: **Cruz sacra sit mihi lux**; en castellano, *La Cruz sagrada sea mi luz*.

---

<sup>326</sup> Disponible en: <http://www.corazones.org/santos/benito.htm>.

En la línea horizontal de la misma Cruz, se lee:

**N. D. S. M. D.**

Lo que significa: **Non draco sit mihi dux**; en castellano, *No sea el dragón mi guía*.

Reuniendo esas dos líneas se forma un verso pentámetro, mediante el cual el cristiano expresa su confianza en la Santa Cruz, y su resistencia al yugo que el demonio querría imponerle. Alrededor de la medalla existe una inscripción más extensa, que presenta en primer lugar el santísimo nombre de Jesús, expresado por el monograma bien conocido: **I. H. S.** (En el modelo más conocido de la Medalla de San Benito el monograma I. H. S. fue reemplazado por el lema benedictino PAX; en castellano, *Paz*). Vienen después, de derecha a izquierda, las siguientes letras: Paz que se incluye en el título Vida de Paz del Abad, y Paz que se extrajo para construir el título Vida del Abad **V. R. S. N. S. M. V. S. M. Q. L. I. V. B.**

Estas iniciales representan los dos versos siguientes:

**Vade retro satana; nuncuam suave mihi vana**

**Sunt mala quae libas; ipse venena bibas.**

En castellano: *Apártate, sataná; nunca me aconsejes tus vanidades, la bebida que ofreces es el mal: bebe tú mismo tus venenos.*

Tales palabras, se supone, fueron dichas por San Benito: las del primer verso, con ocasión de la tentación que sintió y de la cual resultó triunfante; las del segundo verso, en el momento en que sus enemigos le presentaron una bebida mortífera, hecho que puso al descubierto bendiciendo con la señal de la vida el cáliz que la contenía”<sup>327</sup>.

Se sigue de lo anterior, que la medalla da claves de interpretación en los dos versos y respecto a la dirección de interpretación en relación con el texto de San Gregorio, de forma horizontal, diagonal, de regreso a la horizontal, vertical, en dirección de las agujas del reloj, es decir, brinda detalles acerca de la lectura, análisis e interpretación para la construcción de la historia del cuento.

Respecto a valija, conforme a Claveria (?), aparece, ya, desde el Diccionario de Autoridades con una acepción especializada que designa ((La bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas; y a veces se toma por el correo mismo)). La voz es lematizada en todos los diccionarios de la Academia hasta la edición de 1869 con b inicial; desde 1884 aparece en la v.’ A

---

<sup>327</sup> Disponible en: [http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla\\_san\\_benito.htm](http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla_san_benito.htm)

partir de esta última edición la parte final de la definición forma una nueva acepción: ((El mismo correo)). En primera instancia, si se considera en su acepción de bolsa y se considera que la ropa femenina conforme al último párrafo hace referencia a la “colcha” se tiene entonces por qué mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada”. Y de otro lado, si se considera que es el correo mismo y la bolsa con candado, se trata de San Benito, que como correo mismo y bolsa con candado se trata de silencio, el silencio de su aislamiento en la vida de anacoreta.

De otro lado, la ropa femenina y el énfasis en la ropa, se asocia a las Reglas de los Monjes, “ha sido norma y guía espiritual de innumerables comunidades monásticas durante más de 1500 años”<sup>328</sup>. En el capítulo LV de la Regla, se especifica las prendas que un monje debe poseer:

Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies.” (...) “Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres. (...). Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad.”. En el primer párrafo también se lee “Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama” Y en el último párrafo P20 Pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo.<sup>329</sup>

Y en el capítulo I de los *Diálogos* se asocia desprecio con San Benito “Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo”-, luego viso se asocia a San Benito y además, en la Regla de los Monjes LV, remite a San Benito- Abad-cama. “El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo”<sup>330</sup>.

Hasta aquí, se estableció la relación entre San Benito y San Gregorio.. Efectivamente, se estableció que la Vida del Abad, San Benito, es la historia que se compone con la materialidad misma del relato cinematográfico, historia inspirada en los *Diálogos* de San Gregorio

Así mismo, se extrajo una lógica de interpretación en el recorrido que permitió el arribo a este punto, un movimiento que conforme a las claves encontradas al paso

---

<sup>328</sup> Abadía de San Benito de Luján, 1997-2010. Disponible en: <http://www.sbenito.org.ar/regla/rb.htm>

<sup>329</sup> Ibid.

<sup>330</sup> Ibid.

en la lectura respecto a las derivaciones en principio, es geométrico, elíptico en el movimiento global y espirálico de un fragmento a otro en el punto de corte, lógica que será de suma importancia para arribar a la topología de la relación de extimidad y establecer los nexos entre el texto del cuento y los *Diálogos* de San Gregorio en la composición de la historia que se cuenta en el pasaje de la materialidad que compone el relato cinematográfico a la materialidad significativa del cuento.

Adicionalmente a estas claves, el autor permite develar otra, “la medalla de San Benito” para leer tanto el texto del cuento como los *Diálogos* y componer la historia de acuerdo con los recorridos que sigue el desciframiento de los mensajes cifrados en las letras de la medalla, dispuestas en forma horizontal, diagonal, describiendo una Z, vertical, en forma circular de izquierda a derecha.

A continuación, se demuestra la relación establecida entre la historia que se desarrolla de forma paralela al relato cinematográfico en una relación de extimidad, y los *Diálogos* de San Gregorio, especialmente, el prólogo y algunos capítulos ( I, II, III, VIII, XXIII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII). El capítulo XXXVI *Que escribió una regla monástica*, establecerá el nexo directo con San Benito e incluye aspectos de esta Regla (*Prólogo*, I *Clases de Monjes*, IV *Los instrumentos de las buenas obras* XLVII *El anuncio de la hora de la obra de Dios* y LXIV *La ordenación del abad*, XLV, L *Obediencia*, VI *silencio*, XXXVIII, *Lector semanal*, XLII *Silencio nocturno*, LI *Los que van lejos*, LV *Vestido y zapatos*, LXVII *Los que van de viaje*, LXVIII *obediencia difícil*, y LXXIII *La mínima regla*) en la composición del cuento, particularmente, en el primer párrafo y en el último y en la relación autor-obra-espectador. Se considerará las unidades lexicales por composición y descomposición, las que se repiten y las que sobresalen (sustantivos) conforme a los Apéndices E y F.

El primer, segundo, tercer y cuarto párrafos narran aspectos referidos en el Prólogo, el Capítulo I *La Criba Rota y Reparada*, el Capítulo II *La tentación de la carne*, del comienzo del III *La señal de la cruz* y se componen de elementos extraídos de estos apartados principalmente, y de los capítulos VII, VIII, XIII, XV, XVI, XXIII, XXXV Y XXVII y de la Regla de los Monjes de San Benito, Prólogo, Capítulo I *Las clases de monjes*, capítulos V *La obediencia*, VI *El silencio*, LI *Los que van lejos*, LV *Vestido y zapatos*, LXVII *Los que van de viaje* y por supuesto el LXXIII

**5.3.1.1 Construcción de la historia La vida del Abad: hacer con lo imposible de la materialidad de la imagen cinematográfica de El abandono y la pasividad.** En términos generales en el primero y segundo párrafos, P1 y P2, se cifra particularmente el *Prólogo y el Capítulo I La criba rota y reparada de los Diálogos* de San Gregorio Magno. Cabe anotar que P1 en relación íntima con el *Prólogo y el Capítulo I La criba rota y reparada de los Diálogos* de San Gregorio Magno cumple una función cardinal por cuanto inaugura momentos fundamentales de la vida de San Benito, en tanto se refiere a dos acciones sustanciales que “abren alternativas consecuentes para continuar la historia” Barthes (1979), el abandono de San Benito de su vida en Nursia para viajar a Effide donde realizará su primer milagro (segunda acción) que será determinante, en la acción que tendrá lugar en P2 en conexión con los capítulos de los *Diálogos*, esto es, su decisión de viajar al Subiaco y convertirse en monje anacoreta.

Es importante señalar, que para demostrar la relación íntima entre P1 y P2 y el *Prólogo y el Capítulo I La criba rota y reparada de los Diálogos* de San Gregorio Magno, además de los recursos morfosintácticos, polisémicos, el anclaje, los recursos literarios, se acudió a otros capítulos de los *Diálogos* de San Gregorio Magno, *La Regla de los Monjes* de San Benito y otros textos que por su pertinencia en relación íntima con el texto brindan claves para la construcción de la historia del cuento.

Por tanto, en P1 y P2 se trata del abandono de San Benito no solo del lugar de origen sino de la vida que hasta ese momento llevaba: desprecia el estudio de las letras, deja su casa, sus bienes para obedecer a Dios y retirarse a la vida monástica, en silencio. En el primer párrafo, P1: “ (...) luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre”(…) fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada.”, prepara su viaje a Effide donde realiza su primer milagro que marcará un viaje decisivo en su vida al Subiaco cuyo destino será Monte Cassino.

En el P2: “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito (...)”, sale de viaje, como se mencionó la clave especialmente está tanto en el *Prólogo y el Capítulo I* de los *Diálogos*: como en la *Regla de los Monjes*.

Respecto a retirarse del mundo en el *Prólogo* de los *Diálogos* de San Gregorio se tiene: “Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retirose pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto”. Y en el *Capítulo I La criba rota reparada*: “Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente.



En cuanto a la obediencia, se encuentra un capítulo sobre este grado de humildad: :  
Capítulo V *La Obediencia de La Regla de los Monjes*:

El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. a la vida". (...) Sin duda estos tales practican aquella sentencia del Señor que dice: "No vine a hacer mi voluntad, sino la de Aquel que me envió". (...) "El que a ustedes oye, a mí me oye". (...)

Atinente al silencio, también se incluye un capítulo en la Regla de los Monjes, esto es, el Capítulo VI *El silencio*: Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. (...) porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado" y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo.

En el P1 y el P2, se hace uso de metonimias y metáforas de primero y segundo grado que sustituyen a San Benito del texto de los *Diálogos*, algunas veces sus atributos espirituales toman la forma de una metonimia que sustituye el aspecto espiritual por uno físico:

En primera instancia , "la bocanada" remite a la cuestión de la boca a través de la que la palabra pronunciada por Dios puede ser proferida por la boca del hombre y hace de este un hombre santo, pero también, por la misma boca que pronuncia la palabra de Dios se manifiesta la maldad como fuego, pecado, lo femenino. Precisamente, en la Regla de los Monjes Capítulo VI se precisa la boca como instrumento de pecado. Se tiene entonces la boca como la parte por el todo, sinécdoque que da cuenta de Dios pero también de Benito a través de quien se expresa el Creador y la maldad que intenta oponerse a la presencia espiritual de Dios: Se tiene entonces:

En el Capítulo I *La criba rota y reparada*, el sentido de la boca se asocia a la función nutricia y al alimento de la vida espiritual : (...) Su nombre se dio a conocer por los lugares comarcanos y desde entonces fue visitado por muchos, que al llevarle el alimento para su cuerpo recibían a cambio, de su **boca**, el

alimento espiritual para sus almas”, en el que se identifica el sinécdoque parte por el todo.

En el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*: la boca es el lugar de expresión de la maldad (...) Pero el venerable abad contaba a sus discípulos cómo el antiguo enemigo se aparecía a sus ojos corporales horrible y envuelto en fuego y le amenazaba echando fuego por la **boca** y por los ojos. (...) cuando gritaba: "¡Benito, Benito!", y veía que éste nada respondía, a continuación añadía: "¡Maldito y no bendito! ¿Qué tienes contra mí? ¿Por qué me persigues?". (...)

En el Capítulo XIII *Del hermano del monje valentiniano*: al igual que en el Capítulo VIII, la boca es lugar de expresión de la maldad (...) "¿Cómo ha sido, hermano, que el maligno enemigo, que te habló por **boca** de tu compañero de viaje, no pudo persuadirte la primera vez ni tampoco la segunda, pero logró persuadirte a la tercera y te venció en lo que quería?". Entonces él, reconoció su culpa, fruto de su débil voluntad;(...)

En el Capítulo XV *Profecía que hizo al Rey Titila*, la boca está asociada a la profecía: (...) Su discípulo Honorato, de quien es la relación de todo lo que voy diciendo, confiesa que esto no lo oyó de su **boca**, pero afirma que los monjes le aseguraron que así lo había dicho en Roma, pasó luego a Sicilia y al décimo año de su reinado, por disposición de Dios todopoderoso, perdió el reino con la vida. (...)

En el Capítulo XVI *De un clérigo librado del demonio*, la boca está asociada al conocimiento:

(...) Pedro (...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu **boca** (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) Gregorio: (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu **boca** (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerda, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su **boca**, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela puede ser conocido, pero no lo que oculta.

Y en el Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión eclesial, merced a una oblación suya*, la boca está asociada a una sentencia que empuja a una acción inevitable:

(...) Su lenguaje habitual, Pedro, no estaba desprovisto tampoco de poder sobrenatural, porque no podían caer en el vacío las palabras de la **boca** de aquel, cuyo corazón estaba suspendido en las cosas celestiales. Y si alguna vez decía algo, no ya ordenando sino amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia. (...) Gregorio.- Pero, ¿es que no vivía en carne mortal el apóstol san Pedro, cuando oyó de la **boca** del Señor: Todo lo que atares en la tierra será atado en los cielos y todo lo que desatares en la tierra será desatado en el cielo? (Mt 16,1).

Y en la Regla de los Monjes de San Benito: en el Capítulo VI *El silencio* el sentido de la boca remite al pecado: Hagamos lo que dice el Profeta:

Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi **boca**, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo. Por eso, cuando haya que pedir algo al superior, pídase con toda humildad y respetuosa sumisión. En cuanto a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a una eterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su **boca** para tales expresiones.

De otra parte, "bocanada" desde el punto de vista morfosintáctico es una composición donde cada parte constituyente no impone las propiedades sintácticas y semánticas y como juego de palabras podría señalarse una boca llena de nada como presencia de Dios o una apertura o agujero por el que algo sale, lo simbólico de lo real, o lo real que se tramita como simbólico a través de otro real como simbólico, Dios-palabra-hombre-palabra, lo que Dios oculta-incognoscible e impronunciado para el hombre.

Establecida la transformación que se efectúa a partir de los capítulos, I, VIII, XIII, XV, XVI Y XXIII de los *Diálogos* de San Gregorio Magno<sup>331</sup> en la composición del cuento que relaciona bocanada con el alimento espiritual que brindó Dios a San Benito y que el Santo difundirá entre sus fieles para combatir la maldad que también se expresa por la boca del hombre, la “luz”, asociada a “bocanada” es precisamente el alimento espiritual que contiene la boca y que Dios derrama sobre San Benito. Esta relación de la “luz” se puede observar en una suerte de gradación desde la luz física que Dios da al hombre hacia la luz espiritual de Dios, la luz interior que se amplifica con la contemplación interior y se hace una con la luz divina, “luz” sustituye a San Benito; “la luz” es una metonimia del carácter espiritual sustituido por la luz física y a su vez, es una metáfora de San Benito. Entonces en los siguientes capítulos I, VIII, XV, XXXV Y XXVII de los *Diálogos* se establece esa relación de desplazamiento y sustitución:

En el Capítulo I *La criba rota y reparada*, la luz remite a, “luz sobre el candelero” en su ambigüedad, como fenómeno físico o metáfora de Román sacerdote que ayudó a San Benito en la cueva del Subiaco : “Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la **luz** sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios”.

En el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*, la “luz” es la “luz de Dios” que llenó el corazón de San Benito, (...) Gregorio: Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la **luz** verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).

En el Capítulo XV *La profecía que hizo al rey Titila*, la “luz” es la “luz” física (...) Los misterios de esta profecía nos son ya más patentes que **la luz**, puesto que vemos demolidas las murallas de la ciudad, arruinadas sus casas, destruidas sus

---

<sup>331</sup> MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

iglesias por los huracanes y que se van desmoronando sus edificios, como cansados por una larga vejez.

En el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de germán, obispo de Capua*, se puede establecer una gradación de la luz del día hacia una potencia superior que es la luz de Dios, “luz del día”, “luz interior del alma”, “bola de fuego”, “centella de luz”, “luz tan brillante”, “luz de Dios”:

(...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una **luz** desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella **luz**, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la **luz** del día

Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella **luz tan brillante**, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una **bola de fuego**. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella **luz**. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la **luz** que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la **luz** de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el **globo de fuego** vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la **luz** de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la **luz** del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta **luz** que brillaba ante sus ojos, correspondía una **luz** interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas.

Y en el Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes* la “luz” es la señal de los “amados de Dios, es “la luz de Dios” que se corresponde con “la luz” en las almas de sus elegidos: “(...) En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de **luz** les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: “Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo”. Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado”.

Respecto a la “ropa femenina” del P1 del cuento, “La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada” hace referencia a lo siguiente:

Primero, Lo femenino asociado a la nodriza de San Benito que se marcha con él tras abandonar su vida e iniciar su camino hacia la vida monacal:  
capítulo I *La criba rota y reparada*: “Abandonado, ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza”.

Y segundo, lo femenino asociado a “la ropa femenina”, sustantivos género femenino, contenidos en la Regla de los Monjes de San Benito, Capítulo LV *El vestido y calzado de los monjes*: “Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar”.

De otro lado, “sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada” está en relación con la vida de comodidades que abandona San Benito y que en el *Prólogo* se asocia a lo que abandonó: “(...). Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retirose, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto”.

Continuando con el P1, “Un viso despreciado sobre la cama”, se trata de una transformación del enunciado que respecto al *Prólogo*, establece la relación entre Benito, la luz, las flores, el abandono de su casa, del estudio de las letras para iniciar el camino hacia la vida monástica, y en relación con la Regla de los Monjes, con el abad: “(...) estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, **despreció** el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. (...) Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retirose, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto.

Relativo a “La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis”, como se analizó con anterioridad establece la relación del texto con San Gregorio, San Benito y Monte Cassino, lugar donde estableció un Monasterio, y al tiempo, permite establecer el nexos con sus dos principales destinos, Subiáco y Monte Cassino. Precisamente, la remisión de Monte Cassino a Subiáco, permite ubicar el primer milagro de la Criba rota como el punto fundamental a partir del que San Benito decide abandonar por completo la vida secular para iniciar la vida como monje anacoreta. Se abre entonces la dualidad, de una vida por otra, del ruido por

el silencio, del pecado por la santidad y el inicio de un camino que derivará en otro, de Subiáco a Monte Cassino. La riqueza de recursos literarios que se despliega a partir de este enunciado, una enunciación si lo planteamos desde el psicoanálisis, permite extraer lo siguiente:

La malla constituye un sinécdoque, la parte por el todo, que hace posible, junto a las “dos piezas bikinis”, establecer el nexos con la criba rota, la malla sinécdoque de la criba, esa especie de cedazo en el que se limpiaba el trigo. Y remitirse a la Criba no solo establece el nexos con el Capítulo I, *La criba rota y reparada*, de los *Diálogos* de San Gregorio sino también, brinda otra de las claves de lectura del texto que se suma a la Malla, “Medalla” y que retroactivamente, permite dar su justo valor a la Medalla, en tanto las cribas son “enigmas”, sean “(...) problemas expresados, generalmente en lengua metafórica o alegórica que requieren ingeniosidad y el pensamiento cuidadoso para su solución” o también, “enigmas, que son preguntas que confían para sus efectos en punning en la pregunta o la respuesta”.

Se remontan a la antigua poesía inglesa y a la antigua literatura nórdica el “*Edda más viejo*” y los *skalds* pero también constituyen un fenómeno cultural para decidir “materias de la vida y de la muerte”, como el enigma de la Esfinge descifrado por Edipo o relacionado con la verdad, demostrar qué no se puede decir literalmente de las últimas verdades (Platón leyes, libro 2, 312d), o enigma asociado a las metáforas en *La Retórica* de Aristóteles: “En general, de enigmas bien concebidos es posible sacar metáforas adecuadas; porque las metáforas aluden implícitamente a un enigma, de manera que resulta evidente que están bien transportadas” (Aristóteles, 1405 b, 5-6, p. 193) y a su vez la metáfora remite al engaño “La mayoría de las elegancias de estilo se logra mediante la metáfora y a consecuencia de un engaño; porque resulta más claro que se aprendió aquello sin saber que era lo contrario y el espíritu parece decir “cuán verdaderamente era así y con todo yo me equivocaba” (Aristóteles, 1411 b-1412 b, p. 203).

Por lo expuesto, las cribas tienen no solo una ascendencia literaria en la poesía anglosajona y la literatura nórdica, aunque la clase contemporánea de enigma que se incluye bajo el nombre de “criba” puede no hacer esto obvio. En el mundo Anglosajón, *Wis* tenía *sabiduría* debido a su *ingenio* - su capacidad de conciliar y de mediar manteniendo perspectivas múltiples, sin embargo, ha derivado en una especie de la comedia. Esta modalidad de ingenio fue enseñada con una forma de tradición oral llamada *criba*, una colección que estuvo limitada, junto con versos y máximas gnomicas otros ca. 800 A.D y depositada en la catedral de Exeter en el undécimo siglo - el supuesto Libro de Exeter, uno de la colección más importante de los manuscritos ingleses antiguos que ha sobrevivido.

La técnica general de la forma de la criba es referirse de manera oblicua al tema como ocurre con el kenning y otras clases de lengua figurada; puesto que los *kennings* formaron un elemento tan importante de verso aliterado en lenguas

germánicas, las cribas respondieron al propósito empírico dual de desconcertar a las audiencias del poeta y la enseñanza del saber necesitó utilizar o entender con éxito la lengua poética. Pero las cribas también tuvieron un papel más abstracto en la educación anglosajona, porque gracias a estos enigmas enseñaron a los oyentes cómo seguir dos (o a más) significados inmediatamente en una sola situación semántica, y su misma existencia demuestra con mayor razón que los anglosajones del pre-Cristiano no habitaban un pensamiento-mundo que carecía en delicadeza y complejidad.

Hay por lo menos dieciocho palabras anglosajonas distintas que describen aspectos de la habilidad cognoscitiva [frod, ferð, onhæle, degol, cunnan, dyrne, hyge, hygecraft, la más hylest, heort, þencan, gleaw, sceolon, giedd, MOD, sawol, heofodgimme, los wis, el snot (t) o, wat, swican - la lista podría ser extendida], un hecho que atestigüa una cultura que valora habilidades cognoscitivas, en un contexto oral y no que sabe leer y escribir. El dios Odin era un amo del saber de la criba, y se bate con varios de sus enemigos que usaban competencias de cribas. En Vafthruthnismal, Odin derrota a su enemigo planteando una pregunta sobre la que solamente él sabía la respuesta.

Se tiene entonces que “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” remite al Capítulo I, La criba rota y reparada de los *Diálogos* de San Gregorio y la criba brinda a su vez otra clave de interpretación del texto, esto es, reenvía al enigma, al engaño que implican los recursos literarios, las figuras literarias empleadas, especialmente, de significación, al hacer visible la utilización de silepsis, al jugar con los dos significados de una palabra al tiempo, o más, en el caso de la criba y la utilización de metáforas, sean estas de acción en sentido Aristotélico, y de tropos, como metonimias, sinécdoques y en este sentido, implica considerar en el texto, no solo la conexión con los *Diálogos* de San Gregorio o la *Regla de los Monjes* de San Benito, sino el cuidado que demandan otras claves de interpretación, otros significados en relación con esos textos como límite en la construcción de la narración que introducen al autor en la narración.

Siguiendo con el texto del cuento se tiene que “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” remite a los siguientes apartes del Capítulo I, *La criba rota y reparada* y estos a su vez abren paso a la interpretación del texto del siguiente párrafo:

La ya citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una **criba** para limpiar el trigo. Dejola incautamente sobre la mesa y fortuitamente se quebró y quedó partida en dos trozos. (...) Pero Benito, joven piadoso y compasivo, al ver llorar a su nodriza, compadecido de su dolor, tomó consigo los trozos de la criba rota e hizo oración con lágrimas. Al acabar su oración encontró junto a sí la criba tan entera, que no podía hallarse en ella señal alguna de fractura. Al punto, consolando cariñosamente a su nodriza, le devolvió entera la criba que había tomado rota.



El hecho fue conocido de todos los del lugar. Y causó tanta admiración, que sus habitantes colgaron la criba a la entrada de la iglesia, para que presentes y venideros conocieran con cuánta perfección el joven Benito había dado comienzo a su vida monástica. Y durante años, todo el mundo pudo ver la criba allí, puesto que permaneció suspendida sobre la puerta de la iglesia hasta estos tiempos de la invasión lombarda.

Efectivamente, el último enunciado del párrafo anterior del Capítulo I *La Criba rota y reparada* establece el nexo con el P2 del cuento en relación con “la puerta” pues este inicia así: “Cuando **“la puerta”** selló con ruido la salida de la valija (...)”, y aquel otro termina: “Y durante años, todo el mundo pudo ver la criba allí, puesto que permaneció suspendida sobre **“la puerta”** de la iglesia hasta estos tiempos de la invasión lombarda”. La puerta es un símbolo del primer cambio decisivo de San Benito a la vida como monje anacoreta (Capítulo I *Las Clases de Monjes*, Regla de San Benito) en el Subiaco y también, desde el psicoanálisis un significativo que hace borde al pasaje de una vida a otra. Si bien, la criba podría interpretarse como una metáfora del inicio de la vida monástica y clave fundamental de interpretación en tanto enigma, es la puerta la que abre paso a la vida eremita en el Subiaco, una vida de silencio y aislamiento en la contemplación divina:

Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco, distante de la ciudad de Roma unas cuarenta millas. En este lugar manan aguas frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río.

Mientras iba huyendo hacia este lugar, un monje llamado Román le encontró en el camino y le preguntó adónde iba. Y cuando tuvo conocimiento de su propósito guardóle el secreto y le animó a llevarlo a cabo, dándole el hábito de la vida monástica y ayudándole en lo que pudo.

El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato (...) (Capítulo I *La criba rota y reparada* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno”-

Cabe anotar que el P2 cumple una función cardinal conclusiva de un momento de la vida de San Benito, gracias a la acción “sellar con ruido la salida de la valija” que implica el abandono de Effide y su decisión de vivir como monje anacoreta en el Subiaco. También el P2 cifrará de manera particular aspectos del *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos* y en relación con este anudamiento, se sigue que P2, además, cumple otra función cardinal en tanto inaugura un momento de tensión, un momento de riesgo del relato en tanto describe la primera batalla contra una violenta tentación de la carne. En este

sentido, se enlaza con P3 que del mismo modo se anuda al *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* de los Diálogos que cumplirá también una función cardinal conclusiva en tanto San Benito no sucumbirá de nuevo a la tentación de los placeres de la carne. (Ver Apéndice J).

Será preciso entonces demostrar el anudamiento entre P2 y el *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* de los Diálogos y para ello, otros capítulos de los *Diálogos de San Gregorio Magno* y de *La Regla de los Monjes de San Benito* ofrecen claves de interpretación y algunos otros textos que por su pertinencia sostienen una relación de extimidad con el P2.

De este modo, el P2 del cuento “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija”, hace referencia a la invasión lombarda” tras la cual siguiendo el hilo del texto “Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco (...) El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato (...) (Capítulo I *La criba rota y reparada* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno).

Entonces, si se recuerda la definición de valija conforme a Claveria (?) se asocia a correo, ya que valija designa “la bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas y que a veces se toma por el correo mismo, esta acepción se incluye en el Diccionario de Autoridades, particularmente, a partir de la última edición del de 1884. Es decir, que Benito, es “el mismo correo”.

Conforme a las diferentes acepciones del siglo XIX (Claveria ?) correo remite “al que tiene por oficio llevar y traer las cartas de un lugar a otro”, “La comunicación que se tiene por escrito o de palabra para tratar y avisar lo que se ofrece de una parte a otra”. Por consiguiente, Benito es “correo” es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que se silencia durante su permanencia en la cueva en el Subiaco donde permaneció por “3 años”, lo que se sostiene y sustenta en relación con el texto que sigue en el P2 del cuento : “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, (...)” respecto al texto del Capítulo I *La criba rota y reparada*, “ puesto que:

1 Vaso es símbolo de San Benito según puede extraerse principalmente del Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, que remite al contenido/continente de las almas, no solo por su palabra, sino por sus acciones al hacer frente a las tentaciones, especialmente, de la carne. San Gregorio, en su diálogo con Pedro expone que los “vasos sagrados” “son las almas de los fieles” y “los elegidos mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se

fatiguen con trabajos” para protegerse de pecar. Sin embargo, “cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”. Luego, San Benito, elegido del señor, quien “desde su infancia tuvo cordura de anciano” (Prólogo, *Diálogo de San Gregorio Magno*) al enfrentar la primera tentación de la carne que expone San Gregorio, tras dar inicio a la vida anacoreta, se constituyó en “vaso sagrado” y al superar la tentación de la carne, del pecado, se constituyó en “custodio de vasos sagrados”.

En el capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, el vaso no solo está asociado a lo sagrado, a las almas, a la presencia divina, sino a la “muerte”, al veneno, la maldad, como se desarrollará más adelante, cuando los monjes intentaron asesinarlo y tanto en este Capítulo como en el XXIX *La tinaja vacía que rebose de aceite*, el vaso está asociado a milagros: “Y así, no había ya quien dudara de las promesas de aquel que en un instante trocó un vaso de cristal casi vacío en una tinaja rebosante de aceite”.

Teniendo en cuenta, “el vaso alto de **agua** al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”, remite a:

1. Al considerar el agua en el Capítulo I : *La criba rota y reparada*, el **agua** remite al Subiáco, “lago profundo”, sitio donde San Benito llevó una vida como monje anacoreta durante 3 años “ignorado de todos” esto es, San Benito aun no se hacía cargo de custodiar las almas aunque sí, su alma superaba con creces el tamaño de su cuerpo, “papel escrito”, esto es, “el vaso alto de **agua** al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”:

“En este lugar manan **aguas** frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río. (...) El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos (...) [La cueva] caía debajo de una gran peña. San Benito aun no era custodio de los “vasos sagrados”, él era un vaso cuya alma alimentada en la contemplación divina, brindaba alimento espiritual a quienes nutrían su cuerpo en la cueva, su refugio, en el Subiáco. Las aguas del Subiáco entonces adquieren un carácter sagrado por la presencia de San Benito. Agua, Subiáco, San Benito. El vaso alto de agua, alude entonces a la presencia de San Benito en el Subiáco.

2. El carácter sagrado del agua también se extrae del Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte*,

Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago a por agua (...) Aquella misma noche, en compañía del niño Plácido (...) subió a la montaña y oró allí un buen rato. Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como

señal (...) Al día siguiente, acudieron de nuevo aquellos monjes por causa del agua (...) Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al punto se llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña.

y en el Capítulo VII: *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno, se pone de manifiesto el carácter ambiguo del agua, su carácter sagrado respecto al milagro pero también su carácter ominoso:

(...) el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar **agua** del lago y al sumergir incautamente en el **agua** la vasija que traía, cayó también él en el **agua** tras ella. Al punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha El hombre de Dios, (...), al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro. (...) Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; (...) creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el **agua** hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las **aguas**, (...)

Al igual que en el párrafo precedente, en el Capítulo VI :*del hierro vuelto a su mango desde el fondo del agua*, el **agua** implica la dualidad de lo sagrado y la presencia de "la maldad asociada también a las zarzas como en el Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*, pues en ella suceden milagros aunque también se vehícula el mal: "Mientras el godo cortaba aquel matorral de zarzas con todas sus fuerzas, se desprendió el hierro del mango y cayó al lago, precisamente en un lugar donde era tanta la profundidad del **agua**, que no había esperanza alguna de recuperarlo. Perdida ya la herramienta, corrió el godo tembloroso al monje Mauro (...). Enseguida, Mauro puso el hecho en conocimiento del siervo de Dios Benito, el cual, enterado del caso, fue al lugar del suceso, tomó el mango de la mano del godo y lo metió en el **agua**. Al momento, el hierro subió de lo hondo del lago y se ajustó al mango".

Y en el Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana escolástica* de los *Diálogos* confusamente el **agua** se asocia a un milagro pero también al deseo de la hermana de San Benito, contrario al precepto monacal. Su hermana Escolástica esperaba que su hermano permaneciese junto a ella en contra de los preceptos monásticos aunque con sus lágrimas obtuvo el favor del Todopoderoso, milagro y oposición a los preceptos divinos ante los que el mismo Dios es laxo al corresponder al pedido de la religiosa:

Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la **lluvia**, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el

umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, (...) había derramado sobre la mesa tal **río de lágrimas**, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua (...). Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. El **agua** remite a las lágrimas, la lluvia, el deseo. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio.

Se sigue entonces que "el vaso alto de **agua** al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito" se trata de la permanencia de San Benito en el Subiáco por el lapso de tres años cuando su alma como vaso sagrado se alimentaba de la contemplación divina.

Es de anotar, que el Subiáco remite a una actriz y periodista gráfica **Luigina Lollobrigida** nacida en esta región italiana. Esta actriz permite establecer tres nexos, relaciones de extimidad:

- La cuestión de lo femenino, su relación con el P2 y el Capítulo II *La tentación de la carne* de los diálogos, pues esta actriz quien también fue modelo y participó en Miss Italia en 1947 formó parte del elenco de la película **La burla del diablo** (1953) dirigida por John Huston . El guión fue co-escrito por Huston y Truman Capote , y basada en una novela del mismo nombre por el periodista y crítico británico Claude Cockburn , escribiendo bajo el seudónimo de James Helvick. Fue destinado por Huston como parodia de su obra maestra anterior, *El halcón maltés* , y de las películas de su género.
- Esta actriz también permite establecer la relación de extimidad con el autor, en tanto, es el nexo con el autor, por su relación con el periodismo, recuérdese que Di Benedetto fue periodista. Del mismo modo, relativo a la película **La burla del diablo** , la actriz permite establecer un nexo con el cuento en relación con la cuestión del género, pues, "esta obra de Huston no se ajusta a las normas establecidas de las categorías de cine, ha sido clasificado como un "thriller", una "comedia", un "drama", un "crimen" y una película "romántica". Es sobre todo una parodia del cine negro de un estilo que Huston mismo había iniciado para su época. Del mismo modo, pocos años mas tarde, el cuento *Abandono y pasividad*, podría señalarse no podía ubicarse en género alguno, por su nexo con el cine y la literatura, y como se puede apreciar hasta el momento, no solo, podría ser un guión de cine sino un cuento.

De otra parte, "el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado a la explanada de la mesita (...) remite a la mesa los capítulos, Capítulo I: *La criba rota y reparada*, Capítulo III: *El jarro roto por la señal de la cruz*, Capítulo XX: *Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu*, Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana escolástica* en los que la mesa

está asociada al sitio preámbulo de un milagro, sitio de congregación para la muerte, el pecado, el servicio, el deseo, las lágrimas, de Escolástica, la lluvia torrencial y en este sentido, también asociada al valle del río Aniense que riega el Subiaco y sobre el cual se eleva el monasterio de Santa Escolástica. De este modo, en cada capítulo se juega con la silepsis :

1. Hace referencia al preámbulo de un milagro que abrirá paso a la vida anacoreta y monacal de San Benito aunque no sin antes producirse el acontecimiento trágico esto es que la criba se rompiera, mesa, remite a tragedia y milagro: (...) La ya Citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una criba para limpiar el trigo. Dejola incautamente sobre la **mesa** y fortuitamente se quebró y quedó partida en dos trozos. Al regresar la nodriza, empezó a llorar desconsolada, viendo rota la criba que había recibido prestada. (...) Capítulo I *La criba rota y reparada*.

2. La "mesa" se asocia a la congregación de los monjes para matar a San Benito , al milagro y a la voluntad de Dios para el pecador,

(...) Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio, fue presentado al abad, que estaba en la **mesa**, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. A1 momento se levantó de **la mesa**, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: "Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo (Capítulo III *el jarro roto por la señal de la cruz*)

3. La mesa remite al pecado de la soberbia y al servicio en la humildad: "En otra ocasión, mientras el venerable abad tomaba su alimento (...), cierto monje, (...) le sostenía la lámpara delante de la **mesa**. Y mientras el hombre de Dios comía y él le alumbraba, comenzó a pensar y decir secretamente en su interior: "¿Quién es éste para que yo tenga que servirle y sostenerle la lámpara mientras come? ¿Y siendo yo quien soy, he de servirle?" (Capítulo XX *Del pensamiento de soberbia de un monje, conocido en espíritu*).

4. La mesa remite al encuentro de San Benito y Santa Escolástica, al deseo, a la transgresión de la regla monacal y al ruego asociado a las lágrimas de la hermana del santo, a la lluvia, el agua para procurarse el favor Divino de pasar la noche junto a su hermano y al valle del río Aniense donde se eleva el monasterio de Santa Escolástica:

Estando aún sentados a la **mesa** entretenidos en santos coloquios, y siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¿Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio". Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la **mesa** con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la **mesa**, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la **mesa** tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la **mesa** se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. (Capítulo XXXIII: *el milagro de su hermana escolástica*).

5. En relación con el Capítulo XXXVIII *El lector de la semana* de la Regla de los Monjes, la mesa remite a la reunión de los hermanos en torno a la lectura.

Sin embargo, "**la explanada de la mesita**", en P2 hace referencia a la presencia de San Benito en Subiaco, ubicado en el valle del río Aniene después de realizar el milagro de la criba rota que yacía sobre la mesa en la que la nodriza se aprestaba a limpiar el trigo.

Respecto a las flores en P2, "Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso", se asocian en el *Prólogo*, *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* y *Capítulo VIII: Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos* a la tentación de la carne, ante la que un alma joven, un vaso sagrado es débil y por ello deberá ocuparse en trabajos, en tanto, un "maestro de las almas" no sucumbe a la tentación y custodia las almas débiles. Cabría señalar:

1. De acuerdo con el *Prólogo*, las flores asociadas a lo femenino como tentación y el desprecio que manifestó San Benito solo se iguala al de un "maestro de las almas" un "custodio de los vasos sagrados", labor que solo está en manos de monjes "mayores de 50 años" como se podrá apreciar en el Capítulo II, "cual si estuviera marchito". "Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino

que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito” *Prólogo*

2 En el Capítulo II, la mujer como tentación de la carne se presenta como la primera prueba a la fe de San Benito, la mujer que vio antaño y cuya hermosura como recuerdo despierta “una tentación carnal violenta”, bien puede representarse por las zarzas, plantas de flores rojas con espinas a las que se arroja San Benito para expiar su pecado y se confunde el rojo de su sangre con el rojo de las zarzas. Fuera de los textos, podría señalarse también que existen las hierbas de San Benito, que poseen flores de tono rosa, lo que sustentaría “el rosa tierno mal conjugado con el rojo furioso”. De este modo, el P2 “(...) la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de rosa tierno mal conjugado con el color furioso”, hace referencia a esta primera “tentación violenta” vencida por San Benito, tal como se cifra en el P3, al punto de concretar las palabras de San Gregorio, al adquirir “cordura de anciano” y aquel vaso sagrado que deriva en aquel florero se constituirá en el “custodio de los vasos sagrados”, atribución solo conferida a las personas mayores de 50 años. Entonces,

Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido. (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*).

3. La relación flor-tentación de la carne, también, se encuentra en el Capítulo VIII, tentación no ya de San Benito, una violencia suscitada a su alma sino una tentación de la carne que el sacerdote Florencio puso a sus discípulos al no lograr acabar con la vida de San Benito, “instigado por el antiguo enemigo”, se trata de una violencia propiciada por otro y a sus discípulos:

Florencio, abuelo de nuestro subdiácono Florencio, instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y a apartar de su trato a cuantos podía (...). Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante



sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos. (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*).

Continuando con el P3, cabe recordar que cumple una función cardinal en tanto concluye la tensión que cifra P2 respecto al Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*, pues se cifra la victoria de San Benito al enfrentar la tentación de la carne, momento desde el que (...) por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio. (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*).

De este fragmento del Capítulo II, las palabras que intersectan el texto del cuento y el texto de los *Diálogos*, además de las “flores”, y dan cuenta que el P3 se sustenta en este aparte del Capítulo II son: en el primero, “la violencia exterior “y “extinguió” y en el segundo, “el ardor que tan vivamente sentía por fuera” y “extinguió”. Así, en el P3, “ Las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, justamente, da cuenta que “al acallarse la violencia exterior” al trocar “el deleite en dolor” cuando San Benito se arrojó a las zarzas y a las ortigas, por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma” y “el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro” (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*).

De este modo, “venció el pecado, mudando el incendio” (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*). Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante (...) Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre” (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*) y por tanto, conforme al P3, “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, implica que no constituirán una tentación para San Benito, aunque sí para sus discípulos como bien pudo leerse en el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos*, ya que, si establecemos a partir del Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*, la metáfora “flores de las zarza”, “flores”, remiten a mujer, tentación de la carne, pecado y de la misma manera, en el Capítulo VIII al sacerdote Florencio que introdujo 7 jóvenes desnudas para matar las almas de los discípulos de San Benito, pues, no pudo matar su cuerpo, y por supuesto, se sigue que sobre “el maestro de las almas” la tentación de la carne tras la primera tentación violenta ya no era amenaza.

(...) “Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la

tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”. En torno a este asunto, Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. Los vasos sagrados son las almas de los fieles. Por eso conviene que los elegidos, mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos, pero cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas (...)” Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*

Hasta aquí, el P3 del cuento cifra aspectos relacionados con los dos primeros Capítulos, ya citados, de los *Diálogos* y sigue el hilo conductor cifrado del cuento. Las cuestiones claves de este párrafo, concuerdan con las unidades lexicales (nominales) por composición o descomposición, los sustantivos que se repiten o aquellos que no repitiéndose sobresalen por su etimología (Apéndices E y F) y su nexa con el cuento, Los *Diálogos* de San Gregorio y la Regla de los Monjes de San Benito, una relación de extimidad. En este orden de ideas:

1 En el P3 “Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador (...)”, remite a:

Con anterioridad en los capítulos I, VIII, XV, XXXV Y XXXVII de los *Diálogos* se estableció el nexa entre San Benito y la luz, en el proceso de desplazamiento y sustitución, un proceso de gradación de la luz del fuego del hombre, la luz natural del sol (la violencia del sol), “la luz interior del alma”, la “luz de Dios” que retroactivamente se interpreta en los primeros párrafos a partir del Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo De Capua*, es decir, gradación que se interpreta si se sigue la clave que procura la Medalla de San Benito, dirección de abajo hacia arriba.

Y en el P3 “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la que se asocia “a la Pascua de resurrección del Señor”, conforme al Capítulo I *La criba rota y reparada* de los *Diálogos*. En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta Benito, realizó su primer milagro.

Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual. Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II *La tentación de la carne* de los *Diálogos*, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos. En el primer párrafo del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, precisamente, se explicita que “Alejada ya la

tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”.

“La luz de velador” como “luz del alma” de San Benito“ que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta, se sustenta en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de “velador”, “en tanto vela las acciones de su vida a toda hora” (Capítulo IV *Los instrumentos de las buenas obras*).

Sumado a esto, el nexa “luz de velador” y “despertador” se establece tanto en el Prólogo como en el Capítulo XLVII, *El anuncio de la obra de Dios* de la Regla de los Monjes.

En cuanto al Prólogo, San Benito es “el despertador” en tanto, “levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina”, él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como “luz de velador”, al “velar las acciones de su vida a toda hora” como monje anacoreta, “(...) Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: "Ya es hora de levantarnos del sueño" (Rom. 13,11). Abramos los ojos a la luz divina y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: "Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones" (Sal 94,8). Y otra vez: "El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias" (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? "Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor" (Sal 33,12). "Corran mientras tienen la luz de la vida, para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte (Jn 12,35)”.

Y en cuanto al Capítulo XLVII , solo un Abad puede ser “un despertador” para levantar las almas ; “El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es competencia del abad”.

Continuando con el P3 “(...) espera, espera de luz de velador” de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez (...)” puede interpretarse como preámbulo a una serie de milagros, que se cifran a partir de P5 que remite al Capítulo III de los *Diálogos*, “*El jarro roto por la señal de la Cruz*”, en el que San Benito se transforma, deja su vida como monje anacoreta e inicia su servicio como abad a petición de los monjes que perdieron al suyo, los que atentarán contra su vida, es decir, intentarán apagar “la luz de velador” al envenenar el vino del rito sagrado. Y, justamente, transformará el jarro con el vino envenenado, su integridad al hacer la señal de la cruz, pues se quiebra como si hubiese sido golpeado por una piedra. De ahí, en adelante en los párrafos siguientes del cuento se cifrarán otros milagros contenidos en los *Diálogos*: evitar ser asesinado por segunda vez, librar a sus discípulos de la tentación de “la maldad” que habitó al sacerdote Florencio, salvar del ahogamiento a uno de sus discípulos, interceder por el alma de las religiosas poseídas por el mal, presenciar el ascenso del Obispo de Capua, anunciar su muerte, el milagro de su ascensión y su aparición a dos de

sus monjes y el milagro que favorece a “la mujer loca” que se encontraba, después de la ascensión de San Benito y su aparición a dos de sus discípulos, en uno de los sitios en el que el santo se dio a la contemplación de su alma y brindó alimento espiritual a sus fieles .

Prosiguiendo con el P4 cumple una función catalítica en tanto cifra acciones que anticipan no solo el anudamiento entre P5 y el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, sino que anticipa aspectos claves que cifran acciones de algunos capítulos de los *Diálogos* relativos aspectos de *La Regla de los Monjes* de San Benito y de otros textos éxtimos que se anudarán a los párrafos del P8 al P20, así mismo, retoma aspectos cifrados en P1, P2 y P3, por tanto cumple una función catalítica de resumen, funciones estas que “retardan el discurso y despiertan la tensión semántica” (Barthes, 1970).

Así, en P4 “Porque todo era pasivo – o mecánico, el reloj -, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera”, remite a:

En primer lugar, remite a la vida de obediencia de los monjes, al Capítulo V *La obediencia* de la Regla de los Monjes:

El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. Y así, en un instante, con la celeridad que da el temor de Dios, se realizan como juntamente y con prontitud ambas cosas: el mandato del maestro y la ejecución del discípulo.

- En segundo lugar, la inclusión de “ pasivo -mecánico, el reloj –“ remite a las doce manecillas del reloj, que remiten a los doce monasterios edificados por San Benito en el Subiáco: “Como el santo varón crecía en virtudes y milagros en aquella soledad, fueron muchos los que se reunieron en aquel lugar para servir a Dios todopoderoso de suerte que con la ayuda de Nuestro Señor Jesucristo, que todo lo puede, erigió allí doce monasterios, a cada uno de los cuales asignó doce monjes con su abad. Pero retuvo en su compañía a algunos, que creyó serían mejor formados si permanecían a su lado” Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*.

También las doce manecillas del reloj remiten a los doce grados de humildad incluidos en el Capítulo VII de *La regla de los monjes* titulado *La humildad* para

alcanzar “aquel amor de Dios que siendo perfecto excluye todo temor”. Los grados de humildad implican una cierta pasividad, así, pues,

(...) **el primer grado** de humildad consiste en que uno tenga siempre delante de los ojos el temor de Dios, y nunca lo olvide. (...) Piense el hombre que Dios lo mira siempre desde el cielo, y que en todo lugar, la mirada de la divinidad ve sus obras, y que a toda hora los ángeles se las anuncian. (...) // **El segundo grado** de humildad [puede condensarse en] "No vine a hacer mi voluntad sino la de Aquel que me envió". Dice también la Escritura: "La voluntad tiene su pena, y la necesidad engendra la corona." // **El tercer grado** "consiste en que uno, por amor de Dios, se someta al superior en cualquier obediencia, imitando al Señor de quien dice el Apóstol: "Se hizo obediente hasta la muerte". // **El cuarto grado** de humildad consiste en que, en la misma obediencia, (...) soportándolo todo, no se canse ni desista, pues dice la Escritura: "El que perseverare hasta el fin se salvará", // **El quinto grado** "consiste en que uno no le oculte a su abad todos los malos pensamientos que llegan a su corazón y las malas acciones cometidas" [puede recogerse en]: "La Escritura nos exhorta a hacer esto diciendo: "Revela al Señor tu camino y espera en Él, (...) Dije: confesaré mis culpas al Señor contra mí mismo, y Tú perdonaste la impiedad de mi corazón". //49 **El sexto grado** de humildad [puede sintetizarse en palabras del profeta]; "Fui reducido a la nada y nada supe; yo era como un jumento en tu presencia, pero siempre estaré contigo ". // 51 **El séptimo grado** "consiste en que uno no sólo diga con la lengua que es el inferior y el más vil de todos, sino que también lo crea con el más profundo sentimiento del corazón, humillándose y diciendo con el Profeta:: "Soy un gusano y no un hombre, oprobio de los hombres y desecho de la plebe. He sido ensalzado y luego humillado y confundido". Y también: "Es bueno para mí que me hayas humillado, para que aprenda tus mandamientos". // **El octavo grado** "el monje no haga nada sino lo que la Regla del monasterio o el ejemplo de los mayores le indica que debe hacer. // **El noveno grado** de humildad consiste guardar silencio y no hablar hasta ser preguntado, porque la Escritura enseña que "en el mucho hablar no se evita el pecado". y que "el hombre que mucho habla no anda rectamente en la tierra". // **El décimo grado** de humildad consiste en que uno no se ría fácil y prontamente, porque está escrito: "El necio en la risa levanta su voz". // **El undécimo grado** se resume en: "Se reconoce al sabio por sus pocas palabras". // **El duodécimo grado** de humildad consiste en que el monje no sólo tenga humildad en su corazón, sino que la demuestre siempre a cuantos lo vean aun con su propio cuerpo, (...) Y diga siempre (...) con los ojos fijos en la tierra: "Señor, no soy digno yo, pecador, de levantar mis ojos al cielo". 66 Y también con el Profeta: "He sido profundamente encorvado y humillado".

De estos grados de la humildad podría decirse que el monje cae como instrumento de Dios, y al conceder a ello, esto es “con el más profundo sentimiento del corazón” y demostrarlo en su cuerpo, es decir, no sin su cuerpo de acuerdo con

el duodécimo grado, se establece una forma diferente de “amor de Dios” que “excluye todo temor”.

En tercera instancia, respecto a “pasivo - mecánico, el reloj” del P4 se establece el nexo entre “el despertador” y el “monje” a través del monje Yixing (683-727 en relación excéntrica o éxtima de los textos. Yixing (683-727) fue un monje chino, budista tántrico y matemático, constructor del primer reloj mecánico que era un instrumento astronómico que servía de reloj. Un texto de la época lo describe de la siguiente manera:

Estaba hecho a imagen del firmamento redondo, y en él aparecían las mansiones lunares, siguiendo su mismo orden, el ecuador y los grados de la circunferencia celeste. El agua movía las paletas y hacía girar automáticamente una rueda que daba una revolución completa en un día y una noche [24 horas]. Además, el aparato llevaba dos anillos que rodeaban la esfera celeste con el Sol y la Luna ensartados en ellos y a los que se imprimía un movimiento circular. La superficie de una caja de madera representaba el horizonte; el instrumento estaba medio hundido en ella y permitía calcular con exactitud el momento del amanecer y el del atardecer, la época de la luna llena y la de la nueva, cuándo podía uno demorarse y cuándo tenía que apresurarse. Llevaba también dos palancas de madera sobre la superficie del horizonte, una con una campana y la otra con un tambor delante; la campana repicaba para marcar las horas y el tambor redoblaba para marcar los cuartos, en ambos casos de forma automática. "Todos estos movimientos se producían gracias a la acción de unos mecanismos situados en el interior de la caja y compuestos por ruedas y ejes, ganchos, pernos y engranajes, dispositivos de parada, etc.". Al igual que los relojes de agua, el de Yixing estaba sujeto a los cambios de las condiciones atmosféricas. Por lo general había que colocar junto a él unas antorchas con el fin de que no se congelara el agua del interior” (Temple, 1988).

En cuarto lugar, el mecanismo del reloj mecánico que incluye el agua como fuente de movimiento y el agua como quietud dependiendo de las condiciones atmosféricas también es un pasaje a:

- El agua del reloj mecánico nexo entre el despertador y el monje Benito.
- El agua del reloj mecánico como fuente de movimiento depende de las condiciones externas, podría señalarse teniendo en cuenta lo anterior, que las obras de Benito estarán en relación con el afuera, y pone en juego, la relación éxtima adentro (agua como mecanismo interno, alma de Benito) afuera (agua que depende del clima para suscitar movimiento, las formas que toma la maldad, el demonio).
- El reloj mecánico, despertador que marca el paso de un día a otro, de un sol a otro, “de un amanecer a otro” adquiere un lugar sustancial en el párrafo P8 y

en relación con este, el agua tiene toda su importancia en los párrafos P9 y P10 del cuento:

- El agua como parte del mecanismo del reloj en relación con las condiciones atmosféricas permite determinar la figura literaria de gradación como recurso literario de ciframiento de la historia del abad, en su carácter de agua, agua congelada en relación con el clima, pues en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16, P17, se puede establecer la transformación en gradación de lo sólido en sus matices hacia el estado líquido, gaseoso y la luz como un fluido: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio-ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vaso- trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos - estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrecto velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar.
- El reloj mecánico también remite a un momento anterior, relacionado con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, ya que, el reloj incluye una campana que marca las horas en una de sus palancas y en el texto del capítulo se menciona la campanilla, nexa de Benito con el mundo, con Román para tomar el alimento corporal aunque también con la maldad cuando Adeodato lanza una piedra para acabar con la vida de Benito, a la letra dice:

Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque ésta caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo. // Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarle con otros medios oportunos.

Y como quinto punto, el enunciado “aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera” remite a la salida de San Benito de la cueva del Subiáco y el preámbulo no solo al siguiente párrafo que remite al Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos* cuando el monje San Benito ocupa el lugar de abad, se transforma en Abad de un Monasterio, sino a su salida del Subiáco a Monte Cassino donde obrara milagros y continuará su vida monacal al servicio de Dios y de sus fieles.

En este sentido, cabe mencionar que en el Capítulo LXIV *La ordenación del Abad de La Regla de los Monjes de San Benito*. se enfatiza la vida de servicio que regirá al Abad : “El que ha de ser ordenado, debe ser elegido por el mérito de su vida y la doctrina de su sabiduría, aun cuando fuera el último de la comunidad. // El que ha sido ordenado abad, considere siempre la carga que tomó sobre sí, y a quién ha de rendir cuenta de su administración. Y sepa que debe más servir que mandar.

En cuanto al P5 del cuento cifra elementos del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*. Este párrafo cifra acciones que cumplen funciones cardinales que inauguran y concluyen un momento de tensión cuando los monjes del monasterio que suplicaron a San Benito ocupar el lugar de su Abad que falleció, intentan asesinarlo, no obstante, logra preservar su vida gracias a un milagro.

Para establecer la relación íntima entre P5 y el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento.

En el P5 del cuento “el vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo”, un término clave de interpretación es “la sombra” que intersecta este párrafo con el P3 en el que “las sombras” fueron el destino “de las flores” “(...) la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”; flores metáfora de lo femenino como forma del demonio, de la maldad, “la tentación tan violenta de la carne”, también representan a San Benito quien, conforme al Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, “nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante” aunque no significa que la maldad no acechase. Al respecto se evidencia lo siguiente:

1 En el P5 El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo” toma elementos del Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne* y, principalmente, del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*. Del primero, se extrae el “vaso” como símbolo del alma y en el segundo, vaso, jarro de cristal, metonimia (instrumento por quien lo maneja) de San Benito con el vino envenenado, entonces esa dimensión oscura de la sombra se yergue en la forma que la maldad toma por mano de los monjes.

2. De otro lado, “El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal;” remite a San Benito, quien ya no volvería a sentir una tentación de la carne semejante, y teniendo en cuenta el inicio del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*. “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”, su santidad se extendió fuera de la caverna entonces se establece el nexo con el P5 “[alargó] su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y de cristal”, ya que, al aceptar, no sin reticencia ser el prelado de los monjes de un monasterio cercano que perdieron a su abad, al pronosticarles que “no podía ajustarse a su estilo de vida”, “instauró en aquel



monasterio la observancia regular, y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la perfección”.

3. Sumado a lo anterior, “instauró en aquel monasterio la observancia regular, y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la Perfección” se cifra en P5, “despacio, contrae [su sombra]”, no obstante, su sombra de tal transparencia, conforme al Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*. fue lamentada por los monjes quienes al ver que “nada ilícito les sería permitido, por el contrario deberían renunciar a sus costumbres y “aceptar nuevas normas”, urdieron la forma de matar al Abad y envenenaron su vino que sería presentado en la mesa según la costumbre”, “el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada,[le fue entregado para que lo bendijera]; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida” /Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*).

4. “Al momento se levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: “Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo. Entonces regresó a su amada soledad y allí vivió consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador” (Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*), remite al P5, “con cautela extiende de nuevo [su sombra] pero con otro rumbo” (P5), pues, San Benito se marchará del Subiaco, ya que, “donde falta en absoluto el fruto, porque no hay buenos, es inútil afanarse por los malos, sobre todo si se presenta la ocasión de hacer otras obras que puedan reportar mayor gloria a Dios”.

Por tanto, en P5 respecto al Capítulo III son cuestiones claves que permiten establecer la relación de extimidad, entre los textos, “el vaso”, “la sombra” “la sombra de agua y de cristal”, “con otro rumbo”.

Referente a los párrafos P6 y P7, cifran, particularmente, el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos*. Estos párrafos cumplen una función cardinal, puesto que en P6 se cifran acciones que constituyen un momento de riesgo del relato, cuando el sacerdote Florencio intenta cegar la vida de San Benito y al no lograrlo intenta matar las almas de sus discípulos y en P7 se concluye la tensión cuando San Benito abandona el Subiaco y se dirige a Monte Cassino donde iniciará su vida como monje de su monasterio.

Para establecer la relación íntima entre P6 y P7 con el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento.

El P4 en relación con P6 y P7 brinda algunas claves de interpretación. Recuérdese que se estableció la relación entre el “despertador”, “la luz de velador”, el reloj mecánico (“mecánico, el reloj”, “el agua”, y “San Benito”. Como se pudo apreciar, el agua del reloj mecánico permitió establecer la relación afuera adentro, en tanto, el agua en el reloj mecánico chino, esta sujeta a los cambios de las condiciones atmosféricas, agua como movimiento o como quietud si se congela. Se estableció entonces la relación del alma de Benito y el agua que permite diferenciar la relación íntima adentro afuera, el alma de Benito y la maldad que habita diferentes personajes y toma formas diversas. En este sentido:

1. En el P6 “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido” remite a la presencia de la maldad, “del antiguo enemigo”. Recuérdese que, ya, respecto al nexo con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, el abad Adeodato intentó matar a San Benito al romper con una piedra la campanilla que unía el mundo y la cueva “que caía debajo de una gran peña” donde San Benito llevaba una vida anacoreta, San Benito unía “el alimento corporal” y “el alimento espiritual”. Posteriormente, en el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, cuando decide dejar su vida como monje anacoreta para aceptar el nombramiento como abad en un monasterio cercano, su vida sufre un nuevo atentado, precisamente, por su vida de probidad, por impedir la desviación del “camino de la perfección por “actos ilícitos”. Entonces, cuando San Benito hace la señal de la cruz, .el jarro de cristal que contenía el vino envenenado se rompe como si se le hubiese lanzado una piedra. Y respecto al Capítulo VIII, una vez más, se atenta contra la vida del siervo de Dios, esta vez, a través de pan envenenado que recibió del sacerdote Florencio.

El sacerdote instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y a apartar de su trato a cuantos podía. Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio. Aceptolo el hombre de Dios dándole las gracias, pero no se le ocultó la ponzoña escondida en el pan. (...) Habiendo venido como de costumbre, el siervo de Dios echó al cuervo el pan que el sacerdote le había enviado y le ordenó: "En nombre de nuestro Señor Jesucristo toma este pan y arrójalo a un lugar donde no pueda ser hallado por nadie". (...) Al cabo de tres horas, habiendo arrojado ya el pan, regresó y recibió el alimento acostumbrado de mano del hombre de Dios. (...) (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos* ).

2. En el P6 “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes (...)”, encuentra nexo con el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*, en “tinieblas”, “Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio”

3 En el P6 “y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido” remite al “temor de San Benito” no por su alma sino por las de sus discípulos: “Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas , para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y temió mucho la caída de sus discípulos más débiles” Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*.

Entonces “ruidos como derrumbes subterráneos” está en relación con “la caída de sus discípulos más débiles” ante la tentación que antepone el sacerdote Florencio al introducir en el huerto a “siete muchachas desnudas” ya que, al no poder “matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos”.

4. En el P6 “y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido”, del mismo modo, reenvía al Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*, pues, cuando San Benito “había rechazado, humildemente, el odio de su adversario (...) Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto; permaneciendo inmóvil toda la casa, se derrumbó la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató. (...) . Al oír esto el hombre de Dios, prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin (...)” Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*. Es así como “ruidos como derrumbes subterráneos”, en el P6, remite a “se derrumbó la terraza” cuando el sacerdote Florencio se alegró de la partida de San Benito.

5, En el P6 “[el vaso] tiende a ser algo neto, conciso” remite a que San Benito en ningún momento flaqueó ante la maldad, ante la “presencia del antiguo enemigo”, así, cuando el sacerdote Florencio intentó matar las almas de sus discípulos, “considerando que todo aquello se hacía únicamente con ánimo de perseguirle a él, trató de evitar la ocasión de aquella envidia. Y así, constituyó prepositos en todos aquellos monasterios que había fundado y tomando consigo unos pocos monjes mudó su lugar de residencia”. E incluso rechazó, “humildemente, el odio de su adversario” y “prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin” (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*).

6. En el P6 “[el vaso] tiende a ser algo neto, conciso también, si es posible, levemente impregnado de azul” remite a la inquebrantable probidad del alma de San Benito asediada por la maldad y a su decisión de marcharse de Subiaco a Monte Casino tras lo acontecido con sus discípulos enfrentados a la tentación de la carne. “El santo varón, al emigrar a otra parte, cambió de lugar, pero no de enemigo. Ya que después hubo de librar combates tanto más difíciles, cuanto que tuvo que luchar abiertamente contra el maestro de la maldad en persona. El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo”. De este modo, el vaso “levemente impregnado de azul” (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*), en P6, representa la emigración de San Benito a Monte Cassino donde al igual que esta elevación cuya cumbre se levanta hacia el cielo, es decir, “se impregna de azul”, también la gloria de Benito se elevó hasta el cielo y su alma “levemente se impregnó de azul”. San Benito entonces se abrirá paso de la oscura cueva a la “cumbre que se levanta hacia el cielo”, Monte Cassino.

7, En el P7 “El despertador ha caducado” , si se considera la relación despertador-monje, Yixing (683-727), monje chino, budista tántrico y matemático que inventó el reloj mecánico, se sigue que San Benito abandona definitivamente su vida como “monje anacoreta”, una de las clases de monjes de acuerdo con el Capítulo I Clase de monjes, de La Regla de los Monjes y se abrirá paso a la vida como abad del Monasterio que erigirá en Monte Cassino y enfrentará “ (...) los nuevos embates del antiguo enemigo (...) , a quien incitó presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hizo más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias.” (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*).

Los párrafos P8, P9 y P10 remiten de manera particular al Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial merced a una oblación suya* de los *Diálogos*. El P8 inaugura acciones que tienen lugar tras la salida de San Benito del Subiaco y su llegada a Monte Cassino, sin embargo, se desconoce lo ocurrido a su llegada y por tanto, son acciones que se ocultan aunque la continuidad no se rompe, es decir, se hace uso del recurso de la elipsis.

Cabe anotar que el P8 cumple una función cardinal que cifra acciones que inauguran un momento de tensión, de riesgo, en tanto, cifra la acción que implica la presencia del mal, el pecado, que cometen dos monjas por su boca. En relación con P8, P9 cumple una función catalítica por cuanto, si bien, pareciera que cumple una función cardinal cuando las monjas son castigadas con la muerte por Dios, resulta que solo retardan, despistan las acciones concluyentes que se cifrarán en P10 que cumple una función cardinal cuando por oblación de San Benito las monjas cuyas almas fueron enviadas al purgatorio son elevadas por la gracia de Dios.

Del mismo modo, que en los párrafos precedentes, para establecer la relación íntima entre P8, P9 y P10 con el Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial merced a una oblación suya* de los *Diálogos.*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento. En consecuencia, considérese lo siguiente:

1 En P8, “Por su inercia cobre vigencia una mosca”, “mosca” remite a:

- Por su color y forma, esto es, por semejanza remite a San Benito, recuérdese en el Capítulo I *La criba rota y reparada* de los *Diálogos*, “También por aquel entonces le encontraron unos pastores oculto en su cueva. Viéndole, por entre la maleza, vestido de pieles, creyeron que era alguna fiera”. De otro lado, en la Regla de los Monjes Capítulo LV *El vestido y el calzado de los monjes*, “Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies”. Y teniendo en cuenta que la cogulla es de color negro, por semejanza, la mosca remite a San Benito, luego, es una metáfora del santo.

- Mosca conforme al DRAE (1984) en sentido figurado, es una “persona molesta, impertinente y pesada”, en este sentido, remite al Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión eclesial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*. En este capítulo, tal definición remite a dos mujeres entregadas a la vida religiosa que provocaban con “su lengua” a un varón que cuidaba de ellas, al punto fue su impertinencia que el noble acudió a San Benito para expresarle la conducta de sus protegidas.

En efecto, no lejos del monasterio vivían consagradas a Dios en su propia casa dos mujeres de noble linaje, a quienes cierto piadoso varón cuidaba de proveerles de todo lo necesario para su sustento. Pero en algunos, la nobleza de linaje suele engendrar vulgaridad de espíritu, (...) Así, las citadas religiosas no habían domeñado perfectamente su lengua, ni siquiera bajo el freno de su hábito religioso, y frecuentemente con palabras injuriosas provocaban a ira a aquel piadoso varón, (...) Éste, después de aguantar por largo tiempo sus ofensas, se dirigió al hombre de Dios y le contó las grandes afrentas que de palabra tenía que sufrir. El hombre de Dios, después de oír de ellas semejantes cosas, les mandó a decir: “Refrenad vuestra lengua porque si no lo hacéis os excomulgaré”. (Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión eclesial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*).

- Si se acude al dicho popular “en boca cerrada no entran moscas”, hace referencia a la prudencia y moderación como virtudes en el uso de las palabras,

en “la utilidad de callar”, y este dicho viene bien, en relación con el Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión eclesial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*, si se considera las palabras de San Gregorio sobre San Benito: “Su lenguaje habitual, Pedro, no estaba desprovisto tampoco de poder sobrenatural, porque no podían caer en el vacío las palabras de la boca de aquel, cuyo corazón estaba suspendido en las cosas celestiales. Y si alguna vez decía algo, no ya ordenando sino amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia”.

También el dicho popular que relaciona las palabras y las moscas, tiene sentido en relación con el capítulo XXIII si se toma en cuenta el Capítulo VI *El silencio* de la Regla de los Monjes, el dicho está en relación con el pecado, “

Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. // Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo”.

- Si retomamos el dicho, “en boca cerrada no entran moscas”, que alude a la prudencia al hablar para evitar el pecado, según el Capítulo XXIII de los *Diálogos* y al Capítulo VI *El silencio* de la Regla de los Monjes y si se considera que mosca, en relación con el pecado, remite al demonio, en tanto, uno de los nombres del demonio es *Baal Zebub*, del hebreo *Baal zebûb*, "*Baal* [señor] *Zabut*, de las moscas"; originalmente habría sido *Baal Zebûl*, "*Baal* de la casa [morada, habitación]", pero los masoretas lo habrían cambiado para irrisión del ídolo y sus adoradores). <http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/953/baal-zebub/> Si se sigue la ambigüedad, por una parte Mosca es metáfora de San Benito, por las razones esgrimidas con anterioridad, pero, por otra, de la maldad que se aloja en las palabras imprudentes que profieren quienes no acatan la Regla del Silencio, es el demonio que acecha a San Benito.

En la Oración a San Benito de Nursia también se alude a la relación del demonio, “espíritu Santísimo confesor del Señor; Padre y jefe de los monjes, interceded por nuestra santidad, por nuestra salud del alma, cuerpo y mente. // Destierra de nuestra vida, de nuestra casa, las asechanzas del maligno espíritu. Líbranos de funestas herejías, de malas lenguas y hechicerías. (...).

- De otra parte, *Baal Zabut*, “El señor de las moscas,” el demonio, remite al título de una novela de 1953 bajo el mismo nombre, *El señor de las moscas*, de William Holding, no lejos del momento en el que fue escrito el cuento *El abandono y la pasividad*. Se trata de unos jóvenes que sufrieron un accidente aéreo en medio del mar. Los jóvenes sobrevivientes logran llegar a una isla en la que se enfrentan a la carencia de normas, de orden, desconocidos entre sí, en ocasiones dejan de lado los valores, principios, sus límites para dar rienda a sus impulsos, cometiendo una serie de crímenes e incluso levantándose contra aquellos que asumen “el lugar de protectores”.

En este punto la novela remite al fragmento del Capítulo XXIII en el que dos mujeres consagradas a la vida religiosa y de noble cuna dejan de lado lo que significan sus hábitos aunque, según el texto, no su cuna, e impulsadas por el “maligno espíritu” se levantan contra su protector mediante una serie de ofensas, “injurias” no sin consecuencias sobre su vida, pues pagan su atrevimiento con la muerte y durante corto tiempo con su vida espiritual :

(... ) El hombre de Dios, después de oír de ellas semejantes cosas, les mandó a decir: Refrenad vuestra lengua. (...) A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. (...) Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: "Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia", su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, recordó lo que el hombre de Dios les había mandado estando aún vivas, a saber: que las privaría de la comunión eclesial si no enmendaban su conducta y sus palabras”.

- Mosca, también remite a múltiples miradas, esto se explica debido a que el ojo de este insecto como otros, esta formado “por centenares de facetas dispuestas en hexágonos, Cada faceta consta de una lente en la superficie con una segunda troncocónica dentro. Estas lentes concentran la luz hacia abajo. (...) Suele aceptarse que las facetas hexagonales del ojo de un insecto deben producir una imagen formada por una serie de puntos como la flor (...) (Enciclopedia Visual Seres Vivos 2, 1995).

La asociación mosca-flor remite, además, a la primera tentación de la carne que venció San Benito, Capítulo II *Como venció una tentación de la carne* de los *Diálogos*, cuando San Benito se arrojó a las zarzas y ortigas, las dolorosas flores de las zarzas asociadas a la mujer, a la maldad, al pecado y posteriormente, flores asociadas al sacerdote Florencio que intentó envenenarlo y. al fracasar en su intento, enfrentó a sus discípulos a la tentación de siete jóvenes desnudas. De aquí se sigue, la relación entre la mosca-flor, la maldad, el demonio, lo femenino y las flores.

- Mosca: remite al poema de Emily Dickinson dice "yo oí el zumbido de una mosca cuando moría", y a su vez, a San Benito, pues esta escritora vivió en el encierro y aislamiento conforme a su voluntad, particularmente los últimos tres años de su vida, que coincide con la permanencia de San Benito en el Subíaco. De nuevo, lo femenino se acentúa en el cuento. Paradójicamente, con la visión del insecto contrasta la ceguera de Emily. Sea de anotar que en su poesía se reiteran términos como "día", "vida", "ojo", "sol", "hombre" y "cielo" y otros como: insectos, sol, aves, flores, también contenidos en el cuento. Incluso la escritora señalaba que "cada época es una lente"<sup>332</sup>. Nuevamente, se establece la relación entre los términos la mosca y las flores, esta vez, es la escritora el lugar de encuentro.

- Siguiendo el hilo del texto cifrado, no desentonaría señalar la relación de las moscas y San Benito, sí, se incluye "La mosca [como] símbolo de valor indomable, insistencia y tenacidad frente al conflicto, era el mayor galardón militar en la cultura egipcia, la más alta distinción concedida por el faraón a sus valientes. El faraón Ahmoose condecoró en una bella ceremonia a su madre, Ahhotep, con un collar del que pendían tres grandes moscas de oro, de 9 cm de altura. Ninguna otra reina de Egipto recibió esta condecoración militar. Ahmosis reconocía así que la inspiradora de la guerra de liberación había sido Ahhotep; era su forma de reconocer los grandes esfuerzos y sacrificios a los que se había sometido esta reina, entregada a la causa de liberar a Egipto del yugo de los hicsos". <http://es.wikipedia.org/wiki/Mosca>.

Y no sería una simple sobreinterpretación, si se considera, las moscas como la cuarta plaga de Egipto Jueces 8, 20-24 y Egipto y el desierto asociado a la vida eremita, de los anacoretas. Se trataría entonces del "valor indomable" de San Benito frente a "los nuevos embates del antiguo enemigo (...) a quien incitó presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hizo más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias" (Capítulo VIII *El pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos*).

- La relación que se establece entre la mosca y Egipto, remite al mosquito, "Aedes aegypti" que es el vector, entre otras enfermedades, del dengue y la fiebre amarilla. Es importante señalar que, "las larvas del mosquito viven sólo en el agua, y el mosquito necesita del agua estancada para transcurrir su estado larval. Donde no hay agua estancada no puede haber mosquitos. Pero esa expresión no debe confundir: ni el mosquito ni el dengue discriminan por clase social, y hasta una rajadura en la pared o un vaso dejado al aire libre en cualquier casa puede transformarse en poco tiempo en criadero. "En las ciudades, uno de los grandes problemas respecto del dengue es el platito que la gente pone debajo de la maceta, y que se llena de agua al regar", advierte el biólogo Nicolás Schweigmann" (Rodríguez, 2009).

---

<sup>332</sup> ANTELO, Marcela. El apetito del ojo. De Leonardo da Vinci a la imagen digital. Bogotá: CID. 2005, p. 23.



<http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/>.

Es interesante observar como la mosca se convierte en un término excéntrico en relación con el autor pues el mosquito existe en el área entre Buenos Aires y Mendoza (Rodríguez, 2009). <http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/>) esta última ciudad, es la cuna de Benedetto. Y se trata de un término excéntrico en la medida en que incluye el contexto social del autor, en el que la pobreza se asocia con la presencia de este mosquito, como recurso literario que establece la relación e hilo con el párrafo siguiente, P9, en el que precisamente se incluye “el vaso”, “agua”, “mosquito” y “larvas” y estos a su vez remiten al Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos* como se podrá apreciar mas adelante.

.2 “Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos. “Entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no mas de dos”, en primer lugar, podría resaltarse el número dos, que hace referencia a la presencia de las dos religiosas en el Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*.

- La expresión también remite al sol y la luz del P1 del cuento y su nexo, especialmente, con el Capítulo XXXV *del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua* de los *Diálogos* en el que se estableció la figura semántica de la gradación de lo físico a lo espiritual, la luz como símbolo de las almas, la luz interior y la luz de Dios

- También la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos” remite al tiempo en que la mosca incuba sus huevos e inicia el estado de larva que señala el pasaje al P9, es decir, establece la relación de continuidad entre el P8 y el P9, entre la mosca y el mosquito.

- De otro lado, la expresión también remite a la relación excéntrica o éxtima con el filósofo griego Heráclito (544 adC-484 adC) de Efeso, apodado "el oscuro" por “el carácter enigmático de muchas de sus afirmaciones”, Por medio de oscuro, se establece la relación de semejanza tanto con mosca, mosquito como con San Benito, recuérdese, su cogulla de color negro, luego, mosca es una metáfora de Heráclito, y al igual que San Benito y Emily Dickinson, se retiró en soledad lejos del convulsionado mundo, “vivió la caída del patriciado, la decadencia de la polis, la degradación de mitos y formas de vida”, se retiró de la ciudad al “templo de Artemis y se dedicó a jugar a las tabas con los niños” y no hablaba a aquellos que lo interpelaban. De otro lado, la relación con Dickinson se establece a partir de la materialidad de la letra y por homofonía, de un término incluido en otro de sus fragmentos, *dike*: «No conocerían el nombre de Dike [justicia], si tales cosas no

existieran». 734 (22 B 23) CLEM., *Strom*, IV 9 (*Los filósofos presocráticos*, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK).

Continuando con P9 del cuento, la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”, se asocia con dos expresiones del filósofo: la primera, “El sol es nuevo cada día.” (fragmento 58), podría decirse que se necesitan mínimo dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”; y la segunda, “No es posible descender dos veces el mismo río.” (fragmento 91) es la versión que da Platón “Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito> y vienen bien, en tanto, implican transformación, metamorfosis, de la mosca como del texto del P8 y el P9.

Cabe anotar, que el recurso literario de la gradación de los párrafos P1 a P20 encuentra en otros de los fragmentos de Heráclito y en general en los filósofos presocráticos su fundamento:: «Fases del fuego: en primer lugar mar; del mar, la mitad, y la mitad torbellino ígneo. «El mar se dispersa y es medido con la misma razón que había antes de que se generase la tierra». 742 (22 B 31) CLEM., *Strom*, V 105, «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17, «El dios: día noche, verano invierno, guerra paz, saciedad hambre; se transforma como fuego que, cuando se mezcla con especias, es denominado según el aroma de cada una” 775 (22 B 67) HIPÓL., IX 10, 8, “El fuego vive la muerte de la tierra, y el aire vive de la muerte del fuego, él agua vive la muerte del aire y la tierra la del agua”. 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4, “Muerte de la tierra es convertirse en agua, muerte del agua es convertirse en aire y muerte del aire convertirse en fuego, y a la inversa” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46 . (*Los filósofos presocráticos*, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK).

Respecto a los filósofos presocráticos, preclásicos, entre los que se incluye Heráclito de Éfeso (544 adC-484 adC), cabe señalar, que recogió algunas cuestiones de sus predecesores antes de la invasión Jonia por los persas y la destrucción de Mileto en el 494 A. C. época a la que asiste el filósofo e influenciada por el movimiento órfico.

Mileto era la mas importante de las ciudades jónicas, dominada por las figuras de Tales, Anaximandro y Anaxímedes. Todos ellos intentaron explicar el nacimiento del mundo a través de una cosmogonía. Una materia primordial, viviente, indefinida, incharacterística, única, contenía todas las cosas. El *hygrón* – humedad de Tales, el *apeiron* – lo indeterminado, la esfera, “el huevo” de los órficos – de Anaximandro, el *hálito* – aire – de

Anaxímenes, eran distintos nombres de la materia divina, eterna. En esta concepción los elementos contrarios, opuestos se subsumen en una unidad (en una época en que la distinción entre sustancia y cualidad no existía. Del Caos, de las tinieblas, surgió el cielo y la tierra. El proceso de continua separación y combinación, se hallaba gobernado por una Ley de equilibrio, la justicia o *Dike*, concepto similar al de *hado*, destino. Pero a diferencia del mito de Hesíodo en los milesios existe una reflexión, aunque, obvio es, alejada del pensamiento científico. “Interesa destacar que, para los presocráticos, el universo no ha sido creado; ha nacido por si mismo, y los dioses o fuerzas que en él actúan también están, como los mortales, sometidos a sus leyes. No hay lugar para un creador trascendente, como en el cristianismo u otras religiones”. [http://cee.110mb.com/144\\_prologspengler.pdf](http://cee.110mb.com/144_prologspengler.pdf).

Es lo que diferencia al Dios de San Benito, no sometido a sus leyes, las impone, como podrá apreciarse más adelante.

3. “El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas”. Respecto a este párrafo P9, como se mencionó con anterioridad, implica la relación entre la mosca y Egipto del párrafo P8, ya que, mosca- Egipto-valor indomable-San Benito, remite al mosquito, *Aedes aegypti* que es el vector, entre otras enfermedades, del dengue y la fiebre amarilla. Como bien se determinó, el mosquito *Aedes aegypti* necesita de agua estancada para “transcurrir su estado larval”, ya que, “las larvas del mosquito viven sólo en el agua” donde no hay agua estancada no puede haber mosquitos” y “un vaso dejado al aire libre en cualquier casa puede transformarse en poco tiempo en criadero”. (Rodríguez, 2009). <http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/>.

De este modo se establece la asociación, mosca—Egipto-valor indomable-San Benito-mosquito-Aedes aegypti-agua-vaso-nido.

Recuérdese que “vaso” y “agua”, remiten al P2 del cuento, “vaso alto de agua”, que reenvía, en los *Diálogos*, a la presencia de San Benito en el Subiaco, a su alma como vaso sagrado antes de convertirse en maestro custodio de las almas de sus discípulos, “vasos sagrados”, tras dar inicio a la vida anacoreta, y al superar la tentación de la carne, del pecado (Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne) se constituyó en “custodio de vasos sagrados”.

- Además, en el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálogos*, “el vaso” no solo está asociado a lo sagrado, a las almas, a la presencia divina, sino a la “muerte”, al veneno, a la presencia del demonio, de la maldad, cuando los monjes, que suplicaron al Santo sustituir a su Abad que había fallecido, intentaron asesinarlo, pero al elevar la señal de la cruz San Benito, triunfó

sobre la maldad y tanto en este Capítulo como en el XXIX *La tinaja vacía que rebosó de aceite*, el vaso está asociado a milagros.

- Sumado a estas interpretaciones, podría añadirse que el agua En el Capítulo I: *La criba rota y reparada*, remite al Subiáco, “lago profundo”, sitio donde San Benito llevó una vida anacoreta durante 3 años “ignorado de todos” esto es, San Benito, aun no era mensaje. En los capítulos, Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* y Capítulo VII: *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas* se extrae el carácter sagrado del agua, asociada a milagros. En el Capítulo VI *Del hierro vuelto a su mango desde el fondo del agua*, el agua implica la dualidad de lo sagrado y la presencia de “la maldad”, asociada también a las zarzas como en el *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne*, pues en ella suceden milagros aunque también se vehicula el mal; y en el Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica*, el **agua** remite a la religiosa Escolástica-el deseo- sus lágrimas-milagro-la lluvia. Entonces, el vaso alto de **agua** en el P2 del cuento se trata de la permanencia de San Benito en el Subiáco cuando su alma como vaso sagrado se alimentaba de la contemplación divina y aun no se enfrentaba a las batallas contra la maldad, y tras vencer la tentación de la carne se constituirá en maestro de los vasos sagrados enfrentando a la maldad que se vehiculará en el vaso de vino envenenado que devendrá posteriormente, símbolo de milagros y así, cuanto mas se ensañaba la maldad contra el Santo mas victorias lograba este. Del mismo modo, el agua devendrá presencia de lo divino pero también vehiculara el mal, el deseo, la transgresión de las reglas por el mismo Dios al conceder a Escolástica la posibilidad de permanecer con su hermano San Benito toda la noche. Milagro que costará la vida de Escolástica, el alma de la religiosa no sin antes disfrutar del goce que agujereó la palabra celestial.

En consecuencia, dos cuestiones extraídas de las asociaciones anteriores conectan el P9 del cuento con el *Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*, “el vaso” asociado a la metáfora “vaso sagrado”, “el alma” y “el agua”, con Escolástica, hermana de San Benito y religiosa, las almas de las religiosas.

A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: "Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia", su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, (...). Entonces, sumamente apenada, comunicó el caso al siervo de Dios, el cual entregó por su propia mano una oblación, (...) Mientras se inmolaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre,

dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio salir más del templo. Con lo que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo Benito. (*Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya de los Diálogos*).

Y tanto el vaso como el agua, implican un doble carácter, de lo sagrado y la maldad, "vaso" o "jarro" de vino envenenado y la "tinaja vacía que rebosó de aceite", luego, "el agua se enturbia en el vaso" y "se hace nido", tan solo es posible hacer la interpretación retroactivamente, esto es, tras interpretar "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas" (P9):

- "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas" del P9. Recuérdese que la flor está asociada a la maldad a lo femenino a San Benito en el *Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne y Capítulo VIII: Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*. De esta manera, se establece la relación entre flor-mujer-religiosas – maldad – mosca – egipto -mosquito *Aedes aegypt* -agua –vaso –larvas - nido.

- "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito" del P9 también se asocia a un milagro, el contenido en el Capítulo VII: *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas de los Diálogos*, en el que uno de los discípulos, un niño, que puede representarse por un mosquito, por semejanza con la cogulla negra y su juventud, cayó al agua y estuvo a punto de morir sino hubiese obrado otro de los discípulos de San Benito quien al transmitirle la gracia de Dios, caminó sobre las aguas, suspendido "como una flor" y este otro "mosquito", logró rescatar al niño Plácido:

Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. A1 punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: "Hermano Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos". (...) después de pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, (...) intervino el niño que había sido salvado, diciendo: "Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua". Pedro replica a San Gregorio: "portentosas son las cosas que cuentas y sin duda alguna serán de edificación para muchos. Yo, por mi parte, te

digo que cuantos más milagros conozco de este santo varón, más sed tengo de ellos. (Capítulo VII *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas de los Diálogos*).

De esta forma, se establece la relación entre agua-mosquito-monje-flor-San Benito y un milagro, milagro que obrará San Benito en el Capítulo XXIII con las religiosas al lograr con su oblación que fuesen recibidas por Dios tras la ofensa del pecado de la “boca”

- El Capítulo VII: *De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas de los Diálogos* permite demostrar que no es traído de los cabellos acudir a la relación con la novela *El señor de las Moscas*, en tanto, el anudamiento se produce justo porque tanto en uno como en otro, hay la presencia de niños, un niño que se accidenta en el agua. El accidente de avión remite a caminar sobre el agua, Mauro suspendido en el agua. De otro lado, el nexo que se establece con Heráclito <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito>, “el oscuro”, respecto a la cogulla de San Benito y los discípulos, y la dualidad del agua, sagrada y profana, lo que es y no es. Y se sustenta la cadena agua-mosquito-monje-flor-San Benito y un milagro.

- Si se aplica la figura de transformación aféresis a Aedes, término del nombre científico del mosquito transmisor del dengue, se tiene “ades” el lugar de los muertos en la mitología griega y a su vez, remite al infierno para los cristianos. Es decir, infierno, maldad, por supuesto, difiere de la cosmovisión griega.

- De otro lado, “adentro prueban profundidad las larvas”, permite retomar “se hace nido” y si se considera la etimología latina del término “larva”: del latín *larva, fantasma* (DRAE, 1984), remite a las religiosas que fueron sepultadas en la iglesia y cuyas almas fueron excomulgadas porque “no corrigieron su conducta” pese a las advertencias de San Benito, y cuyos espíritus, almas o fantasmas vio salir la nodriza del “maestro de las almas” en el momento en que el diácono expulsaba a los excomulgados de la iglesia, conforme al *Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya de los Diálogos*, “A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: “Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia”, su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, (...).

- Ahora bien, la definición de larva del DRAE (1984) “Cualquiera de los animales jóvenes habiendo salido de las cubiertas del huevo son aptos para llevar vida libre y presentan una forma que, en general, difiere bastante de la que tendrán cuando adquieran el estado adulto” permite abrir paso al P10 del cuento en su

relación íntima con el Capítulo XXIII de los *Diálogos*, respecto a la “vida libre” y el cambio de las larvas tras la metamorfosis o transformación” que hace referencia al ascenso de las almas de las religiosas a lado de Dios, “a la comunión con Dios”

- Entonces en el P10, “No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos” , “este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento”, ya que, no son mas “aguas estancadas” donde proliferan los mosquitos, la maldad, y se asocia a las almas de las religiosas, nexo que se sustenta en los siguientes fragmentos de Heráclito de Éfeso (544 adC-484 adC): «El mar es el agua más pura y más contaminada: para los peces es potable y saludable; para los hombres, impotable y mortífera».769 (22 B 61) HIPÓL., IX 10, 5 y «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17. (*Los filósofos presocráticos*, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK).
- Entonces, “es cuna letal, aguas sin alimento”, agua pura, sagrada, asociada a milagros, en la que las almas de las religiosas tras su muerte” y gracias a la oblación de San Benito y su nodriza, pueden ser recibidas en comunión con Dios, ascender a la vida divina: “y al cabo manda arriba los débiles despojos.” (P10) y (...) [San Benito] entregó por su propia mano una oblación, (...) Mientras se inmolaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre, dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio salir más del templo. Con lo que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo Benito” (*Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya de los Diálogos*).

Como se mencionó con anterioridad: en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16 , P17, P18, P19, P20, se puede establecer la transformación en gradación, y teniendo en cuenta la materia contenida en todas las cosas conforme a los filósofos presocráticos, de acuerdo a lo planteado con anterioridad, *hygrón*, *apeiron*, *hálito* y el fuego, - al que Heráclito de Éfeso (544 a 484 A.C.) pondrá en el centro - y a las separaciones y combinaciones entre ellos, es dable concluir que el autor hace uso de ese recurso literario semántico de menos a mas para significar la transformación de la vida terrenal a la vida espiritual, de lo sólido en sus matices hacia el estado vítreo, líquido, gaseoso y plasma y con condiciones externas-internas que permiten diferenciar las gradaciones de P11 a P13, de p14-a P15 y de P16 a P20: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio- ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vaso- trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos-

estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta- aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrección velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar.

En cuanto a las dos primeras gradaciones del P11 al P15 del cuento, dan cuenta del Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno.

Es de anotar que P11 se anuda a aspectos de párrafos precedentes como el P6; en relación con P10 cifra elementos del Capítulo XXXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial merced a una oblación suya* de los *Diálogos*, cuando las almas de las religiosas se elevan al cielo, y respecto a P12 cifra aspectos relativos a “el agua se descuelga del cielo hecho trizas” y por tanto, constituye una función catalítica que prepara y anticipa no solo la acción siguiente sino que abre una nueva secuencia que relata otro episodio de la vida de San Benito que se enlaza a la secuencia anterior por cuanto también se trata de milagros aunque esta vez no será Benito el que realice la obra de Dios, sino su hermana Escolástica y más aun ese milagro contradirá los designios el mismo Dios a favor de un goce imposible, no la tentación de la carne, un goce celestial.

De otro lado, P12 en relación íntima con el Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* (Ver Apéndice I) cumple una función cardinal por cuanto inaugura un momento de riesgo para la vida santa del siervo e Dios, en tanto se refiere a una invitación de Santa Escolástica para que la acompañase toda la noche y tratar los goces celestiales, mas, tal invitación trasgrede los designios de Dios para el Abad. De esta forma, la acción “abre alternativas consecuentes para continuar la historia” Barthes (1979). Por otra parte, P13 en relación íntima con el Capítulo XXXVIII (Ver Apéndice I) constituye también una función cardinal por cuanto su oración y su llanto a Dios, inauguran un momento de tensión que contradice la santa voluntad de Benito al atraer la lluvia.

En lo que hace a P14 en nexo con el Capítulo XXXVIII (Ver Apéndice I) constituye una función cardinal conclusiva pues sus ruegos, su llanto y su oración lograron furiosos relámpagos y truenos, una lluvia torrencial, aguas descarriladas que impidieron que Benito consumase su voluntad y quedase preso junto a su hermana. Y P15 (Ver Apéndice I) constituye una función catalítica resumen que recoge los momentos precedentes, la invitación de Santa Escolástica, su oración y la copiosa lluvia, el desacuerdo de San Benito y su permanencia por fuerza junto a su hermana. Esta función enlaza con la siguiente función cardinal que sigue la gradación hacia una potencia superior: las almas elevadas de la vida terrenal a la vida celestial.

Para establecer la relación íntima entre P11, P12, P13, P14 y P15 con el Capítulo XXXVIII (Ver Apéndice I) de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación



cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos éxtimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento

El P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días al que no puede temerse” remite al P3, “a la violencia exterior”, al P4, a las condiciones atmosféricas que pone de presente el “mecánico, el reloj” y al P6 del cuento “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos”, los que hacen referencia a la maldad, al demonio que acecha en el adentro-afuera, o afuera-adentro de San Benito, sea en forma de mujer como la tentación de la carne para el santo o sus discípulos, sea a través de los atentados contra su vida, donde el afuera y el adentro siguen una relación de extimidad.

Recuérdese que en el P3 “Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol”, se establece un nexo con el Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, se trata de la victoria obtenida contra la tentación en forma de mujer que expió al arrojarse a las zarzas, “por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma”, porque “trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio”, transformando por “la violencia exterior”, “la violencia del sol”, “sol” metáfora de San Benito, la violencia de su alma, momento desde el cual no sucumbió de forma alguna a la tentación de la maldad en forma de mujer. En P3, se estableció la relación entre el “despertador”, la “luz de velador”, el reloj mecánico (“mecánico- el reloj), el “agua”, y San Benito. Como se pudo apreciar, el agua del reloj mecánico permitió establecer, al igual que en P3 la relación afuera adentro, en tanto, el agua en el reloj mecánico chino, esta sujeta a los cambios de las condiciones atmosféricas. Se estableció entonces la relación del alma de Benito y el agua que permite ubicar la relación éxtima adentro afuera, el alma de Benito y la maldad que habita diferentes personajes y toma formas diversas.

Y en P6, “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido” remite a la presencia “del antiguo enemigo”. Recuérdese que, ya, respecto al nexo con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, el abad Adeodato intentó matar a San Benito al romper con una piedra la campanilla que unía el mundo y la cueva “que caía debajo de una gran peña” donde San Benito llevaba una vida anacoreta, unión “del alimento corporal” y “el alimento espiritual”. Posteriormente, en el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, cuando decide dejar su vida como monje anacoreta para aceptar el nombramiento como abad en un monasterio cercano, su vida sufre un nuevo atentado “entonces el jarro de cristal que contenía el vino envenenado se rompe como si San Benito al hacer la señal de la cruz hubiese lanzado “una piedra”. Y respecto al Capítulo VIII, una vez más, se atenta contra la vida de San Benito, esta vez, a través del pan envenenado que recibió del sacerdote Florencio. Se

estableció un nexo entre el P6 “en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos” con “tinieblas”, la presencia de la maldad, del demonio, del Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*.

En cuanto a la presencia de la maldad, la tentación hecha mujer, el P6 remite al “temor de San Benito”, no por su alma sino por la de sus discípulos, “la caída de sus discípulos más débiles” ante la tentación de la carne que antepone el sacerdote Florencio al introducir en el huerto a “siete muchachas desnudas” con cuya danza, al fracasar su intento de “matar el cuerpo del maestro, pretendió matar las almas de sus jóvenes discípulos.

Del mismo modo, reenvía al Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos*, pues, cuando San Benito “había rechazado, humildemente, el odio de su adversario “ e incluso decidió marcharse y el sacerdote Florencio se alegró de su partida, el castigo divino hizo “ruidos como derrumbes subterráneos” al “derrumbarse la terraza” pues Dios arrebató la vida del sacerdote. El P6 entonces remite a la inquebrantable probidad del alma de San Benito asediada por la maldad y a su decisión de marcharse del Subiaco a Monte Casino y, aunque, cambió de lugar, no de enemigo y de esta manera hubo de librar combates tanto más difíciles, cuanto que tuvo que luchar abiertamente contra el maestro de la maldad en persona. Efectivamente, “la atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas”, alude a lo siguiente:

1 A la presencia del mal sin contención, esa “violencia exterior”, aunque también interior, “las tinieblas”, ese “afuera”, cuando en “el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos”, es ese, el señor del mal contra el cual San Benito continuó batallando y pese a no sucumbir a la tentación de la carne, se empeñó la serpiente incluso con su hermana Escolástica.

El P11 da cuenta de ello al remitir al Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*, que inicia precisamente, señalando la imprecación de San Pablo, en palabras de San Gregorio Magno, para que Dios lo librase “del agujón de la carne” e ilustra la negativa de San Benito a que su deseo no se apartase de la senda de Dios aunque se trata de un Dios agujereado por su mismo amor que inunda a Escolástica quien rebosante de amor por su hermano, en su deseo y goce celestial desprende el peso de la “atmósfera”:

Quién habrá, Pedro, en esta vida más grande que san Pablo? Y sin embargo tres veces rogó al Señor que le librara del agujón de la carne (2Co 12,8) y no pudo alcanzar lo que deseaba. Por eso, es preciso que te cuente del venerable abad Benito cómo deseó algo y no pudo obtenerlo. (...) una hermana suya, llamada Escolástica, consagrada\_a Dios todopoderoso desde su infancia, acostumbraba a visitarle una vez al año. Para verla, el hombre de Dios descendía a una posesión del monasterio situada no lejos de la puerta del mismo. Un día (...). Pasaron todo el día ocupados en la alabanza divina (...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha

religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio". (Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*).

2. La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse", se anuda al peso que se desprende del cielo como inundación de lluvia al unísono de "la violencia de los relámpagos y truenos":

Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. (Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*).

3. El sustantivo "peso" articulado al verbo "desprender" permite la construcción del recurso semántico de la gradación, ya que, constituye, además, una cualidad de la piedra, es decir, es la conexión con el siguiente párrafo, P12.

En cuanto al P12 "Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo". Si una acequia como un sistema de riego para que fluya el agua se construye sobre una base de piedra, sea entonces, precisamente, que la piedra es fundamental para permitir que el agua fluya libremente y en este sentido, efectivamente, no es algo que logre el granizo, en tanto, en relación con el P13, el peso (P11), y la piedra (P12), la piedra (P12) y rasgar la castidad del vidrio (P13), acequia (P12), en cuanto implica fluir el agua, y "aire que es libertad" van de la mano: "rasgar la castidad del vidrio de la ventana y traer consigo el aire, que es libertad, aunque se añade "pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto".

Ahora bien, las claves de interpretación para concluir que del P11 al P15 se retoma, principalmente, el texto del Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* de San Gregorio a través de metáforas y metonimias, se encuentran en el Capítulo I, *La criba rota y reparada*, Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte*, Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*, y Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno. En estos capítulos, se incluye la piedra, la acción que con ella se realiza derivada de la unidad nominal y/o los atributos y se establece en cada uno una relación diferente con los elementos que aparecen en los párrafos (1 a P15 del cuento):

- En el Capítulo I *La criba rota y reparada* de los *Diálogos* se incluye la acción romper, que ejerce la maldad en la persona del abad Adeodato con la piedra conexas por homonimia del verbo rasgar en “rasgar la castidad del vidrio” con el verbo romper, la piedra que rompe asociada a la maldad, en: (...) Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y **rompió** la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarlo con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.(...)

- En el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*, se incluye al igual que en el anterior un sustantivo que denota la acción que se ejerce con la piedra, “pedrada” y las acciones “quebró y quedó roto en tantos pedazos” el jarro, que por sinonimia remite al verbo rasgar en “rasgar la castidad del vidrio” (P13) como la presencia de Dios que libra de la acción del maligno: (...) Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, **se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada**. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida (...)

-En el Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* de los *Diálogos*, la piedra remite por sinonimia a la roca como la base sobre la que se construía los monasterios y al agua, y en este sentido, es símbolo de San Benito. Respecto al agua son dos los sentidos que se extraen de la piedra, por un lado, la dificultad para acceder al agua,

Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago por agua, sobre todo porque como el camino era peligroso y muy pendiente, cada vez que se bajaba por él se corría verdadero peligro. (Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* de los *Diálogos*).

Y por otro lado, la piedra, remite al milagro en el que tres piedras son la marca de la presencia de la roca de la cual brota agua, es decir la presencia de Dios en la roca de la que brota agua:

Reuniéronse los monjes de estos tres monasterios y fueron a ver al siervo de Dios Benito y le dijeron: "Mucho trabajo nos cuesta bajar diariamente al lago por agua". (...) Benito les consoló con buenas palabras y los despidió. (...) Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como señal, y sin decir nada a nadie regresó al monasterio. Al día siguiente, acudieron de nuevo aquellos monjes por causa del agua. Benito les dijo: "Id y cavad un

poco en la roca donde encontréis tres piedras superpuestas. (...) Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al punto llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña. [Arriba] Podría tratarse del río Aniene. (Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte de los Diálogos*).

- En el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*, la piedra también se asocia al castigo que Dios lanza sobre el sacerdote que intentó asesinar a San Benito, la piedra en relación con la acción “derrumbe de la terraza” y retrotrae el Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte de los Diálogos*, cuando Pedro recuerda a Moisés:

(...) Pero, apenas el hombre de Dios había rechazado, humildemente, el odio de su adversario, cuando Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto, permaneciendo inmóvil toda la casa, se derrumbó la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató. (...) **PEDRO**.- Admirables y sobremanera asombrosas son las cosas que acabas de contar, pues en el agua que manó de la piedra veo a Moisés (Núm 20,11); en el hierro que remontó desde lo profundo del agua, a Elíseo (2Re 6,7); en el andar sobre las aguas, a Pedro (Mt 14,29); en la obediencia del cuervo, a Elías (1 Re 17,6) y en el llanto por la muerte de su enemigo, a David (2Sam 1,2; 18,33). Por todo lo cual, veo que este hombre estaba lleno del espíritu de todos los justos. (...) (Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte de los Diálogos*).

- Y en el Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración de los Diálogos*, la piedra, una piedra inamovible por su peso, remite por metonimia al “antiguo enemigo” al maligno:

Un día, mientras estaban trabajando en la construcción de su propio monasterio, los monjes decidieron poner en el edificio una piedra que había en el centro del terreno. Al no poderla remover dos o tres monjes a la vez, se les juntaron otros para ayudarlos, pero **la piedra permaneció inamovible como si tuviera raíces en la tierra. Comprendieron entonces claramente que el antiguo enemigo en persona estaba sentado sobre ella**, puesto que los brazos de tantos hombres no eran suficientes para removerla. (Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración de los Diálogos*).

- También, en el Capítulo IX la piedra sin peso como metáfora remite a la presencia de Dios en San Benito y a la victoria sobre el demonio:

Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera **y con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la**

**pedra.** Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto **podieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno.** (Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración de los Diálogos*).

Teniendo en cuenta el término “peso” como metonimia de la cualidad por el objeto, la piedra, se interpreta retroactivamente en el P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse”, como el acecho del demonio, que se enuncia en el Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*. Mas aun, la piedra por su peso, peso como metonimia de la “piedra” y del “maligno”, y por “su ligereza”, “sin su peso”, “una piedra sin peso” símbolo de la presencia de Dios en San Benito, de un milagro, da también la clave de interpretación de la gradación, del cambio de estado de agregación de la materia, sólido, vítreo, líquido, plasma en tanto, de P11 a P16, se trata del paso de la tierra, al cielo, de la presencia de San Benito y Santa Escolástica y el acecho y el mal en la tierra, hacia la muerte y el ascenso a la vida espiritual con Dios de la que da cuenta el P16 en nexo con el Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana de los Diálogos*.

Con sustento en los capítulos anteriores de los *Diálogos* de San Gregorio, se tiene lo siguiente:

- Los párrafos P11 a P15, se concatenan en función de una cualidad y/o adjetivo, acción o unidad verbal y/o una unidad nominal o sustantivo que los anuda en relación de inclusión sin posibilidad de referirse uno sin el otro, de esta manera:

°En el P11 “peso” es el nexa con P12 en relación con el Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración de los Diálogos*, en tanto atribución de la “Piedra”, unidad nominal que abre el párrafo. “Piedra-granizo” (P12) se anuda con “Vidrio” (P13). Entre “piedra” y “granizo” se establece un nexa sea por el nombre que también recibe el “granizo”, “pedrisco”, por su composición y acción sobre las rocas o sobre ciertos objetos o sobre las personas a los que puede causar daño:

El **granizo** o **pedrisco** es un tipo de precipitación que consiste en partículas irregulares de hielo. El granizo se produce en tormentas intensas en las que se producen gotas de agua sobreenfriadas, es decir, aún líquidas pero a temperaturas por debajo de su punto normal de congelación (0 °C), y ocurre tanto en verano como en invierno, aunque el caso se da más cuando está presente la canícula, días del año en los que es más fuerte el calor. El agua sobreenfriada continúa en ese estado debido a la necesidad de una semilla sólida inicial para iniciar el proceso de cristalización. Cuando estas gotas de agua chocan en la nube con otras partículas heladas o granos de polvo pueden cristalizar sin dificultad congelándose rápidamente. En las tormentas más intensas se puede producir precipitación helada en forma de granizo especialmente grande cuando éste se forma en

el seno de fuertes corrientes ascendentes. En este caso, la bola de granizo puede permanecer más tiempo en la atmósfera disponiendo de una mayor capacidad de crecimiento. Cuando el empuje hacia arriba cesa o el granizo ha alcanzado un tamaño elevado el aire ya no puede aguantar el peso de la bola de granizo y ésta acaba cayendo”. Las bolas de granizo suelen ser pequeñas, de algunos milímetros de diámetro. Sin embargo, de vez en cuando se originan bolas mucho mayores, de varios centímetros de diámetro debido a que en la circulación ciclónica de la tormenta, las pequeñas bolas ascienden y descienden varias veces formándose distintas capas de hielo, unas sobre otras. Dependiendo de su tamaño, las bolas de granizo pueden no ser más que una pequeña molestia, o causar daños en automóviles y estructuras de cristal, pudiendo causar heridas a las personas. Debido a su proceso de formación todas ellas tienen una estructura en forma de capas de cebolla”.  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Granizo>

Entonces entre granizo y piedra se establece un nexo, una “familiaridad” tanto por su nombre como por sus cualidades y propiedades, estado sólido, su composición, agua que remite a “piedra vulgar de acequia”, por su acción que puede quebrar estructuras de cristal “Rasgar la castidad del vidrio” (P13) y al derretirse y congelarse, es decir, al expandirse el agua “y al solidificarse tiene efectos geológicos [ya que] [el] agua que se introduce en las grietas diminutas de las rocas de la superficie terrestre crea una enorme cantidad de presión al solidificarse, y parte o rompe las rocas” <http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo>

Se tiene hasta aquí la relación entre el P12 del cuento y el fragmento del texto del Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* :

Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. (Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*)

En primera instancia, la piedra vulgar de acequia, si se tiene en cuenta el Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte de los Diálogos*, la piedra remite al sitio sobre el que San Benito levantó tres monasterios y al agua, en tanto, dificultad de los monjes para obtenerla y al milagro que San Benito obró al hacer que brotase agua de una roca. En este sentido, piedra vulgar de acequia, piedra asociada a la conducción del agua, en relación con el P12 remite al monasterio de Santa Escolástica, a su cabeza que apoya sobre sus manos con

los dedos entrelazados para pedir al todopoderoso para que su hermano Benito permaneciese en el templo subvirtiendo las reglas monásticas.

En segundo lugar, “sin aviso de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo”, remite al *Capítulo V Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* de los *Diálogos*, por cuanto, en ese apartado, los monjes no lograron obtener sin “aviso ni apoyo” de San Benito el agua que brotó de la roca, es decir, que “sin aviso de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo” del P12 remite en el *Capítulo XXXVIII El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*, a que Santa Escolástica obtuvo lo que no lograron los monjes, el agua, que en este capítulo remite a la lluvia, las lágrimas que hicieron posible que el deseo de Santa Escolástica tuviese lugar, pues fue tal la intensidad de su llanto y de la lluvia que San Benito y los monjes no pudieron abandonar el monasterio de Santa Escolástica.

En tercer término, se puede apreciar el nexo de “familiaridad” entre Santa Escolástica, los monjes y San Benito, en cuanto, simbolizados en gradación por la “piedra vulgar de acequia-granizo.

En cuarto término, si se considera que el agua “tiene efectos geológicos [ya que] [al introducirse] en las grietas diminutas de las rocas de la superficie terrestre crea una enorme cantidad de presión al solidificarse, y parte o rompe las rocas” <http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo>. Si se tiene en cuenta la acción del agua en las rocas, podría interpretarse que Santa Escolástica, también, logró “sin aviso ni apoyo de congéneres” ir contra el deseo de San Benito, relativo a seguir la norma monástica sustentada en la voluntad divina.

° La acción referida en el P13 está en relación con la acción de la piedra extraída del **Capítulo I, La criba rota y reparada, y el Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz**, romper, a golpear con una piedra, “pedrada” y “quebró” y “quedó roto”. Es decir, habiendo establecido los nexos, se tiene “lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo”, “Rasgar la castidad del vidrio de la ventana”. De otro lado, el nexo entre la piedra y “el vidrio”, no solo se extrae a partir de la acción que ejerce la piedra sobre el objeto de vidrio o cristal, tal como se pone de manifiesto en los capítulos I y III de los *Diálogos*, sino por su composición. En geología la piedra es una clase de roca llamada granito, y tanto esta como el vidrio contiene entre otros compuestos sílice, una de cuyas formas enanciotrópicas, el cuarzo, se encuentra en los dos. .

Sumado a esto, en el P13, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto”, “el aire que es libertad” es el nexo con el P14 “vaso”, en tanto objeto de vidrio, cuya fabricación implica entre otras técnicas la del vidrio soplado. Esta técnica consiste en “la creación de burbujas en el vidrio fundido. Estas burbujas se



obtienen inyectando aire dentro de una pieza de material a través de un largo tubo metálico, bien por medio de una máquina o bien de forma artesanal, soplando por el otro extremo, un sistema parecido al que se utiliza para hacer pompas de jabón” [http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio\\_soplado](http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio_soplado) .

En P13, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto”, en relación con el nexa anterior puede interpretarse de dos formas:

Trae consigo el aire que es libertad, pero pierde la suya cayendo prisionera del cuarto”, por una parte, realizada la conexión de la piedra con el vidrio por su composición y por la acción que sobre el ejerce, es decir, la piedra como parte del vidrio y este como parte del vaso en tanto se forja gracias al aire, este es contenido y continente del vaso y queda prisionero del vaso como contenido. De otro lado, la piedra que rasga la castidad del vidrio entra por la ventana y queda prisionera en el cuarto iniciando un movimiento, una cadena que implica que el “vidrio” P13 caiga sobre el “vaso” P14 y este se haga “trizas” P14 que se “confunden entre una expansión desordenada de agua” P14, “trizas” del “vaso” que por semejanza respecto a la composición molecular del agua sea una metáfora del agua, esto es por, la semejanza entre sus partículas separadas y las “las trizas del vaso” y por consiguiente, siga la gradación tras “trizas”, “ el agua”.

Teniendo en cuenta lo anterior, se establece la relación del P13 con el fragmento del Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*: “En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”.

En primer lugar, como se mencionó, la “piedra vulgar de acequia” del P12 que moviliza la acción “rasga”, remite a, “la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas” del capítulo XXXIII. Recuérdese el nexa entre piedra y agua establecida en el Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* y además, respecto al verbo “rasga”, en los capítulos Capítulo I, *La criba rota y reparada*, y el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* se puede determinar la asociación entre piedra-romper, “pedrada” y “quebró” y “quedó roto” referido a una campanilla y a un jarro o vaso respectivamente.

En segunda instancia, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto”- Cabe anotar que, “vidrio de la ventana” es metáfora de “serenidad del cielo” que se incluye en el texto del capítulo XXXIII.

En el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*, se asocia “ventana” “oración” y “lo alto” que hace referencia al cielo conforme al texto:

“El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto (...) Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego”. Por tanto, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana” del P13 remite a “trocara en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia”. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*)

En tercer lugar, “trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto” del P13 se asocia al fragmento del Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* “Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”.

Por consiguiente “trae consigo el aire que es Libertad” corresponde a la antítesis de “no le era posible regresar”, “hubo que quedarse a la fuerza”: “Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: “ Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio”. Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza (...)”. No solo San Benito se vio forzado a permanecer en el monasterio de Santa Escolástica contra su deseo sino que la Santa, pese a obtener lo que deseaba, esto es, la compañía de San Benito toda la noche, que podría interpretarse como “el aire que es libertad”, igualmente, permaneció junto a San Benito, en contra de su voluntad, cayendo prisionera de la realización de su deseo. De este modo, podría interpretarse “aire” del P13 como “deseo” y “cayendo prisionera del cuarto” del P13 como realización de su deseo.

°Continuando con el P14, “Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, cabe anotar, que “Lo abate con su peso muerto” puede interpretarse conforme al Capítulo IX como sin peso, metáfora que remite a la presencia de Dios en San Benito y a la victoria sobre el demonio. En cuanto a “va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, papel es la unidad nominal y “va” la unidad verbal de acción nexos entre “el agua” del P14 y “la tinta” del P15.

Hasta aquí lo visto, en relación con P13 y en nexos con el P15, el texto del P14, remite al fragmento del Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*:

En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia. (...) Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio". Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual. (...)aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)". (Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*)

Es importante señalar que el P14, condensa elementos de los párrafos P11, P12, P13, P15 y hace referencia sin orden alguno a elementos extraídos del Capítulo XXXVIII de los *Diálogos*. De esta manera: Primero, “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso” del P14, se refiere en el texto del Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* a “la serenidad del cielo”, como “unidad”, esa “unidad que contribuía a hacerlo estable” y que se trocó en “lluvia”, es decir, “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable”.

Segundo, “arrastra en su perdición al hermano hecho vaso” del P14, es clave de interpretación determinante, en relación con el término “congéneres” del P12, “castidad” del P13 y como se demostrará más adelante, con el término “claustro” del P14 para establecer el nexos con el Capítulo XXXVIII, y remite a Santa Escolástica quien con sus “lágrimas” y su “oración” al “Todopoderoso” hizo que

San Benito en contra de su deseo , “no pudiese regresar” a su monasterio y se quedase “a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. “Y así fue como pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual” (Capítulo XXXIII).

Y remite a San Benito, pues recuérdese que “vaso” en el análisis de los párrafos P2, P5 y P6 remite al igual que este (P14) a los “vasos sagrados”; en el *Capítulo II De una tentación de la carne* de los *Diálogos*: “son las almas de los fieles”, y San Benito quien “desde su infancia tuvo cordura de anciano” (Prólogo de los *Diálogos*) se transformó por su victoria contra la tentación de la carne, presencia del maligno, y fue elegido por Dios como “custodio de los vasos sagrados”. San Gregorio explica que “los elegidos mientras son aún tentados, [están sometidos a un servicio y se [fatigan] con trabajos” para protegerse de pecar. Sin embargo, “cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”. Luego, San Benito, al iniciarse en la vida anacoreta, se constituyó en “vaso sagrado” y al superar la tentación de la carne, del pecado, se constituyó en “custodio de vasos sagrados”.

Y posteriormente, en el capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* y en el Capítulo XXIX *La tinaja vacía que rebosó de aceite de los Diálogos* “el vaso” también está asociado a San Benito. **Vaso**, entonces, no solo remite a la maldad que se ensaña contra San Benito, sino a lo sagrado que representa San Benito como elegido por Dios, y, en el Capítulo XXIX, el **vaso** está asociado a San Benito por sus milagros.

Segundo, “Lo abate con su peso muerto” del P14, puede interpretarse, también, en relación con el Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración* de los *Diálogos*, respecto a la consecución de la gradación piedra-vidrio y este último, en nexa con la primera a partir de su composición, y el “peso”, como intersección con la atmósfera y la piedra, remiten al texto: “Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera y con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la piedra. Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto pudieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno”. Es decir que, el vidrio es una roca aligerada de su peso, una roca con menor peso, “con peso muerto” del P14.

Ahora bien, se asocia la oración a la posibilidad de restar peso a la roca, luego podría señalarse que la oración es la clave para continuar la gradación roca-vidrio y el vidrio metáfora del cielo es el que “abate” al vaso, símbolo de San Benito, cuando Santa Escolástica dirigió su oración y derramó un “río de lágrimas” sobre la mesa, trocó en lluvia la serenidad del cielo.

Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia (...) Entonces,

viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, (...) no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual (...) aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más. (Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*)

Es decir, lo abate con su peso muerto, pues la torrencial lluvia cae y San Benito contra el deseo de su alma, como “vaso sagrado” y “custodio de los vasos sagrados” debe permanecer en el monasterio.

Tercero, “y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua” del P14, está en relación con “el cielo” y “la lluvia” del Capítulo XXXIII, esto es, “la serenidad del cielo”, como “unidad”, esa “unidad que contribuía a hacerlo estable” y que se trocó en “lluvia”, es decir, devino “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable”.

De otra parte, “tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes ante todo al papel que resultaba intocable vecino” del P14 está en relación con, “

Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, (...) no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana”. (Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*)

El nexa entre los enunciados del P14 del cuento y el fragmento del Capítulo XXXIII de los *Diálogos*, se establece respecto a algunos términos claves, “claustro” “papel”, “intocable vecino”. “Claustro” en relación con el claustro donde se encontraba Santa Escolástica y la imposibilidad de San Benito de regresar al Monasterio. En cuanto al “papel”, será importante el nexa con el P1 y el P2 del cuento.

En el P1 “valija” remitió a San Benito como el mismo correo, la voz, es mensaje y portador del mensaje. Valija alude a la bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas; y a veces se toma por el correo mismo. Es decir, que Benito, es “el mismo correo”. Conforme a las diferentes acepciones del siglo XIX (Clavería ?) correo remite, “al que tiene por oficio llevar y traer las cartas de un lugar a otro”, “la comunicación que se tiene por escrito o de palabra para tratar y avisar lo que se ofrece de una parte a otra”. Por consiguiente, Benito

es “correo” es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que se silencia durante su permanencia en la cueva en el Subiáco donde permaneció por “3 años”, lo que se sostiene y sustenta en relación con el texto que sigue en el P2 del cuento : “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”.

Sobre el papel, cabe anotar, otra clave de interpretación que se encuentra en el Capítulo LIV *Si el monje debe recibir cartas u otras cosas* de la Regla de los Monjes, donde se especifica las cartas asociadas a la tentación del demonio a la que no cedió San Benito:

En modo alguno le es lícito al monje recibir cartas, eulogias o cualquier pequeño regalo (...) sin la autorización del abad. Y si éste manda recibirlo, queda en la potestad del mismo abad el disponer a quién se lo ha de dar. Y no se ponga triste el hermano a quien se lo enviaron, no sea que dé ocasión al diablo. (...).(Capítulo LIV *Si el monje debe recibir cartas u otras cosas* de la Regla de los Monjes).

El “papel” también se incluye en el P16 y el P18 y como se desarrollará también hace referencia a San Benito: “seco” y “prematuramente viejo” y “papel arrugado”, “decrépito, embarrado”, “crujiendo”, especialmente, la clave se encuentra en P16 “prematuramente viejo”. De este modo, “tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, hace referencia a las lágrimas, la lluvia torrencial, la inundación que impiden que San Benito regrese del claustro vecino donde se encontraba su hermana Escolástica, al Monasterio, y pese a que hasta ese momento nada empujó a San Benito a ceder a la tentación de la maldad, su hermana logró lo que antes no, esto es, que San Benito en contra de su deseo y su voluntad violara la regla monacal que prohíbe permanecer fuera del monasterio aun por voluntad del mismo Dios, cuyo amor transgredió sus propias leyes.

En el P15 “la tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...” se efectúa una nueva gradación que inicia por la relación entre “caligráfica” y “pintora”, recuérdese que “caligráfica”, es una composición relativa a la caligrafía, del griego, *καλλιγραφία*, que deriva de *καλλιγραφος*, „calígrafo, composición de, *καλλος*, „belleza, y *γραφω*, escribir. Calígrafo denota “persona que escribe a mano con letra excelente”, “persona que tiene especiales conocimientos de caligrafía”. Y caligrafía denota, arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, un documento, etc. Teniendo en cuenta la definición, caligráfica, hace referencia a partir de su etimología tanto a quien escribe a mano con letra, bella” “calígrafo”, a su estilo, es decir, al “conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc” como al “arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos” “caligrafía” (Ver Apéndice E), es decir, que remite tanto a “la persona”, a “la letra”,

al proceso de escribir “arte de escribir”, “al estilo”, y a “los rasgos propios que caracterizan la escritura del texto”, de lo que se extrae, la personificación de la tinta como “pintora” y “figura en azul”. Del mismo modo, remite a la China en tanto la pintura y la caligrafía se relacionan por el “trazo único de pincel”.

De otra parte, la tinta, una vez más remite al agua “figura en azul” que introduce una relación de oposición, por cuanto “barbas, charcos estalagmitas...” implica que “barbas” hace referencia a las estalactitas por su forma de conos irregulares y estas a su vez remiten al agua por su composición y por cuanto, el agua que gotea de estas formaciones, “charcos” produce las estalagmitas se establece, de este modo, una relación de oposición. Recuérdese en este sentido, la definición de estalagmitas (Ver Apéndice E) “composición del griego  $\mu$  – - líquido filtrado gota a gota. Estalactita invertida que se forma en el suelo con la punta hacia arriba. Estalactita, a su vez, composición del griego – , que cae gota a gota, y , filtrar, destilar. Concreción calcárea que, por lo general, en forma de cono irregular, suele hallarse pendiente del techo, de las cavernas, donde se filtran lentamente aguas de carbonato de cal en disolución”. En consecuencia, el P15 sigue la gradación respecto a los párrafos anteriores, a partir de recursos contrarios como son formaciones calcáreas, que de manera indirecta dan cuenta que de “la expansión desordenada de agua” se efectúa el pasaje a “las gotas” que implican la composición y formación de las estalagmitas y las estalactitas y de las gotas se continuará la gradación hacia el “aire” en P16 del cuento.

De lo anterior se sigue que en P15, el cuento remite al siguiente fragmento del Capítulo XXXIII de los *Diálogos*: “Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando **había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo** el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)”.

Primero, la tinta, que fue caligráfica, si se considera la etimología del término que remite a un “conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc” como al “arte de escribir con letra bella”, también, a la persona que escribe como al estilo de escritura de un texto, daría cuenta en primera instancia de San Benito, aquel “papel” sobre el que escribe Dios una vida espiritual, y es él contenido de esa vida”, “quien no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando había bajado del monasterio”. Tinta que fue caligráfica, podría igualmente, interpretarse como la escritura divina, en tanto, “figura en azul” remite retroactivamente, al color del “cielo”.

Segundo, “se vuelve pintora y figura en azul”, por cuanto, las lágrimas de Santa Escolástica que gracias a la oración devinieron copiosa lluvia, “lluvia torrencial”, “inundación de agua”, también dan cuenta del agua como formadora de “barbas” que corresponden a las estalactitas, de carácter masculino, formaciones en las que interviene el agua y gracias a las gotas de las estalactitas se forman las estalagmitas y entre ellas un vacío, Las “barbas” remiten a estalactitas y estas, tras la filtración gota a gota que cae forma una suerte de “charcos” . Por tanto, “las barbas”, metáfora de las “estalactitas” simbolizan la presencia de San Benito, y las “estalagmitas” simbolizan la presencia de Escolástica, masculino y femenino, las segundas se forman por las primeras, dependen de aquellas, siempre juntas, siempre juntos, San Benito y Santa Escolástica aunque separados por una suerte vacío. La presencia inevitable de los dos remite al milagro que logró la súplica y el amor de Santa Escolástica, “por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más). Los puntos suspensivos constituyen ese espacio que separa a uno de otro y que bien, podría referirse a Dios

Siguiendo con el P16, es importante señalar que describe una relación íntima con el Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos* (Ver Apéndice I). P16 en nexa con el Capítulo XXXIII describe una función cardinal que se enlaza cronológicamente a P15 y refiere un hecho extraordinario, ya que, tras permanecer junto a su hermana en contra de su voluntad y regresar al monasterio al día siguiente, transcurrieron tres días para ser testigo de la elevación del alma de santa Escolástica al cielo.

Para establecer la relación íntima entre P16 con el Capítulo XXXIV (Ver Apéndice I) de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento

En relación con el P16 del cuento “la ventana” ese espacio que abren los puntos suspensivos y hace marco al vacío entre las “barbas” o estalactitas y las “estalagmitas” permite continuar la gradación del “agua” al “aire”.

Es importante señalar que la gradación sigue una dirección vertical. En este párrafo “el aire” remite a una relación horizontal, metonímica, en relación a “la brisa” y al “viento”. “El aire” remite a quietud, en tanto “la brisa” a la acción del calor sobre el aire frío, “al sol”( a “la luz”) que va generando movimiento del aire y “el viento” como aire en movimiento. Movimiento que remite al Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos*, por cuanto hace referencia a la salida de San Benito, cuando “abandona” el monasterio donde se encontraba su hermana Escolástica que regresa a su morada y la transformación



que produjo en ellos este encuentro, un acontecimiento a partir del cual ya nada será lo mismo.

Transformación que implicará nuevos abandonos: en primera instancia, su hermana lo abandona con su muerte y su alma abandona su cuerpo para elevarse al cielo. Este abandono será el preámbulo del ascenso del alma de Germán, obispo de Capua del cual es testigo San Benito en el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*, y del anuncio de la muerte, de la muerte de San Benito y del ascenso de su alma al cielo en el Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*.

Atinente al P17 cabe decir que describe una relación íntima con el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos* (Ver Apéndice I). P17 en nexa con el Capítulo XXXV cumple una función catalítica por cuanto prepara para el acontecimiento extraordinario que tendrá lugar en la vida de Benito, ya no será, testigo de las almas que salen llevadas por la luz celestial sino que profetizará y será su alma la que iluminada por Dios será elevada hacia la luz del Creador. Se trata entonces de una función que recoge todo el cuento mismo al evidenciar a través de la gradación de la luz la transformación de San Benito hacia su vida celestial y su presencia entre sus fieles a través de sus milagros y dará paso a la última secuencia, profecía de su muerte, su muerte, elevación de su alma y retorno a través de su presencia milagrosa.

Para determinar la relación íntima entre P17 con el Capítulo XXXV (Ver Apéndice I) de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento

En cuanto al nexa entre el P17 y Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos* se tiene lo siguiente:

Primero, “En adelante la ventana a nada se opone”, no solo remite a “que el vidrio-vaso-trizas-agua” del P14 del cuento, esto es “la serenidad del cielo-lágrimas-lluvia torrencial-inundación de agua” del Capítulo XXXIII no se opondrá a la salida de San Benito del Monasterio, puesto que, si se considera la relación de la “ventana” y su nexa con “la ventana” en el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos* remite a la visión de San Benito que mientras oraba de pie “junto a la ventana (...) vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día. En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo entero, como recogido en

un rayo de sol. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...). Es decir, “la ventana” permite el encuentro sin velos, un milagro, presenciar como las almas eran llevadas por los ángeles al cielo, es el encuentro con lo imposible para cualquier hombre, es la “mirada del ascenso” de las almas.

Por tanto, en el Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos*, “la ventana a nada se opone” remite a “Al día siguiente, la venerable mujer volvió a su morada y el hombre de Dios regresó también al monasterio” y conforme a la clave de interpretación del Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua* de los *Diálogos*, remite a la visión de San Benito del ascenso de su hermana al cielo en la que la ventana sería la puerta de salida al cielo, que corresponde al fragmento siguiente del Capítulo XXXIV: “Tres días después, estando en su celda con los ojos levantados al cielo, vio el alma de su hermana, que saliendo de su cuerpo en forma de paloma penetraba en lo más alto del cielo”.

Segundo, “Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” del P16 en nexa con el P13 “el aire, que es libertad”, se asocia en el Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos*, al “alma” de Santa Escolástica que sale de su cuerpo en forma de paloma y asciende al cielo, como se sabe, “la paloma es símbolo de libertad: “alma de su hermana que saliendo de su cuerpo en forma de paloma penetraba en lo más alto del cielo”.

Atinente al enunciado “una vez la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” en relación con el Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* de los *Diálogos* hace referencia, tras el ascenso del alma de su hermana al cielo, al anuncio de su propia muerte a los monjes. Es importante recordar los significantes, “mesa”, “papel” y la expresión “prematamente viejo” en relación con algunos párrafos anteriores y sus nexos con algunos capítulos de los *Diálogos* de San Gregorio que sustenten y permitan establecer el nexa entre el enunciado de P16 y el fragmento del Capítulo XXXIV :

“La mesa” en los capítulos, Capítulo I: *La criba rota y reparada*, Capítulo III: *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos*, Capítulo XX: *Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu* de los *Diálogos* y Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana escolástica* de los *Diálogos* está asociada al sitio preámbulo de un milagro, sitio de congregación para la muerte, el pecado, el servicio, el deseo, las lágrimas de Escolástica que devienen la lluvia torrencial, inundación de agua y en este sentido, también asociada al valle del río Aniene, incluso el mito del origen de este río que riega el Subiaco y sobre el cual se eleva el monasterio de Santa Escolástica y también remite a Monte Cassino donde se encuentra el monasterio de San Benito.

En cuanto preámbulo del primer milagro que abrirá paso a la vida anacoreta y monacal de San Benito, la “mesa”, remite a *basamento sobre el que se encuentra la criba, a tragedia y milagro en el Capítulo I: La criba rota y reparada de los Diálogos. En el Capítulo III: El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálogos* “la mesa” está asociada a la congregación de los monjes para matar a San Benito, al objeto, base sobre el que se eleva el jarro o vaso de la muerte y la maldad, al milagro y a la voluntad de Dios para castigar al pecador.

*En el Capítulo XX: Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu de los Diálogos* remite al objeto donde se sirve y se conjuga el alimento espiritual y del cuerpo, la mesa se asocia al pecado de la soberbia y al servicio de San Benito caracterizado por la humildad. Y en el *Capítulo XXXIII: El milagro de su hermana escolástica* remite al objeto sobre el que se apoya Santa Escolástica de los Diálogos al encuentro de San Benito y Santa Escolástica, al deseo, a la transgresión de la regla monacal y al ruego asociado a las lágrimas de la hermana del santo, a la lluvia, el agua para procurarse el favor Divino, pasar la noche junto a su hermano, al valle del río Aniene donde se eleva el monasterio de Santa Escolástica y al Monte Cassino donde se encuentra el Monasterio de San Benito. Mesa teniendo en cuenta los capítulos anteriores remite a la tierra como el sitio donde tienen lugar los milagros, la tragedia, el pecado, donde la maldad elucubra la tentación, la muerte de San Benito, donde las lágrimas de Santa Escolástica se abren paso, donde estas lágrimas devienen lluvia torrencial, inundación, río, la mesa es metáfora de la tierra.

En cuanto al “papel”, será importante recordar el nexo con el P1 y el P2 del cuento. En el P1 “valija” remitió a San Benito como el mismo correo, la voz, mensaje, carta, “papel”, escrito con un mensaje y portador del mensaje, es “correo” es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que, teniendo en cuenta el P2, el enunciado “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”, es metáfora del silencio de San Benito durante su permanencia en la cueva en el Subiáco donde inició su vida como monje anacoreta.

En el P18 se incluirá “papel arrugado”, “decrépito, embarrado”, “crujiendo” que respecto a lo anterior también remite a San Benito. También es importante, la clave de interpretación que se encuentra en el Capítulo LIV Si el monje debe recibir cartas u otras cosas de la Regla de los Monjes, donde se especifica las cartas asociadas a la tentación del demonio a la que no cedió San Benito. Es gracias a esta regla que retroactivamente, “carta”, “mensaje”, y puede incluirse “anuncio”, asociados a “papel” como símbolos de San Benito en P1 y P2, respectivamente, tiene todo su lugar.

Por otro lado, las expresiones “papel seco y prematuramente viejo” soportan aun más la relación con San Benito. Recurriendo al recurso de sinonimia encontramos en el *Prólogo* de los Diálogos de San Gregorio, expresiones que describen a San

Benito como “prematuramente viejo” como “tuvo cordura de anciano”, “adelantándose por sus costumbres a la edad”, “cual si estuviera marchito”: “Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito”.

De la misma manera, en el *Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne de los Diálogos*, en relación con, el *Prólogo* y el *Capítulo I La criba rota y reparada de los Diálogos*, se extrae que San Benito por sus costumbres, su forma de vida dedicada al cultivo de su alma, se constituyó aun sin la edad requerida en “custodio”, de los “vasos sagrados”, “maestro de las almas” tarea solo conferida a los monjes de 50 años en adelante, entonces si se considera el fragmento del *Capítulo II de los Diálogos*, se sostiene que “papel seco y prematuramente viejo” alude a San Benito:

Después de [la primera tentación violenta], muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”. En torno a este asunto, Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. (...) cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”, (...). Y en el *Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálogos*, efectivamente, se sustenta que San Benito aun no cumplía la edad requerida para constituirse en “custodio de los vasos sagrados” y se incluye por sinonimia otra expresión, “espíritu envejecido” que soporta la relación de San Benito con “prematuramente viejo”:

“Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre. (...) Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su espíritu envejecido”.

Por consiguiente, si se considera tanto, el significante “mesa” como el “papel” y “prematuramente viejo”, del mismo modo, “la brisa” como la presencia, símbolo de Dios en su relación con “aire” caliente que se eleva, “aire que es libertad”, calor, “sol”, “luz”, y el verbo “elimina” asociado a la muerte, en P16 “la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” en el *Capítulo XXXIV Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana* hace referencia al siguiente fragmento:

Gozándose con ella de tan gran gloria, dio gracias a Dios todopoderoso con himnos de alabanza y anunció su muerte a los monjes,

Tercero, “otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores” en nexo con el Capítulo XXXIV puede interpretarse como la solicitud de San Benito a los monjes para que trasladaran el cuerpo de Santa Escolástica al Monasterio y le dieran sepultura en el sitio dispuesto para él. Es importante recordar el significante, “flores” y su derivación nominal “florero” que se incluye en los párrafos P2 y P3 del cuento en relación con el texto del *Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* y *Capítulo VIII Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos* de San Gregorio que sustenten y permitan establecer el nexos entre el enunciado de P16 y el Capítulo XXXIV.

Respecto a las flores en P2 y P3 se asocian respecto al *Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne* y *Capítulo VIII Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo* de los *Diálogos* a San Benito, a lo femenino como tentación de la carne, a la presencia de “la maldad”, del “maligno” que intenta cegar la vida de San Benito y en relación con su hermana Escolástica en el Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*, teniendo en cuenta que en el P2 las “flores” remiten a “la mesa”, se establece la asociación entre Santa Escolástica y las flores y en este sentido, las flores remiten, no a la tentación de la carne, sino a un goce en y a través de la palabra “Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial”. y en ese sentido al “deseo” de la Santa para que su hermano permaneciese en el monasterio está en relación con ese goce. De acuerdo con el *Prólogo*, las flores se asocian a lo femenino como tentación de la carne y el desprecio de San Benito por esta tentación elucubrada por el “antiguo enemigo”: “En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito”.

En el *Capítulo II de los Diálogos*, la mujer como tentación de la carne se presenta como la primera prueba a la fe de San Benito, que se representa por las zarzas, plantas de flores rojas con espinas a las que se arroja San Benito para expiar su pecado y se confunde el rojo de su sangre con el rojo de las zarzas. Fuera de los textos podría señalarse también la existencia de las hierbas de San Benito, que poseen flores.

De este modo, el P2 “(...) la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de rosa tierno mal conjugado con el color furioso”, hace referencia a esta primera “tentación violenta” vencida por San Benito, tal como se cifra en el P3, al adquirir “cordura de anciano”, es decir, aquel vaso sagrado que deriva en aquel florero, se constituirá en el “custodio de los vasos

sagrados”, atribución solo conferida a las personas mayores de 50 años. Y atinente a la relación flor-tentación de la carne, también, se encuentra en el Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*, no la tentación de San Benito, una violencia suscitada a su alma, sino una tentación de la carne que el sacerdote Florencio puso a sus discípulos al no lograr acabar con la vida de Santo

Tercero: otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores”. Cabe señalar que en el P3, “Las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, justamente, da cuenta que “al acallarse la violencia exterior” al trocar “el deleite en dolor” cuando San Benito se arrojó a las zarzas y a las ortigas, por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma” y “el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro” (Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne de los Diálogos*).

De este modo, “venció el pecado, mudando el incendio. Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante (...)” en consecuencia, conforme al P3, “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, ya que, no constituirán una tentación para San Benito” aunque si para sus discípulos de acuerdo con el Capítulo VIII: *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos* .

Así las cosas, teniendo en cuenta que flores remite en el P16, mas que a la tentación de la carne en la figura femenina, a los “goces de la vida celestial” vehiculados a través de la palabra, asociados también a lo femenino en el cuerpo de Santa Escolástica, y que la ambigüedad del significante flores a su vez remite a San Benito, sea por las “hierbas de San Benito” sea por las flores de las zarzas en el Capítulo II *de los Diálogos* y teniendo en cuenta, que el “viento” es “aire” en movimiento, el “aire” es “libertad” en P13, asociada a las almas y a la presencia Divina, y que “arroja tierra” se asocia a “sepultura”, se puede concluir que “otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores” del P16 remite al siguiente fragmento del Capítulo XXXIV *de los Diálogos* :

Gozándose con ella de tan gran gloria, dio gracias a Dios todopoderoso con himnos de alabanza y anunció su muerte a los monjes, a quienes envió en seguida para que trajeran su cuerpo al monasterio y lo depositaran en el sepulcro que había preparado para sí. De esta manera, ni la tumba pudo separar los cuerpos de aquellos cuyas almas habían estado siempre unidas en el Señor. (Capitulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana de los Diálogos*)

El P17 del cuento como podrá demostrarse más adelante tiene nexos principalmente con el diálogo del Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante*

*sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos.* La clave de interpretación es el texto mismo que con recursos sintácticos como la hipérbaton, el empleo de sinónimos, parafraseando un enunciado del texto del Capítulo XXXV, el capítulo XXXV es “el mundo entero como recogido en un rayo de sol”. De esta manera se tiene lo siguiente:

1. En el P17 del cuento, “la luz, que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio” encuentra la clave del nexo entre el P17 y el Capítulo XXXV en el fragmento del Capítulo XXXV :

El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigilijs nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos*).

Entonces “la luz, que solo fue diurna y venía por la ventana” se refiere a “El hombre de Dios, Benito, los significantes claves “luz, ventana y noche”; de otro lado, “emanando de los filamentos de la lámpara del medio” está en relación con “Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día”, la clave, “medio” y adicionalmente, “su claridad superaba con creces a la luz del día” remite al texto del P17 “la luz que solo fue diurna” y remite al nexo “luz y sol”.

2. El enunciado “Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación” del P17, teniendo en cuenta los términos claves “bajo el polvo” que señalan la dirección abajo y respecto a este significante en relación dialéctica “arriba” y “recuperan volumen y diferenciación”, es decir, es posible ver más claro, más allá de lo que está frente a los ojos, lo que no es visible para todos, en el caso de lo que se revela, remiten a los siguientes fragmentos del Capítulo XXXV:

- Primero, respecto al privilegio de ver más allá de lo visible para todos, “el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo” (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos*) vio el ascenso del alma del Obispo Germán,

En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo **entero, como recogido en un rayo de sol**. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. Entonces, queriendo tener un testigo de tamaño maravilla, llamó al diácono Servando repitiendo dos o tres veces su nombre a grandes

voces.// Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos*).

- Segundo, “Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación” del P17 remite a fragmentos, enunciados o unidades lexicales o significantes del Capítulo XXXV sin mediación de significación y más bien, en relación con la utilización de recursos literarios a:

\* Por sinonimia de “las cosas opacas” del P17 se puede ubicar en el Capítulo XXXV “por poca que sea la luz”.

\* Por antítesis de “las cosas opacas” del P17 se puede ubicar en el Capítulo XXXV “la claridad de la contemplación interior”, “no pudo ver sino en la luz de Dios”.

\* Por sinonimia de “bajo” del P17 y “debajo” “interior” del Capítulo XXXV como significante y por tanto, término clave, el enunciado “las cosas, opacas bajo el polvo” del P17, remite en el Capítulo XXXV a “Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella”, “la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente”, “pudo ver todo lo que estaba debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma”. Cabe anotar que “bajo” del P17 y “debajo” del Capítulo XXXV remite a “tierra” teniendo en cuenta la relación de antítesis con “cielo”: “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.

\* Por antítesis de “bajo” del P17 y “superior”, “se eleva”, “se levanta” “subían”, “elevado” del Capítulo XXXV como significante y por tanto como término clave, el enunciado “las cosas opacas bajo el polvo” del P17, remite en el Capítulo XXXV a “la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente (...)” “El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo (...)”,

También cabe señalar, la relación abajo-superior que remite a la relación tierra-cielo del Capítulo XXXV: “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.



- Tercero, por sinécdoque, “polvo” del P17 se asocia a “tierra”, “terrenas” del Capítulo XXXV como significante y por consiguiente, como término clave, el enunciado “las cosas opacas bajo el polvo” del P17 se extrae de “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.

- Cuarto, teniendo en cuenta la significación del polvo para el catolicismo “polvo eres y en polvo te convertiréis”, de la tierra se nace y a la tierra se regresa tras la muerte, “polvo” en consecuencia remite a la muerte del Obispo Germán:

Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido. En seguida dio aviso al piadoso varón Teoprobo, de la villa de Casino, para que aquella misma noche enviara un mensajero a la ciudad de Capua, con el fin de informarse de cómo estaba el obispo Germán y se lo notificara. El mensajero encontró ya difunto al venerabilísimo obispo Germán, e informándose minuciosamente supo que su óbito había acaecido en el mismo instante en que el hombre de Dios había visto subir su alma al cielo. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos*).

- Quinto, “recuperan volumen y diferenciación” del P17 remite a:

\* Por sinonimia, “recuperan volumen y diferenciación” del P17 se asocia a “dilata”, “agranda”, por tanto, remite a “amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo”, “(...) pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente” del Capítulo XXXV.

\* Por antítesis “recuperan volumen y diferenciación” se asocia a “pequeño”, por tanto, remite a “Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”, “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño”, “(...) sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas” del Capítulo XXXV.

Sexto, en P17 “la luz, que solo fue diurna (...)”, “retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. (...) remite a la relación de gradación tanto respecto al cuento, recuérdese que en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16, P17, P18, P19, P20, se puede establecer la transformación en gradación, es

decir, el autor hace uso de este recurso literario semántico de menos a más, para significar la transformación de la vida terrenal a la vida espiritual, de lo sólido en sus matices hacia el estado vítreo, líquido, gaseoso y plasma y con condiciones externas-internas que permiten diferenciar las gradaciones de P11 a P13, de P14 a P15 y de P16 a P20: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio- ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vasos-trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos-estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrección velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar. Cabe anotar que la gradación que se establece de P17 hasta P20, es la que se condensa en el Capítulo XXXV de los *Diálogos* de San Gregorio y recuérdese transformación que remite a Heráclito de Efeso (544 A, d C. 484 A,d,C). Véase entonces en el Capítulo XXXV:

(...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una **luz** desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella **luz**, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la **luz** del día.

Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella **luz** tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella **luz**. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la **luz** que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la **luz** de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la **luz** de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la **luz** del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta **luz** que brillaba ante sus ojos, correspondía una **luz** interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos*).

Recuérdese, además que la gradación de la “luz” se puede apreciar diseminada en los primeros párrafos P1, P3, P4, P8 y P9 una gradación de la luz en relación con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*, Capítulo XV *Profecía que hizo al rey Totila*, Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua* y Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes* de los *Diálogos*.

En P1 “Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente (...): Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...) se establece el nexo en particular con los Capítulos XXXV y XXXVII, pues efectivamente, “bocanada de luz”, “luz” remite al “alma” que se “amplifica”, “se dilata”, “se agranda”: Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la **luz** de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. (...) Pues a esta **luz** que brillaba ante sus ojos, correspondía una **luz** interior en su alma (...)” Capítulos XXXV y “bocanada de luz” remite principalmente al término clave, significativo, “lleno”: (...)

De otro lado, “un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...), “viso” remite a “pequeña centella de aquella **luz**”, “entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”, “el mundo entero, como recogido en un rayo de sol”, el mundo entero visto por un hombre” “el mundo quedó recogido ante sus ojos”, “cuan pequeñas son las cosas terrenales”. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y **lleno de luz** les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: “Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo”.

En P3 “violencia del sol” , “Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol”, se establece un nexo con el Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, se trata de la victoria obtenida contra la tentación en forma de mujer que expió al arrojarse a las zarzas, “por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma”, porque “trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro.

Así, venció “el pecado”, mudando el incendio”, transformando por “la violencia exterior”, “la violencia del sol”, sol metáfora de San Benito, la violencia de su alma, momento desde el cual no sucumbió de forma alguna a la tentación de la maldad en forma de mujer” y en relación con, el P4, relativo a las condiciones atmosféricas que pone de presente el “mecánico, el reloj”, con el P6 del cuento: “Otra vez

cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos” y el P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse”, “la violencia del sol” remite a la maldad, al demonio que acecha en el adentro-afuera, o afuera-adentro de San Benito, sea en forma de mujer como la tentación de la carne para el santo o sus discípulos, sea a través de los atentados contra su vida, donde el afuera y el adentro siguen una relación de extimidad.

En el P4, recuérdese que “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la que se asocia “a la Pascua de resurrección del Señor”, conforme al Capítulo I *La criba rota y reparada*. En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta Benito, realizó su primer milagro. Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual.

Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II *La tentación de la carne*, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos. En el primer párrafo del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, precisamente, se explicita que “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”. “La luz de velador” como “luz del alma” de San Benito que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta, se sustenta, así mismo, en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de “velador”, “en tanto vela las acciones de su vida a toda hora” (Capítulo IV *Los instrumentos de las buenas obras* de la Regla de los Monjes de San Benito).

Adicionalmente, en el P4 el nexa “luz de velador” y “despertador” se establece tanto en el Prólogo como en el Capítulo XLVII, *El anuncio de la obra de Dios* de la Regla de los Monjes. En cuanto al Prólogo, San Benito es “el despertador” en tanto, “levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina”, él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como “luz de velador” (P4), al “velar las acciones de su vida a toda hora” en su experiencia anacoreta,

“(…) Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: **"Ya es hora de levantarnos del sueño" Rom. 13,11). 9 Abramos los ojos a la luz divina**, y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: "Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones" (Sal 94,8). 11 Y otra vez: "El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias" (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? "Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor" (Sal 33,12). 13 **"Corran mientras tienen la luz de la vida**, para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte" (Jn 12,35). Y en cuanto al Capítulo XLVII, solo un Abad puede ser “un

despertador” para levantar las almas ; “1 El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es competencia del abad (Prólogo, Capítulo XLVII, *El anuncio de la obra de Dios* de la Regla de los Monjes)

2 , Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos. “Entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no mas de dos”, como se demostró, hace referencia a las dos almas de las dos religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII , gracias a la oblación de San Benito con el favor de Dios, es decir, gracias la luz de los dos soles, San Benito y Dios.en el Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*.

También la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos” remite al tiempo en que la mosca incuba sus huevos e inicia el estado de larva que señala el pasaje al P9, es decir, establece la relación de continuidad entre el P8 y el P9, entre la mosca y el mosquito.

La expresión también remite a la relación excéntrica o éxtima con el filósofo griego Heráclito (544 adC-484 adC) de Efeso, apodado "el oscuro", por medio de oscuro, se establece la relación de semejanza tanto con mosca, mosquito como con San Benito, recuérdese, su cogulla de color negro, luego, mosca es una metáfora de Heráclito, y la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”, se asocia con dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." - (fragmento 58), podría decirse que se necesitan mínimo dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito> y vienen bien, en tanto, implican transformación, metamorfosis, de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca deviene cosas terrenas”.

El alma entonces es la luz interior que se “eleva y se agranda interiormente” en la luz de Dios al momento de la muerte. Por consiguiente, entre un sol y otro, entre un sol y otro, corresponde a las almas de las religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII , gracias a la oblación que ofreciera San Benito con el favor de Dios, es decir,. gracias a la luz de los dos soles, San Benito y Dios.

Prosiguiendo con el análisis, los párrafos P18 y P19 cifran aspectos del Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes* de los *Diálogos*. Relativo a P18 en nexa con el Capítulo XXXIV describe una función cardinal que inaugura dos acontecimientos extraordinarios: la profecía de su muerte y su muerte y, referente a P19, describe una relación éxtima con la última parte del Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes* de los *Diálogos*

(Ver Apéndice I). P19 anudado al Capítulo XXXVII describe una función cardinal que implica la elevación del alma de San Benito al cielo.

Para establecer la relación íntima entre P18 y P19 con el Capítulo XXXIV (Ver Apéndice I) de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento

El término “zapatos”, establece el nexo con este capítulo y P17 en relación de extimidad, es decir, no es un término contenido en el Capítulo y hace necesaria la remisión fuera del texto para determinar su sentido dentro del texto. Ciertamente es, que tanto en el P18 como en el P19, existen claves de interpretación sean términos, enunciados o significantes que permiten demostrar el anudamiento entre el capítulo y los párrafos mencionados. De este modo:

1. “Zapatos” del P18 remite al Capítulo LV *El vestido y el calzado de los monjes* de la Regla de los Monjes de San Benito, “Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica<sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano),<sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies (...) Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad.” También “zapatos” remite al texto bíblico Efesios 6:10 “Vestíos de toda la armadura de Dios, para que podáis estar firmes contra las asechanzas del diablo” y esta armadura consta de 7 piezas para resistir las afrentas del demonio entre ellas el calzado, sandalias, y aunque no se menciona “zapatos” estas son una clase dentro de la categoría zapatos. Las piezas de la armadura son:

- a- CEÑIDOS (CINTO) con la verdad. (Efesios 6:14,) símbolo de firmeza y convicción
  - b- La CORAZA de justicia.(Efesios 6:14); símbolo de una vida recta, justa y obediente.
  - c- CALZADO los pies (Sandalias) (Efesios 6:15); símbolo de preparación para predicar el evangelio a toda criatura.
  - d- - El ESCUDO de la fe (Efesios 6:16); símbolo de la fe del cristiano que es capaz de apagar los dardos del Diablo
  - e- EL YELMO de la salvación. (Efesios 6:17); símbolo de protección espiritual para protegerse la cabeza contra los pensamientos de altivez, y argumentos del diablo 2 Cor. 10:5
  - f- La ESPADA del Espíritu que es la Palabra de Dios. (Efesios 6:17)
  - g- ORAR en todo tiempo. (Efesios 6:18)
- 2- Además esta armadura de Dios le significa al creyente:
- a- Tener comunión con Dios

- b- Tener protección de Dios
- c- Tener Salvación en Dios

De estas piezas, cabe resaltar, además, la “Oración”, recuérdese el lema de San Benito “*Ora et labora*”. Ahora bien, Efesios, remite a Efeso, Heráclito de Efeso (544 adC-484 adC), “el oscuro”, ya mencionado con anterioridad al efectuar el análisis del P8 y P9, y la gradación de P11 a P20, particularmente, respecto los párrafos P8 y P9, parece no resultar una coincidencia si se considera los números de P18 y P19 que incluyen los número 8 y 9.

Recuérdese que en P8 y P9, “la mosca” y la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro, no más de dos” remitieron a este filósofo, sea “por medio de “oscuro”, que por relación de semejanza remite tanto a “mosca” y esta a su vez, permitió establecer el nexo con San Benito, por su cogulla de color negro. Esto tiene toda su importancia, ya que, en el P8 como en el P18 establecer el nexo con el filósofo remite al “sol” como símbolo de San Benito y de Dios. En el P8 la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”, remitió a dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." - (fragmento 58), que a su vez, permitió arrojar una interpretación, esto es, se necesitan mínimo la distancia entre dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día , aunque se trata del mismo sol, “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito> y las dos dieron cuenta de la transformación, metamorfosis, tanto de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca que devino cosas terrenas. En el P18 , por medio de esta cadena de sentido, “zapatos”, remite también al “sol”, a través de otra expresión del filósofo: "El sol tiene el tamaño de un pie humano" <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito> “Uno de los Zapatos”-sol-pie humano-San Benito

De acuerdo a otro de los fragmentos de Heráclito de Efeso (544 adC-484 adC), el “sol” al que ha remitido “uno de los zapatos” se asocia al “alma” y esta solo puede ser “sabia y buena”, si está seca, es decir, el agua tiene una connotación no solo de pureza sino de muerte y vida, de placer y dolor conforme al filósofo:

«Un rayo de luz es el alma seca es la más sabia y la mejor».816 (22 B 118) ESTOB., *Flor.* III 5, 8

«Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma» 746 (22 B 36) CLEM., *Strom.* VI 17.

“El fuego vive la muerte de la tierra, y el aire vive de la muerte del fuego, él agua vive la muerte del aire y la tierra la del agua”. 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4

“Para las almas es placer o muerte volverse humedad... y... nosotros vivimos la muerte de aquéllas y aquéllas viven nuestra muerte.” 842 (22 B 77; NUMENIO, fr. 35 T) PORF., *Gr. Ninf.* 10

“Muerte de la tierra es convertirse en agua, muerte del agua es convertirse en aire y muerte del aire convertirse en fuego, y a la inversa” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46

«Cuando el hombre se embriaga, se tambalea y es conducido por un niño impúber, sin atender por dónde va, al tener su alma húmeda».815 (22 B 117) ESTOB., *Flor.* III 5, 7.

2 . El enunciado del P18, “Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo”, narra el fragmento del Capítulo XXXVII *La profecía que su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*: “En el mismo año que había de salir de esta vida, anunció el día de su santísima muerte a algunos de los monjes que vivían con él y a otros que estaban lejos; a los que estaban presentes les recomendó que guardaran silencio de lo que habían oído y a los ausentes les indicó la señal que les daría cuando su alma saliera del cuerpo. // Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura”

Las claves de interpretación que anudan el texto del cuento y de los diálogos es “uno de los zapatos”, “papel” de P18 y “anunció su muerte”. Como se mencionó con anterioridad, “uno de los zapatos” se asocia a San Benito respecto a la Regla de los Monjes Capítulo LV *El vestido y el calzado de los Monjes* y a una de las siete piezas de la armadura de Dios para batir las asechanzas del diablo (Efesios 6:10) que simboliza “preparación para predicar el evangelio a toda criatura” (Efesios 6:15). Por tanto, por sinonimia preparación para predicar remite de “uno de los zapatos” a “anuncio” del Capítulo XXXVII y a “papel” si se considera, por sinonimia la relación entre “anuncio” y “mensaje” al que remite el “papel”, que encarna a y en el que toma cuerpo San Benito.

Recuérdese, que “papel” respecto al P1 y el P2 del cuento remiten a San Benito. En el P1 “valija” remitió a San Benito como el mismo correo, la voz, mensaje, carta, “papel”, escrito con un mensaje y portador del mensaje, es “correo” es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que, teniendo en cuenta el enunciado “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito” del P2, es metáfora del silencio de San Benito durante su permanencia en la cueva en el Subiáco donde inició su vida anacoreta, pero también del predominio del alma sobre el cuerpo, es aquella como una potencia superior. Más adelante en el P18 se incluirá “papel arrugado”, “decrépito, embarrado”, “crujiendo” que respecto a lo anterior también remite a San Benito.

También es importante, la clave de interpretación que se encuentra en el Capítulo LIV *Si el monje debe recibir cartas u otras cosas* de la Regla de los Monjes, donde se especifica las cartas asociadas a la tentación del demonio a la que no cedió San Benito Es gracias a esta regla que retroactivamente puede



establecerse el nexo “carta”, “mensaje”, y puede incluirse “anuncio” asociados a “papel” como sinécdoques de San Benito en P1 y P2.

Adicionalmente, si se considera “uno de los zapatos”, en relación con una de las siete piezas de la armadura de Dios incluido en el libro de los Efesios, se puede establecer la asociación, tanto por el lugar del que proceden, Éfeso, como por el texto, fragmento, del cual es autor, “El sol tiene el tamaño de un pie humano” con Heráclito de Éfeso (544 a 484 A. de C). Por tanto, “uno de los zapatos” remite a “pie humano” y este al “sol”, un “sol” cubierto, en tanto “el pie humano” está cubierto por “el zapato” de ahí, que “Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades”, es decir, volver al “papel” a su condición anterior, esto es, como portador de un mensaje, San Benito, como mensajero, no va más, ya que, además, su papel como portador de la palabra de Dios, tampoco proseguirá, puesto que “uno de los zapatos (...) {va} en realidad únicamente [a] ensuciarlo”. “Ensuciarlo” y más adelante, “embarrado” remiten al Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* e los Diálogos clave para interpretar y establecer el nexo con el Capítulo XXXVII.

Este anudamiento con el Capítulo III, tiene cabida al asociar “ensuciarlo” y “embarrado” del P18 con el hombre que debió “apacentar puercos”, a la “inmundicia de su alma” y “caer por debajo de sí”, hombre al que alude San Gregorio para explicar a Pedro qué significa “vivir consigo mismo”, que San Benito haya decidido “regres[ar] a su amada soledad y allí vivi[r] consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador” después que los monjes, quienes rogaron al Santo ocupar el lugar de su abad que había fallecido, intentaron asesinarlo por el desacuerdo con “su estilo” de gobierno que impedía toda licencia a la ilicitud:

Pues, sabido es, que cada vez que por el peso de una desmesurada preocupación salimos de nosotros mismos, aunque no dejemos de ser lo que somos, no estamos en nosotros mismos, ya que divagando en otras cosas no nos percatamos de lo nuestro. ¿Acaso diremos que vivía consigo mismo aquel que marchando a una región lejana, derrochó la hacienda que había recibido y tuvo que ajustarse con un hombre de aquel país, que le envió a apacentar **puercos**, a los cuales veía hartarse de bellotas mientras él pasaba hambre? Y sin embargo, cuando empezó a reflexionar sobre los bienes que había perdido, la Escritura dice de él: Volviendo en sí, dijo: ¡Cuántos jornaleros en casa de mi padre andan sobrados de pan! (Lc 15,17). Si, pues, estuvo consigo, ¿cómo volvió en sí? Por eso dije, que este venerable varón habitó consigo mismo, porque teniendo continuamente los ojos puestos en la guarda de sí mismo, viéndose siempre ante la mirada del Creador, y examinándose continuamente, no salió fuera de sí mismo, echando miradas al exterior. (...) Aquel que apacentó a los puercos cayó por debajo de sí, a causa de la divagación de su mente y de la inmundicia de su alma. (Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* e los Diálogos).

Ahora bien, será importante considerar el enunciado “vivir consigo mismo” para “elevarse por encima de sí mismo” que permitirá seguir el sentido del P18 “el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos” en relación con el Capítulo XXXVII de los *Diálogos* de San Benito.

San Gregorio dice que dos son las maneras como “salimos de nosotros mismos:

Cuando caemos por debajo de nosotros mismos, por un pecado de pensamiento, o cuando somos elevados por encima de nosotros mismos, por la gracia de la contemplación. Aquel que apacentó a los puercos cayó por debajo de sí, a causa de la divagación de su mente y de la inmundicia de su alma. Por el contrario, este otro a quien el ángel liberó y arrebató su espíritu en éxtasis salió ciertamente fuera de sí, pero por encima de sí mismo. Ambos volvieron en sí, el uno cuando abandonó su vida errada y se recogió en su corazón; el otro cuando al bajar de la contemplación retornó a su estado de conciencia habitual. Así, pues, el venerable Benito habitó consigo mismo en aquella soledad, en el sentido de que se mantuvo dentro de los límites de su pensamiento. Pero cada vez que le arrebató a lo alto el fuego de la contemplación, entonces fue elevado por encima de sí mismo” (Capítulo III de los *Diálogos* de San Gregorio Magno).

San Benito entonces vivió consigo mismo y salió de sí mismo en la gracia de la contemplación, abandonó entonces a los monjes porque “viendo que en aquel lugar había de trabajar mucho y sacar poco fruto, reservó para otras partes donde pudiese trabajar con más fruto. El aguerrido luchador de Dios no quiso permanecer seguro dentro de los muros, sino que fue en busca del campo de batalla. Por la misma razón, si me escuchas atentamente, en seguida verás cómo el venerable Benito al escapar de allí con vida, no abandonó a tantos hombres rebeldes, como almas resucitó de la muerte espiritual en otras partes”. Así “el santo varón crecía en virtudes y milagros en aquella soledad”. (Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz* de los *Diálogos* de San Gregorio Magno).

Este hombre Santo, “el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervote* los *Diálogos*)

Se extrae de las palabras de San Gregorio que “vivir consigo mismo”, “elevarse fuera de sí mismo en la gracia de la contemplación” divina, y “volver sobre sí” a la “conciencia habitual” son condiciones de la santidad y por tanto, alcanzar el poder de Dios: “Los hombres santos, en cuanto son una misma cosa con el Señor, no ignoran su pensamiento, pues también el mismo Apóstol dice: ¿Qué hombre conoce lo que en el hombre hay, sino el espíritu del hombre que está en él? Así también, nadie conoce las cosas de Dios sino el Espíritu de Dios (1Co 2,11s). Y

para mostrarnos que conocía las cosas de Dios, añadió: Nosotros no hemos recibido el espíritu de este mundo, sino el espíritu de Dios (1Co 2,12). Por eso dice también: Lo que ni el ojo vio ni el oído oyó, ni imaginó el corazón del hombre, eso es lo que Dios tiene preparado para los que le aman; pero a nosotros nos lo ha revelado por su Espíritu (1 Co 2,9). (Capítulo XVI *De un clérigo librado del demonio de los Diálogos*)

Lo que “Dios revela puede ser conocido, pero no lo que oculta”, y en este sentido, “las cosas de Dios”, solo son reveladas a los hombres santos, en cuanto “son una misma cosa con el Señor”, “en efecto, todos los que siguen devotamente al Señor están unidos a Dios por su devoción, pero mientras están abrumados por el peso de la carne corruptible, no están aún junto a Dios. Y así, en cuanto le están unidos, conocen los ocultos designios de Dios, y en cuanto están separados de él, los ignoran. Por eso, en tanto no penetran aún perfectamente sus secretos aseguran que sus juicios son incomprensibles, pero en cuanto se adhieren a él por el espíritu, y por esta unión, instruidos por las palabras de la Sagrada Escritura o por secretas revelaciones, reciben algún conocimiento, entonces saben estas cosas y las anuncian. Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu boca (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerda, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su boca, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela puede ser conocido, pero no lo que oculta”. (Capítulo XVI *De un clérigo librado del demonio e los Diálogos*)

En ese sentido, los milagros contienen eso oculto de Dios no accesible al hombre pues si bien, “los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, (...) no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39). En efecto, quiso morir en presencia de los soberbios, pero resucitar ante los humildes, para que aquéllos se dieran cuenta de quién habían condenado, y éstos, a quién debían amar con veneración. En virtud de este misterio, mientras los soberbios contemplaron al que habían despreciado con una muerte infame, los humildes recibieron la gloria de su poder sobre la muerte” (Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*).

Hasta aquí, se sigue que “ensuciarlo”, “ensuciar” el “papel”, (“papel” como se demostró es metáfora de San Benito), es dar cuenta del misterio en la palabra que profiere Benito tras el anuncio del milagro de su muerte. Ahora, es él quien recibe la gracia del milagro, es él en quien el milagro divino se realiza, es él opacidad en el misterio que subyace al anuncio de su muerte y claridad en la revelación del

anuncio divino que pronunciara a los monjes. Ese misterio que es la fuente oculta, es Dios, Dios del “goce de la vida celestial”, ese goce que agujerea la palabra y del que Santa Escolástica y San Benito dan cuenta cuando “pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual”(Capítulo, XXXIII, *El milagro de su hermana escolástica* de los Diálogos).

Misterio del que está más próximo el “amor” de Santa Escolástica, ese “amor” que sobrepasó la ley proferida por Dios de la que es subsidiaria la Regla de los Monjes pronunciada por San Benito, ese “amor” que se aproximó más al misterio Divino, podría decirse, incluso, es misterio que antecedió a la palabra, la voluntad y el poder de Dios, pues Dios concedió, sin pronunciar antes cosa alguna sobre ese “amor”, al permitir que San Benito pasase toda la noche con su hermana en contravía de la Regla de los Monjes que a la letra dice “El hermano que es enviado a alguna diligencia, y espera volver al monasterio el mismo día, no se atreva a comer fuera, aun cuando se lo rueguen con insistencia, a no ser que su abad se lo hubiera mandado. Si obra de otro modo, sea excomulgado” (Capítulo LI *Los hermanos que no viajan muy lejos* de la Regla de los Monjes), “Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (1Jn 4,16), y con razón pudo más la que amó más (Lc 7,47). (Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*)

No podría ser de otro modo, que un misterio se resolviese con otro misterio, no la muerte de Santa Escolástica, sino en tanto San Benito fue investido por el misterio de profetizarla y ver “salir el alma del cuerpo de su hermana” (Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana de los Diálogos*) y profetizar su muerte a los monjes que “vivían con él” y anunciar la señal de su muerte a los monjes que se encontraban lejos del monasterio.

En consecuencia, “Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo” del P18 teniendo en cuenta el Capítulo XXXVII, remite a “En el mismo año que había de salir de esta vida, anunció el día de su santísima muerte a algunos de los monjes que vivían con él y a otros que estaban lejos; a los que estaban presentes les recomendó que guardaran silencio de lo que habían oído y a los ausentes les indicó la señal que les daría cuando su alma saliera del cuerpo. // Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. ”

3. En cuanto al texto del P18, “así, decrepito y embarrado, el papel sube crujendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje” remite al siguiente fragmento del Capítulo XXXVII:

Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento **ardor**. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración. (Capítulo XXXVII *La profecía que su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*).

Entre los textos, las palabras claves o significantes que permiten establecer el nexo entre el P18 del cuento y el párrafo del Capítulo XXXVII *La profecía que su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*: de los Diálogos son:

Primero, en el P18 “decrépito” remite a las expresiones del P16 “papel seco y prematuramente viejo” que permitió establecer el nexo con el Prólogo, el Capítulo I *La criba rota y reparada*, Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz, de los Diálogos* de San Gregorio Magno y establecer relaciones metafóricas y de sinonimia con San Benito. Recuérdense que:

Al acudir al recurso de sinonimia encontramos en el Prólogo de los Diálogos de San Gregorio, expresiones que describen a San Benito “prematuramente viejo” tales como: “tuvo cordura de anciano”, “adelantándose por sus costumbres a la edad”, “cual si estuviera marchito”, “Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito”.

De la misma manera, en el Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne en relación con el Prólogo y el Capítulo I La criba rota y reparada*, se extrae que San Benito por sus costumbres, su forma de vida dedicada al cultivo de su alma, se constituyó aun sin la edad requerida en “custodio”, de los “vasos sagrados”, “maestro de las almas” tarea solo conferida a los monjes de 50 años en adelante, entonces si se considera el fragmento del Capítulo II se sostiene que “papel seco y prematuramente viejo” alude a San Benito: “Después de [la primera tentación violenta], muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”.

En torno a este asunto, como se anotó con anterioridad Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de

los cincuenta años el calor del cuerpo se enfriaba. (...) cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”, (...) (Capítulo II, *Cómo venció una tentación de la carne de los Diálogos*).

Y en el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz Diálogos*, efectivamente, se sustenta que San Benito aun no cumplía la edad requerida para constituirse en “custodio de los vasos sagrados” pero su espíritu sí: y se incluye por sinonimia otra expresión, “espíritu envejecido” que soporta la relación de San Benito con “prematuramente viejo”: “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre. (...) Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su espíritu envejecido”.

Segundo, en P18 el significante “embarrado”, por sinonimia remite a “ensuciarlo” y en este sentido, se fortalece el argumento por el cual “ensuciarlo” está en relación con la opacidad del misterio que sustenta la profecía, la posibilidad de pronunciar su propia muerte y la señal de su muerte, y el hecho mismo de su muerte es el milagro que desplaza la palabra por el goce de la vida celestial, el goce del misterio de lo no pronunciado por Dios, el misterio de “comunicar el poder de hacer milagros”, no conferido a San Benito. Y la muerte del Santo hace efectivo el silencio de la palabra, del mensaje, el misterio de lo impronunciable. “No se entrega. No es mas un mensaje.” (p.18)

Tercero, en P18 “anteojos” es un término clave para establecer el nexo de este párrafo con el fragmento anotado del Capítulo XXXVII, ya que, en torno a este significante encuentran sentido términos como “sube”, “crujiendo”, “brillante”, “mesa de noche”, “luz” y la remisión a este significante permite reinterpretar los anteriores y establecer la relación de este, es decir, “luz” con los siguientes, esto es, “resurrecto velador”, “lentes redondos”.

Respecto al significante “anteojos”, cabe señalar, que si se acude a la materialidad de la letra remite al título y al contenido del Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*, pues “anteojos” del P18 envía a “ante sus ojos” del Capítulo XXXV y si se acude al recurso literario de alteración gramatical, el calambur, aplicado a “ante sus ojos”, es decir, si se cambia el orden de las sílabas de las palabras contiguas se produce una palabra con distinto significado, “sus anteojos” y de esta forma, se obtiene “anteojos”.

De “anteojos”, a “sus anteojos” y de esta a “ante sus ojos” permite entonces establecer el nexo entre el P18 y el Capítulo XXXV y de esta relación se obtiene el anudamiento entre P18 y el fragmento del Capítulo XXXVII ya citado. Entre el

P18 y el Capítulo XXXV se encuentran términos comunes a uno y otro asociados a “anteojos”, “ante sus ojos” como “brillante” y “luz”, la derivación verbal de la unidad adjetival “brillante”, “brillaba”.

Adicionalmente, remite a “bola fuego”, “globo de fuego” que se asocia al gerundio “crujiendo” del P18 y a términos (resaltados en negrilla) y enunciados asociados a “anteojos”, “ante sus ojos”, además de luz, brillante tales como “**vió** difundirse una **luz** desde lo alto”, “**luz** en medio de la oscuridad **brillaba** con tanto **resplandor**”, “su **claridad** superaba con creces la **luz del día**”, “fijaba sus **pupilas** en el **resplandor** de aquella **luz tan brillante**”, “**vió** como el alma de Germán de Capua era llevada al cielo (...) en una **bola de fuego**”, “subió y **miró** pero no **vio** mas que una pequeña **centella de aquella luz**”, “para el alma que **ve** al creador pequeña es toda criatura”, “Puesto que por poca que sea la **luz que reciba del creador** le parece exiguo todo lo creado”, “Porque **la claridad de la contemplación** interior amplifica **la visión íntima del alma** y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo”, “incluso **el alma del vidente** se levanta sobre sí, pues en la **luz de Dios se eleva** y se agranda interiormente”, “Y cuando así elevada **mira** lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”, “El hombre de Dios, pues, **contemplando el globo de fuego vio** también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo **ver** sino en **la luz de Dios**”, “¿Qué hay de extraño, pues, que **viera** el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la **luz del espíritu** salió fuera del mundo?”, “Y al decir que el mundo quedó recogido **ante sus ojos**, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios **el espíritu del vidente, pudo ver** sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios” “Pues a esta **luz que brillaba ante sus ojos**, correspondía una **luz interior en su alma**, que arrebatando el **espíritu del vidente** en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”. (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*).

Cuarto, el significante “sube” del P18 en relación con el **Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua** se incluye: sea en otros tiempos verbales como “subió”, “subían”, sea considerando el recurso de sinonimia que permite establecer el nexo por medio de los términos claves “se levanta”, “se eleva”, “elevada”, “elevado” ; teniendo en cuenta la utilización de figuras literarias de contenido como la perífrasis al expresar con más palabras el ascenso del alma que podría expresarse con una, “como era llevada al cielo”, o al dar un rodeo para expresar la idea del ascenso del alma, “arrebatando el espíritu del vidente en las **cosas celestiales**”; y también al hacer uso del recurso literario de contenido antítesis a través de la utilización de palabras y expresiones contrarias, “no quiero decir que el **cielo** y la **tierra** redujeran su tamaño, sino que, dilatado y **arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver** sin dificultad todo lo que estaba **por debajo** de Dios”

**“arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales**, le mostró cuán pequeñas son todas las **cosas terrenas”**.

Estos términos y expresiones haciendo uso de algunos recursos literarios de contenido, aparecen en el texto asociados al alma y a los ángeles, el alma que “sube”, “subió”, “se levanta”, “se eleva”, “elevada”, “el hombre de Dios (...) elevado”, “como era llevada al cielo”, “arrebatando el espíritu del vidente en las **cosas celestiales”**; el alma que se eleva, los ángeles que llevan “el alma al cielo en una bola de fuego” gracias a la “luz desde lo alto”, luz tan brillante”, “luz que reciba del creador”, “luz de Dios”, “luz del espíritu”, “luz que brillaba ante sus ojos” a la que “correspondía una luz interior en su alma” por gracia de la cual pudo presenciar cómo el alma del obispo subía al cielo, es decir, tan solo pudo presenciar el milagro porque la “luz interior de su alma”, se corresponde con la “luz de Dios”, “la luz del espíritu”, “Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios” (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*).

Quinto, en el P18 se puede extraer el recurso literario de la gradación relativo a la luz, “proximidad brillante de unos anteojos” o “lentes redondos” y “otra luz encima, la del resurrecto velador”, gradación que encontrará su punto límite en el P19 “la pureza de la luz solar” y en el P20 “la luz solar”, recurso que encuentra sustento en el Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos* en el que se establece en escala ascendente la siguiente gradación: “luz del día”, “rayo de sol”, “luz interior del alma”, “bola de fuego”, “globo de fuego” y “luz desde lo alto”, “luz tan brillante” o “luz que reciba del creador” o “luz de Dios” o “luz del espíritu” o “luz que brillaba ante sus ojos”, estas últimas que son una y misma luz, condición necesaria para ver “ante sus ojos el mundo entero, como recogido en un rayo de sol” .

Recuérdese, además que la gradación de la “luz” asociada al proceso por el que devino el ascenso del alma de Benito al cielo, se puede apreciar desde los primeros párrafos P1, P3, P4, P8 y P9, una gradación de la luz en relación con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, Capítulo VIII *Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo*, Capítulo XV *Profecía que hizo al rey Totila*, Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua* y Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*

En P1 “Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que



mudó de continente (...): Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...) se establece el nexo con los Capítulos XXXV y XXXVII, pues efectivamente, en lo que hace a “bocanada de luz”, “luz” remite al “alma” que se “amplifica”, “se dilata”, “se agranda” y en el Capítulo XXXV luz remite a “Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la **luz** de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. (...) Pues a esta **luz** que brillaba ante sus ojos, correspondía una **luz** interior en su alma (...)” y por tanto, “bocanada de luz” remite principalmente al término clave, significativo, “lleno de luz”, metáfora de San Benito, en el Capítulo XXXVII: “En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y **lleno de luz** les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo”. De otro lado, “un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...), “viso” remite en el Capítulo XXXV a: “pequeña centella de aquella **luz**”, “entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”, “el mundo entero, como recogido en un rayo de sol”, “el mundo entero visto por un hombre” “cuan pequeñas son las cosas terrenales”, “En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo **entero, como recogido en un rayo de sol.**”

En **P3** la “luz” se asocia a “violencia del sol”, “Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol”, se establece un nexo con el Capítulo II *Cómo venció una tentación de la carne*, se trata de la victoria obtenida contra el “ardor” de la tentación en forma de mujer que expió al arrojar sobre zarzas, “por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma”, porque “trocó el deleite en dolor, y el **ardor** que tan vivamente sentía por fuera **extinguió el fuego** que ilícitamente le abrasaba por dentro. **Así, venció el pecado, mudando el incendio, transformando por “la violencia exterior”, “la violencia del sol”, sol** metáfora de San Benito, la violencia de su alma, momento desde el cual no sucumbió de forma alguna a la tentación de la maldad en forma de mujer”.

En el P3 “la violencia del sol” en relación con, el P4, relativo a las condiciones atmosféricas que pone de presente el “mecánico, el reloj”, con el P6 del cuento que refiere, “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos” y con el P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse”, remite a la maldad, al demonio que acecha en el adentro.afuera, o afuera-adentro de San Benito, sea en forma de mujer como la tentación de la carne para el santo o sus discípulos, sea a través de los atentados contra su vida, donde el afuera y el adentro siguen una relación de extimidad.

En cuanto al **P4**, “Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos”

incluye el término transformación, incita, valga anotar, a la gradación, y recuérdese que “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la luz que se asocia “a la Pascua de resurrección del Señor” conforme al Capítulo I *La criba rota y reparada*. En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta, Benito, realizó su primer milagro. Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual. Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II *La tentación de la carne*, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos. En el primer párrafo del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, precisamente, se explicita que “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”. “La luz de velador” como “luz del alma” de San Benito que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta y “luz de velador” que custodia las almas de sus discípulos, “los vasos sagrados”, se sustenta, así mismo, en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de “velador”, “en tanto vela las acciones de su vida a toda hora” (Capítulo IV *Los instrumentos de las buenas obras* de la Regla de los Monjes de San Benito).

Adicionalmente, en el P4 el nexo “luz de velador” con el término clave “despertador” y “reloj” envía al Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálgos*, en tanto 12 horas remite a los “doce monasterios, [que erigió en el Subiáco] a cada uno de los cuales asignó doce monjes con su abad. Pero retuvo en su compañía a algunos, que creyó serían mejor formados si permanecían a su lado”, formación que respecto a “despertador” permite establecer nexos tanto con el Prólogo como con el Capítulo XLVII, *El anuncio de la obra de Dios* de la Regla de los Monjes. En cuanto al Prólogo de la Regla de los Monjes, San Benito es “el despertador” en tanto, “levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina”, él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como “luz de velador” (P4), al “velar las acciones de su vida a toda hora” en su experiencia anacoreta, “(...) Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: **“Ya es hora de levantarnos del sueño” Rom. 13,11). Abramos los ojos a la luz divina**, y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: “Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones” (Sal 94,8). 11 Y otra vez: “El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias” (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? “Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor” (Sal 33,12). **“Corran mientras tienen la luz de la vida**, para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte” (Jn 12,35). Y en cuanto al Capítulo XLVII, solo un Abad puede ser “un despertador” para levantar las almas; “El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es, competencia del abad.

De otra parte, en el P8 "Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos". "Entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no mas de dos", como se demostró, hace referencia a las dos almas de las dos religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII, gracias a la oblación de San Benito con el favor de Dios, es decir, gracias la luz de los dos soles, San Benito y Dios. (Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*).

También la expresión "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos" remite al tiempo en que la mosca incuba sus huevos e inicia el estado de larva que señala el pasaje al P9, es decir, establece la relación de continuidad entre el P8 y el P9, entre la mosca y el mosquito.

En este sentido, la expresión también remite a la relación excéntrica o éxtima con el filósofo griego Heráclito (544 adC-484 adC) de Efeso, "el oscuro", en cuanto, "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos" se asocia con dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." - (fragmento 58), podría decirse que se necesitan mínimo dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos"; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito> y cobran sentido, en tanto, implican transformación, metamorfosis, de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca deviene cosas terrenas".

El P10 reenvía a Heráclito de Efeso (544 A. de C. a 484 A. de C.) , ya que, retroactivamente, en relación con la cuestión de la "luz" hace posible identificar la gradación correspondiente a las «Fases del fuego: en primer lugar mar; del mar, la mitad, y la mitad torbellino ígneo. «El mar se dispersa y es medido con la misma razón que había antes de que se generase la tierra». 742 (22 B 31) CLEM., *Strom*, V 105, y establecer la relación con otro fragmento del filósofo, «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma». 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17. De esto se sigue, que "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no mas de dos" de P8 también implica las Fases del fuego.

En P9 "el agua se enturbia y se hace nido" se asocia a, "en primer lugar mar"; y "este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos" del P10 remite a "mar la mitad y la mitad torbellino ígneo" 742 (22 B 31) CLEM., *Strom*, V 105. "Este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento y al cabo manda arriba los débiles despojos" del P10 reenvía también a otro fragmento «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma». 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17 y efectivamente, permite establecer el nexo con el

Capítulo XXIII *De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya* de los *Diálogos*.

De otro lado, la última parte de las Fases del fuego: “ (...) El mar se dispersa y es medido con la misma razón que había antes de que se generase la tierra». 742 (22 B 31) CLEM., *Strom*, V 105, permite establecer el hilo conductor con el P11 en el que empieza una nueva gradación. Esa nueva gradación entonces inicia con la transformación **agua-aire** que implica el nexo del “mar” del P10 y “atmósfera” del P11: “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse” del P11, es decir, “el mar se dispersa y es medido con la misma razón que había antes de que se generase la tierra” 742 (22 B 31) CLEM., *Strom*, V 105, que la “atmósfera” es la medida del “mar”, puesto que si consideramos otro fragmento de Heráclito de Efeso (544 A. de C.- 484 A. de C. ), “el agua vive de la muerte del aire y “(...) el aire vive de la muerte del fuego” 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4 y la muerte del fuego es convertirse en aire (si se tiene en cuenta que también es posible la lectura contraria de “la muerte del aire es convertirse en fuego (...) y a la inversa” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46, por consiguiente, es necesario tener en cuenta, **la transformación aire-tierra antes del agua-aire**: “el aire vive de la muerte del fuego” 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4, “el fuego vive la muerte de la tierra 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4 y la “Muerte de la tierra es convertirse en agua (...) y a la inversa” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46).

Este énfasis en la metamorfosis, la transformación remite a una nueva gradación que retornará de manera diferente a la luz solar. En los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16 , P17, P18, P19, P20, se puede establecer la transformación en gradación, es decir, el autor hace uso de este recurso literario semántico de menos a mas, para significar la transformación de la vida terrenal a la vida espiritual, de lo sólido en sus matices hacia el estado vítreo, líquido, gaseoso y plasma y con condiciones externas-internas que permiten diferenciar las gradaciones de P11 a P13, de p14-a P15 y de P16 a P20: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo- a P13 vidrio- ventana-(aire condición externa-interna) - P14 vaso- trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos-estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrecto velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar. Cabe anotar que la gradación que se establece de P17 hasta P20, es la que se condensa en el Capítulo XXXV y deviene el Capítulo XXXVII de los *Diálogos* de San Gregorio y recuérdese, transformación que remite a Heráclito de Efeso (544 A, d C. 484 A,d,C). Si se considera las transformaciones e los elementos, fuego, tierra, agua y aire contenidas en algunos fragmentos del filósofo se tiene los siguientes nexos entre los párrafos que configuran el recurso literario de la gradación:

“Atmósfera sin su peso” del P11 remite a “piedra sin su peso” Capítulo IX *De una enorme piedra levantada por su oración*, y esta a su vez a “Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube” Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* y envía a la transformación tierra-aire conforme a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de. C.) (...) **la tierra vive de la muerte del agua** 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4, la muerte del agua es convertirse en aire 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46.

Entre el P11 y el P12 se establece el nexo con Piedra a la que se agrega, “Piedra vulgar de acequia” del P12 que remite al “agua que hizo brotar de una roca”, Capítulo V *Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte* y a su vez al monasterio de Santa Escolástica Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*, que envía a la transformación Tierra-agua, que según Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de. C) implica que “Muerte de la tierra es convertirse en agua” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46

Entre el P12 y el P13 el nudo es la acción de la roca sobre el vidrio de acuerdo con el Capítulo I, *La criba rota y reparada*, y el Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálogos*, por tanto, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire” del P13 que se asocia a, “trocaron en lluvia la serenidad del cielo”, Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* y envía a la **transformación tierra – aire**, que conforme a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C. implica que “La tierra vive de la muerte del agua. 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4 La muerte del agua es convertirse en aire 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46

Entre el P13 y el P14 el nexo es “vaso” que tanto por su composición incorpora elementos de la tierra , como por su fabricación puede implicar la técnica del soplado incluye el aire-vidrio (tierra). Por consiguiente,

Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua” del P14, se asocia a “la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. (...) la religiosa había (...) derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: “ Te lo supliqué y no quisiste

escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes“, (Capítulo XXXVIII *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos*).

y permite la asociación con la **transformación tierra-agua** que de acuerdo con Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C. deviene así; “Muerte de la tierra convertirse en agua” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46

Entre el P14 y el P15 el anudamiento es el agua “figura en azul” que introduce una relación de oposición, por cuanto “barbas, charcos estalagmitas...” implica que “barbas” hace referencia a las estalactitas por su forma de conos irregulares y estas a su vez remiten al agua por su composición y por cuanto, el agua que gotea de estas formaciones, “charcos” produce las estalagmitas se establece, de este modo, una relación de oposición, oposición arriba-abajo, masculino-femenino. De lo anterior se sigue que en P15, el cuento remite al siguiente fragmento del Capítulo XXXIII de los *Diálogos*: “Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando **había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo** el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)”. *El milagro de su hermana Escolástica* de los *Diálogos* y permite la asociación con la **transformación agua-tierra** que de acuerdo con Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C). deviene así “la muerte del agua es convertirse en tierra” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46 y “(...) pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17.

El anudamiento entre P15 y P16 es “la ventana” ese espacio que abren los puntos suspensivos y hace marco al vacío entre las “barbas” o estalactitas y las “estalagmitas” que permite continuar la gradación del “agua” al “aire”. Es importante señalar que la gradación sigue una dirección vertical . En P16 “En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores” “el aire” remite a una relación horizontal, metonímica, en relación a “la brisa” y al “viento”. “El aire” remite a quietud, en tanto “la brisa” a la acción del calor sobre el aire frío, “al sol”( a “la luz”) que va generando movimiento del aire y “el viento” como aire en movimiento. Movimiento que remite al Capítulo XXXIV *Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana de los Diálogos*, por cuanto hace referencia a la salida de San Benito, cuando “abandona” el monasterio donde se encontraba su hermana Escolástica que regresa a su morada y la transformación que produjo en ellos este encuentro, un acontecimiento a partir del cual ya nada será lo mismo.

Transformación que implicará nuevos abandonos: en primera instancia, su hermana lo abandona con su muerte y su alma abandona su cuerpo para elevarse al cielo. Este abandono será el preámbulo del ascenso del alma de Germán, obispo de Capua del cual es testigo San Benito en el *Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua*, de los Diálogos, y del anuncio de la muerte, de la muerte de San Benito y del ascenso de su alma al cielo en el **Capítulo XXXVII La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos**, “pero para ello, “el viento zonda que atropella el florero y por, si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores”, es decir, se realiza la **transformación aire-tierra**, “la muerte del aire se convierte en agua y la muerte del agua se convierte en tierra 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46.

El anudamiento entre P16 y P17 es la “ventana” y del mismo modo que entre el P15 y P16 hace marco, pero ahora, al paso de la luz que permite a San Benito presenciar un milagro. Por consiguiente,

La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación” del P17 remite a “El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día. // En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo entero, como recogido en un rayo de sol. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (*Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*).

que de acuerdo con Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C) remite a la transformación fuego-tierra “El fuego vive la muerte de la tierra 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4, “la muerte de la tierra es convertirse en agua”, la muerte del agua es convertirse en tierra 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46)

El anudamiento entre P17 y P18 es “luz” y “noche”, “vida y muerte” de San Benito, también, la luz que oculta el misterio, la luz opaca, pues la muerte de San Benito, implica el silencio de la palabra, agujerear la palabra en el misterio de la señal de su muerte para dar paso al goce de la vida celestial. Por tanto, “Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa

de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos.

Pero no se entrega. No es mas un mensaje” del P18 remite a

En el mismo año que había de salir de esta vida, anunció el día de su santísima muerte a algunos de los monjes que vivían con él y a otros que estaban lejos; a los que estaban presentes les recomendó que guardaran silencio de lo que habían oído y a los ausentes les indicó la señal que les daría cuando su alma saliera del cuerpo. Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración”, (Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*),

Y envía a la **transformación fuego-tierra** que de acuerdo con Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C) se realiza cuando “El fuego vive la muerte de la tierra” 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4), “La muerte de la tierra es convertirse en agua” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46” y «Para las almas es muerte convertirse en agua (...)” 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17, “La muerte del agua es convertirse en tierra” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46), “(...) pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17 , remite a “únicamente ensuciarlo (...) embarrado, el papel”

Si se considera, “(...) pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., *Strom*, VI 17, en relación con el fragmento de Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C que a la letra dice: «Un rayo de luz es el alma seca es la más sabia y la mejor».816 (22 B 118) ESTOB., *Flor.* III 5, 8, hace referencia al “papel de tierra y agua”, esto es, al “papel” “ensuciado”, “embarrado”, que cuando “sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos” remite efectivamente, “al rayo de luz [que es el alma seca, es la más sabia y la mejor” 816 (22 B 118) ESTOB., *Flor.* III 5, 8, que no es otra que el alma de San Benito, ya con anterioridad, también se estableció la relación con el alma de San Benito a partir de los significantes “zapatos”, “papel” , “decrépito”, “brillante” “anteojos” y algunos capítulos de los *Diálogos* de San Gregorio Magno, alma que en relación con “Así decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos”, remite a la salida del alma de San Benito de su cuerpo que el mismo Santo profetiza al indicar “la señal que les daría [a los monjes que se encuentran lejos] cuando su alma saliera del cuerpo” (Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogo*).



Continuando con el P18 “Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es más un mensaje”, es importante considerar los significantes “mesa de noche” “otra luz encima, la del resurrecto velador”, “lentes redondos”.

En cuanto a “la mesa” remite a los párrafos P2 y P16, recuérdese que en los capítulos, Capítulo I: *La criba rota y reparada*, Capítulo III: *El jarro roto por la señal de la cruz*, Capítulo XX: *Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu* y Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos* está asociada al sitio preámbulo de un milagro, sitio de congregación para la muerte, el pecado, el servicio, el deseo, las lágrimas de Escolástica que devienen la lluvia torrencial, inundación de agua y en este sentido, también asociada al valle del río Aniene, incluso al mito del origen de este río que riega el Subiáco y sobre el cual se eleva el monasterio de Santa Escolástica y también remite a Monte Cassino donde se encuentra el monasterio de San Benito.

En el Capítulo I: *La criba rota y reparada de los Diálogos* remite a basamento sobre el que se encuentra la criba, remite a tragedia y milagro, pues se constituye en sitio donde la criba se rompió y donde ocurrió el primer milagro, preámbulo que abrirá paso a la vida anacoreta de San Benito.

En el Capítulo III: *El jarro roto por la señal de la cruz de los Diálogos* . la mesa está asociada a la congregación de los monjes para matar a San Benito, al objeto, base sobre el que se eleva el jarro o vaso de la muerte y la maldad, al milagro y a la voluntad de Dios para castigar al pecador. En el Capítulo XX: *Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu de los Diálogos* remite al objeto donde se sirve y se conjuga el alimento espiritual y del cuerpo, la mesa se asocia al pecado de la soberbia y al servicio de San Benito caracterizado por la humildad.

Y en el Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos* remite al objeto sobre el que se apoya Santa Escolástica, al encuentro de San Benito y Santa Escolástica, al deseo, a la transgresión de la regla monacal y al ruego asociado a las lágrimas de la hermana del santo, a la lluvia, el agua para procurarse el favor Divino, pasar la noche junto a su hermano, al valle del río Aniene donde se eleva el monasterio de Santa Escolástica y al Monte Cassino donde se encuentra el Monasterio de San Benito. Mesa teniendo en cuenta los capítulos anteriores remite a la tierra como el sitio donde tienen lugar los milagros, la tragedia, el pecado, donde la maldad elucubra la tentación, la muerte de San Benito, donde las lágrimas de Santa Escolástica se abren paso, donde estas lágrimas devienen lluvia torrencial, inundación, río, la mesa es metáfora de la tierra.

Con sustento en los sentidos de “la mesa”, cabe resaltar en relación con el P18, “la mesa” significativo incluido en y asociado a milagro tanto en relación con el Capítulo I *La criba rota y reparada*, Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*

de los *Diálogos* como con el Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*, el milagro del anuncio de su muerte y la señal que dará a los monjes ausentes, como el de la salida de su alma de su cuerpo que se eleva hacia el cielo. En relación con el También en relación con el Capítulo XX *Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu de los Diálogos* en tanto se establece el nexo de la mesa como sitio de alimento espiritual con “confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor” del Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*.

Respecto al Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*, los significantes mesa y noche se articulan a velar, significativo que se encadena en el texto como “resurrecto velador. La mesa está asociada en el Capítulo XXXIII al lugar donde tiene lugar el milagro de Santa Escolástica quien a través de su ruego, su oración y sus lágrimas que devinieron lluvia torrencial, obtuvo la gracia de Dios al conseguir que su hermano San Benito pasase “**la noche en vela**” junto a ella “saciándose en coloquios sobre la vida espiritual”, es decir, en una suerte de goce que habita y agujerea la palabra,

(...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta **noche**, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".// Cuando levantó la cabeza de la **mesa**, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre **la mesa** tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de **la mesa** se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio". Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la **noche en vela**, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual. (Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*).

“Mesa” asociada a “noche en vela” entonces remite a “oración” y a “la vida espiritual” en el Capítulo XXXIII: *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*. En el nudo entre el P18 y el Capítulo XXXIII estos significantes,

remiten por medio de vela a “luz encima, la del resurrecto velador” en el P18 y de esta a “luz de velador” en el P4.

Recuérdese que en el P4 “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la que se asocia “a la Pascua de resurrección del Señor” en el Capítulo I *La criba rota y reparada de los Diálogos*

En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta Benito, realizó su primer milagro. Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual. Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II *La tentación de la carne*, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos.

En el primer párrafo del Capítulo III *El jarro roto por la señal de la cruz*, precisamente, se explicita que “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su “eminente santidad hizo célebre su nombre”. “La luz de velador” como “luz del alma” de San Benito” que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta, se sustenta, así mismo, en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de “velador”, “en tanto vela las acciones de su vida a toda hora” (Capítulo IV *Los instrumentos de las buenas obras* de la Regla de los Monjes de San Benito).

Adicionalmente, puede establecerse el nexo de “resurrecto velador” con “despertador” en el P4. En el P14 “luz de velador” y “despertador” es el nexo tanto con el Prólogo como con el Capítulo XLVII *El anuncio de la obra de Dios* de la Regla de los Monjes. En cuanto al Prólogo de la Regla de los Monjes, San Benito es “el despertador” en tanto, “levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina”, él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como “luz de velador” (P4), al “velar las acciones de su vida a toda hora” en su experiencia anacoreta, “(...) Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: **“Ya es hora de levantarnos del sueño” Rom. 13,11). 9 Abramos los ojos a la luz divina,** y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: “Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones” (Sal 94,8). 11 Y otra vez: “El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias” (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? “Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor” (Sal 33,12). 13 **“Corran mientras tienen la luz de la vida,** para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte” (Jn 12,35). Y en cuanto al Capítulo XLVII , solo un Abad puede ser “un despertador” para levantar las almas ; “El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es. . competencia del abad.

Se sigue que San Benito es “el resurrecto velador” (P18) que hasta el final vela por las acciones de su vida y abre sus ojos. Así, “Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje”, remite a la oración y preparación de San Benito que hace El llamado a la hora de la obra de Dios” (Capítulo XLVII de la Regla de los Monjes) y hasta el último momento vela por las acciones de su vida y mientras tiene la “luz de vida” expresa su temor de Dios, abre sus ojos a la Luz Divina, hace blando su corazón y escucha al Espíritu (Prólogo de la Regla de Los Monjes) hasta que su muerte acaece. Y “tiembla un rato ante los lentes redondos” remite a esa “luz divina” que se presenta ante sus ojos e investido por esa luz se eleva sobre sí, y la luz de Dios, es la luz de su alma, ya no para presenciar el milagro de ver salir el alma del cuerpo de su hermana o la del obispo Germán de Capua sino profetizar y prepararse para su muerte. Recuérdese en el Capítulo XXXV las palabras de San Gregorio:

Porque **la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma** y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso **el alma del vidente se levanta sobre sí**, pues en la **luz de Dios se eleva** y se agranda interiormente. Y cuando así **elevada mira lo que queda debajo** de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender.. (...) ¿Qué hay de extraño, pues, que **viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo?** Y al decir que el **mundo quedó recogido ante sus ojos**, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a **esta luz que brillaba ante sus ojos**, correspondía **una luz interior en su alma**, que arrebatando **el espíritu del vidente** en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas” (Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos* ).

En cuanto al “[l papel] tiembla un rato inacabable” del P18, “papel” como cuerpo, en nexa con “decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos” remite a “Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas”. (Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monje de los Diálogos* ).

Y “pero no se entrega. No es mas un mensaje” del P18 remite a “exhaló el último suspiro, entre palabras de oración” del Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes* de los Diálogos: Será importante considerar no solo la muerte sino lo que el misterio de su muerte, el agujero de las palabras y un goce

de una vida celestial del que algo dicen las palabras pero el que al no ser pronunciado todo por Dios implica esa opacidad para los hombres en la vida terrenal como el fundamento de la transformación.

De este modo, “Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje” del P18 se anuda al fragmento: “Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración” del Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*.

Teniendo en cuenta el análisis del P18, el P19 “la pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue” Hace referencia a la luz del alma que sale del cuerpo de San Benito, recuérdese la gradación de la luz y particularmente, los fragmentos del Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos* y recuérdese igualmente el texto, “(...) el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era **la luz verdadera** que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39). En efecto, quiso morir en presencia de los soberbios, pero resucitar ante los humildes, para que aquéllos se dieran cuenta de quién habían condenado, y éstos, a quién debían amar con veneración. En virtud de este misterio, mientras los soberbios contemplaron al que habían despreciado con una muerte infame, los humildes recibieron la gloria de su poder sobre la muerte” (Capítulo VIII *del pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*).

Teniendo en cuenta el nexa con algunos fragmentos del texto de Heráclito de Efeso (1544 A. de C. – 1484 A. de C), la relación del sol (el rayo de luz como la parte por el todo que es el Sol) y el alma se establece en el siguiente: «Un rayo de luz es el alma seca es la más sabia y la mejor».816 (22 B 118) ESTOB., *Flor.* III 5, 8

Y “los dos focos” se asocian a los dos monjes que vieron la señal de San Benito, pues fueron elegidos por la luz de sus almas amplificadas por la contemplación interior y la gracia de Dios. De este modo, “La pureza de la luz solar triunfa sobre

el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos” del P19 se anuda al fragmento “En el mismo día, dos de sus monjes, uno que vivía en el mismo monasterio y otro que estaba lejos de él tuvieron una misma e idéntica visión. Vieron en efecto un camino adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas, que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: “Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo”. Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado.” Fue sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo. Y tanto aquí como en la cueva de Subiaco, donde antes había habitado, brilla hasta el día de hoy por sus milagros, cuando lo merece la fe de quienes los piden”. “Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes. de los Diálogos*)

Finalmente, atinente al P20 se describe la relación íntima con el último Capítulo de los Diálogos, Capítulo XXXVIII *De una mujer loca, curada en su cueva*. Tras recorrer el camino hacia el cielo, retorna el iluminado en el resplandor de sus milagros y sea una mujer la que goce del misterio justamente en la cueva del silencio destino de aquel que se entregó a la vida mística en la cueva del Subiaco. Su retorno reaviva el misterio de lo incognoscible por ojos del hombre y lo femenino como desencuentro y locura se cura con el misterio.

Para establecer la relación íntima entre P16 con el Capítulo XXXIV (Ver Apéndice I) de los *Diálogos*, se acudió a claves de interpretación cifradas en los párrafos precedentes, en otros capítulos de los *Diálogos*, en la Regla de los Monjes y en otros textos íntimos que se han incluido por su pertinencia en la construcción de la historia del cuento

Es de señalar que el significante “luz solar” anuda el P20 y el P19, esta metáfora de San Benito da cuenta de su presencia tras su muerte y remite al P1 en el que se cifra el relato sobre la partida de San Benito a Effide acompañado de su nodriza, tras abandonar su hogar, sus bienes, estudio de las letras, lugar donde realizará su primer milagro que será determinante en su decisión de llevar una vida anacoreta antes de iniciar la vida monacal. Esa partida, se cifra con la ropa de hombre y la ropa femenina que remiten a la Regla de los Monjes de San Benito sobre el vestido:

Dese a los hermanos la ropa que necesiten según el tipo de las regiones en que viven o el clima de ellas, pues en las regiones frías se necesita más, y en las cálidas menos. <sup>3</sup>Esta apreciación le corresponde al abad :Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos

para los pies. (...Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres, pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo. (...). Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. <sup>14</sup> Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar.

Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. <sup>16</sup> El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. <sup>17</sup> Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo.

Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, <sup>19</sup> esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad. (...) "Se daba a cada uno lo que necesitaba". (...) (Capítulo LV *El vestido y calzado de los monjes de La Regla de los Monjes*)

Si se tiene en cuenta el Capítulo LV de la Regla de los Monjes La luz solar, consecuente inspectora, remite a la presencia del Abad que "ha de revisar frecuentemente las camas, para "El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad" (Capítulo LV *El vestido y calzado de los monjes de los Diálogos*) pero .El Abad " (...) encuentra que todo está"

En cuanto al enunciado, "Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece", hay movimiento, aunque no se producen cambios importantes pues todo permanece. "Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios" (Capítulo LV *El vestido y calzado de los monjes de los Diálogos*).

Estos enunciados remiten a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C) respecto a lo que permanece y al tiempo cambia, lo mismo y lo otro, "El sol es nuevo cada día." (fragmento 58), "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito>. Fragmentos que establecen una relación con el P8 donde se señala una transformación a través de la introducción de "la Mosca" que remite a metamorfosis y la expresión "entre un sol y otro, entre un solo y otro pero no mas de dos" que permitió anudar, justamente, a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C), es más, "la mosca" y "el mosquito" son metáforas del filósofo apodado "el oscuro", pero también de San Benito con su "cogulla peluda" y de la ficción del autor Benedetto, por el mosquito *Aedes aegypti* "(Rodríguez, 2009) <http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre->

el-dengue/, ya que, en Mendoza, lugar de procedencia del autor, se acostumbra a dejar un Vaso de agua cerca a la ventana que suele convertirse en criadero de este mosquito vector de la enfermedad conocida como dengue. Y “vaso de agua cerca a la ventana” puede ser también una metáfora de San Benito, “vaso sagrado”, el alma y “la ventana” ese marco desde el que Benito presencio el milagro del ascenso del alma del obispo Germán de Capua (.Capítulo XXXV *Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua de los Diálogos*).

De esta forma, se señala una transformación fundamental que se plantea en el texto del cuento a partir de la acentuación del recurso literario de la gradación en P10 hasta P19 y en P20 , se inicia un nuevo movimiento de lo que permanece, en tanto, la presencia de algunos significantes “Luz “, “ropa de hombre”, “cajón” reenvían a P1, lo que no cambia, pero la luz es ahora “luz solar”, el alma del Abad que es una con la “luz de Dios” y “la ropa de hombre” ahora se lista y “la luz solar” permite diferenciarla, verla. Respecto a P1 un hombre estuvo de nuevo y de nuevo se marchó, pero permanece puede regresar. “Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias, pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios”.

En P1 en relación con el *Prólogo y el Capítulo 1 La criba rota y reparada de los Diálogos* San Benito decide tomar distancia de su hogar, de su estudio, de la vida licenciosa, de las mujeres, excepto de su nodriza con quien marcha a Effide donde tiene lugar el primer milagro que marca un nuevo viaje, esa vez, solo, al Subiaco donde llevó una vida anacoreta hasta su forzosa salida a Monte Cassino tras su batalla con la maldad que tomo posesión del alma del sacerdote Florencio Capítulo VIII *El pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos* .

En P20, en cambio, San Benito, tras su permanencia en Monte Cassino donde llevó una vida de contemplación, trabajo y milagros ya, ha muerto; “sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo”, “lleno de luz” San Benito subió “por el camino resplandeciente, adornado de tapices y de innumerables lámparas que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo”. (Capítulo XXXVII *La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos*) .

Y justamente, en P20 se describe el regreso, salida y permanencia de un hombre, que siguiendo hasta aquí la trayectoria lógica, es San Benito, y este párrafo reenvía a P1 y remite por su sentido al Capítulo XXXVIII *De una mujer loca, curada en su cueva de los Diálogos*. Precisamente, este Capítulo respecto al P1 en relación con el *Prólogo y el Capítulo 1 La criba rota y reparada de los Diálogos*, inicia con la presencia de una mujer también vinculada a un milagro como ocurrió con su nodriza, esta vez, implica el retorno de San Benito y su presencia y permanencia en los lugares transitados por él, “Una mujer loca, [quien] mientras tuvo enajenado el juicio, vagaba día y noche por montes y valles, bosques y



campos, sin descansar en parte alguna, sino donde le obligaba la fatiga”, esta mujer sin buscarlo encontró la “cueva de San Benito”, que no es otra que la cueva del Subiáco: “Un día, después de haber andado errante durante mucho tiempo, llegó a la cueva del bienaventurado Benito y quedose allí dormida, ignorando empero dónde había entrado. Al día siguiente, salió tan sana de juicio como si nunca hubiera sufrido desvarío alguno, y durante el resto de su vida conservó la salud que había recobrado” (Capítulo XXXVIII *De una mujer loca, curada en su cueva de los Diálogos*).

De nuevo la mujer que por el milagro remite a ese misterio sobre el que aquel se soporta, pues sabido es que “Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39)”. (Capítulo VIII *El pan envenenado tirado lejos por un cuervo de los Diálogos*).

El milagro implica entonces un impronunciable, algo imposible de conocer sino es pronunciado por Dios a los hombres, es un imposible de conocer cuando Dios calla pero no porque calla desconocemos su presencia,

(...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu **boca** (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) **GREGORIO**: (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu **boca** (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerta, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su **boca**, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela puede ser conocido, pero no lo que oculta. (Capítulo XVI *De un clérigo librado del demonio de los Diálogos*).

Luego podría decirse que el texto inicia con un imposible asociado a lo femenino y culmina con ese imposible, imposible de conocer. Es más, en este último Capítulo XXXVIII anudado al último párrafo, los milagros se producen en sitios donde no están sepultados los cuerpos de los santos, pero ha requerido su presencia en vida para que los milagros obren en su ausencia en esos lugares donde estuvieron presentes, es decir, la transformación del cuerpo es necesaria, su muerte es necesaria para establecer una nueva relación con el cuerpo del Otro, San Gregorio explica a su discípulo Pedro que es necesario prescindir del cuerpo:

**“PEDRO.-** ¿Por qué vemos con frecuencia que sucede lo mismo con los santos mártires, que no hacen tantos milagros donde están sus cuerpos sepultados o hay reliquias suyas, y en cambio obran prodigios mayores donde no están sepultados?

**GREGORIO.-** No dudo, Pedro, que los santos mártires pueden obrar muchos prodigios allí donde yacen sus cuerpos, como de hecho así sucede, y allí hacen innumerables milagros a los que los solicitan con recta intención. Pero, porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados. (Capítulo XXXVIII *De una mujer loca, curada en su cueva de los Diálogos*).

Por eso, la misma Verdad, para acrecentar la fe de sus discípulos, les dijo: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito (Jn 16,7). Pero siendo así que el Espíritu Paráclito procede continuamente del Padre y del Hijo, ¿por qué dice el Hijo que debe retirarse para que venga el que no se aleja jamás de él? Pues porque los discípulos, viendo al Señor en la carne, tenían deseos de verle siempre con los ojos corporales. Por eso les dijo con razón: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito. Como si dijera abiertamente: "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".

Señor en la carne, tenían deseos de verle siempre con los ojos corporales. Por eso les dijo con razón: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito. Como si dijera abiertamente: "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".

Aunque se prescinda del cuerpo, es por la transformación del mismo cuerpo, por un cambio en la mirada, que es posible cambiar la forma de amar, es necesario que se prescinda del ver para mirar y amar de otra manera en la unión con Dios en su posibilidad e imposibilidad. Un amor que Santa Escolástica devela como desmesura que sobrepasa al mismo Dios en su voluntad y sus leyes pronunciadas a los hombres y que alcanza lo imposible de Dios, en tanto, no pronunciado por su boca, un amor que logra un acto del mismo Dios (Capítulo XXXIII *El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos*).

Lo cierto es que el texto del P20 termina con una falta que da cuenta de una presencia, de un retorno y una nueva salida, una transformación pero también de un imposible vinculado someramente a lo femenino, lo femenino en tanto lo no pronunciado en el P20 aunque sí anudado, en el Capítulo XXXVIII *De una mujer*

*loca, curada en su cueva* de los *Diálogos*, al milagro y este al misterio que le sirve de soporte y que hace referencia a un imposible de conocer de Dios si no es pronunciado por este. Si Dios calla no por ello no está presente, está presente como un imposible que agujerea la palabra como acto. Lo imposible que agujerea la palabra como acto de escritura en el autor del cuento de Di Benedetto quien se incluye en P20 como “camisa” que el Abad San Benito, la luz solar consecuente inspectora, no logra mirar como transgresión a la Regla de los Monjes, pues solo Di Benedetto tiene el poder de comunicar el poder de hacer milagros, el poder de lo imposible que deviene acto de leer y escribir, “lee y escribe”, lema que sustituye a *Ora et labora* de San Benito:

Si sucede que a un hermano se le mandan cosas difíciles o imposibles, reciba éste el precepto del que manda con toda mansedumbre y obediencia. Pero si ve que el peso de la carga excede absolutamente la medida de sus fuerzas, exponga a su superior las causas de su imposibilidad con paciencia y oportunamente, y no con soberbia, resistencia o contradicción.<sup>4</sup> Pero si después de esta sugerencia, el superior mantiene su decisión, sepa el más joven que así conviene, y confiando por la caridad en el auxilio de Dios, obedezca. (Capítulo LXVIII *Si a un hermano le mandan cosas imposibles de la Regla de los Monjes*).

## 6. DISCUSIÓN

“La escritura como una mancha, que fue sentido pero que sufrió un proceso de deformación, de ocultación, de represión, que la convierte en un dibujo no figurativo, ahora incomprensible; la escritura como una cicatriz dejada por un abandono ya sucedido; la escritura como una práctica sin mensaje, sin comunicación, hecha por lo tanto de silencio ininteligible y al borde de una desaparición”<sup>333</sup>. (Premat, 2009)

Esta escritura hecha de “silencio y al borde de una desaparición” es justamente extraída del relato *El abandono y la pasividad* (1958) (Di Benedetto, 2008) como “modelo de la creación” en Di Benedetto, un “texto en blanco sin personajes sin autor”, escritura como cicatriz que “no es mas un mensaje” (Apéndice C, P) reenvía en el proceso de desvanecimiento, de mancha a su materialidad misma antes del silencio, del imposible, a la obra como objeto.

Esta teoría sobre la escritura en Di Benedetto (Citado por Premat, 2009), en consonancia con Wajcman (2001) y Grillet (2001) supone que el relato mismo es el que crea su propia teoría. Wajcman (2001) demuestra que la doctrina no da las claves de interpretación de una obra y para ello se remite a la materialidad misma de *La Rueda de Bicicleta* de Duchamp y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch que hacen posible vislumbrar que “la doctrina no brinda todas las claves de su obra y el objeto excede las intenciones que la hicieron nacer como sus comentarios vengan de donde vengan”<sup>334</sup>.

Wajcman (2001) tras detenerse en la materialidad de la *Rueda de Bicicleta* y *El Cuadrado negro sobre fondo blanco*, en los planteamientos de Duchamp y Godard (Citados por Wajcman 2001) plantea que es el objeto el que constituye el pensamiento y lo causa, y el autor “del objeto del arte” es un sujeto supuesto a la obra. Aunque Duchamp y Godard<sup>335</sup> se detienen en la forma no en la materia, al articularla al pensamiento diluyen la oposición entre la forma y el contenido al plantear, el último, el cine como “una forma que piensa”. Wajcman (2001) propone dos hipótesis que desbrozará en su recorrido, la primera, la rueda de bicicleta, la pala y el peine no elevados al estatuto del arte son pensamiento encarnado y la segunda, los *rdm* fueron creados por Duchamp como formas que piensan.

La primera propuesta, se soporta en que todo pensamiento está hecho de materia en cuanto su fundamento es que la lengua es materia, luego podría concluirse que hay pensamiento en la materia y esta lo constituye y lo causa; y respecto a la segunda, señala que la particularidad genérica de estos objetos de serie dada por

---

<sup>333</sup> PREMAT, Julio. Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2009, p. 122.

<sup>334</sup> WAJCMAN, Gérard. [de los objetos al objeto]. *Op. cit.*, p.56

<sup>335</sup> Citado por WAJCMAN, G. *Ibid Op. Cit.* P.56

la forma es absoluta, por cuanto, una rueda de bicicleta no es una pala para nieve y, si, se sigue el planteamiento anterior, son dos objetos que no piensan igual (Wajcman, 2001).

Entonces, al ver estas obras del arte y tomarlas, “al pie del objeto”, una variación no azarosa de “al pie de la letra”, si, se considera que el fundamento de la materialidad del pensamiento es la lengua, se va desde lo literal del objeto siguiendo “su litoral”<sup>336</sup>, límite entre significado y goce, significado y cuerpo, es decir, se sigue mas allá de todo símbolo, metáfora, signo, imagen, “la emergencia - a través del encuentro contingente – de la singularidad, de la traza singular, irreductible a la universalidad del significante: impronta única, signos irrepetibles [que] se diseñan sobre la tierra en el límite –litoral - entre significado y goce (...)”<sup>337</sup>.

Wajcman (2001) en este recorrido del literal siguiendo el litoral introduce el apólogo de Lacan (1996) de la lluvia en el que “la traza depende de la universalidad de la nube del Otro de la cual llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a cualquier determinación significante”<sup>338</sup> Esta traza, que anuda materia y significante, respecto al ideograma oriental, en tanto escritura que prescinde de lo imaginario y vinculada al gesto singular que caracteriza la caligrafía y a través del que “la singularidad de la mano destruye lo universal”<sup>339</sup> es no solo la lógica que hace a la singularidad de cada obra sino “la lógica de escritura” que opera el cuadro de Malevitch *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y también el relato *El abandono y la pasividad*.

La materialidad de *El abandono y la pasividad* es diferente a la materialidad de la obra pictórica el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y de la materialidad de la obra escultórica *Rueda de bicicleta*. El relato *El abandono y la pasividad* no solo implicó volver sobre la materialidad del significante sino sobre la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica.

El relato *El abandono y la pasividad* (Di Benedetto, 2008) como relato cinematográfico es una propuesta sobre la que Néspolo (2004) dio unas puntadas que permitieron sustentar esta investigación que se desbrozó por un camino abierto, principalmente, por los planteamientos de Wajcman (2001) a través de la extracción del objeto como acto de pensamiento en la materialidad escultórica de *la Rueda de bicicleta* de Duchamp y en la materialidad pictórica del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevitch que permitió cernir la teoría que cada obra

---

<sup>336</sup> Ibid., p.57.

<sup>337</sup> RECALCATI, Máximo. *Las Tres Estéticas de Lacan*. En: BROUSSE, Marie Hélène, RECALCATI, Máximo, COCCOZ, Vilma [Et..Al]. *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: Ediciones del Cífrado. 2006, p. 28. . L LACAN, Jacques. *Lituraterra*. En: *La Psicoanalisi*, No.20, Roma, Astrolabio, 1996, p. 14

<sup>338</sup> Ibid., p. 28.

<sup>339</sup> Ibid., p. 28

crea y en tanto obras que como actos de pensamiento cambian la mirada, se constituyen en obras del arte.

Muka ovský (2000) hizo posible la articulación entre el relato *El abandono y la pasividad* como obra del arte con la estructura del lenguaje al explicitar que el nexo entre la concepción estructural, un concepto de estructura flexible, y la lingüística es la relación de la concepción sígnica del lenguaje con la obra de arte que hace posible concebir la obra artística como un signo que, a su vez, supone la relación entre el autor, el destinatario y la obra. La obra como un signo diferente al signo lingüístico es un signo complejo cuyos componentes vehiculan un significado parcial que componen el sentido global de la obra a través de la que el autor se relaciona con el destinatario y con la realidad, a diferencia de los planteamientos de Wajcman (2001) que ubican en el objeto el anudamiento que relaciona la obra, el autor y el espectador o destinatario.

Es precisamente Muka ovský (2000) quien permite hacer el puente con el psicoanálisis lacaniano, orientación desde la que se establece el nexo entre la estructura del lenguaje, el objeto y elementos heterólogos y prelingüísticos sustanciales para arribar al objeto como acto de pensamiento que en la materialidad de lo escrito letra sin sentido, significante e imagen cinematográfica hace al relato *El abandono y la pasividad* una obra del arte. En este sentido, de acuerdo con Moreno (2005), la obra desde el psicoanálisis lacaniano constituye mas que un signo, “una organización significante”, en la que se pone en el centro al objeto y en este sentido, la interpretación de la obra implica la localización del real en juego, es decir, apuntar a esos elementos heterólogos y prelingüísticos como rupturas para ubicar lo real como se verá mas adelante.

Cabe añadir además, que Lacan (1989 b) difiere de la lectura del autor checo respecto al signo al hacer énfasis en el significante, tanto en su vertiente de sentido como de sinsentido. En su vertiente de sentido, con sustento en la lingüística de Saussure, efectúa una inversión en la lectura del signo lingüístico saussureano en cuanto depone la inflexión, no en el significado sino en el significante a través del cual el sentido se anticipa e insiste y

no puede operar sino estando presente en el sujeto (...). La estructura del significante, [o una de sus propiedades, es la del lenguaje articulado y en este sentido sus unidades mínimas son los fonemas] “sistema sincrónico de los acoplamientos diferenciales necesarios para el discernimiento de un vocablo en una lengua dada (...) que se presentifican en la letra, a saber la estructura esencialmente localizada del significante. [Y la otra propiedad es su] “sustrato topológico de cadena significante: anillos cuyo collar se sella en el anillo de otro collar hecho de anillos”. Estas son las condiciones de estructura que determinan como gramática el orden de las imbricaciones constituyentes del significante hasta la frase (...) locución verbal<sup>340</sup>.

---

<sup>340</sup> LACAN, Jacques. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Escritos 1. México: Siglo XXI. 1989 (b), p. 485

Lo que descubre esta estructura de la cadena significante es la posibilidad que tengo, justamente, en la medida en que su lengua me es común con otros sujetos, es decir, en que esa lengua existe, de utilizarla para significar *muy otra cosa* que lo que ella dice. Función mas digna de subrayarse en la palabra que la de disfrazar el pensamiento (casi siempre indefinible) del sujeto: a saber, la de indicar el lugar del sujeto en la búsqueda de lo verdadero<sup>341</sup>.

La función del significante que se describe en el lenguaje es, según Lacan (1989 b), “entre las figuras de estilo o tropos (...) la metonimia (...) que se apoya en la conexión *palabra a palabra*”<sup>342</sup>. Tanto la metonimia como la metáfora constituyen el “campo efectivo (...) del significante para que el sentido tome allí su lugar” [y “una *palabra por otra*” [es la “fórmula” de la metáfora cuya] chispa creadora no brota por poner en presencia dos imágenes, es decir, dos significantes igualmente actualizados. Brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena significante mientras el significante oculto sigue presente por su conexión (metonímica) con el resto de la cadena.”<sup>343</sup>

En cuanto a la vertiente de sinsentido del significante, para arribar a la cuestión del objeto, objeto de goce, del signo en relación con la letra de goce, de un imposible, en el *Seminario 20 Aún*, Lacan (2006) retornará al signo conforme a la definición de Pierce (Citado por Lacan, 2006), aquello que representa algo para alguien. Por tanto, como se anotó previamente, no se trata ya del lenguaje y la palabra dirigida al Otro, de la estructura que soporta la palabra que captura el organismo viviente, esto es, la articulación del objeto al Otro o el discurso en tanto “relación originaria” entre el significante y el goce sino de un concepto no originario sino derivado del lenguaje, *lalangue* y *la apalabra* como el significante desprovisto de sentido, una letra de goce que se aproxima a la materialidad de la imagen prelingüística de la imagen cinematográfica conforme a Deleuze (2009 b).

Conforme a Miller (2000), que consueña con Moreno (2005), Lacan (Lacan, 2006; citado por Miller, 2000) demuestra no solo la relación entre la escritura y la letra a través del sueño sino de la letra en su vertiente de sentido y sinsentido relativo a la *lalangue*. El sueño tiene la estructura de lenguaje, un jeroglífico en el que la imagen onírica tiene valor significante no relacionado con la significación o como signo figurado es la letra como escritura que presentifica lo simbólico para descifrarse, la letra es la marca del sueño como escritura, y, de otro lado, la letra como un carácter sin sentido que no debe descifrarse como â, ã. Se tiene por una parte, la letra en su vertiente de sentido, como otro nombre del significante desprovisto de significación y por otra, la letra como otro nombre del significante desprovisto de su sentido. Con fundamento en esto Lacan (2006) propuso la significancia diferente del semantismo. Por consiguiente, en el signo, el significante no es el reverso del significado y se trata de cernir el real en la reducción de significaciones.

---

<sup>341</sup> Ibid., p. 485.

<sup>342</sup> Ibid., p. 485.

<sup>343</sup> Ibid., p. 487

En relación con lo anterior, efectivamente el relato no solo obedece a una estructura lingüística y prelingüística sino, que además tiene la estructura de un relato según Barthes (1970) (Ver Apéndice K) y además se trata de un relato cinematográfico que sigue una estructura de secuencias y escenas, de cortes irracionales, se construye a partir de imágenes óptico sonoras, hialosignos (desdoblamiento, diferenciación, ordenamiento, descomposición), sonsignos y cronosignos (facie, punta, genesignos) (Deleuze, 2009 b) en el que los personajes como actantes (Greimas citado por Barthes, 1970; Néspolo, (2004) (Ver Apéndices G y H) dejan de ser el soporte y, mas bien, este obedece a la reducción de la presencia humana a un objeto que sale de la escena para mirar los objetos desde los cuales es mirado, como cámara que sigue el movimiento de los objetos, cámara mirada por los objetos, un relato cuya composición implica, adicionalmente, la especificidad de la imagen en relación con el real, la correspondencia de la imagen y el real, cuya lógica de funcionamiento opera de manera distinta al significante, en tanto, no se acude al uso de figuras literarias de conexiones significantes sino al movimiento del objeto que toca directamente el pensamiento.

Es decir, que el relato no solo obedece a la materialidad lingüística y prelingüística según los aportes de Lacan (1989 b) y Miller (2006), sino prelingüística de la imagen cinematográfica. Ahora bien, el pasaje de una materialidad a otra, operó en el encuentro con el vacío como objeto, no el objeto mirada sino un vacío como imposible.

Este pasaje de una materialidad a otra encuentra sustento si se parte del objeto como el devenir en el concepto de materia desde el concepto kantiano como lo que “es móvil en el espacio”<sup>344</sup> o aquello que ocupa un lugar en el espacio hacia un objeto de materialidad diferente a la “materialidad virtual” (Cottet, 2009) o a “Lo material [que] se nos presenta como *corps-sistant*, (...) bajo la subsistencia del cuerpo, es decir, lo que es consistente” (Lacan, 1977)<sup>345</sup> y como una suerte de masa negativa que introduce la teoría de la antipartícula conforme a la mecánica de Dirac (Citado por Bachelard, 1984) que “desrealiza las intuiciones realistas y conduce a la paradoja del electrón negativo”, “*la desustantificación de lo real por la masa negativa que conduce a la antimateria, no (...) menos materialista*”<sup>346</sup>.

La transformación de un objeto como materia que deviene de una masa física hacia la desustantificación de la materia para devenir acto de pensamiento, es

---

<sup>344</sup> KANT, Emmanuel. Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza. Madrid: Editorial Alianza. 1989. En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009, p. 201.

<sup>345</sup> LACAN, J. Seminario 24, L'insu..., 14/12/76, Ornicar? No. 12-13, diciembre de 1977, p.10. (N. de T.: Literalmente material-no-mente, homofónico a material-mente en francés). En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009, p. 203.

<sup>346</sup> BACHELARD, Gastón. La filosofía del no. Buenos Aires: Amorrortu. 1984. En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009, p. 203.



posible gracias a los aportes de Cottet (2009) quien plantea que materia y antimateria pueden tener una estructura de banda de Moebius y por tanto, haciendo uso de la analogía materia-antimateria de la física cuántica, se puede establecer el pasaje de una materialidad a otra, es decir, el cambio de la materialidad lingüística a la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica implica una relación éxtima (Miller, 2010) entre un objeto de una cierta materialidad, sea esta, la letra del significante (Lacan, 2006; Miller, 2000) al objeto como acto de pensamiento, como acto de invención de la obra del arte, extraído a partir de la materialidad de la imagen cinematográfica y del significante en el texto del cuento.

Por tanto, detenerse en las diferentes materialidades y en el pasaje de una materialidad a otra fue sustancial para extraer el objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito significativo e imagen del relato *El abandono y la pasividad*. Gracias a los aportes metodológicos de Moreno (2005) nutridos con los planteamientos de Lacan (1989b, 2006) y Miller (2000, 2010) y Deleuze (1986, 2009 a, 2009 b) se efectuó el análisis considerando la obra en su materialidad lingüística y prelingüística.

El análisis de las imágenes cinematográficas en su materialidad signaléctica prelingüística, conforme a las categorías y conceptos extraídos de los textos de Deleuze (1999, 2009<sup>a</sup>, 2009<sup>b</sup>), develó la ausencia de signos de composición de la imagen movimiento del cine clásico y la presencia de imágenes tiempo del cine moderno. Esto resulta fundamental, en tanto la relación de la imagen y el real en el objeto en el cine moderno suscitan el pensamiento, es decir, se establece la relación entre la materialidad de la imagen cinematográfica y el pensamiento, la imagen a través de la cual el imposible del objeto toca el pensamiento.

Ese cambio de materialidad se precisa incluso desde la cuestión misma del espacio que retorna a lo cotidiano donde los objetos se transforman, devienen y al devenir en los puntos de ruptura se suscita el pensamiento.

En el cuento (Ver Apéndices G y H) la construcción de un espacio cualquiera tiene lugar, precisamente a partir del aparente “abandono y la pasividad”, el título. Un espacio que en su “abandono” se desconecta del tiempo cronológico para cristalizarse en los objetos y tiende a un futuro que es el encuentro con el saber hacer, con lo imposible, más allá del cristal aunque anida en el mismo cristal.

La cotidianidad no se ve sacrificada, es justamente lo que introduce el título, todo lo contrario, lo decisivo y las rupturas emanan de lo ordinario como un retorno al objeto; la muerte, el dolor, la furia, la violencia, no se captan “en su dolorosa pesadumbre”, ni el misterio, lo sublime bello, la libertad, el pensamiento por lo extraordinario, la aparente insignificancia puede lograr transmitir una belleza, un dolor, de tal forma que lo cotidiano y las situaciones límite no se diferencian por lo extraordinario.

En el texto, las imágenes de “un viso (despreciado) marchito, encogido, de un “vaso alto de agua [que deviene] al fin intacta y [permanece] haciendo peso sobre el papel escrito”, de las “las flores [que] comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, de “uno de los zapatos que avanzan entre [las cosas y] va sobre el papel como a correr rugosidades, en realidad únicamente ensuciarlo”, de un “decrépito, embarrado, [...] papel [que] sube crujendo hasta la proximidad de unos anteojos”, suscitan misterio, lo inexplicable, inefable, opaco, impronunciado, imposible de decir, que permiten desplegar el pensamiento, lo bello. Los espacios como imágenes “alcanzan lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ”. (Citados por Deleuze, p.265).

Justamente, como naturaleza muerta la materialidad de la imagen cinematográfica implica “la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente” como puede apreciarse también en la pintura de Cézanne (Citado por Deleuze, 2009) para quien una y otros obedecen a diferentes principios de composición pero los matices, por demás, sutiles, permiten pasar de una a otros y de estos a aquella

Y no podría ser de otra forma que, en la aparente insignificancia de la naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze (2009 b) que constituye la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica lo intolerablemente bello, lo no decible de la opacidad de la imagen suscite no el horror sino el pensamiento, haga el pensamiento, “verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, “*situaciones puramente visuales*” y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada” (Artaud, citado por Deleuze, 2009 b).

Esta nueva relación con el “vidente” que desplaza al “actante se logra en el texto como relato cinematográfico que incluye cuatro secuencias y ocho escenas tramado por el devenir de una combinación de imágenes pensantes, signos hialográficos (desdoblamiento, diferenciación, ordenamiento, unión, descomposición), cronosignos (facie, punta, genesignos) y noosignos (opsignos, sonsignos heautónomos).

La función del inicio remite a la secuencia inicial conformada por tres escenas, la primera anudada por noosignos, “la puerta que selló con ruido la salida de la valija” como sonsigno y opsigno reautónomos, y otro corte irracional que enlaza la segunda y la tercera escena también mediante noosignos, opsignos y sonsignos heautónomos, esta vez, el sonsigno es silencio, “las flores (como una revuelta e impalpable mancha” entre una y otra escena junto al despertador, al pasivo – o mecánico el reloj – dispuesto a servir hasta que la puerta se abriera (Ver

Apéndices G y H, primera secuencia, cut entre segunda y tercera escena, P3 y P4 ).

La primera escena (Ver Apéndices G y H Párrafos P1 y P2) es la preparación para construir un espacio desconectado, una naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze, 2009b) pues, aun la presencia humana ubica a las imágenes en un tiempo que se aborta como genesigno - luz del devenir en el germen del viso de luz que toma como medio una malla para darse a la captura del tiempo en los cristales en los que los presentes actuales y los pasados se ven y se mueven en sus desdoblamientos como imágenes actuales y virtuales. Esa presencia humana es el movimiento de una valija que abandona el espacio al ruido de una puerta que hace corte que opone resistencia a su salida y se separa de ella adquiriendo espesor.

Esa heautonomía da cuenta del sonsigno separado del opsigno, imagen y sonido en su independencia como noosignos. Las imágenes poco a poco empiezan a tomar vida y las dos piezas bikinis se actualizan en un vaso de agua y un florero, su espejo. Estas suponen el peso de la imagen sobre la palabra aprisionada en el papel desdoblado en imagen flor a su vez imagen del florero que como contenido-continente predestina la opacidad que alberga la limpidez del cristal en tanto, el florero-flores en sus colores rosa tierno y rojo furioso devienen como genesignos del tiempo opacidad en la violencia del afuera que imprime el ruido y el exceso de una luz que mortifica el color y las flores devienen entre las sombras una mancha.

Las flores mancha se encadenan en el corte irracional que imprime el despertador, cómplice en tanto se sume a las leyes de otro tiempo, humano, para anunciar el retorno cuando la puerta se abra. Aunque, su voz se acalla al devenir sonsigno silencio, descompuesto en la danza mecánica de la cronología espera otro tiempo. Así, este noosigno (sonsigno, opsigno), cronosigno constituye un corte irracional (Ver Apéndices G y H Párrafos P3 y P4) que entre el afuera y el adentro, afuera-adentro entre la vida animada e inanimada de los objetos, da paso a la siguiente escena.

La tercera escena (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, tercera escena, P5) inicia con la sigilosa desdoble del vaso-florero que en su acuífera sombra parece despertar a la vida, existir a su modo y la sospecha lo inclina, lo yergue y. de nuevo, el afuera-adentro del cielo es una amenaza que lo hiere ligeramente con su marca azul de un tiempo ajeno, cronosigno punta. En complot con un denso silencio, -que se desprende de derrumbes subterráneos, un sonsigno - como las nubes, simula su muerte y aterido se sostiene. Aun no nacen a la vida los objetos que son inundados por los signos de la presencia humana.

Ante tal movimiento, el despertador preso de los tiempos cristalinos, se aleja de aquel transcurrir humano, luminoso: el despertador ha caducado. Como hialosigno germen es otra puerta abierta a otras existencias que se contemplan en cristales

de múltiples faces. El espacio se ha desconectado de todo rastro de presencia humana: la vida inanimada se despliega sin obstáculo en su tiempo. (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, cut entre tercera y cuarta escena, P7)

Entonces este cut implica el cambio de secuencia a múltiples “relatos” – en el sentido que (Deleuze, 2009 b) atribuye a la imagen y no en el sentido narrativo -. Los conflictos internos de las imágenes se despliegan en hialosignos desdoblamiento, ordenación, diferenciación y unión en sus distinciones: “mosca”- “agua se enturbia” – “vaso nido” – “flor mosquito” – “larvas profundidad” – “mar manso, agua sin alimento, cuna letal “ – “arriba débiles despojos” (Ver Apéndices G y H, segunda secuencia, cut cuarta escena, P8, P9 y P10)

Otro cut tiene lugar cuando se da paso a los hialosignos descomposición, la “atmósfera quiere desprender su peso sobre las cosas” enlaza la cuarta y quinta escenas, por cuanto, “los débiles despojos” encuentran en la atmósfera el pasaje a los genesignos-hialosignos descomposición, así, “la atmósfera quiere desprender su peso sobre las cosas”, entre lo ligero y débil, y lo pesado que deviene agua y finalmente gotas. Los siguientes relatos entonces tienen lugar cuando dos series genesignos devienen como hialosignos, dos series una bajo la categoría “roca” y la otra una categoría moral “pérdida de libertad” que encuentra en la descomposición de la piedra y el vidrio su sustento: “granizo una piedra, una piedra vulgar de acequia” (genesignos) - “vidrio roto, ventana, aire [libertad], piedra [pérdida de libertad]” (genesignos) – “vaso” - “trizas” – “agua, tinta” – “barbas” – “charcos” – “estalagmitas” (Ver Apéndices G y H, segunda secuencia, cut quinta escena, P13, P14 y P15).

Estos relatos de las imágenes devienen silencio entre la descomposición y la composición que el hialosigno “estalagmitas” seguido de los puntos suspensivos (estalagmitas...) asegura para crear un falso *raccord* entre la quinta y sexta escenas, entre la segunda y la tercera secuencias. Entonces como cut, las “estalagmitas”, seguidas de los puntos suspensivos darán paso a la tercera secuencia que abre con la “ventana” en la sexta escena, con el relato de los hialosignos revelación, entre la segunda y tercera secuencias secuencia que se abre con “la ventana”. La “ventana” inicia el relato de los genesignos, cronosignos punto, un *plot point*, que como marco, cuadro permite el ingreso del cronosigno-genesigno aire y el cronosigno que devendrá hialosigno revelación.

El genesigno aire envía a la serie brisa y viento como movimientos reflejados en el cambio de estado y dirección del movimiento del aire, de arriba hacia abajo, de abajo hacia arriba la primera devendrá al final movimiento del “papel”, en tanto “elimina de la mesa el papel seco y prematuramente viejo”, un cronosigno punta que contiene la “simultaneidad de las puntas de presente rompiendo estas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado, del futuro y del presente mismo. En este sentido, no se trata de la distinción indiscernible de lo real y lo imaginario que caracterizaba a la

imagen cristal sino de “lo verdadero y lo falso que ahora se hacen indecibles o inextricables: lo imposible procede de lo posible y el pasado no es necesariamente verdadero”. Es “el papel” ahora pero también “el papel escrito” de la segunda escena, separado igual que ahora de las “flores”, bajo el “vaso de agua” y, de la quinta escenas cuando es alcanzado por la “expansión desordenada de agua” y el de esta escena sexta que devendrá “sucio”, “decrépito”, “embarrado”, el que “no se entregará” y no será “más un mensaje”.

En el segundo, el devenir de “la luz” una serie, genesigno, que se refleja en la categoría metafísica del misterio cuyo devenir desde la aparente claridad que toman las cosas al “retornar una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”, esas “cosas opacas bajo el polvo [que] recuperan volumen y diferenciación” hasta la opacidad que deviene de una suerte de alternancia en la intensidad de la luz, una categoría que determina “un límite”, “un antes y un después”, un cambio de potencia, donde la opacidad es superior a la claridad en el misterio de lo indecible, imposible de conocer, cuando “el papel” deviene un no mensaje, “no es más un mensaje” (Deleuze, 2009, p. 364.365).

Entonces la serie es “la luz que solo fue diurna, y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”, deviene la claridad, la revelación de las “cosas opacas bajo el polvo [que] recuperan volumen y diferenciación” y que de forma alterna, implica un cambio en la intensidad de la luz, “uno de los zapatos avanza” no para “desarrugar las cosas” sino para “ensuciar el papel”, “decrépito y embarrado, el papel sube hasta la proximidad de unos anteojos”, “desciende hasta la mesa de noche”, donde es iluminado “con otra luz encima la del resurrecto velador”, “tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos,” “pero no se entrega”, para finalmente, transformarse en opacidad, oscuridad, misterio, “no es mas un mensaje”. (Ver Apéndices G y H, tercera secuencia, sexta escena, P16, P17 y P18).

“No es más un mensaje” es ese vacío que se abre entre la sexta escena y la séptima escena, entre la tercera y la cuarta secuencia e implica un cut irracional, sea como noosigno (sonsigno, opsigno) sea como cronosigno punta, que alberga las puntas de presente fractura esas puntas con toda sucesión exterior y operando saltos cuánticos entre los presentes redoblados del pasado “de la salida de la valija” de la primera escena, del papel bajo el vaso de la segunda escena, del papel impregnado por el agua de la quinta escena, de la claridad que emergerá de esa opacidad, de lo indecible del futuro que deviene repetición que es la misma y otra, del presente mismo, que es impensable, es el signo que no remite a la distinción indiscernible de lo real y lo imaginario como atributo de la imagen cristal sino de “lo verdadero y lo falso que ahora se hace indecible, lo imposible procede de lo posible y el pasado no es necesariamente verdadero”, es esa imagen pensamiento, es ese afuera que se da un adentro al anudar y anudarse al cronosigno, genesigno “luz” que deviene serie reflejada en la categoría de la

“fuente luminosa” como categoría metafísica que se transforma en una potencia superior, “fuente de pensamiento”.

Entonces el cronosigno punta, noosigno “no es mas un mensaje” implica el cut que hace posible un movimiento aberrante y un falso raccord entre la tercera y cuarta secuencias que deviene opsignos genesignos, la “luz que permanecía derivando de los dos focos” deviene “la pureza de la luz solar”, “luz solar consecuente inspectora” deviene signos punta, “colcha arrugada”, “cajones abiertos” simultaneidad de presentes, que actualizan los pasados, “cajón de la ropa de hombre”, “cajón de la cómoda”, “la ropa femenina que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija” y futuro, que se abre con los puntos suspensivos, un cut irracional (Ver Apéndices G y H, cuarta secuencia, séptima escena, P19 y P20), imagen pensamiento que suscita el anudamiento con la octava y última escena, al enlazar dos series de genesignos que se despliegan de y alcanzan los cronosignos facie; cronosignos facie en los que coexisten “todas las capas de pasado con la transformación topológica de estas capas y la transformación psicológica de estas hacia una memoria mundo” (Deleuze, 2009, p. 364).

Por consiguiente, del cronosigno facie “aunque todo permanece faltan del cajón de la ropa de hombre” se despliega la serie ropa de hombre “una camisa, un pañuelo y un par de medias” y del cronosigno facie “silla” que deviene de “cama” en la primera escena, se despliega la serie que a su vez es reflejo de la serie “ropa de hombre”, “otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios” que en relación con la primera escena se constituyen en cronosignos facie y punta, en los que coexisten todas las capas de pasado que se transforman topológicamente, el devenir desde la primera escena hasta la última donde las imágenes contienen la simultaneidad de puntas de presente que operan saltos donde la contradicción se anula entre los presentes redoblados de pasado, presente y futuro. Una suerte de retorno a un vagabundeo, un ir y venir.

Cabe anotar que, respecto a la secuencia final, la secuencia inicial incluye la intriga de predestinación de forma explícita respecto a algunas imágenes y alusiva a la transformación de la situación de la imagen, así, se ubica: después del primer corte, “cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija”, hialosignos-sonsignos-genesignos, “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel escrito, asociado, en la explanada de la mesita a la presencia vertical de un florero de flores. Primera secuencia, primera escena hialosignos-genesignos (cronosignos): “pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha (Ver Apéndices G y H, Párrafo P2). Y “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha” se encadenan a, “entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez, acogida a las discretas sombras” en el corte irracional antes de la tercera escena (Ver Apéndices G y H, Párrafo P3)

Adicionalmente, algunas imágenes permanecen y otras adquieren rostro, su especificidad: “Una bocanada de luz”, “cajón de la ropa de hombre”, “luz”, “la ropa femenina”, “cajón de la cómoda”, “la valija”, “Un viso, (despreciado, marchito)”, “la cama”, “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.” (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, primera escena, párrafo P1). Y en la última escena en el final las imágenes que aparecen son: “luz solar”, “colcha arrugada”, “cajones abiertos”, “cajón de la ropa de hombre”, “una camisa”, “un pañuelo y un par de medias”, “una silla”, “otra camisa”, “otro pañuelo” y “un par de medias, sucios” (Apéndices G y H, cuarta secuencia, octava escena, párrafo P20).

Se tiene entonces la especificidad de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y en el devenir de los hialosignos, sonsignos y cronosignos, la presencia humana deviene objeto en su salida de la escena y las vacilaciones entre la vida inanimada y animada en la secuencia inicial que remiten a un personaje que sale para contemplar desde la cámara lo que acontece en ese mundo que le es ajeno y parece invitar al espectador a seguirlo desde su lente. El que era visto en sus fragmentos de imagen deviene ojo que contempla y al tiempo es contemplado por las imágenes desde donde es visto. Se desconoce de quien se trata salvo que su valija lo llama a la salida. Esta lente de la cámara, no obstante, encuentra su punto ciego su imposible desde donde subordina la descripción del espacio a funciones de pensamiento.

Entonces la relación del cambio del objeto y de la caída de la mirada como objeto en la desaparición de la presencia humana que al abandonar la escena se separa de los objetos para devenir objeto no en tanto mirador sino en tanto mirado por los objetos en los puntos de corte, de cut, donde justamente cae la mirada como objeto según la concepción psicoanalítica (Lacan, 1987 a, 1992-1997).

En relación con la mirada, próxima a la concepción psicoanalítica, como acto de pensamiento del que dan cuenta los signos en el relato *El abandono y la pasividad, puede seguirse* a Deleuze (2009) quien, considera que Artaud (Citado por Deleuze, 2009) es precursor de relacionar el pensamiento y las imágenes ópticas, al introducir en el cine la cuestión del pensamiento al invocar “verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, “*situaciones puramente visuales*” y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada”<sup>347</sup>. Considera que si el pensamiento nace de un choque, el pensamiento no puede sino pensar que no pensamos todavía, “la impotencia para pensar el todo como para pensarse así mismo” y consueña en este planteamiento con Heidegger (Citado por Deleuze, 2009) “respecto al ser del pensamiento siempre por venir”. Maurice Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) atribuye al primero la cuestión fundamental de lo que hace pensar, de lo que fuerza a pensar: “lo que

---

<sup>347</sup> Artaud, A. *La vieillesse précoce du cinéma. Oeuvres complètes*. Gallimard, III, p.99. (Es el texto en el que Artaud rompe con el cine, 1933). En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, pp. 25, p. 226-227.

fuerza a pensar es el “impoder del pensamiento”, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado”. Blanchot (Citado por Deleuze, 2009) ubica así tanto en la literatura como en el cine “la presencia de un impensable en el pensamiento y que sería a la vez como su fuente y su barrera [su causa y quizás su obstáculo del que está hecho el mismo pensamiento]; También resulta fundamental citar a otro pensador que quiebra todo monólogo de un yo pensante”.<sup>348</sup> Este pensador es Jean-Louis Schefer (Citado por Deleuze, 2009) quien a la letra plantea:

el cine concierne a “un pensamiento cuya propiedad es no ser todavía, toda vez que, la imagen cinematográfica en cuanto asume su aberración de movimiento, opera una “suspensión de mundo”, o afecta a lo visible con “una turbiedad” que lejos de hacer visible el pensamiento (...) se dirigen al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento, y a lo que no se deja ver en la visión. (...) [El] pensamiento, en el cine, es enfrentamiento de su propia imposibilidad y sin embargo, de aquí obtiene una más alta potencia o nacimiento (...) La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo. Pues no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario; es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensarse un mundo ni pensarse a sí mismo y donde se experimenta atrapado. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. El hombre no es él mismo un mundo distinto de aquel en el cual experimenta lo intolerable, y donde se experimenta atrapado. [La salida es] creer no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable que sin embargo no puede sino ser pensado: “posible o me ahogo”. Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento, por el absurdo en virtud del absurdo.”<sup>349</sup>

De esta manera, en el relato cinematográfico que constituye *El abandono y la pasividad*, la presencia humana abandona la escena en la secuencia inicial y aunque permanece con los objetos en la secuencia final, los objetos miran a través de su imagen esa presencia humana desde su indecible, impensable e imposible y suscitan una nueva mirada que cae como objeto. Los objetos, no solo, en su literalidad, como imágenes cristal donde lo real y la imagen se tornan indiscernibles o como cronosignos facie, punta y genesignos suscitan el acto de pensamiento sino que desde su imposibilidad, como impensables e indecibles envían al hacer, a diferencia de los autores antes referidos, y de esta manera, la imagen cinematográfica como materialidad prelingüística muestra al objeto como

---

<sup>348</sup> Artaud, A. En: DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 224-225..

<sup>349</sup> DELEUZE, Gilles. *El pensamiento y el cine*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p. 225



vacío, un vacío de lo imposible que suscita un acto de pensamiento y un saber hacer con lo imposible. Pues justamente, envía desde esta imposibilidad al pasaje a la materialidad lingüística como acto de pensamiento y a la construcción de la historia a la que empuja el agujeramiento de la materialidad lingüística.

El pasaje a la materialidad lingüística se efectúa precisamente a partir de los puntos de corte, cut, que implican en el montaje cut del cine moderno un entre, (Ver Apéndice H): “dos piezas bikinis” y “la pieza cerró con ruido”, “flores mancha” y “pasivo y – mecánico, el reloj -) dispuesto a servir cuando la puerta se abriera”, “el vaso levemente impregnado de azul” y “el reloj ha caducado”, “granizo” y “el vidrio roto –ventana, aire que es libertad”, “estalagmitas” y “...” (puntos suspensivos, vacío)” “el papel no es más un mensaje” y “la pureza de la luz”, “cajones abiertos” y “...” (puntos suspensivos, vacío) y “otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios”.

Es de señalar que dos son las vías por las que se sigue que la materialidad significativa del relato constituye un enigma, sea desde el pasaje que permitió el relato cinematográfico en sus puntos de corte donde se redobra el vacío, es decir, como punto de corte es un vacío sea como un entre imágenes es otro vacío. Y de esta manera, las imágenes antes citadas como significantes también remiten al sin sentido. Un sin sentido como diferencia mínima que devino enigma a partir de un sinsentido.

Así, desde la materialidad lingüística esos puntos de corte donde los objetos como imágenes redoblaron un vacío, que no solo cae como objeto mirada sino que envía a un imposible, el objeto como imposible que suscita no solo un acto de pensamiento sino que el hacer, el escribir una historia donde las imágenes devienen trazas a partir de las cuales se construye el relato *La vida del abad*. Este relato, retroactivamente, permite, leer esos significantes como significantes sin sentido que reenvían en relación de extimidad al relato cinematográfico donde las imágenes en relación con el objeto devienen materialidad significativa sin sentido. Es decir, que podría señalarse que tanto la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica conforme a Deleuze (1989 b) deviene materialidad prelingüística, *la lalangue* (Miller, 2000).

La materialidad prelingüística al hacer posible el encuentro con el objeto imposible implica una nueva relación con el significante, es decir, un nuevo ordenamiento significativo que implica la construcción de *La vida del Abad*. De esta manera, se abre un enigma a descifrarse y para cifrarse un nuevo relato que implica que en la relación éxtima en el entre de la imagen cinematográfica que hace corte y el significante sin sentido, el sujeto advenga con una nueva mirada que no solo cambia su pensamiento sino que en acto, en el hacer despliega una nueva forma de pensar al escribir la historia. Historia que una vez mas dirige a un imposible con el cual es posible hacer como acto de escritura.

Es así como esa nueva relación con el significante devino bajo sus recursos y materialidad la construcción de *La vida del Abad* (Apéndice J). Entonces si se parte del literal del objeto siguiendo su litoral, al tomar “al pie del objeto” el relato se sigue de acuerdo el apólogo de la lluvia que introduce Lacan (1996) en el que “la traza depende de la universalidad de la nube del Otro de la cual llueve significado y goce, pero su existencia material sobre la tierra es un hecho absolutamente singular; fruto de una contingencia inasimilable respecto a cualquier determinación significante” que las trazas que devienen los significantes sin sentido producto del devenir del entre de las imágenes tiempo, materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica, se tiene que los Diálogos de San Gregorio Magno son el Otro del “cual llueve significado y goce pero su existencia material sobre la tierra es un hecho singular” en la contingencia que devino *La vida del Abad*.

De esta, manera fue posible diferenciar la especificidad de la materia prelingüística de la imagen cinematográfica de la materia lingüística, que obedeció mas que a la estrategia de análisis extraída como variante de *la lectura dirigida* que propone Zavala (2007), a la exigencia que la lógica de construcción del mismo iba movilizando, es decir, en la contingencia, y en este sentido, coincidió con la estrategia de análisis, por cuanto precisó detenerse línea a línea, párrafo a párrafo, *lexis a lexis*, es decir, efectuar una lectura sobre los detalles y fragmentos mayores, y de este modo, captar el pasaje de una materialidad a otra.

En este sentido, el solo hecho de detenerse en la materialidad lingüística en su dimensión retórica que incluyó el análisis morfosintáctico, polisémico y el anclaje a partir de la materialidad lingüística, evidenció la “diferencia” que se pone en juego en el título entre dos significantes que desde el punto de vista semántico es casi imperceptible, “abandono” y “pasividad”.

El título remite desde su materialidad lingüística, a la ambigüedad, a la duplicidad que, ya, desde el inicio da cuenta, al menos de la dualidad y ambigüedad de elementos y materialidades que es posible extraer del texto. Es más, en el mismo texto en el P 19 (Párrafo 19): se encuentra literalmente la palabra derivar en gerundio: “**derivando de los dos focos**” clave de interpretación del texto. “Foco” que por demás, cumple una función informativa” que pone de relieve la, remática en un mensaje” (Nueva Gramática de la Lengua Española, Manual (NGLEM), 2010), que se traslada al relato.

Por una parte, “*abandono*”, es un sustantivo de acción (proceso, evento o suceso) y efecto, derivado de una base verbal que designa tanto la acción de abandonar, como el efecto de dicha acción, abandonar. De otro lado, *pasividad*, es un sustantivo de cualidad derivado de un adjetivo. Entonces, uno deriva de una acción y su efecto y el otro de una cualidad: nombre, verbo, adjetivo (NGLE, 2010, p.101,118) (Ver Apéndice D y E)

Desde su significación, tanto uno como otro nombre, remiten a la acción, movimiento y quietud. Pasivo, relativo a la pasión, en sentido gramatical, es el participio, verbo pasivo, que denota pasión, movimiento. Abandono en el sentido de quietud, inamovilidad, denota, “acción y efecto de (...) abandonarse”, y de acuerdo con el verbo del que deriva, denota “descuidar uno sus intereses u obligaciones o su aseo y su compostura”, “confiarse a una persona o cosa”, “dejar alguna cosa emprendida ya, como una ocupación, un intento o un derecho”,. En sentido figurado es, “dejarse dominar por afectos pasiones o vicios”. (Diccionario de la Lengua Española, 1984)

Abandono, en relación con el movimiento, la acción, relativo al verbo base del cual deriva, denota “dejar desamparar a una persona o cosa”, “dejar un lugar, apartarse de él, cesar de frecuentarlo y habitarlo”. Abandonar deriva del francés *abandonner* y este del germánico; *bann*, orden de castigo. Y pasividad respecto a la quietud “calidad de pasivo”, pasivo del latín *passivus*, denota, “al sujeto que recibe la acción del agente sin cooperar con ella”, “aplícase al que deja obrar a los otros, sin hacer por sí cosa alguna”. (Diccionario de la Lengua Española, 1984)

La polisemia es sustancial pues se extiende en su ambigüedad a las unidades léxicas en todo el relato, el juego de la denotación con la connotación, los sentidos figurados permitirán la conexión y pasaje de una unidad sintáctica a otra y de esta a una unidad narrativa mínima, de las microfunciones a las macrofunciones, es decir, implica el pasaje de la lingüística a la literatura (análisis estructural del relato). **(Ver Apéndices D y E).**

El título efectivamente no solo alude a diferentes elementos del relato, mas bien, da la clave de su estructuración y su interpretación, un “foco”, tomando la unidad nominal extraída del cuento y como se mencionó con anterioridad, es una clave interpretativa cargada de un valor semántico, es un significante, en sentido psicoanalítico, con importantes efectos en el cambio de atribución de significación. Y precisamente, es la ambigüedad del encuentro, sustentado en el espesor entre “*abandono*” y “*pasividad*”, jugando con la dialéctica del espesor pictórico de la marca y el fondo, la que remite a sus aspectos morfosintácticos y semánticos.

En este orden de ideas, precisamente la derivación de unidades léxicas a partir de las posibilidades de “combinación de lexemas con sufijos” conforme “al sistema de la lengua” Zapata (2001), es la clave de la creación y estructuración del relato. La derivación del título, un nombre derivado de un verbo y un nombre derivado de un adjetivo, dos sustantivos, dos procesos de derivación, brinda claves desde el punto de vista sintáctico, morfosintáctico, semántico, es decir, de la materialidad lingüística de la estructura narrativa que da cuenta de un proceso y elementos clave en la articulación de las micro y macrofunciones en el nivel descriptivo del análisis del relato, los personajes o actantes. También, brinda la clave del intercambio de dos lenguajes o códigos diferentes o, para el caso, brinda las

claves para el pasaje de una materialidad a otra y también, permite dar las claves para la ubicación o no del relato en un género.

Entonces los procesos de morfosintaxis, polisemia y anclaje del título se irradian al texto y los procesos de derivación, cambios, combinación y otros como la prefijación y composición tendrán diferentes nombres como recursos tanto respecto a la materia prelingüística y lingüística, materia signalética de la imagen cinematográfica, como recursos retórico-discursivos, narrativos e interpretativos. Entonces:

El proceso de derivación nominal, adjetival y verbal (sufijación) reenvía a esos nombres claves del relato. Incluso se realiza el movimiento inverso, de la derivación de vuelta a la clase de la palabra de la que deriva como ocurre con florero, pasividad, solar.

Los nombres son claves por lo que el proceso de derivación implica respecto al valor semántico, a su lugar como significantes sustanciales del relato a nivel del discurso y de la historia.

Cabe señalar que el proceso de derivación imprime un carácter de cambio y también de permanencia cuando, conservan la significación de la categoría gramatical de base. Los procesos de derivación más comunes están en relación con sufijos –ero, -ión, -ar, que dan lugar a derivaciones nominales de acción y efecto, adjetivales y adverbiales: **P2 y P16: Florero; P3: Revuelta, despertador, velador; P5: Repentinamente; P17: Diferenciación y P19 y P20: Solar (Ver Apéndice D y E).**

Es importante anotar que la derivación remite a otros procesos que son la prefijación y la composición.

En cuanto a los procesos de prefijación, se incluye en el texto *prefijos preposicionales como de, a, en, con, sobre* y otras como *ex, in, des, o, re, trans*, de función de significado, entre estos, espaciales, temporales, locativos (posición delantera o trasera, designan que se alcanza un límite o se lo cruza), aspectuales (los que aportan un sentido intensivo o de exceso, los que indican una acción anterior o la repetición de una acción previa), negativos, y gradativos, y prefijos de incidencia argumental, de causación o asociación relativos a las propiedades sintácticas de los predicados.

Las unidades así constituidas son claves sea, las unidades verbales como acciones de los personajes, que en el nivel distributivo, cumplen una función de iniciar o concluir momentos de riesgo, tensión, conflicto permiten la consecución de los núcleos narrativos o cumplen su papel en cuanto constituyen las funciones catalíticas del relato que aceleran, retardan, dan impulso al discurso, resumen, anticipan, despistan, es decir, despiertan la tensión semántica y mantienen el

contacto entre el narrador y el lector (Barthes, 1970), lector que para el caso,, como podrá apreciarse deviene escritor de la historia del cuento que el texto ofrece como “una criba”. Algunas de estas unidades, en el nivel integrativo cumplen una función indicial en tanto detalles que crean una atmósfera y una función informativa que ubica en espacio y tiempo (Barthes, 1970). Adicionalmente, constituirán un recurso sustancial en la construcción de la historia del cuento que recaerá en el lector que deviene escritor, autor y narrador. **P1: Se derramó; Inmediatamente, Ahogar, Despreciado, Encogido, Bikinis, P2: Acallarse, P3: Revuelta, Impalpable, Transformarse, P5: Alarga, Despacio, Contrae, Extiende, P6: Aterido, Impregnado, P9: Se enturbia, Sobrenadado, P11: Desprender, P14: Contribuía, Descuelga, Arrastra, Abate, Confunden, Desordenada, Improviso, P16: Opone, Atropella, P17: Retorna, P18: Ensuciarlo, Embarrado, Desciende, Anteojos, Inacabable y Resurrecto (Ver Apéndice D y E).**

Relativo al proceso de composición se incluye compuestos excéntricos para los que las propiedades semánticas no vienen impuestas por ninguno de sus constituyentes y composiciones neoclásicas, formadas por bases compositivas grecolatinas, francesas que pueden ocupar la posición inicial o final de las palabras, claves en las funciones cardinales del nivel descriptivo que permiten iniciar los momentos de tensión y riesgo del relato que al abrir alternativas para continuar la historia resultan sustanciales en la construcción de la historia por parte del lector que deviene escritor, autor y narrador de la historia del cuento. : **P1: Bocanada, P11: Atmósfera, P15: Caligráfica, Estalagmitas. (Ver Apéndice D y E).**

Y también se identifica otros procesos de derivación y prefijación conforme a la etimología griega, latina o árabe, con bases opacas, perdidas o no accesibles, no transparentes, es decir, aquellos de los cuales no es posible ubicar la base de la que se trata. También algunas de estas unidades desempeñan una función importante en las relaciones distributivas del nivel descriptivo, ya que, forman parte de y anudan los núcleos narrativos y otras cumplen una función indicial en el nivel integrativo y una función informativa que ubica en tiempo y espacio: **P1: Ahogada, Enteriza, Pulcritud, P2: Intacta, Explanada, Exceso, Conjugado, P3: Extinguió, P3 Y P7: Despertador, P5: Traslucido, P6: Derrumbes, Subterráneos, P9: Superficie, P10: Despojos, Profundidad, Larvas, P12: Acequia, Aviso, Congéneres, P14: Arroja, Abate, Expansión, P16: Expedita, Prematuramente, P17: Emana, Filamentos, Recupera, P18: Decrépito, P19: Extemporáneo, P20: Inspectora. (Ver Apéndice D y E).**

En cuanto a la derivación se juega con los procesos inversos, por ejemplo cuando en el texto aparece la base de la derivación nominal o adjetival pasividad, pasivo, y en cuanto a la composición cuando en el texto se juega con el núcleo y los constituyentes de los compuestos atributivos como ocurre con florero, flores, florero, flores, flor. O aquellos compuestos que aparecen desde el inicio separados,

cumpliendo una función en el texto, despertador, mecánico, el reloj. Se extrae del texto las siguientes unidades a las que se aplica los procesos inversos, claves en la construcción del relato en tanto constituyen detalles que permiten la conexión entre los núcleos narrativos, marcan al enlazarse con las acciones “el inicio o conclusión de una incertidumbre”, “los momentos de riesgo del relato” y resultan sustanciales en la construcción de la historia del cuento, : **P2: Florero-flores, P4: Flores y P16: Florero-flores; Reloj despertador.(P3: Despertador; P4: mecánico reloj; P7: Despertador caducado); P4: Develador (De-velador; P18: velador); y P1: Viso y P12: A-viso, P11: Peso, P14: Peso muerto; P1: Luz, Luz, P2: Sol, P4: Sol, Sol, P8: Sol, Sol, P17: Luz, P18: Luz de resurrecto velador, P19: Luz solar y P20: Luz solar (Ver Apéndice D y E).**

Tras realizar el análisis morfosintáctico y polisémico de las unidades léxicas identificadas, la unidad “**abate**” en su doble acepción, y “**estalagmita**” como composición neoclásica culta (NGLE, 2010). (Ver Apéndices B, C, D,) y el análisis de la Materialidad prelingüística: Plano-secuencia: signos de composición de la Imagen cinematográfica (Ver Apéndices G y H) por vías diferentes, una a partir de la materialidad lingüística y la otra a partir de una aproximación a la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica remitieron al título. Gracias a la materialidad de la imagen-cinematográfica fue posible arribar a **estalagmita** como nodo donde gracias al silencio que implican los puntos suspensivos fue posible realizar la torsión y describir el recorrido de banda de Moëbius, una relación de extimidad (Miller, 2010) desde el relato cinematográfico - matiz que introduce Deleuze (2009b) para tomar distancia de la historia de la narración supeditada a la estructura del lenguaje, diferente al concepto de Barthes (1970) y la historia, otra historia, la narración que como composición tiene como materia prima los recursos del lenguaje y la literatura (Figuras y recursos literarios). De esta manera, la historia no puede prescindir de la composición cinematográfica pues está sustentada precisamente como el cambio de su materialidad que es la misma y otra como producto de un acto de pensamiento suscitado por el impronunciable, imposible que desde el que los objetos miran al espectador a través de la imagen-tiempo como materialidad prelingüística, hialosignos (deshablamiento, ordenación, diferenciación, reunión, composición), cronosignos (signos facie, punta, genesignos) y noosignos (opsignos y sonsigno heautónomos).

Así, “**abate**” como equívoco y **estalagmita** como nodo permiten trazar, en primera instancia un recorrido topológico que no solo retorna al título, si no que, al seguir la lógica inicial de derivaciones, prefijaciones, composición, descomposición, es decir, procesos de cambio y transformación, que hicieron posible el uso de recursos como figuras literarias, se obtuvo, no solo, un título, si no un nuevo nodo a partir del cual sale a la luz una historia cifrada en el cambio de estado de la materialidad de la imagen cinematográfica incluida en el guión, y a su vez oculta bajo el relato de las escenas cinematográficas como podrá apreciarse más adelante.

Para arribar al título, “**abate**” se constituyó en un significante, en términos psicoanalíticos que se relaciona con otros y remitió a la literalidad misma del relato, a su materialidad, a su letra y a sus diversos sentidos y significaciones.

Sea la denotación de **abate** como “desarmar”, “descomponer alguna cosa”, sea la definición en geometría que implica una superposición, “hacer girar alrededor de su traza un plano secante a otro hasta superponerlo a este, y junto a su derivación del siglo VI *abbatu re* y a su derivación del italiano *-abate* y este del latín *abbas - atis*, eclesiástico de órdenes menores y a veces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana”, “presbítero extranjero, especialmente, francés o italiano, y también eclesiástico español que ha residido mucho tiempo en Francia o Italia”, en el texto del **P14** remite a:

1. La descomposición y superposición que envían a abate tanto como sustantivo, como acción. Esto, se logra por una parte en la cadena:

**sin la unidad-contribuía-hacerlo estable-arrastra-hermano-vaso-lo abate-  
peso muerto – confunden –expansión.**

2. La cadena anterior, **hermano-vaso-lo abate-peso muerto –expansión**: remite a la acción que hace de **abate**, “**un abate**”: “**abate al abate**” esto es, la construcción supone un “juego de palabras”, “una diáfora”. Y, **unidad-contribuía-hacerlo estable (...)** - **vaso** establecen un nexo con el inicio, pues relaciona a *abate* con unidades que aparecen desde el primer párrafo y algunos párrafos anteriores: **P1: malla, enteriza, P2: intacto, P3: integridad, P5, P9, P14: vaso** (Ver Apéndices C, D, E) y por cuanto supone en estos la unidad, lo que implica un retorno al comienzo.

.3. De otro lado, (abate al abate) hacerlo **abate** como sustantivo en la cadena **hermano-vaso- (lo) abate-peso muerto-expansión**, metáforas implícitas y metonimia (hermano), remiten al abate San Benito, quien fue nombrado “Patriarca del Monasticismo en Occidente, Abad, fundador de la Orden de San Benito, (Benedictinos) sobre cuya vida escribió San Gregorio Magno en sus *Diálogos*<sup>350</sup>.

---

<sup>350</sup> MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

MAGNO, Gregorio, *Diálogos*. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

4. Una vez ubicado el abate San Benito, la relación con el siguiente párrafo (**Apéndice C, P 15**) acentúa la validez del procedimiento realizado y a su vez, enfatiza, a través de las unidades “**caligráfica**” y “**estalagmita**”, como composiciones del griego, el proceso de composición del relato tanto por el proceso de morfosintaxis como a través de sus significados:

a). Las unidades léxicas implican en sí mismas procesos de composición de formas cultas o neoclásicas (NGLE, 2010), esto es composiciones del griego, es decir, no es cualquier proceso al que remiten estas unidades, sino al proceso de composición que se irradia a la composición del relato.

b). Y teniendo en cuenta su significado, sustentan la remisión no solo al inicio del texto, al título, si no también a todo el proceso y procedimiento de construcción del texto para descomponerlo y realizar el proceso inverso si se considera que: caligráfica, hace referencia a partir de su etimología tanto a quien escribe “calígrafo a mano con letra bella” como a “**caligrafía**”, “arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos” y “conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc.”, (Ver Apéndice E), es decir, que remite tanto a “la letra”, al proceso de escribir “arte de escribir”, “al estilo”, y a “los rasgos propios que caracterizan la escritura del texto”, y en cuanto a “**estalagmita**”, remite a “líquido filtrado gota a gota” y a estalactita invertida que se forma en el suelo con la punta hacia arriba”, estalactita “(...) en forma de cono”, entonces, reenvía a detenerse paso a paso, detalle a detalle, unidad morfosintáctica a unidad morfosintáctica, letra a letra, etc, “gota a gota” y tomar la dirección contraria, es decir, retornar al título, al texto, allí donde justamente, los tres puntos interrumpen mediante la recurso literario de la suspensión.

c) Tanto la tinta caligráfica, como las estalagmitas remiten a la china y a un pintor chino. Cabe anotar, que la invención de la tinta se atribuye a los chinos y las estalagmitas de importancia por su tamaño se localizan en la china. Y la caligrafía por el trazo esta asociada tanto a la escritura como a la pintura. En este sentido, cobra importancia, un pintor del siglo VI Sie' Ho (Malidney, Citado por Deleuze, 2009 a) quien escribe un tratado de pintura que incluye dos principios. El primero, es la “expresión del soplo vital” que une todas las cosas “es como el fondo del cual surgen todas las cosas, en tanto se manifiestan, en tanto aparecen” (p. 462). Y el segundo, hace referencia a que el pintor no solo debe recoger y expresar el soplo vital en su movimiento espirálico sino también la osamenta, esto es, “la articulación” , “la línea de universo que une los seres separados” (Maldiney, citado por Deleuze, p 462). Podría decirse, el énfasis en la relación del texto y los elementos que lo componen, cada uno en su diferencia, encuentra un trayecto que los une.

En consecuencia, por una parte reafirma que el abate San Benito es sustancial en el relato, por cuanto, el siglo VI, momento en que se ubica el pintor, es el siglo en el que San Benito inicia su vida como anacoreta y despliega toda su obra



monástica. Y segundo, el tratado del pintor, reenvía al proceso y estructura de composición del relato.

De esta manera, **abate** que remite al Abad San Benito, se constituye en un nombre clave para la lectura, análisis e interpretación del texto. Es más, San Benito tuvo una hermana llamada Escolástica, y como bien, puede asociarse, remite a la filosofía escolástica caracterizada por el rigor del método.

En esta lógica, se retorna al título. Al hacer uso de recursos literarios de composición, transformación según el mismo texto lo va señalando, el uso de la síncopa, metaplasmos de sustitución de fonemas, epéntesis y anástrofe se devela otro título:

1. Al hacer uso de síncopa en la unidad abandono, se obtiene: Aba-n-d-ono, es decir, se suprime n-ono, no no, que en términos morfosintácticos, semánticos se omite y en términos lógicos se anula y se obtiene Abad.
2. En cuanto a pasividad si separamos sus sílabas se obtiene:

### **Pa -si -vidad**

y si se aplica un metaplasmo de sustitución de un fonema por otro y la figura anástrofe y, de esta forma, cambiamos el orden de las palabras resulta:

### **Paz /s/ y /i/ vida d**

3. Si se retoma un recurso de la fonología, la epéntesis, se obtiene:

### **Paz y vida del Abad**

4. Si se continua utilizando la síncopa, la anástrofe y la epéntesis como recursos literarios, se encuentra algunas combinaciones posibles:

### **Pas - i - ida-d**

### **Paz - vida -d,**

y resulta:

### **Paz vida d Abad : Vida de paz del Abad**

Y sin cambiar la significación, se puede omitir paz como énfasis, por supuesto sin desconocer su presencia en el análisis posterior , el título encontrado es:

**Título: Vida del Abad:** Vida del Abad San Benito escrita por San Gregorio Magno. San Gregorio Magno establece un nexo entre el relato cinematográfico y la

narrativa pues sus *Diálogos*<sup>351</sup> tienen la estructura de escenas que el santo narra a uno de sus discípulos Pedro.

Teniendo en cuenta la materia signaléctica prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística, efectivamente, el título establece una relación de extimidad entre el cuento como cristal de múltiples facetas que describe dos momentos irreconciliables entre la existencia de los objetos como imágenes-tiempo y la presencia humana en el lenguaje.

El momento crucial del pasaje del relato que muestran los objetos y la historia cifrada a la que envía el relato cinematográfico en su materialidad prelingüística, se produce en los párrafos P14 y P15: por un lado, el significante abate que remite a la imagen de San Benito o San Benedetto y por otro, remiten a la descomposición y fractura, este punto lleva al relato cinematográfico pues justamente, la piedra y el aire empujan a la descomposición, y la presencia allí, antes de un ruido silencioso, los puntos suspensivos, como imagen prelingüística y lingüística, después de la unidad estalagmitas constituyen una cara y la otra, la que sigue a los puntos suspensivos.

Pues las estalagmitas suponen la presencia de estalactitas y entre ellas la presencia de un vacío, la intersección vacía que implican los puntos suspensivos, - las cuevas donde se forman -.

Y el reenvío al título tanto por su forma como por su significación, que implica una torsión, una banda de Moëbius, que reenvía a la continuidad de *El abandono y la pasividad* a *La vida del Abad* al recorrer el vacío que los separa, *La vida del Abad* es una composición que encuentra en los Diálogos de San Gregorio Magno y en algunos de los episodios de su vida, su fuente primordial.

De esta manera, se construyó la historia gracias a esos significantes que por repetición, acudiendo a recursos literarios o a esos significantes sin sentido del relato (Ver Apéndices B, C, D, E, F, J y K), es decir, conforme a los recursos metodológicos que ofrece Moreno (2005) nutridos por los aportes de Lacan (1989<sup>a</sup>,

---

<sup>351</sup> MAGNO, Gregorio, Diálogos. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

MAGNO, Gregorio, Diálogos. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

MAGNO, Gregorio, Diálogos. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

MAGNO, Gregorio, Diálogos. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

MAGNO, Gregorio, Diálogos. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

2006) y Miller (2000, 2010) que devinieron de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica fue posible la construcción del relato *La vida del Abad*.

De la construcción de la historia en el análisis de resultados, una cuestión resulta fundamental a los fines de la investigación. El texto del P20 termina con una falta que da cuenta de una presencia, de un retorno y una nueva salida, una transformación pero también de un imposible vinculado someramente a lo femenino, lo femenino en tanto lo no pronunciado en el P20 aunque sí anudado, en el Capítulo XXXVIII *De una mujer loca, curada en su cueva* de los *Diálogos*, al milagro y este al misterio que le sirve de soporte y que hace referencia a un imposible de conocer de Dios si no es pronunciado por este. Si Dios calla no por ello no está presente, está presente como un imposible que agujerea la palabra como acto. Lo imposible que agujerea la palabra como acto de escritura en el autor del cuento de Di Benedetto quien se incluye en P20 como “camisa” que el Abad San Benito, la luz solar consecuente inspectora, no logra mirar como transgresión a la Regla de los Monjes, pues solo Di Benedetto tiene el poder de comunicar el poder de hacer milagros, el poder de lo imposible que deviene acto de leer y escribir, “lee y escribe”, lema que sustituye a Ora et labora de San Benito y deviene del encuentro con el oscuro goce que se desentraña del desencuentro con la mujer, lo femenino que en los *Diálogos* deviene de la tentación de la carne, esto es, un goce diferente, un impronunciado que, podría señalarse como hipótesis, es el imposible que subyace a las novelas de Di Benedetto, en esa absoluta alteridad que es la Mujer desde la lectura psicoanalítica que paraliza o en relación con el relato *El abandono y la pasividad*, suscita el acto de escribir. El silencioso. 2003. El pentágono.. 2005, Los suicidas. 2006. Sombras nada más. 2008.

De esta manera, se sigue que el encuentro con el objeto como imposible hace de la obra de Di Benedetto una obra del arte, en tanto, es un objeto pensable que suscita no solo el acto de pensamiento, sino que suscita un acto, el hacer que despliega una nueva forma de pensar y relacionarse con lo simbólico y la imagen desde donde es posible ubicar la singularidad de la obra. La alteridad de la obra que es su imposible, el imposible femenino, como lo imposible de representar, que deviene un acto de escritura. De esta manera puede arribarse a la teoría que propone la obra: el objeto imposible que se extrae en el cambio de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística de lo escrito permite el cambio en la mirada.

## 7. CONCLUSIONES

*El abandono y la pasividad* brindó las claves de su interpretación, parafraseando a Piglia (2002), “con su extrema exigencia de concisión y su experiencia con la intensidad de la forma, [obligó] a pensar el argumento como si fuera a la vez mapa de un territorio desconocido y el territorio mismo”<sup>352</sup>.

El relato remite a la estructura del cuento de Piglia (1992) *En otro país*, en cuanto el apartado entre el primer y segundo capítulo contiene “microhistorias”, *La idea fija*, *La mujer del párroco*, *La cárcel*, *La voz cantante*, *La cajera*, *Un padre*, *La caza de elefantes*, *Dos autos*, *Tatuajes*, *Arkansas*, *El cráneo de cristal*, *La luz de Flaubert*, *Adicción*, *Inferencias*, *Un arte que declina* y *La lección del maestro* que contienen elementos que constituyen la materia para construir los siguientes capítulos y este proceso da cuenta de forma manifiesta del proceso que fue necesario develar y se siguió en el análisis para la construcción de la historia *La vida del Abad*. Es decir, que lo que es manifiesto en la estructura del cuento de Piglia (1992) es un proceso velado que está en manos del lector descifrar en los trayectos que el texto propuso.

El recorrido del texto supuso el encuentro con dos materialidades y dos relatos que se leen, interpretan y se estructuran cada uno en su especificidad: *El abandono y la pasividad* en su materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica y *La vida del Abad* en su materialidad lingüística y prelingüística. *El Abandono y la Pasividad*, por tanto develó “sus enigmas secretos” que de acuerdo con Piglia (2002) hacen necesario para su desciframiento recurrir a otra historia: “Con los cuentos es preciso, a diferencia de lo que la gente cree, tener antes dos anécdotas y no una sola. Cuanto más breve es la forma, se necesita más de una historia. ¿Por qué? Porque en tanto se entretiene al lector con una historia se prepara la que verdaderamente interesa contar”<sup>353</sup>.

Efectivamente, el relato requirió más de una historia, de “microhistorias” que sirvieron de soporte para descifrar y construir la historia de *La vida del Abad*. Sin embargo, cada relato *El abandono y la pasividad* y *La vida del Abad* pudo leerse de forma independiente tras el análisis y así mismo, el relato cinematográfico como superficie topológica, matriz de imágenes agujereada por el objeto permitió gracias a ciertos recursos de la imagen el pasaje hacia la historia de materialidad lingüística y prelingüística y el relato *La vida del Abad* como superficie topológica, matriz de significantes también agujereada por el objeto gracias a ciertos recursos lingüísticos y prelingüísticos permitió el pasaje al relato cinematográfico.

---

<sup>352</sup> PIGLIA, Ricardo. *El nombre falso*. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2002, p 10.

<sup>353</sup> PIGLIA, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México: Editorial Rayuela Internacional, UNAM, 1992. 107.

Así, retomar la vía de extraer el objeto como acto de pensamiento en la materialidad de lo escrito permitió cernir la diferencia mínima que se aloja en la materialidad lingüística y prelingüística del relato.

La vía del objeto a partir de esta obra considerada en su singularidad junto al *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, a *La Rueda de Bicicleta* y a *Shoah*, develó no solo una vía para aproximarse a la singularidad de las obras del arte, sino de lo que implica el encuentro con la alteridad vaciada un poco del peso político que ha derivado en la eliminación de la diferencia. Implica una forma de destacar la diferencia no en su segregación o exclusión sino en su inclusión que forma colectividad en el sentido que propone Arenas (2010) en cuanto la colectividad se sustenta en un conjunto de individuos definidos en sus relaciones recíprocas y considerados cada uno en su singularidad y no se sustenta en la subordinación a una cantidad indefinida de individuos considerados bajo una abstracción que elimina y excluye. Aspecto que permitiría pensar una concepción de género literario.

Y en este punto, dado que la alteridad empujó al devenir etnoliterario, será sustancial detenerse en esta diferencia mínima conforme lo plantea Badiou (2005) para contrarrestar “la fabricación de máquinas del exterminio”.

En este sentido recuérdese que Wajcman (2001) al igual que Badiou (2005) a través de lo que el arte enseña, particularmente, el *Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco*, en el que el segundo hace énfasis, ponen de manifiesto la necesidad de que el pensamiento ponga límite a la repetición y se remiten a la experiencia del nazismo. Los dos refieren que el idealismo, las imágenes, las representaciones, no constituyen el camino para evitar el retorno a la sistemática fábrica del exterminio. Wajcman (2001) demuestra que las imágenes y los monumentos erigidos para el recuerdo han anulado la memoria, lo visible oculta, los semblantes ocultan lo real, y se remite a Gerz (Citado por Wajcman, 2001) que hace de la presencia y ausencia de monumentos, de los que deja a la mirada pequeños detalles visibles, un lugar de la memoria de lo que se olvida. Esos mínimos detalles están ahí para recordar el olvido.

Badiou (2005) refiere que “una de las grandezas del siglo” “fue consagrarse a pensar la relación entre violencia, real y semblante, entre rostro y máscara, entre desnudez y travestismo” en disímiles campos como la teoría política y la práctica artística. El siglo XX se destaca por la eficacia, de lo que Lacan (Citado por Badiou, 2005) llama la pasión por la ignorancia, diferente a lo ocurrido en el siglo XIX, cuando el positivismo afirma el poder del conocimiento. El autor agrega la pasión por lo real.

La depuración fue el horror del siglo XX con el nazismo, stalinismo, etc., “dos formas patológicas”, “dos enfermedades del poder” (Foucault, 1991)<sup>354</sup>. Sin embargo, la depuración en el arte adquiere un carácter diferente y se remite a la obra de Malevitch (Citado por Badiou, 2005) *Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco (1918)*. En esta pintura, se llega al extremo de la depuración en tanto se elimina todo color y forma aunque no la alusión a la geometría que sostiene la diferencia mínima, abstracta del fondo y la forma, diferencia nula entre el blanco y el blanco, “la diferencia de lo Mismo”, “diferencia evanescente”<sup>355</sup>.

Esta pintura, no constituye un gesto de destrucción se aproxima a la poesía de Mallarmé (Citado por Badiou, 2005) “la diferencia mínima pero absoluta, la diferencia entre el lugar y lo que tiene lugar en él”, atrapada en la blancura “es borrado de todo contenido o surgimiento”. No es destrucción porque no se trata de lo real como identidad sino como distancia que, en la novela *El Pentágono*<sup>356</sup> de Di Benedetto (2005), corresponde a la figura geométrica pentágono que hace a su estructura misma y a la diferencia mínima entre el fondo y la forma de la obra. Esa distancia misma es lo real por tanto no se trata de depurar lo real. La pasión por lo real que es identitaria, la que busca lo auténtico, desenmascarar los falsos semblantes es destrucción, es depuración interminable, “una figura del mal infinito”<sup>357</sup>.

Sin embargo, la pintura de Malevitch (Citado por Badiou, 2005), introduce una pasión de lo real diferencial y diferenciadora que se “consagra a construir la diferencia mínima y proponer su axiomática”, “es una proposición en pensamiento, que opone la diferencia mínima a la destrucción máxima”. En este sentido, la pasión del arte es la pasión por lo nuevo, lo nuevo del lado de “la invención del contorno”. Badiou (2005), cita un poema de Malevitch (Citado por Badiou, 2005) escrito antes de la producción de su obra, que se aproxima a ese real que desconoció el pintor al proponer un arte conceptual desprovisto de una materialidad diferente:

Trata de no repetirse nunca, ni en el ícono ni en el cuadro ni e [en] la  
palabra,  
si algo en su acto te recuerda un acto antiguo,  
me dice entonces la voz del nuevo nacimiento:  
borra, cállate, apaga el fuego si es fuego,  
para que los faldones de tus pensamiento sean más ligeros  
y no se enmohezcan,  
para escuchar el hálito de un día nuevo en el desierto.  
Lávate el oído, borra los días antiguos, sólo así  
serás más sensible y más blanco,  
pues mancha oscura ellos yacen sobre tus hábitos

<sup>354</sup> FOUCAULT, Michel. El sujeto y el poder. Bogotá: Editorial Carpe Diem.  
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>

<sup>355</sup> BADIOU, Alain. El siglo. Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2005.

<sup>356</sup> DI BENEDETTO, Antonio. El pentágono. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2005.

<sup>357</sup> Ibid., p. 79

en la sabiduría, y en el soplo de la ola  
se dibujará para ti lo nuevo,  
Tu pensamiento encontrará los contornos, imprimirá el sello de tu  
rumbo.<sup>358</sup>

El autor anuda dos cosas, por una parte la capacidad de anticipación del arte que llama “profetismo del siglo en cuanto a lo real”. Este anticiparse implica que el pensamiento debe interrumpir la repetición. Debe haber, y habrá, un acto nuevo, un “nuevo nacimiento” que el siglo tiene que inventar”, aunque no se trata de borrar los días antiguos. De otro lado, retomando un verso del poema, añade que es preciso lavar ese oído para encontrar los contornos. “La atención se cumple como invención del contorno, sello de un rumbo, y no a través de la captación de una idealidad preexistente”. Y para terminar, el capítulo *la pasión de lo real y montaje del semblante*, retoma a Malevitch (Citado por Badiou, 2005) quien nos dice qué es un acto sustractivo: “inventar el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, donde no hay casi nada. El acto es un “día nuevo en el desierto”<sup>359</sup>.

En este orden de ideas, *El abandono y la pasividad*, permitió a través del acto mismo de su recorrido y de la teoría que propone, acerca del objeto imposible que se extrae en el cambio de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística de lo escrito, no solo cambiar la mirada sino “un acto nuevo” que permitió la invención en la diferencia mínima, entre palabras, palabras e imágenes, el relato es un “nuevo nacimiento” que no trata de borrar los días antiguos”, los preserva como recuerdo del olvido y causa una nueva mirada que permite reinterpretar los días antiguos.

De ahí que, la etnoliteratura, sostenga en su misma materialidad significativa y real, el agujero entre el componente etno y literatura no para excluir, sino para sostener la diferencia mínima que permita “actos nuevos”, la invención en la mínima diferencia y de esta manera suscitar nuevas formas de mirar y abordar la alteridad que anida en su génesis.

Preservar el lugar del arte para que prevalezca el lugar de invención, creador de miradas, maneras de ver el mundo, creador de “la diferencia mínima”, y solo esto es posible, si el arte y la literatura no se atan mas que al acto de invención, “en el lugar de la mínima diferencia”, límite en el que acuerdan Lotman (1999), Jauss (1986), Innerarity (2002), Lacan (2007), Recalcati (2006), Rabaté (2007) y Moreno (2008). Innerarity (2002) y Jauss (2002) quien sienta su posición respecto a la “estetificación posmoderna” de la realidad:

Contra esto hay un primer argumento de tipo laboral, de división del trabajo: la estética no puede cumplir bien su tarea cuando tiene que abordar también las faenas de la ontología, la epistemología y la ética. ¿Cuál es esa tarea específica? Pues defender,

---

<sup>358</sup> Ibid., p. 81

<sup>359</sup> Ibid.

explicitar una serie de distinciones, sin cuyo respeto nuestra vida teórica y práctica sería infinitamente más pobre. La diferencia, por ejemplo, entre experiencia y experiencia estética, entre los artistas y los constructores, entre cosas y objetos artísticos. Con el simple rechazo de la diferencia entre el mundo y el arte no se gana nada; de lo que se trata es de hacer visible esa diferencia como diferencia en el mundo de la actividad humana. No tenemos el arte en la pluralidad de sus formas para que nos sirvan de ayuda en la consecución de otros fines. Las obras de arte son construcciones que no tienen otro fin que la erección de sus irregulares presencias.<sup>360</sup>

Entonces es importante, que los artistas sigan precediendo la “revelación del alma humana”. Al respecto, Lacan (1995) recomienda a los analistas no hacer de psicólogos “donde el artista le[s] desbroza el camino”<sup>361</sup> y al respecto, Deleuze (2007) en *Pintura: El concepto de diagrama*, pone de manifiesto la importancia de los aportes del arte a la filosofía, “la posibilidad de que la pintura tenga algo que aportar a la filosofía”<sup>362</sup>.

---

<sup>360</sup> INNERARITY, Daniel. Introducción. La experiencia estética según Jauss. En: JAUSS, Robert. Pequeña apología de la experiencia estética. Buenos Aires: Ediciones Paidós. 2002. p. 25-26

<sup>361</sup> LACAN, Jacques. *Homenaje a Margerite Duras. Del rapto de Lol V Stein*. Intervenciones y textos. Buenos Aires: Manantial. 1998, p 65-66.

<sup>362</sup> DELEUZE, Gilles. *Pintura. Concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus. 2007, p. 21.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Marcela. *El apetito del ojo. De Leonardo Da Vinci a la imagen digital.* Lecciones Inaugurales. No. 4. Centro de Investigación y Docencia en Psicoanálisis de la NEL Bogotá. CID Bogotá: CID Bogotá. 2005.

ARENAS, Gerardo. *En busca de lo singular. El primer proyecto de Lacan y el giro de los setenta.* Buenos Aires: Grama ediciones. 2010.

BACHELARD, Gastón. *La filosofía del no.* Buenos Aires: Amorrortu. 1984. En: COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia.* Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009.

BADIOU, Alain. *El siglo.* Buenos Aires: Ediciones Manantial. 2005

BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón.* La Habana: Editorial Letras Cubanas. 2001.

BARTHES, R. *El grado cero de la escritura.* México: Siglo XXI editores , s. a. de c.v. 1993

BARTHES, Roland. *Introducción al análisis estructural de los relatos* En: BARTHES, Roland [Et...al]. *Análisis estructural del relato.* Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970

BERENGUER, Enric. 3ª Conferencia pública Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá. *La angustia en Freud y Lacan: cuerpo, significante y objeto.* Seminario Orientacion Lacaniana. Febrero 19 y 20 de 2010.

BORDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario.* Barcelona: Editorial Anagrama. 1995

BRÉHIER. E. *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme.* Archiv für geschichte des philosophie, 22, 1909. BRÉHIER. *Études de philosophie antique.* 1955, p.106-116. En: FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía.*1979. [http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.co/books?id=DyeYWFJxDoQC&dq=incorporales+estoicos&source=gbs_navlinks_s)

BROUSSE, Marie Hélène, RECALCATI, Máximo, COCCOZ, Vilma [Et..Al]. *Las tres estéticas de Lacan.* Buenos Aires: Ediciones del Cifrado. 2006, p. 28

CABRERA, Infante. *Un rato de tenmeallá.* Así en la paz como en la guerra. México: Ed. Diana. 1988.

CARVAJAL CÓRDOBA, Edwin. *El concepto de "texto" de I. M. Lotman en el contexto de Beltenebros de Antonio Muñoz Molina*. Revista Lingüística y Literatura. Departamento de Lingüística y Literatura. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia. Año 23, No, 41/42, enero- diciembre 2002, 2006, p. 103-115.

CATHOLIC NET. San Benito de Nursia. 2005.  
[http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla\\_san\\_benito.htm](http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla_san_benito.htm)

CLAVERIA, Glòria. El léxico del correo en 1os diccionarios de la Academia Española de la segunda mitad del siglo XIX. ESTUDI GENERAL2 1. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona. Universitat Autònoma de Barcelona. .?  
<http://www.raco.cat/index.php/EstudiGral/article/viewFile/43779/56209>

COTTET, Serge, MILLER, Jacques Alain [et al]. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009.

COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española*, edición de Felipe Maldonado. Madrid: Castalia, 1994.

DE FRIEDEMANN. Nina S. *De la tradición oral a la etnoliteratura*. Revista Oralidad. Para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe.  
[http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=186.112.31.176&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=186.112.31.176&lg=1)

DE NURSIA, Benito. Regla. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010.  
<http://www.sbenito.org.ar/regla/rb.htm>

DELEUZE, Gilles. Imagen-movimiento. Barcelona: Ediciones Paidós. 1989.

\_\_\_\_\_. Pintura. Concepto de diagrama. Buenos Aires: Cactus. 2007.

\_\_\_\_\_. Cine I: Bergson y las imágenes. Buenos Aires: Cactus. 2009 (a).

\_\_\_\_\_. La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Ediciones Paidós. 2009 (b).

DERRIDA, Jacques. De la Gramatología. México : Siglo XXI editores. 1978.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. DRAE. Vigésima edición. Tomo I, II, III, IV y tomo V. Madrid: Editorial Espasa-Calpe. 1984.

DI BENEDETTO, Antonio. El silenciero. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2003.

\_\_\_\_\_. El pentágono. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2005

\_\_\_\_\_. Los suicidas. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006 a.

\_\_\_\_\_. Zama. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2006 b.

\_\_\_\_\_. Cuentos completos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2007

\_\_\_\_\_. Sombras nada más... Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2008

Documento central de la Maestría en Etnoliteratura. Maestría en Etnoliteratura. Departamento de Humanidades y Filosofía. Universidad de Nariño. 2008.

ECO, Umberto. La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Editorial Lumen. 1999.

\_\_\_\_\_. Las poéticas de Joyce. Barcelona: Editorial Lumen. 1993.

ELTIT, Diamela. Tres novelas. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

CHENG, François. Vacío y plenitud: El lenguaje de la pintura china. Venezuela: Monte Ávila editores. 1985

FALL, Yoro. "Historiografía, sociedades y conciencia histórica en África", en África inventando el futuro, Centro de Estudios de Asia y África, El Colegio de México, México, 1992. En: DE FRIEDEMANN. Nina S. *De la tradición oral a la etnoliteratura*. Revista Oralidad. Para el rescate de la tradición oral de América Latina y el Caribe.

[http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad\\_10\\_indice.php?uid\\_ext=&getipr=186.112.31.176&lg=1](http://www.lacult.org/inmaterial/oralidad_10_indice.php?uid_ext=&getipr=186.112.31.176&lg=1)

FIGUEROA WEITZMAN, Rodrigo. De la fuga a la espera: esbozos de un alegre melancólico. Santiago de Chile: Centro de Estudios Bicentenario. 2008.

FRANCO, Jean. La Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría. Barcelona: Debate. Random House Mandadori S.A. 2003.

FRIED, Michael. *Three American Painters*, Fogg Art Museum, Harvard University Press, 1965, pág. 43. En: WAJCMAN, Gérard. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

FREUD, Sigmund. Proyecto de una psicología (1895) Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998.

\_\_\_\_\_. Carta 52 (1896) Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998.

\_\_\_\_\_. Introducción al narcisismo (1914). Obras completas. Vol. 1. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998,

\_\_\_\_\_. La negación (1925) Obras completas. Vol. 19. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998

\_\_\_\_\_. Tres ensayos de teoría sexual (1905) Obras completas. Vol. V. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (a).

\_\_\_\_\_. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci (1910). Obras completas. Vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (b).

\_\_\_\_\_. La perturbación psicógena de la visión según el psicoanálisis (1910). Obras completas. Vol. 11. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (c).

\_\_\_\_\_. *Pulsiones y destinos de la pulsión*. Trabajos sobre Metapsicología (1915). Obras completas. Vol. 15 Buenos Aires: Amorrortu editores. 1998 (d)

GARCÍA, Germán. La virtud indicativa: Psicoanálisis y literatura. Buenos Aires: Colección Diva. 2003.

\_\_\_\_\_. En torno de las identificaciones: claves para la clínica. Tucumán: Otium ediciones. 2009.

GARCÍA ZAPATA, Carlos. *Observaciones lingüísticas sobre el léxico aurífero de las zonas mineras de Antioquia (Colombia)*. Revista Lingüística y Literatura. Departamento de Lingüística y Literatura. Universidad de Antioquia. Medellín. Colombia. Año 22, No. 39 , enero – junio, 2001, p. 65-80.

GENETTE, Gerard. Figuras III. Barcelona: Lumen. 1989

\_\_\_\_\_. La obra del arte. Barcelona: Editorial Lumen. 1997

\_\_\_\_\_. La obra del arte II: La relación estética. Barcelona: Editorial Lumen. 2000.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto. *Memoria de apariencias y ensayo de Cobra*. En: Revista Eco. Bogotá, Bucholz, No. 171, enero de 1978.

\_\_\_\_\_. LA COSA. Traducción de Eustaquio Barjau. En *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.  
[http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la\\_cosa.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm)

JANDOVÁ, Jamila y VOLEK, Emil. *Genealogía de la Escuela de Praga. Introducción*. Signo Función y Valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muka ovský. Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional, Departamento de Humanidades y Literatura, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de los Andes. Plaza y Janés Editores Colombia S. A., Santafé de Bogotá: 2000.

GIL CASTAÑEDA, Víctor Ramiro. *Estructura y significación en Tres Tristes Tigres de Guillermo Cabrera infante*. Tesis de Maestría en Literatura Hispanoamericana. Facultad de Letras y Comunicación. Universidad de Colima. Colima. Mayo de 1998.

GINZBURG, Carlo. *Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales*. En: Morfología e historia. Editorial Gedisa: Barcelona. 1989.

[http://es.wikibooks.org/wiki/F%C3%ADsica/Estructura\\_de\\_la\\_materia/Estados\\_de\\_la\\_materia](http://es.wikibooks.org/wiki/F%C3%ADsica/Estructura_de_la_materia/Estados_de_la_materia)

<http://es.wikipedia.org/wiki/Granito>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Granizo>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Piedra>

<http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio>

[http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio\\_soplado](http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio_soplado)

<http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/>

<http://www.fortunecity.es/losqueamamos/pieza/272/cassino.htm>

<http://www.landsil.com/Fisica/Materia9.htm>

<http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/953/baal-zebul/>

INNERARITY, Daniel. Introducción. La experiencia estética según Jauss. En: JAUSS, Robert. Pequeña apología de la experiencia estética. Buenos Aires: Ediciones Paidós. 2002.

JAUSS, Hans Robert. Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid: Taurus ediciones. 1986.

KANT, Emmanuel. Principios metafísicos de la ciencia de la naturaleza. Madrid: Editorial Alianza. 1989. En: COTTET, Serge. *Materia*. Silicet: semblantes y sinthome. VII° Congreso de la Asociación Mundial de Psicoanálisis. Buenos Aires : Grama Ediciones. 2009.

LORENZANO, Sandra. *Sobrevivir precariamente. En torno a la propuesta literaria de Diamela Eltit*. En: ELTIT, Diamela. Tres novelas. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

LACAN, J. *Radiofonía*. Radiofonía y televisión. Barcelona : Editorial Anagrama.1980.

\_\_\_\_\_. *Función y campo de la palabra y el lenguaje*. Escritos 1. México: Siglo XXI Editores. 1989 (a).

\_\_\_\_\_. *La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud*. Escritos 1. México: Siglo XXI. 1989 (b)

\_\_\_\_\_. *Observación sobre el informe de Daniel Lagache: psicoanálisis y estructura de la personalidad*. Escritos 2. México: Siglo XXI Editores. 1989. (c).

\_\_\_\_\_. *Homenaje a Margarite Duras. Del rapto de Lol V Stein*. Intervenciones y textos. Buenos Aires: Manantial. 1998.

\_\_\_\_\_. El Seminario: libro 7. La ética del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós. 2005.

\_\_\_\_\_. El Seminario. Libro 10. La angustia. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 1987 (a) seminario.

\_\_\_\_\_. El Seminario. Libro 13. El objeto del psicoanálisis. Folio Views 4.1. Copyright©. 1992-1997. Folio Corporation. A division of Open Market. Inc. All Right Reserved.

\_\_\_\_\_. El Seminario. Libro 17. El reverso del psicoanálisis: Buenos Aires: Paidós, 1987 (b).

\_\_\_\_\_. El Seminario. Libro 20. Aún. Buenos Aires: Paidós. 2006 (a).

\_\_\_\_\_. *Lituraterra*. En: La Psicoanálisis, No.20, Roma, Astrolabio, 1996.

\_\_\_\_\_. El seminario. Libro. 23. El sinthome. Buenos Aires: Paidós, 2006 (b).

Las Siervas de los Corazones Traspasados de Jesús y María. 1998. San Benito de Nursia. <http://www.corazones.org/santos/benito.htm>

LAVERDE, Ospina. Alfredo. Aproximación a los fundamentos teóricos y metodológicos para una historia de la literatura colombiana. En: LAVERDE, Ospina. Alfredo, VALLEJO, Murcia Olga. Visión histórica de la literatura colombiana. Elementos para la discusión. Medellín, Colombia: La Carreta Editores.

LOTMAN, Yuri. Cultura y explosión. Lo previsible e imprevisible en los procesos de cambio social. Barcelona: Editorial Gedisa.1999.

\_\_\_\_\_. Estética y semiótica del cine. Colección punto y línea. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A. 1979

MAGNO, Gregorio, Diálogos. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vidasb.htm>

\_\_\_\_\_. Diálogos. Cap. 0-9. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm>

\_\_\_\_\_. Diálogos. Cap. 10-18. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida02.htm>

\_\_\_\_\_. Diálogos. Cap. 19-27. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida03.htm>

\_\_\_\_\_. Diálogos. Cap. 28-38. Monasterio de San Benito de Luján.1997-2010. Monasterio de San Benito de Luján. 1997-2010. <http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida04.htm>

MALEVITCH. Ecríts, t 1, 1920, p.120. En: WAJCMAN, Gérard. *[nada para ver]*. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001, p, 125, N. P. 26.

\_\_\_\_\_. La investigación cualitativa etnográfica en educación. Bogotá, Colombia: Ediciones gráficas Herrera Asociados Ltda. 1997.

MILLER, Jacques Alain. El lenguaje como aparato de goce. Buenos Aires: Colección DIVA. 2000.

\_\_\_\_\_. Extimidad. Buenos Aires: Editorial Paidós. 2010.

METZ, Christian. *La sintagmática del film narrativo*. En: BARTHES, Roland [Et...al]. Análisis estructural del relato. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970

MORENO CARDOZO, Belén. Goces al pie de la letra. Colección general psicoanálisis. Facultad de Ciencias Humanas/Escuela de Psicoanálisis y Cultura. Biblioteca Abierta. Bogotá: Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas. 2008.

MUKA OVSKÝ, Jan. *El tiempo en el cine. La semiótica y la filosofía de las artes V*. En: Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Muka ovský. Colección investigación y crítica literaria. Trad. Jarmila Jandová y Emile Volek. Bogotá: Plaza & Janés Editores Colombia S.A. 2000.

NÉSPOLO, Jimena. Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2004. p. 84

NIÑO, Hugo. El etnotexto como concepto. Revista oralidad. Lenguaje, identidad y Memoria de América. Anuario 9, 1998, p. 23 [www.lacult.org/docc/oralidad\\_09\\_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf](http://www.lacult.org/docc/oralidad_09_22-29-el-etnotexto-como-concepto.pdf)

Nueva Gramática de la lengua española. Manual. Real Academia Española. Asociación de Academias de la lengua española. Bogotá: Editorial Espasa, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Cuentos con dos rostros*. México: Editorial Rayuela Internacional, UNAM, 1992.

\_\_\_\_\_. *Nombre falso*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

\_\_\_\_\_. *Respiración Artificial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002 a.

POE, Edgar Allan. *La carta robada*. Narraciones Extraordinarias. Bogotá D. C.: Panamericana Editorial Ltda., 2009.

PROUST, Marcel. A la busca del tiempo perdido I. Por la parte de Swann. Madrid: Valdemar. Edición de Mauro Armiño. 2000.

SAER, Juan José. Sombras sobre vidrio esmerilado. Unidad de lugar (1966). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Seix Barral Biblioteca Breve, 2001.



SOLLERS, Phillippe. La escritura y la experiencia de los límites. Caracas: Monte Avila Editores. 1992.

POTTER, J &, WEHTHERELL, M. Discourse and social psychology. Beyond attitudes and behavior. Great Britain: SAGE publications Ltda. (1987).

PREMAT, Julio. *Lo breve, lo extraño y lo ajeno*. En: Di BENEDETTO, Antonio. Cuentos completos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. 2007.

\_\_\_\_\_. *Di Benedetto: silenciero*. Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2009.

QUIROGA, Carlos. Clase 5. Seminario "El equívoco objeto del psicoanálisis". Cursos introductorios. Escuela Freudiana de la Argentina. 2007

[http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases\\_publicadas/seminario\\_el\\_equivoco\\_objeto\\_del psicoanalisis](http://www.escuelafreudiana-arg.org/clases_publicadas/seminario_el_equivoco_objeto_del psicoanalisis)

RAMA, Angel. La Ciudad letrada. Chile: Tajamar Editores. 2004.

RABATÉ, Jean Michel. Lacan literario. Experiencia de la letra. México: Siglo XXI Editores. 2007

RECALCATI, Máximo. *Las tres estéticas de Lacan*. Las tres estéticas de Lacan. Buenos Aires: Del Cifrado. 2006.

Revista Mopa Mopa. XI Encuentro de Investigación en Etnoliteratura. Memorias. Maestría en Etnoliteratura. Departamento de Humanidades y Filosofía. San Juan de Pasto, Nariño, Editorial Universidad de Nariño. No. 18. Agosto de 2008.

RINCÓN, Carlos. .El camino actual de la noción de literatura y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana. Bogotá: Edición Instituto Colombiano de Cultura. Biblioteca Colombiana de Cultura. Colección Autores Nacionales. 1978.

ROBBES GRILLET, Alain. *De qué sirven las teorías*. Por una novela nueva. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona: 1965.

ROCCO, Mangieri. Tres miradas, tres sujetos. Eco, Lotean, Greimas y otros ensayos semióticos. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva. 2006.

RODRÍGUEZ, Julio. La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento. Barcelona: Espiral/ensayo. 1984

ROTHENBERG, Jerome. "Pre-face to a Symposium on Ethnopoetics". Revista Alcheringa, nueva serie, vol II, núm. 2, 1976. En: Alforja. Revista de Poesía. VIII. Trad. Heriberto Yépez. 1999.

SARDUY, Severo. Cobra. En: Obras Completas, Tomo I. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 326-423

\_\_\_\_\_. Cobra. En: Obras Completas, Tomo I. Madrid: Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos. 1999, p. 425-484.

\_\_\_\_\_. Colibrí. Editorial Oveja Negra: Bogotá. 1983, p.138. SARDUY, Severo. Colibrí. En: Obras Completas, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 693-795

\_\_\_\_\_. Maitreya. Obras Completas, Tomo I. Editorial ALLCA XX / CIRCULO DE LEITORES DE PORTUGAL, Colección Archivos: Madrid, 1999, p. 585-689

LANZMANN, Claude. Shoah. "Le film événement du siècle". 1974-1985. CD 1, 2, 3. 12hs.

TEMPLE, Robert K. *El reloj mecánico*. En: Revista El Correo. El genio científico de China. Lo que el mundo debe al gran país de oriente en materia de ciencia y tecnología. Madrid: Editorial Debate. Año XLI, Octubre 1988, p.26-27. <http://unesdoc.unesco.org/images/0008/000817/081712so.pdf>

TODOROV, Tzvetan. *Las categorías del relato literario*. En: BARTHES, Roland [Et...al]. Análisis estructural del relato. Argentina: Editorial Tiempo Contemporáneo. 1970

WAJCMAN, Gérard. El objeto del siglo. Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

\_\_\_\_\_. *El arte, el psicoanálisis, el siglo*. En: AUBERT Jacques, CHENG Francois, MILNER Jean Claude [Et al]. Lacan, el escrito, la imagen. Buenos Aires: Ediciones del cifrado, 2007.

ZAVALA, Lauro. Manual de análisis narrativo. México: Trillas, 2007.

# **ANEXOS**

## APÉNDICE A. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

### Cuento

#### EL ABANDONO Y LA PASIVIDAD 1958 (Antonio Di Benedetto, 2007)

Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudo de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.

Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.

Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras. Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez.

Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera.

El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y más tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero con otro rumbo.

Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso está aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.

El despertador ha caducado.

Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.

El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.

No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.

La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.

Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.

Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.

Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.

La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...

En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores.

La luz, que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.

Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es más un mensaje.

La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.

La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.

APÉNDICE B. MATRIZ DE REGISTRO, ANÁLISIS Y PRESENTACIÓN DE RESULTADOS MODELO DE ANÁLISIS DEL CUENTO

EL ABANDONO Y LA PASIVIDAD 1958 (Antonio Di Benedetto, 2007)

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b></p> <p><b>Sintaxis</b> (organización gramatical)</p> <p><b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y</p> <p><b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>	<i>El abandono y la pasividad</i>	<p><b>Materialidad lingüística</b>  <b>Dimensión retórica</b>  <b>Morfosintaxis:</b> El título remite desde su materialidad lingüística, a la ambigüedad, a la duplicidad que, ya, desde el inicio da cuenta, al menos de la dualidad y ambigüedad de elementos y materialidades que componen el cuento. Es más, en el mismo texto en el <b>P 19 (Párrafo 19):</b> se encuentra literalmente la palabra derivar en gerundio: “<b>derivando de los dos focos</b>”. “Foco” que por demás, cumple una función informativa” que pone de relieve la, remática en un Imensaje” (Nueva Gramática de la Lengua Española, Manual (NGLEM), 2010), que se traslada al relato. Por una parte, abandono, es un sustantivo de acción (proceso, evento o suceso) y efecto, derivado de base verbal que designa tanto la acción de abandonar, como el efecto de dicha acción, abandonar . De otro lado, pasividad, es un sustantivo de cualidad derivado de un adjetivo. Entonces, uno deriva de una acción y su efecto y el otro de una cualidad: nombre, verbo, adjetivo (NGLE, 2010, p.101,118) (<b>Ver Apéndice D y E</b>)</p> <p><b>Polisemia:</b> Desde su significación, tanto</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b></p> <p><b>Sintaxis</b> (organización gramatical)</p> <p><b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y</p> <p><b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>		<p>uno como otro nombre, remiten a la acción, movimiento y quietud. Pasivo, esta en relación con la pasión, en sentido gramatical, es el participio, verbo pasivo, que denota pasión, movimiento.</p> <p>Abandono en el sentido de quietud, inamovilidad, denota, "acción y efecto de (...) abandonarse", y de acuerdo con el verbo del que deriva, denota "descuidar uno sus intereses u obligaciones o su aseo y su compostura", "confiarse a una persona o cosa", "dejar alguna cosa emprendida ya, como una ocupación, un intento o un derecho",. En sentido figurado es, "dejarse dominar por afectos pasiones o vicios". (Diccionario de la Lengua Española, 1984</p> <p>Abandono, en relación con el movimiento, la acción, relativo al verbo base del cual deriva, denota "dejar desamparar a una persona o cosa", "dejar un lugar, apartarse de él, cesar de frecuentarlo y habitarlo", Abandonar deriva del francés <i>abandonner</i> y este del germanico; <i>bann</i>, orden de castigo.</p> <p>Pasividad respecto a la quietud "calidad de pasivo", pasivo del latín <i>passivus</i>, denota, "aplícase al sujeto que recibe la acción del agente sin cooperar con ella", "aplícase al que deja obrar a los otros, sin hacer por sí cosa alguna".</p> <p>La polisemia será sustancial pues se extiende en su ambigüedad a las unidades léxicas en todo el relato, el juego de la denotación con la connotación, los sentidos figurados permitirán la conexión y pasaje de una unidad sintáctica a otra y de esta a una unidad narrativa mínima, de las unidades narrativas mínimas entre sí y las</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b></p> <p><b>Sintaxis</b> (organización gramatical)</p> <p><b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y</p> <p><b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>P1:</b> (Párrafo uno) Una <b>bocanada</b> de luz <b>se derramó</b> en el cajón de la ropa de hombre; <b>pero inmediatamente</b> fue <b>ahogada</b>. La <b>luz</b> fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la <b>valija</b> sin la <b>pulcritud</b> sedosa que conoció recién planchada. Un <b>viso</b>, <b>despreciado</b>, quedó marchito y <b>encogido</b> sobre la cama. La <b>malla enteriza</b> perdió la compañía de las dos piezas <b>bikinis</b></li> <li>• <b>P2:</b> Cuando la puerta selló con ruido la salida de la <b>valija</b>, el vaso alto de agua al fin <b>intacta</b> permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la <b>explanada</b> de la mesita, a la presencia vertical de un <b>florero</b> de flores artificiales, rojas con <b>exceso</b>, veteadas de un rosa tierno <b>mal conjugado</b> con el color furioso,</li> <li>• <b>P3:</b> Pero al <b>acallarse</b> la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se <b>extinguió</b> y las flores comenzaron a ser una <b>revuelta</b> e <b>impalpable</b> mancha acogida a las discretas sombras. Entonces, solo el <b>despertador</b> mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de <b>luz develador</b>, de <b>transformarse</b> el orden de</li> </ul>	<p>macrofunciones, es decir, implica el pasaje de la lingüística a la literatura (análisis estructural del relato). (Ver Apéndices D y E).</p> <p><b>Anclaje:</b> El título efectivamente no solo alude a diferentes elementos del relato, mas bien, da la clave de su estructuración y su interpretación, un foco como se mencionó con anterioridad, es una clave interpretativa, cargada de un valor semántico, es un significante, en sentido psicoanalítico, con importantes efectos en el cambio de atribución de significación. Y precisamente, es la ambigüedad del encuentro, del lazo de los dos nombres “<i>abandono</i>” y “<i>pasividad</i>” la que remite a sus aspectos morfosintácticos y semánticos.</p> <p>En este orden de ideas, precisamente la derivación de unidades léxicas a partir de las posibilidades de “combinación de lexemas con sufijos” conforme “al sistema de la lengua” Zapata (2001), es la clave de la creación y estructuración del relato. La derivación del título, un nombre derivado de un verbo y un nombre derivado de un adjetivo, dos sustantivos, dos procesos de derivación, brinda claves desde el punto de vista sintáctico, morfosintáctico, semántico, es decir de la materialidad lingüística, de la estructura narrativa al dar cuenta de un proceso y elementos clave en la articulación de las micro y macrofunciones en el nivel descriptivo del análisis del relato, los personajes o actantes. También, brinda la clave del intercambio de dos lenguajes o códigos diferentes o, para el caso, brinda las claves para el pasaje de una</p>



ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b></p> <p><b>Sintaxis</b> (organización gramatical)</p> <p><b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y</p> <p><b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>	<p>algunos objetos, su <b>integridad</b> tal vez.</p> <p><b>P4:</b> Porque todo era <b>pasivo</b> o <b>mecánico, el reloj</b>-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abiera.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>P5:</b> El vaso, casi <b>repentinamente, alarga su sombra</b>, una sombra liviana y <b>traslúcida</b>, como hecha de agua y cristal; luego, <b>despacio</b>, la <b>contrae</b> y mas tarde con cautela, la <b>extiende</b> de nuevo, pero con otro rumbo.</li> <li>• <b>P6:</b> Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como <b>derrumbes subterráneos</b>, el vaso está <b>aterido</b> y tiende a ser algo neto , conciso , también, si es posible, levemente <b>impregnado</b> de azul</li> <li>• <b>P7: El despertador caducado</b></li> <li>• <b>P8:</b> Por su <b>inercia</b>, cobra vigencia una mosca, <b>entre un sol y otro</b>, pero <b>no más de dos</b></li> <li>• <b>P9:</b> El agua se <b>enturbia</b> en el vaso y se hace nido Como una flor ha <b>sobrenadado</b> su <b>superficie</b> un mosquito y <b>adentro</b> ahora, prueban <b>profundidad</b> las larvas. / No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo <b>manda arriba</b> los débiles despojos.</li> <li>• <b>P11:</b> La <b>atmósfera</b> quiere <b>desprender</b> su <b>peso</b> creciente sobre las cosas</li> </ul>	<p>materialidad a otra y también, permite dar las claves para la ubicación o no del relato en un género.</p> <p>Entonces del título se deriva el relato y los procesos de derivación, cambios, combinación y otros como la prefijación y composición tendrán diferentes nombres como recursos tanto respecto a la materia prelingüística y lingüística, materia signalética de la imagen cinematográfica, como recursos retóricos discursivos, narrativos e interpretativos.</p> <p><b>A) El proceso de derivación nominal, adjetival y verbal (sufijación) reenvía a esos nombres claves del relato. Incluso se realiza el movimiento inverso, de la derivación de vuelta a la clase de la palabra de la que deriva como ocurre con florero, pasividad, solar.</b></p> <p>.Los nombres son claves por lo que el proceso de derivación implica respecto al valor semántico, a su lugar como significantes sustanciales del relato a nivel del discurso y de la historia.</p> <p>Cabe señalar que el proceso de derivación imprime un carácter de cambio y también de permanencia cuando, conservan la significación de la categoría gramatical de base. Los procesos de derivación más comunes están en relación con sufijos –ero, -ión, -ar, que dan lugar a derivaciones nominales de acción y efecto, adjetivales. y adverbiales: <b>P2 y P16: Florero; P3: Revuelta, despertador, velador; P5: Repentinamente; P17: Diferenciación y P19 y P20: Solar (Ver Apéndices D y E).</b></p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b>  <b>Sintaxis</b> (organización gramatical)  <b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y  <b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>P12:</b> Una <b>pedra</b>, una piedra vulgar de <b>aceguía</b>, sin <b>aviso</b> ni apoyo de <b>congéneres</b> consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y <b>efímera</b>: la del <i>granizo</i>.</li> <li>• <b>P13:</b> Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto,</li> <li>• <b>P14:</b> Sin la unidad que <b>contribuía</b> a hacerlo estable, el vidrio se <b>descuelga</b> de prisa y <b>arrastra</b> en su perdición al hermano hecho vaso. Lo <b>abate</b> con su <b>peso muerto</b> y se <b>confunden</b> las trizas entre una <b>expansión desordenada</b> de agua que, tan de <b>improviso</b> sin claustro, no sabe qué hacerse va a todas partes, ante todo al papel que resultaba <b>intocable</b> vecino.  <b>P15:</b> La tinta, que fue <b>caligráfica</b>, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, <b>estalagmitas...</b>  <b>P16:</b> En adelante la ventana a nada se <b>opone</b>, elimina de la mesa el papel, seco y <b>prematadamente</b> viejo; otra, el viento zonda, que <b>atropella</b> el <b>florero</b> y, por si fuera poco, <b>arroja</b> tierra a el y sus <b>flores</b>.</li> <li>• <b>P17:</b> La <b>luz</b>, que solo fue diurna y venia por la ventana, <b>retorna</b> una noche <b>emanando</b> de los <b>filamentos</b> de la lámpara del medio. Las cosas, opacas <i>bajo</i></li> </ul>	<p>Respecto a la morfosintaxis, la derivación remite a otros procesos que son la prefijación y la composición.</p> <p><b>B. En cuanto a los procesos de prefijación</b>, se incluye en el texto <i>prefijos preposicionales como de, a, en, con, sobre</i> y otras como <i>ex, in, des, o, re, trans</i>, de función de significado, entre estos espaciales, temporales, locativos (de posición delantera o trasera, o los que designan que se alcanza un límite o se lo cruza), aspectuales (los que aportan un sentido intensivo o de exceso, los que indican una acción anterior o la repetición de una acción previa), negativos, y gradativos. Y en relación con las propiedades sintácticas de los predicados (prefijos de incidencia argumental, de causación u asociación: <b>P1: Derramó; Inmediatamente, Ahogar, Despreciado, Encogido, Bikinis; P2: Acallarse; P3: Revuelta, Impalpable, Transformarse; P5: Alarga, Despacio, Contrae, Extiende; P6: Aterido, Impregnado; P9: Enturbia, Sobrenadado; P11: Desprender; P14: Contribuía, Descuelga, Arrastra, Abate, Confunden, Desordenada, Improviso; P16: Opone, Atropella; P17: Retorna y P18: Ensuciarlo, Embarrado, Desciende, Anteojos, Inacabable y Resurrecto.</b> (Ver Apéndice D y E).</p> <p><b>C) Relativo al proceso de composición</b> se incluye compuestos excéntricos para los que las propiedades semánticas no vienen impuestas por ninguno de sus constituyentes y composiciones neoclásicas, formadas por bases compositivas grecolatinas, francesas que pueden ocupar la posición inicial o final</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>• Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa. A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar :</p> <p><b>La dimensión retórica del título:</b>  <b>Sintaxis</b> (organización gramatical)  <b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y  <b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</p>	<p><i>el polvo, <b>recuperan</b> volumen diferenciación.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>P18:</b> Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente <b>ensuciarlo</b>. Así, <b>decrépito</b> y <b>embarrado</b>, el papel sube crujendo hasta la proximidad brillante de unos <b>anteojos</b>. <b>Desciende</b> hasta la mesa de noche y después, con otra <b>luz</b> encima, la del <b>resurrecto velador</b>, tiembla un rato <b>inacabable</b> ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.</li> <li>• <b>P19:</b> La pureza de la <b>luz solar</b> triunfa sobre el amarillo tenue, ya <b>extemporáneo</b>, que permanecía <b>derivando de los dos focos</b>.</li> <li>• <b>P20:</b> La <b>luz solar</b>, consecuente <b>inspectora</b>, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</li> </ul>	<p>de las palabras: P1: <b>Bocanada</b>; P11: <b>Atmósfera</b>; y P15: <b>Caligráfica, Estalagmitas</b> (Ver Apéndice D y E).</p> <p><b>D) Otros procesos de derivación y prefijación</b> conforme a la etimología griega, latina o árabe, con bases opacas, perdidas o no accesibles, no transparentes, es decir, aquellos a los que no es posible ubicar la base de la que se trata: P1: <b>Ahogada, Enteriza, Pulcritud</b>; P2: <b>Intacta, Explanada, Exceso, Conjugado</b>; P3: <b>Extinguió</b>; P3 Y P7: <b>Despertador</b>; P5: <b>Traslucido</b>; P6: <b>Derrumbes, Subterráneos</b>; P9: <b>Superficie</b>; P10: <b>Despoojos, Profundidad, Larvas</b>; P12: <b>Acequia, Aviso, Congéneres</b>; P14: <b>Arroja, Abate, Expansión</b>; P16: <b>Expedita, Prematuramente</b>; P17: <b>Emana, Filamentos, Recupera</b>; P18: <b>Decrépito</b>; P19: <b>Extemporáneo</b>; y P20: <b>Inspectora</b>, (Ver Apéndice D y E).</p> <p><b>E) Procesos inversos de derivación y de composición.</b> En cuanto a la derivación cuando en el texto aparece la base de la derivación nominal o adjetival, pasividad, pasivo, y en cuanto a la composición cuando en el</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Respecto a la dualidad de elementos del cine y la narrativa que estructuran el cuento. Se trata de ubicar el título como <b>materialidad prelingüística</b> y/o lingüística en relación con los elementos del cine o la narrativa.</li> <li>A partir de la <b>materialidad lingüística</b> se trata de determinar : <b>La dimensión retórica del título:</b>  <b>Sintaxis</b> (organización gramatical)  <b>Polisemia</b> (diversas interpretaciones posibles del texto) y  <b>Anclaje</b> (alusión a elementos del relato)</li> </ul> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> <li>En relación con la materialidad signalética-prelingüística, sí, los elementos del cine que</li> </ul>		<p>texto se juega con el núcleo y los constituyentes de los compuestos atributivos, florero, flores, florero, flores, flor. O aquellos compuestos que aparecen desde el inicio separados, cumpliendo una función en el texto, <b>despertador, mecánico reloj: P2: Florero-flores, P4: Flores y P16: Florero-flores; Reloj despertador.(P3: Despertador; P4: mecánico reloj; P7: Despertador caducado); P4: Develador (De-velador; P18: velador); P1: Viso y P12: A-viso; P11: Peso, P14: Peso muerto; y P1: Luz, Luz, P2: Sol, P4: Sol, Sol, P8: Sol, Sol, P17: Luz, P18: Luz de resurrecto velador, P19: Luz solar y P20: Luz solar (Ver Apéndice D y E).</b></p> <hr/> <p>Como se mencionó la duplicidad del título remite al análisis de la materialidad lingüística, prelingüística y para el caso, la materialidad prelingüística de la imagen</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>urden el cuento corresponden al cine clásico o moderno, se trata de ubicar el título respecto a:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Si se trata de materia prelingüística del cine clásico, es importante recordar que la imagen-movimiento caracteriza a este cine y se trata de determinar si el título está en relación con: un signo de composición de la <b>imagen-percepción</b>, sea el <i>dicisigno</i> o <i>reume</i> o <i>engrama</i> como signo genético; o un signo de composición de la <b>imagen-afección</b> sea el <i>ícono</i> o <i>el cualisigno</i> o <i>potisigno</i> como signo genético; o los signos de composición de la <b>imagen pulsión</b> sea <i>fetiches</i> o los síntomas como signos genéticos; o un signo de composición de la <b>imagen-acción</b> sea el <i>synsigno</i> o <i>el índice</i> o el vínculo interior como elemento genético o la huella; o los signos de composición de la <b>imagen reflexión</b>, <i>figuras de atracción</i> o <i>de inversión</i> o <i>signo discursivo</i> como signo genético; o un signo de composición de la <b>imagen relación</b>, la</li> </ul>		<p>cinematográfica, En este sentido, reenvía al análisis de la materialidad que compone el guión cinematográfico, las imágenes que se pondrían en escena (Ver Apéndices G y H)..</p> <p>Al hacer el análisis de las imágenes cinematográficas en su materialidad signaléctica, conforme a las categorías y conceptos extraídos de los textos de Deleuze (1999, 2000<sup>a</sup>, 2009b), se encontró la ausencia de signos de composición de la imagen movimiento del cine clásico y la presencia de imágenes tiempo del cine moderno relacionadas con el título, aunque no por ello, se logre identificar esos elementos cambiantes que precisamente hicieron posible el pasaje a la imagen-tiempo como la luz, el agua y el color.</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p><i>marca o la circunstancia por la cual una imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales o el símbolo como signo genético.</i></p> <hr/> <p>— Si se trata de materia prelingüística del cine moderno se trata de determinar si el título está en relación con: un opsigno, sonsigno, hialosigno, cronosigno (<i>el orden del tiempo</i> y el <i>genesigno</i>) o genosigno o un noosignos o lectosigno del cine moderno.</p>		<p>.</p> <hr/> <p>En el cuento (Ver Apéndices G y H) la construcción de un espacio cualquiera tiene lugar, precisamente a partir del aparente “abandono y la pasividad”, el título . Un espacio que en su abandono se desconecta del tiempo cronológico para cristalizarse en los objetos y tender a un futuro que es el encuentro con el saber hacer, con lo imposible, mas allá del cristal aunque anida en el mismo cristal. La cotidianidad no se ve sacrificada, es justamente lo que introduce el título, todo lo contrario, lo decisivo y las rupturas emanan de lo ordinario; la muerte, el dolor, la furia, la injusticia, la violencia no se captan “en su dolorosa pesadumbre”, ni los milagros, lo sublime bello, heroico, la libertad, la resurrección, el pensamiento o lo sagrado, por lo extraordinario, la aparente insignificancia puede lograr una belleza, transmitir un dolor tal forma que lo cotidiano y las situaciones límite no se diferencian por lo extraordinario. En el cuento, los espacios “alcanzan lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<p>— Si se trata de materia prelingüística del cine moderno se trata de determinar si el título está en relación con: un opsigno, sonsigno, hialosigno, cronosigno (<i>el orden del tiempo</i> y el <i>genesigno</i>) o genosigno o un noosignos o lectosigno del cine moderno.</p>		<p>y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama <i>éxtasis</i>, Noël Burch <i>pillow shots</i>, Richie <i>naturalezas muertas</i>". (Citados por Deleuze, p.265).</p> <p>Justamente, como naturaleza muerta el cuento implica "la presencia y composición de objetos que se envuelven en sí mismos o se transforman en su propio continente" como puede apreciarse también en la pintura de Cézanne (Citado por Deleuze, 2009) para quien una y otros obedecen a diferentes principios de composición pero los matices, por demás, sutiles, permiten pasar de una a otros y de estos a aquella</p> <p>Y no podría ser de otra forma que, en la aparente insignificancia de la naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze (2009 b) que constituye el cuento lo intolerable suscite no el horror sino el pensamiento, haga el pensamiento, "verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, "<i>situaciones puramente visuales</i>" y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada" (Artaud, citado por Deleuze, 2009 b).</p> <p>Esto se logra en el cuento por la composición del tramado de una combinación de signos hialográficos,</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>.Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica..</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>P14:</b> Sin la unidad que <u>contribuía</u> a hacerlo estable, el vidrio se <u>descuelga</u> de prisa y <u>arrastra</u> en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo <u>abate</u> con su peso muerto y se <u>confunden</u> las trizas entre una <u>expansión desordenada</u> de agua que, tan de <u>improviso</u> sin claustro, no sabe qué hacerse va a todas partes, ante todo al papel que resultaba <u>intocable</u> vecino.</li> <li>• <b>P15:</b> La <u>tinta</u>, que fue <u>caligráfica</u>, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, <u>estalagmitas...</u></li> </ul>	<p>Tras realizar el análisis morfosintáctico y polisémico de las unidades léxicas identificadas, la unidad <u>abate</u> en su doble acepción, remitió una vez más al título.</p> <p>Lo interesante, es que, precisamente, gracias al análisis realizado, fue posible identificar esta unidad lingüística en su contexto como un punto que junto a <u>estalagmita</u> como foco permite trazar un movimiento elíptico que no solo retorna al título, si no que, al seguir la lógica inicial de derivaciones, prefijaciones, composición, descomposición, es decir, procesos de cambio y transformación, al hacer uso de recursos como figuras literarias, se obtuvo, no solo, un título, si no un nuevo foco a partir del cual sale a la luz una historia cifrada en la materialidad de la imagen cinematográfica y en la estructura del guión cinematográfico, y a su vez oculta bajo el relato de las escenas cinematográficas como podrá apreciarse más adelante.</p> <p>Para arribar al título, <u>abate</u> se constituyó en un significante, incluso en términos psicoanalíticos que se relaciona con otros y remitió a la literalidad misma del relato, a su materialidad, a su letra y a sus diversos sentidos y significaciones.</p> <p>Sea la denotación de <u>abate</u> como “desarmar”, “descomponer alguna cosa”, sea la definición en geometría que implica una superposición, “hacer girar alrededor</p>



ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica,</li> </ul>		<p>de su traza un plano secante a otro hasta superponerlo a este, y junto a su derivación del siglo VI <i>abbatu re</i> y a su derivación del italiano <i>-abate</i> y este del latín <i>abbas -atis</i>, eclesiástico de órdenes menores y a veces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana”, “presbítero extranjero, especialmente, francés o italiano, y también eclesiástico español que ha residido mucho tiempo en Francia o Italia”, en el texto del <b>P14</b>, <i>abate</i>, remite a:</p> <p>1. La descomposición y superposición que remiten a <i>abate</i> tanto como sustantivo y como acción. Esto, se logra por una parte en la cadena:</p> <p><b>sin la unidad-contribuía-hacerlo estable-arrastra-hermano-vaso-lo abate-peso muerto – confunden – expansión.</b></p> <p>2. La cadena anterior, <b>hermano-vaso-lo abate-peso muerto –expansión</b>: remite a la acción que hace de <i>abate</i>, “<b>un abate</b>”: “<b>abate al abate</b>” esto es, la construcción supone un “juego de palabras”, “una diáfora”. Y, <b>unidad-contribuía-hacerlo estable (...)</b> - <b>vaso</b> establecen un nexo con el inicio, pues relaciona a <i>abate</i> con unidades que aparecen desde el primer párrafo y algunos párrafos anteriores: <b>P1: malla, enteriza, P2: intacto, P3: integridad, P5, P9, P14: vaso</b> (Ver Apéndices C, D, E) y por cuanto supone en estos la unidad, lo que implica un retorno al comienzo.</p> <p>3.. De otro lado, (<i>abate al abate</i>) <b>hacerlo abate</b> como sustantivo en la cadena</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica,</li> </ul>		<p><b>hermano-vaso- (lo) abate-peso muerto-expansión</b>, metáforas implícitas y metonimia (hermano), remiten al abate San Benito, quien fue nombrado "Patriarca del Monasticismo en Occidente, Abad, fundador de la Orden de San Benito, (Benedictinos) sobre cuya vida escribió San Gregorio Magno. (Ver referencias en Descripción)</p> <p>4. Una vez ubicado el abate San Benito, la relación con el siguiente párrafo (<b>P 15: Ver Texto</b>) acentúa la validez del procedimiento realizado y a su vez, entatiza, a través de las unidades <b>caligráfica y estalagmita</b>, como composiciones del griego al proceso de composición del relato tanto por el proceso de morfosintaxis como a través de sus significados:</p> <p>1. Las unidades léxicas implican en sí mismas procesos de composición de formas cultas o neoclásicas (NGLE, 2010), esto es composiciones del griego,, es decir, no es cualquier proceso al que remiten estas unidades, sino al proceso de composición que se irradia a la composición del relato.</p> <p>2. Y teniendo en cuenta su significado, sustentan la remisión no solo al inicio del texto, al título, si no también a todo el proceso y procedimiento de construcción del texto para descomponerlo y realizar el proceso inverso si se considera que: caligráfica, hace referencia a partir de su etimología tanto a quien escribe a mano con letra bella "calígrafo" como a "<b>caligrafía</b>", "arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos" y "conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica,</li> </ul>		<p>persona un documento, etc.”; (Ver Apéndice E), es decir,, que remite tanto a “la letra”, al proceso de escribir “arte de escribir”, “al estilo”, y a “los rasgos propios que caracterizan la escritura del texto”, y en cuanto a “<u>estalagmita</u>”, remite a “líquido filtrado gota a gota” y a “. estalactita invertida que se forma en el suelo con la punta hacia arriba”, estalactita “(...) en forma de cono”, entonces, remite a detenerse paso a paso, detalle a detalle, unidad morfosintáctica a unidad morfosintáctica, letra a letra, etc, “gota a gota” y tomar la dirección contraria, es decir, retornar al título, al texto, allí donde justamente, los tres puntos interrumpen.</p> <p>3. Tanto la tinta caligráfica, como las estalagmitas remiten a la china y a un pintor chino. Cabe anotar, que la invención de la tinta, se atribuye a los chinos y las estalagmitas de importancia por su tamaño se localizan en la china. Y la caligrafía por el trazo esta asociada tanto a la escritura como a la pintura. En este sentido, cobra importancia, un pintor del siglo VI Sie’ Ho (Malidney, Citado por Deleuze, 2009 a) quien escribe un tratado de pintura que incluye dos principios. El primero, es la “expresión del soplo vital” que une todas las cosas “es como el fondo del cual surgen todas las cosas, en tanto se manifiestan, en tanto aparecen” (p. 462). Y el segundo, hace referencia a que el pintor no solo debe recoger y expresar el soplo vital en su movimiento espirálico sino también la osamenta, esto es, “la articulación” , “la línea de universo que une los seres separados” (Maldiney, citado por Deleuze, p 462).. Podría decirse, el énfasis en la relación del texto</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica,</li> </ul>		<p>y los elementos que lo componen, cada uno en su diferencia encuentra un trayecto que los une. En consecuencia, por una parte reafirma que el abate San Benito es sustancial en el relato, por cuanto, el siglo VI, momento en que se ubica el pintor, es el siglo en el que San Benito inicia su vida como anacoreta y despliega toda su obra monástica. Y segundo, el tratado del pintor, reenvía al proceso y estructura de composición del relato.</p> <p>De esta manera, <b>abate</b> que remite al Abad San Benito, se constituye en un nombre clave para la lectura, análisis e interpretación del texto. Es más, San Benito tuvo una hermana llamada Escolástica, y como bien, puede asociarse, remite a la filosofía escolástica caracterizada por el rigor del método.</p> <p>De esta modo, entonces se retorna al título. Al hacer uso de recursos literarios de composición, transformación según el mismo texto lo va señalando, el uso de la síncopa, metaplasmos de sustitución de fonemas, epéntesis y anástrofe se devela otro título :</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Al hacer uso de síncopa en la unidad abandono, se obtiene: Aba-n-d-ono, es decir, se suprime n-ono, no no, que en términos morfosintácticos, semánticos se omite y en términos lógicos se anula y se obtiene Abad.</li> <li>En cuanto a pasividad si separamos sus sílabas se obtiene: <b>Pa -si -vidad</b></li> </ol>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>Determinar qué sugiere el título en relación con el resto del texto (función estructural) y con la especificidad de los elementos cinematográficos y/o materialidad signaléctica,</li> </ul>		<p>y si se aplica un metaplasmo de sustitución de un fonema por otro y la figura anástrofe y, de esta forma, cambiamos el orden de las palabras resulta:</p> <p><b>Paz /s/ y /i/ vida d</b></p> <p>3. Si se retoma un recurso de la fonología, la epéntesis, se obtiene:</p> <p><b>Paz y vida del Abad</b></p> <p>4. Si se continua utilizando la síncopa, la anástrofe y la epéntesis como recursos literarios, se encuentra algunas combinaciones posibles:</p> <p><b>Pas – i – ida-d</b>  <b>Paz – vida –d,</b></p> <p>y resulta:  <b>Paz vida d Abad : <u>Vida de paz del Abad</u></b></p> <p>Y sin cambiar la significación, se puede omitir paz como énfasis, por supuesto sin desconocer su presencia en el análisis posterior:, el título encontrado es:</p> <p><b>Título: <u>Vida del Abad</u></b></p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>El título da la clave del pasaje de la materia signaléctica de la imagen cinematográfica a la materia significativa en la composición del cuento.</li> </ul>		<p>Teniendo en cuenta la materia signaléctica prelingüística de la imagen cinematográfica y la materialidad lingüística, efectivamente el título establece una relación de extimidad entre el cuento como cristal de múltiples facetas que describe dos momentos irreconciliables entre la existencia de los objetos como imágenes-tiempo y la presencia humana en el lenguaje. El momento crucial del pasaje del relato que muestran los objetos y la historia cifrada en el lenguaje cinematográfico, se</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
1. CONTEXTO DE INTERPRETACIÓN	a) ¿Qué sugiere el título?	<ul style="list-style-type: none"> <li>El título da la clave del pasaje de la materia signaléctica de la imagen cinematográfica a la materia significativa en la composición del cuento.</li> <li>Nexos entre la materia signaléctica de la imagen cinematográfica y la materia prelingüística de la <i>lalangue</i>, la <i>apalabra</i> (Lacan, 2006; Miller, 2000)</li> </ul>		<p>produce en los párrafos P14 y P15: por un lado, el significativo abate que remite por un lado a la imagen de San Benito o San Benedetto y por otro, remiten a la descomposición y fractura este punto lleva al relato cinematográfico pues justamente, <u>la piedra y el aire</u> empujan a la descomposición, y la presencia allí, antes de un ruido silencioso, los puntos suspensivos, como imagen prelingüística y lingüística, de las estalagmitas constituyen una cara y la otra, la que sigue a los puntos suspensivos. Pues las estalagmitas suponen la presencia de estalactitas y entre ellas la presencia de un vacío, la intersección vacía que implican los puntos suspensivos, la cueva en uno y otro caso. Y el reenvío al título tanto por su forma como por su significación, que implica una torsión, una banda de Moëbius que reenvía en una continuidad de <i>El abandono</i> y <i>la pasividad</i> a <i>La vida del Abad</i> al recorrer el vacío <b>entre</b> el lenguaje cinematográfico, y la narrativa del cuento. la intersección vacía que implican los puntos suspensivos, la cueva en uno y otro caso</p>
2. INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relac	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p>Respecto a la relación del texto con el cine, como se expuso con anterioridad el cuento en su composición se incluye en el cine moderno (Ver Apéndices G y H) conforme al montaje cut con cortes que obedecen al plano-secuencia y el plano es sustituido por escenas.</p> <p>A) Una vez ubicados los elementos de composición del cuento en el cine moderno, es posible determinar la función del inicio que remite a la secuencia inicial conformada por tres escenas unidas por un corte irracional y otro corte irracional que enlaza la tercera escena a la cuarta escena que inicia la segunda secuencia (Ver Apéndices G y H). La primera escena (Ver Apéndices G y H Párrafos P1 y P2) es la preparación para construir un espacio desconectado, una naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze, 2009b) pues aun la</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación	Implican. • Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos		<p>presencia humana ubica a las imágenes en un tiempo que se aborta como genosigno - luz del devenir en el germen del viso de luz que toma como medio una malla para darse a la captura del tiempo en los cristales en los que los presentes actuales y los pasados se ven y se mueven en sus desdoblamientos como imágenes actuales y virtuales. Esa presencia humana es el movimiento de una valija que abandona el espacio al ruido de una puerta que hace corte que opone resistencia a su salida, y se separa de ella adquiriendo espesor. Esa heautonomía da cuenta del sonsigno separado del opsigno, imagen y sonido en su independencia como noosignos. Las imágenes sigilosamente empiezan a tomar vida y las dos piezas bikinis se actualizan en un vaso de agua y un florero, su espejo. Estas suponen el peso de la imagen sobre la palabra aprisionada en el papel desdoblado en imagen flor a su vez imagen del florero que como contenido-continente predestina la opacidad que alberga la limpidez del cristal en tanto, las florero-flores en sus colores rosa tierno y rojo furioso devienen como genesignos del tiempo opacidad en la violencia del afuera que imprime el ruido y el exceso de una luz que mortifica el color y las flores devienen entre las sombras una mancha. Las flores mancha se encadenan en el corte irracional que imprime el despertador, cómplice en tanto se sume a las leyes de otro tiempo, humano, para anunciar el retorno cuando la puerta se abra. Aunque, su voz se acalla al devenir sonsigno silencio, descompuesto en la danza mecánica de la cronología espera otro tiempo. Así, este cronosigno constituye un corte irracional (Ver Apéndices G y H Párrafos P3 y P4) que entre el afuera y el adentro, entre la vida animada e inanimada de los objetos, da paso a la siguiente escena.</p> <p>La tercera escena (Ver Apéndices G y H Párrafo</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p>P5) inicia con la sigilosa desdoble del vaso-florero que en su acuífera sombra parece despertar a la vida, existir a su modo y la sospecha lo inclina, lo yergue y. de nuevo, el afuera del cielo es una amenaza que lo hiere ligeramente con su marca azul de un tiempo ajeno. En complot con un denso silencio, -que se desprende de derrumbes subterráneos, un sonsigno - como las nubes, simula su muerte y aterido se sostiene. Aun no nacen a la vida los objetos que son inundados por los signos de la presencia humana..</p> <p>Ante tal movimiento, el despertador preso de los tiempos cristalinos, se aleja de aquel transcurrir humano, luminoso: el despertador ha caducado. Como hialosigno germen es otra puerta abierta a otras existencias que se contemplan en cristales de múltiples facetas. El espacio se ha desconectado de todo rastro de presencia humana: la vida inanimada se despliega sin obstáculo en su tiempo.</p> <p>Entonces este corte irracional implica el cambio de secuencia a múltiples "relatos" – en el sentido que Deleuze, 2009 b atribuye a la imagen y no en el sentido narrativo -. Los conflictos internos de las imágenes se despliegan en sus desdobles, diferenciación, ordenamiento y unión en sus distinciones.</p> <p>Ahora bien, la salida de la presencia humana y las vacilaciones entre la vida inanimada y animada remiten a un personaje que sale para contemplar desde la cámara lo que acontece en ese mundo que le es ajeno e invita al espectador a seguirlo desde su lente. El que era visto en sus fragmentos de imagen ahora es ojo que contempla y al tiempo es contemplado en la obediencia que responde a los movimientos de las imágenes desde donde es visto. Se desconoce de quien se trata salvo que su valija lo llama a la salida.</p>



ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p>Respecto a la secuencia final, la secuencia inicial incluye la intriga de predestinación de forma explícita respecto a algunas imágenes y alusión a la transformación de la situación de la imagen, así, se ubica:</p> <p>Después del primer corte, “cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija”, <b>hialosignos-sonsignos-genesignos</b>, “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel escrito, asociado, en la explanada de la mesita a la presencia vertical de un florero de flores. Primera secuencia, primera escena Hialosignos germen . “Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha (Ver Apéndices G y H ,Párrafo P2). Y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha se encadenan a Entonces, solo el <b>despertador</b> mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez, acogida a las discretas sombras” en el corte irracional antes de la tercera escena (Ver Apéndices G y H ,Párrafo P3)</p> <p>Y se alude al texto subrayado en la secuencia final, sexta escena <i>Halosisgnos revelación</i>, Ver Apéndices G y H Párrafos P 16, 17 y 18) : “Expedita al <b>aire</b>, una vez permite <b>la brisa</b> que elimina de la mesa el <b>papel seco y prematuramente viejo</b>; otra, el <b>viento</b> zonda, que atropella <b>el florero</b> y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus <b>flores</b>..</p> <p><b>La luz</b>, que solo fue diurna y venia por la <b>ventana</b>, retorna una noche emanando de los <b>filamentos</b> de la <b>lámpara</b> del medio. <b>Las cosas</b>, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación. Uno de los zapatos que avanzan entre,</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p><u>ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, <u>decrépito y embarrado, el papel sube</u> crujiendo hasta <u>la proximidad brillante de unos anteojos.</u></u></p> <p>Desciende hasta la mesa de noche y después, <b>con otra luz encima, la del <u>resurrecto velador,</u></b> tiembla un rato inacabable ante <b>los lentes redondos.</b> Pero no se entrega. Ver Apéndices G y H ,Párrafo P2)</p> <p>Adicionalmente, algunas imágenes permanecen y otras adquieren rostro, su especificidad:</p> <p><b>Una bocanada de luz, , cajón de la ropa de hombre,, luz, la ropa femenina, cajón de la cómoda, la valija, Un viso, (despreciado, marchito), la cama. La malla enteriza, perdió la compañía de las dos piezas bikinis</b> (Ver Apéndices G y H, primera secuencia, primera escena, ,párrafo P1).</p> <p>En el final se puede ubicar: <b>luz solar, colcha arrugada, cajones abiertos, cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias, una silla, otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</b></p> <p>Se sigue de lo anterior que el inicio anuncia cuestiones claves del relato especialmente referidas a la transformación que se desprende de la explosión del cristal en trizas: el papel de entrada está pisoteado no por un</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en relación	<ul style="list-style-type: none"> <li>Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p>zapato sino por un vaso, luego la imagen del “vaso de agua”, se transformó en la del “zapato”, “el florero de flores” por el “florero y sus flores”, y estos y las flores como “mancha”, “por arrojar tierra a él y sus flores”, “despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador”, por “con otra luz encima, la del resurrecto velador”, cajón de ropa de hombre, cajón de la cómoda por cajores abiertos, ropa femenina (...). sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada, por la colcha arrugada,, ropa de hombre por una camisa, un pañuelo sucios y estos a su vez toman la imagen de y una camisa, un pañuelo y un par de medias y la cama por la silla.</p> <p>También la transformación de la imagen relaciona la luz, el cielo y el vaso a través del viso como trozo de luz y el vaso levemente impregnado de azul, imagen del viso, se tiene de este modo:</p> <p>La luz (...). Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (Ver Apéndices G y H , Secuencia 1, primera escena, ,Párrafo P1)</p> <p><u>Otra vez cuando afuera, en el cielo,</u> hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, <u>el vaso</u> esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente <u>impregnado de azul</u>__(Ver Apéndices G y H, Secuencia 1, segunda escena ,Párrafo P6) Y en la última secuencia, se observa:</p> <p><u>La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana</u> (Ver Apéndices G y H, Tercera secuencia, quinta escena,- párrafo P17).</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está e	<ul style="list-style-type: none"> <li>• i se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará las funciones y relación con el final , de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos</li> </ul>		<p>También se establece el cambio de imagen de la puerta y el vaso de agua y la ventana y la luz:</p> <p><u>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta</u> (Ver Apéndices G y H , Secuencia 1, primera escena, ,Párrafo P1)</p> <p><u>La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana,</u> retorna (...)Ver Apéndices G y H, Tercera secuencia, quinta escena,- párrafo P17).</p> <p>B) Respecto al nexo entre el texto y la narrativa, cabría señalar que, coexiste un relato cinematográfico y la narrativa que sustenta la inclusión del texto como cuento. Se pudo apreciar como el título reenvió al análisis morfosintáctico y polisémico, cómo los procesos de prefijación, derivación, composición, descomposición que se irradian a toda la composición del cuento. Así mismo, siguiendo esta vía, se arribó en el párrafo 15 a esa historia cifrada en el pasaje que permitió en primera instancia la ambigüedad de “abate” que remitió al cuento titulado. La vida del Abad. Abate en la cadena remitió al foco estalagmita, punto de torsión en el vacío de los puntos suspensivos, que le siguen. Vacío que se forma entre las estalagmitas y las estalactitas, en tanto las estalagmitas son estalactitas invertidas. Y también pudo apreciarse como en todo este proceso el proceso de composición sigue una lógica que bien puede describirse a partir de algunas pistas encontradas en los principios del tratado de un pintor del siglo VI Sie’ Ho (Malidney, Citado por Deleuze, 2009 a) que sustentan más bien una topología e implican: El primero, es la “expresión del soplo vital” que une todas las cosas “es como el fondo del cual surgen todas las cosas, en tanto se manifiestan, en tanto aparecen” (p. 462).</p>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
2.INICIO	a)¿Cuál es la función del inicio? La respuesta está en re			Y el segundo, hace referencia a que el pintor no solo debe recoger y expresar el soplo vital en su movimiento espirálico sino también la osamenta, esto es, "la articulación" , "la línea de universo que une los seres separados" (Maldiney, citado por Deleuze, p 462). También son importantes significantes como "malla" que remitió a medalla y "criba" que hace del texto un enigma por descifrar. Así, es posible la construcción de la historia de <i>La vida del Abad</i> , a partir de la materialidad del texto mismo gracias a recursos literarios morfosintácticos, polisémicos al anclaje,, figuras y recursos literarios, anunciados desde el título mismo, y, en este orden de ideas, el inicio es fundamental en este proceso de construcción.
	c) unciones de primera secuencia/relación con el final	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si se trata de la relación del texto con el cine clásico, se determinará la relación de la primera secuencia con el final de acuerdo con el montaje de la tendencia americana, rusa, francesa de preguerra y alemana.</li> </ul> <hr/> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará la relación de la primera secuencia con el final, de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos implican:</li> </ul>		Respecto a la relación del texto con el cine, como se expuso con anterioridad el texto en su composición material prelingüística se incluye en el cine moderno (Ver Apéndices G y H) conforme al montaje <i>cut</i> con cortes que obedecen al plano-secuencia y el plano es sustituido por escenas.  La primera secuencia incluye algunos signos que aparecen al final. No obstante, la serie que hace de la luz un genesigno (opsignos) en la primera escena, "Bocanada de luz (...) Luz se derramó (...), La Luz fue entonces sobre", deviene "luz solar" en el final, y la serie que se constituye respecto a cajón de la ropa de hombre (...) ropa femenina que mudó de cajón de la cómoda a la valija en la primera secuencia, al final se desdobra en dos niveles, colcha arrugada, cajones abiertos y tras un corte irracional, ese vacío que se abre entre las imágenes se desdobra en la ropa de hombre que a su vez se despliega como genesignos donde las prendas conforma una serie que encuentra un espejo, es decir, se culmina en hialosignos, donde el espejo como cristal, cristal permite el desdoblamiento constitutivo del tiempo en "un presente que pasa y en pasado que se conserva, la estricta contemporaneidad del presente con el pasado que

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si se trata de la relación del texto con el cine moderno, se determinará la relación de la primera secuencia con el final, de acuerdo con el montaje cut y en este sentido, respecto a lo que los opsignos, sonsignos o cronosignos implican</li> </ul>		<p>él será, del pasado con el presente que él ha sido. "Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de de medias, sucios." Por tanto, "es el tiempo en persona lo que surge en el cristal y no cesa de reiniciar su desdoblamiento, sin culminación, ya que, el intercambio indiscernible se prorroga y se reproduce perpetuamente".<sup>363</sup></p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si se trata del texto en su materialidad significativa con o sin sentido, se determinará la relación de la primera secuencia con el final que den o no cuenta de la Intriga de predestinación: se trata de anuncio del final (explícito, implícito o alusivo) y su relación con la materialidad del objeto.</li> </ul>		<p>Como pudo ubicarse en un primer recorrido del texto, la mínima diferencia entre los significantes que componen el título permitió cernir la importancia de remitirse a la materialidad significativa, la letra y de esta a los recursos morfosintácticas y polisémicos del texto que hicieron posible en la mínima diferencia que supone un vacío, la torsión hacia una historia que el juego con el título abrió como enigma para descifrar y cifrar. Es así como, se descifró y cifró <i>La vida del Abad San Benito</i> (Apéndice I). Teniendo en cuenta, la construcción de la historia a partir de la materialidad significativa y esa historia como referente efectivamente, el inicio da cuenta de la intriga de predestinación</p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si se trata del texto en su materialidad significativa con o sin sentido o la materialidad signaléctica, se determinará sus nexos con la materialidad del objeto en la relación entre la primera secuencia y el final</li> </ul>		<p>Como bien se pudo establecer, la relación de extimidad entre la materia signaléctica prelingüística del cine que constituye el texto y la materia lingüística que también constituye el texto fue posible justo en el recorrido, sea en los cortes irracionales en el texto en tanto materia prelingüística, sea en los puntos suspensivos, recurso literario de suspensión en el texto en tanto relato, cuento, y los significantes inmediatamente anteriores al vacío que precisamente, abre el corte irracional y los puntos suspensivos las claves para la construcción de la historia del cuento</p>
	c) ¿Cómo se relaciona con el final?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• bicar significantes con o sin sentido, estos últimos en relación con el objeto, si los hay, que den cuenta de la Intriga de</li> </ul>		<p>El cuento como construcción del lector en los puntos de indecible e incluso impensable del texto como materialidad prelingüística, del texto como guión, es decir, en los nodos se realiza el pasaje de una materialidad a otra, de la materialidad prelingüística</p>

<sup>363</sup> DELEUZE, Gilles. *Conclusiones*. La imagen tiempo: estudios sobre cine 2. Buenos Aires: Paidós. 2009, p.363

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<p>predestinación: se trata de anuncio del final (explícito, implícito o alusivo)</p>		<p>de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística. El texto como “criba” en el primer núcleo narrativo anuncia el final (intriga de predestinación) por cuanto, la repetición da significantes y la transformación de otros señala que algo permanece y algo cambia, entonces: En el inicio P1 se incluye “Una bocanada de luz”, “cajón de la ropa de hombre”, “luz”, “la ropa femenina”, “cajón de la cómoda”, “la valija”, “Un viso, (despreciado, marchito)”, “la cama”, “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” en P1 y P20 “luz solar”, “colcha arrugada”, “cajones abiertos”, “cajón de la ropa de hombre”, “una camisa”, “un pañuelo y un par de medias”, “una silla”, “otra camisa”, “otro pañuelo” y “un par de medias, sucios”. Y entre estos se observa lo que permanece y cambia así:</p> <p>“bocanada de luz por luz solar” “cajón de ropa de hombre”, “cajón de la cómoda” permanecen y cambian por “cajones abiertos”, “ropa femenina”; “sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada”, por “la colcha arrugada”, “ropa de hombre por una camisa”, “un pañuelo sucios” y estos últimos a su vez toman la imagen de “una camisa, un pañuelo y un par de medias” y “la cama” por “la silla”. Ya no aparecen, “valija” “viso”, “malla” y “dos piezas bikinis”, estos últimos en razón de la construcción la historia del cuento anuncian que “ya no hay mensaje” en el caso de la “valija”, “algo ocurrirá respecto a los sitios a los que viajó y en los que permaneció San Benito, “Subiaco y Monte Cassino”, así mismo, “la malla” como medalla, no aparece, luego algo ocurre con San Benito.</p>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
<p>3. IMAGEN EN EL TEXTO: MATERIALIDAD DE LA IMAGEN Y MATERIALIDAD DEL SIGNO Y EL SIGNIFICANTE EN LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO</p>	<p>b) ¿Cómo son las imágenes en el texto?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• i se trata de la incorporación en el texto de la imagen-movimiento (cine clásico) identificar las clases de imágenes de la imagen movimiento y sus signos de composición: <i>la imagen-percepción</i> y sus signos de composición, <i>sea el dicisigno</i> o el <i>reume</i> o <i>engrama</i> como signo genético; <i>la imagen-afección</i> y sus signos de composición, <i>sea el ícono</i> o <i>el cualisigno</i> o <i>potisigno</i> como signo genético; <i>la imagen pulsión</i> y sus signos de composición, <i>sea fetiches</i> o los síntomas como signos genéticos; <i>la imagen-acción</i> y sus signos de composición, <i>sea el synsigno</i> o <i>el índice</i> o el vínculo interior como elemento genético o la huella; <i>la imagen reflexión</i> y sus signos de composición, <i>figuras de atracción</i> o <i>de inversión</i> o <i>signo discursivo</i> como signo genético; y finalmente, <i>la imagen relación</i> y sus signos de composición, <i>la marca</i> o <i>la circunstancia</i> por la cual una</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las imágenes en el relato cinematográfico son imágenes tiempo y por tanto, el relato se ubica en el cine moderno. El relato se compone a partir de una combinación de imágenes pensantes, signos hialográficos (desdoblamiento, diferenciación, ordenamiento, unión, descomposición), cronosignos (facie, punta, genesignos) y noosignos (opsignos, sonsignos heautónomos). (Ver Apéndices G y H)</li> </ul>



ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<p>imagen se ve arrancada de su relación o serie naturales o <i>el símbolo</i> como signo genético.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• i se trata de la incorporación en el texto de la imagen-tiempo (cine moderno), identificar la imagen aberración y sus signos de composición: opsignos, sonsignos, hialosignos, cronosignos (<i>el orden del tiempo</i> y el <i>genesigno</i>) o genosignos o un noosignos o lectosignos del cine moderno.</li> </ul>		
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• ea respecto a la relación del texto con la imagen-movimiento o la imagen tiempo establecer aspectos relativos al color/iluminación/composición</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Algunas imágenes tiempo, genesignos, como series se reflejan en categorías como intensidad de la luz (bocanada de luz, luz solar, viso, luz de velador, luz de la lámpara del medio, luz de los focos,; color rojo furioso, rosado tierno,, mancha, amarillo tenue, categorías éticas libertad, pérdida de libertad. (Ver Apéndices G y H)</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sea respecto a la relación del texto con la materia o elementos del cine clásico o moderno, o de los dos, establecer aspectos relativos al lente: Profundidad de campo /zoom</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• La cámara es móvil aunque los movimientos son lentos, las escenas sustituyen los planos, se emplean falsos raccords para dar continuidad al relato cinematográfico, zoom de acercamiento a los detalles, <i>Plot points</i>.</li> </ul>
	<p>c) ¿Cómo es la relación entre la especificidad de la imagen (imagen-movimiento o imagen-tiempo) y el lenguaje relativa a:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Convencionalidad: lenguaje tradicional y experimental</li> <li>• Figuras: ironía, metáfora, metonimia</li> <li>• Relaciones: repeticiones, contradicciones, tensiones</li> <li>• Juegos: similitudes, polisemia, paradoja</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se trata de un lenguaje experimental en tanto implica el juego de la materialidad señalética prelingüística de la imagen cinematográfica, su cambio de estado.</li> <li>• Allí done la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica suscita el pensamiento en el encuentro con lo indecible, los imposible, el vacío, el texto aparece como un enigma en su materialidad lingüística, una criba que invita</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	<p>d) ¿Cómo es la relación entre la especificidad de la imagen (imagen-movimiento o imagen-tiempo) y el lenguaje relativa a:</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• a descifrarse para cifrar la historia el cuento en su materialidad lingüística.</li> <li>• Respecto al texto como criba, enigma por descifrar, empuja a la utilización de recursos morfosintácticos, polisémicos, de anclaje, al uso de recursos literarios como recursos semánticos y sintácticos como las figuras literarias de significación (metáforas, metonimias, sinécdoques, calambur), figuras de dicción como figuras de transformación (apócope, síncope, aféresis, otros metaplasmos), figuras de repetición (gradación, equívoco, diáfora), figuras de pensamiento como las figuras lógicas (antítesis, paradoja), figuras de omisión (elipsis) recursos sintácticos que se ubican entre figuras de dicción y de pensamiento, como la suspensión, la sinonimia, zeugma.</li> <li>• Se hace uso en el texto como criba de relaciones de repetición, tensiones, contradicción</li> <li>• Se hace uso en el texto como criba de relaciones de juegos de repeticiones, polisemia</li> </ul>
	<p>e) Cuál es el papel del narrador en relación con:</p>	<p>- Si la cámara sustituye al narrador determinar</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• emplazamiento, distancia, participación o movimiento</li> </ul> <p>- Respecto a elementos del narrador en la narrativa:</p> <p>- intaxis: Persona y tiempo gramatical.</p> <p>- Distancia: grado de omnisciencia y participación.</p> <p>- Perspectiva: interna o externa a la acción</p> <p>- Focalización: qué se describe, qué queda fuera</p> <p>Tono: intimista, irónico, nostálgico, etc</p>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el relato cinematográfico la salida de la presencia humana implica la participación de uno de los personajes, presencia humana como ojo cámara, desde el mismo lugar del espectador, para dar paso al relato de los objetos como imágenes en la naturaleza muerta, éxtasis o pillow shot. Al parecer el autor como personaje, presencia humana sale en la segunda escena y entra en la última como si estuviese atento a lo que ocurre en el espacio o para determinar las escenas. En la última olvida la camisa no como fallo raccord sino como falso raccord que determina un final abierto.</li> <li>• Respecto al cuento, cabe anotar que el narrador es producto de la construcción del cuento, el lector que deviene autor en los puntos de indecible e imposible que hace del</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
				<p>texto una criba en el sentido de descifra y cifrar el cuento. El narrador en esta construcción, es un narrador que participa de la acción junto al personaje que narra la vida de San Benito, esto es, San Gregorio Magno y la relata a uno de sus discípulos Pedro. Luego el narrador va percibiendo lo que tanto el personaje como el autor del texto, como suposición de autor, van narrando. El narrador Gregorio Magno es extradiegético, extradiegético, narra desde fuera la vida del Abad San Benito y el lector en la medida en que va narrando la historia siguiendo a Gregorio Magno también es extradiegético 3</p> <p>- En la historia la focalización se ubica desde San Gregorio Magno, quien cuenta la historia de la vida del Abad a partir de la narración de los discípulos del Abad: "Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero". (Capitulo 0 de los <i>Diálogos</i>, San Gregorio Magno (1997-2010) <a href="http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm">http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm</a>).</p> <p>- El tono de la narración está cargado de lirismo,</p>
	<p>f) ¿Qué significativo, significativo sin sentido, signo, letra, permite establecer la relación, pasaje o anudamiento entre la materia signaléctica, la materia significativa y el objeto?</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tanto en el relato cinematográfico como el relato el cuento se ubican estas imágenes y significantes, respectivamente, que como cortes fundamentales que implican sea cortes irracionales que permiten el falso raccord en el relato cinematográfico y la hilación en el relato del cuento y permiten el pasaje del relato cinematográfico al relato del cuento son: "una puerta que cierra con ruido la salida de la valija", "flores mancha, un pasivo, mecánico, reloj dispuesto a servir cuando la puerta se abriera", "un despertador que ha caducado", la "atmósfera que quiere desprender su peso sobre las cosas", "unas estalagmitas seguidas de vacío (puntos suspensivos)", "un papel que</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
				no es más mensaje2, “unos cajones abiertos seguidos de vacío”, “puntos suspensivos como vacío”, “una camisa en la serie de prendas” que suscitan no solo acto de pensamiento, un cambio en la mirada, sino un acto de pensamiento antecedido por un hacer, esto es la construcción de un cuento en el pasaje de una materialidad a otra.
<p>e)  <b>ELACIÓN DEL TEXTO CON EL SONIDO: MATERIALIDAD DEL SONIDO Y MATERIALIDAD SIGNIFICANTE EN LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO</b></p>	<p>b) ¿Cómo se relaciona el sonido con las imágenes en el texto?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En relación con la imagen movimiento del cine clásico: voces, silencio, planos sonoros. Iteración y variantes del sonido</li> <li>• En relación con la imagen-tiempo: sonsignos. Iteración y variantes del sonido.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El sonido en relación con la imagen tiempo como el ruido de la puerta, el despertador, el silencio del mecánico reloj, los ruidos como derrumbes subterráneos el silencio tras las estalagmitas, el silencio que sigue a los cajones abiertos, deviene acto de pensamiento, cambian la mirada y permiten el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística. Estos sonidos y el silencio permiten el cambio de escenas o secuencias. (Ver Apéndices G y H)</li> <li>• En cuanto al relato del cuento los silencios y ruidos tienen la función de anudar los núcleos narrativos, determinar el cambio de una secuencia narrativa a otra.</li> </ul>
	<p>d) ¿Qué función cumplen los silencios?</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• El sonido en relación con la imagen tiempo como el silencio del mecánico reloj, el silencio tras las estalagmitas, el silencio que sigue a los cajones abiertos, devienen acto de pensamiento, cambian la mirada y permiten el pasaje de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística. Estos silencios permiten el cambio de escenas o secuencias. (Ver Apéndices G y H)</li> <li>• En cuanto al relato del cuento los silencios tienen la función de anudar los núcleos narrativos, determinar el cambio de una secuencia narrativa a otra.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	e) ¿Puede extraerse el sonido como objeto a través de la materia prelingüística (materia signaléctica de la imagen cinematográfica) y materia significativa con o sin sentido?			<ul style="list-style-type: none"> <li>El sonido como sonsignos permiten la articulación de lo real e imaginario y adquieren un cierto espesor que toca el pensamiento podría decirse que cae como objeto voz que captura la mirada del espectador para cambiarla.</li> </ul>
<b>5. MICROFUNCIONES O UNIDADES MÍNIMAS DEL RELATO EN LOS NIVELES DESCRIPTIVOS, DISTRIBUCIONAL E INTEGRATIVO (BARTHES, 1970) Y SU RELACIÓN CON LA EDICIÓN SECUENCIAL DE LAS IMÁGENES CINEMATográfICAS</b>	c) ¿Qué análisis, análisis estructural o cinematográfico de acuerdo con Barthes (1970) y Deleuze (1989, 2009) respectivamente, conviene a los efectos de aproximarse a la particularidad del cuento y extraer su teoría singular?			<ul style="list-style-type: none"> <li>Tanto el análisis de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica conforme a Deleuze (1989, 299 a, 2009b) como el análisis estructural del relato del cuento conforme a Barthes (1970) permitieron aproximarse a la teoría, sino bien singular, si particular del cuento. Los dos análisis permitieron diferenciar la especificidad del texto como guión cinematográfico y como cuento. A partir de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica fue posible desde los nodos de indecible, imposible, absurdos, el pasaje a la materialidad lingüística y a partir de la imagen los objetos desde su imposibilidad no solo suscitaron actos pensamiento sino el hacer, la construcción del relato del cuento que al tiempo devino una forma diferente de pensar el texto como cuento. En este sentido, podría arrojarse como teoría del cuento el objeto vacío como imposible moviliza el pasaje de la materialidad prelingüística a la materialidad lingüística y suscita un acto, un hacer escribiendo que deviene un acto de pensamiento como cambio de la mirada.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	d) Teniendo en cuenta el análisis estructural al nivel descriptivo se considera conforme a Barthes (1970):	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Las microfunciones o unidades mínimas en la composición del cuento:</li> <li>- Nivel integrativo: las funciones indiciales e informativas</li> <li>-</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En cuanto a las funciones indiciales algunos términos resultan claves, principalmente, luz, flores, papel, agua, estigmitas, vidrio, ventana del cuento: ropa de hombre, ropa femenina, dos piezas bikini, flores, vaso, despertador, mecánico el reloj, mosca, mosquito (Ver Apéndices D y E)</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Nivel distributivo: las funciones cardinales</li> <li>- Funciones catalíticas /función discursiva y fática)</li> <li>- En relación con el análisis del cuento a la luz de los elementos cinematográficos, ¿cómo se organiza la sucesión de imágenes en el texto en cada secuencia?</li> </ul>		<p>Ver Apéndices I y J</p> <p>Ver Apéndices G y H</p>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duración y ritmo de tomas:</li> <li>- Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con las tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana. (normal, cámara lenta, congelamiento, superposición cronológica</li> <li>- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el montaje cut</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Respecto a la relación del texto con el cine, como se expuso con anterioridad el texto en su composición material prelingüística se incluye en el cine moderno (Ver Apéndices G y H) conforme al montaje <i>cut</i> con cortes que obedecen al plano-secuencia y el plano es sustituido por escenas.</li> <li>• El relato cinematográfico incorpora elementos del cine moderno y está en relación con el montaje cut</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine clásico y moderno hace uso de elementos de los diferentes montajes. •		No.
6. CÓMO SE ORGANIZA LA SUCESIÓN DE SECUENCIAS?: RELACIÓN DE LAS SECUENCIAS, MACROFUNCIONES DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL Y LA ORGANIZACIÓN DE LAS SECUENCIAS EN EL CINE EN LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO.	a) Respecto al análisis estructural considerar de acuerdo con Barthes (1970):	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Secuencia: sucesión de núcleos unidos entre sí por relaciones de solidaridad o relación de doble implicación, es decir, uno presupone al otro.</li> <li>• Planos narrativos: extradiegético, intradiegético, hipodiegético</li> <li>• Narrador en cada plano</li> <li>• : instancia enunciativa (quién y a quién habla)</li> <li>• Focalización: quién ve, desde que posición, a dónde.</li> </ul>		Ver Apéndice J
	b) En relación con el análisis del cuento a la luz de los elementos cinematográficos, ¿cómo se organiza la sucesión de imágenes en el texto	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Consistencia de tiempo y espacio (secuencialidad lógica y/o cronológica)</li> <li>• Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con el corte racional de las</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Plano extradiegético desde San Gregorio y extradiegético desde el lector que deviene narrador</li> <li>• San Gregorio habla a Pedro.</li> <li>• Localizador externo, Gregorio Magno, deviene autor, ojo de la cámara que sale y entra del relato</li> </ul>
				<ul style="list-style-type: none"> <li>• Secuencialidad lógica (Ver Apéndice J)</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	<p>c) Articulación en cada secuencia? formal (gráfica, cromática, sincrónica) y articulación conceptual: lógica, ideológica, cronológica (secuencial, <i>flash back</i>, <i>flash forward</i>)</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana.</li> <li>• Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el corte irracional</li> <li>- Si se trata de la incorporación en el texto de elementos del cine clásico está en relación con el corte racional de las tendencias de montaje: escuela americana, rusa, francesa de preguerra o alemana.</li> <li>- Si se trata en el cuento de la incorporación de elementos del cine moderno está en relación con el corte irracional</li> <li>• Presencia de elementos del montaje del cine clásico en la composición del texto: tendencia de la escuela americana (montaje paralelo), tendencia rusa (montaje de oposición), tendencia francesa de preguerra (montaje matemático-espiritual, extensivo-psiquico, cuantitativo poético) y tendencia alemana (montaje intensivo espiritual) (Deleuze, 1989).</li> <li>• I corte racional de</li> </ul>		<p>Ver Apemdices G y H</p> <p>Las imágenes tiempo, las escenas y las secuencias del relato cinematográfico están enlazadas por cortes irracionales. Montaje cut. Ver Apemdices G y H</p>



ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- as tendencias de montaje del cine clásico permite el encadenamiento de imágenes-movimiento en la secuencia o entre secuencias.</li> <li>- resencia de elementos del montaje del cine moderno (montaje cut) en la composición del texto del cuento.</li> <li>- El corte irracional permite el encadenamiento de imágenes-tiempo en el montaje <i>cut</i> del cine moderno.</li> <li>• resencia de elementos de los montajes del cine clásico y moderno en la composición del texto del cuento.</li> <li>• orte racional e irracional en el encadenamiento de imágenes-movimiento e imágenes-tiempo. ¿Podría señalarse que los puntos de corte racional e irracional están en relación con significantes con o sin sentido y que relación con el objeto?</li> </ul>		
<b>7 NIVEL DE LA HISTORIA Y DEL DISCURSO (ELEMENTOS ESTRUCTURALES DE LA HISTORIA Y DEL DISCURSO)</b>	b) ¿El cuento puede ser leído al nivel de la historia, es decir, se imponen los elementos narrativos o los elementos o materia cinematográfica?			<ul style="list-style-type: none"> <li>• El texto puede ser un relato cinematográfico e interpretado a partir de la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica</li> <li>• Puede ser leído como un cuento y analizado a partir de la materialidad lingüística y del análisis estructural. La historia fue construida por el lector que devino narrador-autor</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	<p>c) En relación con el nivel de la historia se considerará según Todorov, 1970:</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lógica de las acciones</li> <li>- Repetición: antítesis, paralelismo (el de los hilos de la intriga que concierne a las grandes unidades del relato y el de las fórmulas verbales (detalles) articuladas en situaciones idénticas)</li> <li>• Sintaxis de los personajes (Todorov, 1970, Zavala, 2007)</li> <li>- Personajes: Protagonista (personaje focalizador de la atención);</li> <li>- Relación agentes y acciones</li> <li>- Predicados que designan relaciones de base: deseo, comunicación y participación</li> <li>- Conflicto interior: contradicción entre pensamientos y acciones</li> <li>- Conflicto exterior: oposición entre personajes.</li> <li>- Personajes planos: arquetipos, estereotipos.</li> <li>- Relaciones derivadas: <i>reglas de derivación</i> (reglas de oposición y del pasivo) que establecen relaciones entre los predicados de base y un predicado derivado y reglas de acción que permiten describir el movimiento de las relaciones y el movimiento del relato.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Repetición, paralelismos</li> <li>• Protagonista personaje localizador (San Benito)</li> <li>- Agentes y acciones: San Benito abandona su vida en Nursia, se dirige a Effide y allí realiza su primer milagro: repara la criba rota}</li> <li>- San Benito viaja a Subiaco para convertirse en monje anacoreta El abad Adeodato atenta contra su vida</li> <li>- San Benito sufre la primera y última tentación violenta de la carne</li> <li>- Monjes de un monasterio intentan asesinar a San Benito pero por obra de Dios realiza un milagro y se salva</li> <li>- El sacerdote Florencio intenta asesinar a San Benito y al no lograrlo intenta matar las almas de sus discípulos con la tentación de la carne debido a ello abandona el Subiaco y se dirige a Monte Cassino para convertirse en Abad</li> <li>- Tras su llegada a Monte Cassino realiza y presencia una serie de milagros: la oblación por las almas de las religiosas, presencia el milagro de su hermana Santa Escolástica, ve el alma de su hermana elevarse al cielo, ve el alma del obispo Germán elevarse al cielo, profetiza su muerte, muere, su alma se eleva al cielo y retorna a la cueva del Subiaco donde realiza un milagro al curar a la mujer.</li> <li>- Predicados evidencian deseo comunicación y participación; (Ver Apéndice F y Apénice I)</li> <li>- Conflicto interior de San Benito cesa para dar paso a conflictos exteriores con el demonio que captura el alma del abad Adeodato, del monje Florencio, de las religiosas y otros conflictos con su hermana Escolástica que espera permanezca con ella</li> <li>- Personaje arquetípico</li> <li>- Relaciones de oposición permiten el movimiento del relato del cuento</li> <li>-</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	d) En relación con el nivel del discurso conforme a Todorov, 1970:	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tiempo: deformación temporal, orden (prolepsis, analepsis, elipsis, anáfora, catáfora (Zavala, 2007).</li> <li>- Tiempo de la escritura: cuento sobre el cuento</li> <li>- Tiempo de la lectura: ritmo y densidad textual </li> <li>• spectos del relato como discurso: narrador &gt; personaje (la visión por detrás), narrador = personaje (visión con), narrador &lt; personaje (la visión desde afuera), visión estereoscópica</li> </ul>		
	e) Relación temporal historia y discurso	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Duración: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tiempo de la historia igual al tiempo del discurso</li> <li>- Tiempo de la historia mayor al tiempo del discurso</li> <li>- Tiempo de la historia menor al tiempo del discurso</li> <li>- Tiempo de la historia y del discurso igual a cero</li> </ul> </li> <li>• Frecuencia: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Una historia, un discurso</li> <li>- Un número n de historias, un discurso</li> <li>- Una historia, un número n de discursos</li> <li>- Un número n de historia, un número n de discursos</li> </ul> </li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El tiempo de la historia de relato del cuento es mayor al tiempo del discurso, en tanto se trata de la vida del Abad desde que decidió abandonar Nursia, aun siendo joven, hasta su muerte acaecida en Monte Cassino.</li> </ul> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Debido a las características el texto podría decirse que: Se trata una historia y un discurso cuya materialidad es lingüística. Se trata al tiempo de un relato cinematográfico cuya materialidad es prelingüística y un discurso</li> </ul>
<b>8. ESCENA (IMÁGENES EN EL ENCUADRE DESDE UNA</b>	a) ¿Cómo es el espacio donde ocurre la historia?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Espacio extensivo e intensivo</li> <li>• Espacios naturales:</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El relato cinematográfico ocurre en un espacio intensivo, un departamento, una naturaleza muerta.</li> <li>• En relación con la historia del cuento el espacio es extensivo, pues se narra la vida de San</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
PERSPECTIVA DRAMÁTICA): RELACIÓN DEL ESPACIO DEL CINE Y DEL RELATO EN LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO				<ul style="list-style-type: none"> <li>Benito que abandona Nursia y se dirige a Effidde,, luego al Subiáco y finalmente, Montecassino, aunque en los dos últimos lugares su vida transcurre en un espacio intensivo dentro del espacio extensivo: En Subiáco en una cueva y en Monte Cassino en dos Monasterios.</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>relación simbólica con la historia</li> <li>Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño</li> <li>Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>El espacio cinematográfico no tiene relación directa con lo simbólico, es la relación entre la imagen y lo real, es la presentación el tiempo, de lo cotidiano, de las presencias inanimadas que toman vida cuando la presencia humana abandona el sitio. Se trata de un espacio cualquiera en el que el tiempo se cristaliza en los objetos. El espacio como imagen "alcanza lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ". (Citados por Deleuze, p.265). En la aparente insignificancia de la naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze (2009 b) que constituye la materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica lo intolerablemente bello, lo no decible de la opacidad de la imagen suscita no el horror sino el pensamiento, hace el pensamiento, "verdaderas situaciones psíquicas entre las cuales el pensamiento apresado busca una sutil salida, "<i>situaciones puramente visuales</i>" y cuyo drama derivaría de un golpe producido para los ojos, tomado, si nos atrevemos a decir, en la substancia misma de la mirada"</li> <li>.Respecto a la historia del cuento, los espacios</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	b)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• relación simbólica con la historia</li> <li>• Estilo de la arquitectura, el diseño urbano y otras formas de diseño</li> <li>• Dimensión simbólica de los objetos y su distribución en el espacio</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• y el cambio de espacios representan aspectos de morales, Nursia, vida convulsionada, de guerra, placeres y pecado, Effíde el primer misterio del primer milagro y un momento decisivo en la transformación de la vida del personaje; Subíaco es el Silencio, silencio de la vida del monje anacoreta que permite la contemplación de su alma para inundarse de la presencia de luz divina y Monte Cassino también es el silencio pero de la vida monacal, de la obediencia, de las tareas imposibles, del Abad, del custodio de las almas. Y justamente, el cambio de un sitio a otro implica la gradación de la vida del pecado a la vida espiritual de la luz divina, San Benito uno con Dios.</li> <li>• El espacio cinematográfico describe una arquitectura que puede ser del pasado, del presente y el futuro, en tanto cristaliza el tiempo y la clase de objetos excepto la camisa pueden ser de un tiempo pasado que se actualiza en el futuro como puntas de presente o facie.</li> <li>• El espacio de la historia da cuenta de la arquitectura del siglo IV y V) con influencias grecolatinas en la construcción de monasterios. La cueva es un espacio que agujero soporte de la arquitectura..</li> <li>• Los objetos en el espacio cinematográfico se distribuyen como imágenes tiempo describiendo un falso movimiento cambios entre la imagen de un objeto a otro sin sustento racional.</li> <li>• Respecto a la historia del cuento, en el texto los objetos se distribuyen siguiendo gradaciones espirituales cifradas por la intensidad de la luz, de categorías, de descomposición molecular, cambio de estado, color, forma, textura, etc.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	c) ¿Qué elementos permiten identificar a cada personaje?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proxémica, expresión facial, tono de voz, kinésica (movimientos corporales), lenguaje corporal, etc.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el relato cinematográfico los personajes son objetos que se diferencian por su forma, composición molecular, su color, el estado como materia (sólido, líquido, gaseoso, fluido), su textura, y un personaje es el mismo y otro</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vestido, connotaciones ideológicas, psicológicas, genéricas, etc.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• en su devenir de una imagen tiempo a otra.</li> <li>• En la historia del cuento el vestido tiene connotaciones morales y espirituales. El vestido describe al monje que deviene Abad, San Benito, es más, el vestido obedece a la Regla e los Monjes para evitar el pecado “el vicio de la propiedad y evitar el pretexto de la necesidad” y evitar desviarse el camino de la humildad.</li> </ul>
9. EFECTOS EN EL ESPECTADOR DE LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO	a) ¿Qué efectos produce la materia signaléctica que forma parte de la composición del cuento?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Efecto de realidad (cine clásico): transparencia de convenciones, espectacularidad, dramatismo, etc.</li> <li>• Efecto de extrañamiento (cine moderno): ruptura de efecto de realidad, lo inevocable en Welles, lo indecible en Resnais, lo inexplicable en Robbe-Grillet, lo inconmensurable en Godard, lo irreconciliable en los Straub, lo imposible en Margarite Duras, lo irracional en Syberberg”<sup>364</sup>. (Deleuze, 1989)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• El efecto el relato cinematográfico es precisamente el encuentro con puntos de indecible, de ruptura, de extrañamiento, de imposible, “una puerta que cierra con ruido, flores mancha, un pasivo, mecánico, reloj, un despertador que ha caducado, la atmósfera que quiere desprender su peso sobre las cosas, unas estalagmitas seguidas de vacío, oscuridad, una ventana, unos cajones abiertos seguidos de vacío, un papel que no es más mensaje, puntos suspensivos como vacío que suscitan no solo actos de pensamiento cuando la mirada cae como objeto, cuando se es mirado por los objetos a través de la imagen desde su imposibilidad sino un hacer que devino en acto la construcción de la historia del cuento. Es decir, no se trataba solo de un cuento conforme al canon sino un guión cinematográfico que suscita la construcción del cuento. De este modo, el texto es y no es un cuento y un guión cinematográfico.</li> </ul>

<sup>364</sup> Ibid 15, p. 368.

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	<p>a) ¿Qué efectos produce la materia signaléctica que forma parte de la composición del cuento?</p> <p>b) ¿Se produce un sujeto en el encuentro con la materia signaléctica, significante o del objeto en el cuento?</p>			<ul style="list-style-type: none"> <li>• Y si se detiene en la historia del cuento tiene un efecto de dramatismo, lirismo respecto a los núcleos narrativos que ponen de manifiesto situaciones de tensión, riesgo respecto a las batallas que libra San Benito contra el Demonio.</li> <li>• Efectivamente, se produce un sujeto en el encuentro con la materia signalléctica prelingüística de la imagen cinematográfica en los cortes irracionales y al final cuando el punto de imposible en el cambio de la imagen, en la introducción de una camisa, en los puntos suspensivos, nada, que antecede a la última escena, allí donde las series de objetos miran desde su imposibilidad suscitando no la imposibilidad en el lector sino un acto de hacer allí donde emerge el acto pensamiento, un hacer que implica la construcción del cuento, su historia. En este sentido se pone en juego el autor, el lector, la obra y el objeto que cae en los cortes e indecible</li> </ul>
<p><b>10. GÉNERO Y ESTILO (CONVENCIONES NARRATIVAS Y FORMALES)</b></p>	<p>b) ¿Cuáles son las fórmulas narrativas utilizadas en el cuento de acuerdo a la propuesta cinematográfica?</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fórmula clásica: grupo o individuo común en situación excepcional</li> <li>• ¿Fórmulas narrativas de la tradición cinematográfica clásica (1915-1945) forman parte de la composición del cuento?: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Amor y erotismo: obsesión romántica</li> <li>- Mundo del espectáculo: compulsión escénica y sus consecuencias.</li> <li>- Detectives: acción moral en un mundo corrupto.</li> <li>- Western: individuo que lleva a la comunidad a la civilización.</li> <li>- Guerra: incorporación a la sociedad por medio de pruebas.</li> </ul> </li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En cuanto al relato cinematográfico que implica el texto como guión se trata de cine moderno, una naturaleza muerta (Ozu, citado por Deleuze, 2009), o la lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ". (Citados por Deleuze, p.265).</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ciencia, ficción y horror: complicidad con lo extraño.</li> <li>- Fantasía: contrapartes oníricas de experiencias vitales.</li> <li>- <i>Outlaw</i>: grupo o individuo al margen de la ley.</li> <li>- <i>Outcast</i>: grupo o individuo al margen de la norma (minoría social, misfit, disfuncionalidad mental o física, genialidad).</li> <li>• Si el género cinematográfico coincide con el género del cuento:</li> <li>- Temas: sentido simbólico Estructuras convencionales: erótico, fantástico, policíaco, etc.</li> <li>- Modalidades: trágica, melodramático-moralizante, irónica.</li> <li>• Géneros coyunturales, subgéneros y variantes.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En cuanto al cuento la fórmula es clásica San Benito como un individuo de la nobleza que se ubica en una situación excepcional como escogido por Dios, que vive una vida como monje anacoreta, erige monasterios, realiza milagros, profetiza la muerte de su hermana, es testigo del milagro de la forma como es llevada el alma del obispo Germán de Capua al cielo, profetiza su muerte, se aparece a dos de sus discípulos y realiza milagros tras su muerte..</li> <li>• Y también se introduce una fórmula narrativa, el texto como criba, enigma que invita a descifrar la historia del cuento fragmento a fragmento.</li> </ul>
11. INTERTEXTUALIDAD (ELEMENTOS DEL CINE Y EL CUENTO)	c) ¿Existen relaciones intertextuales explícitas?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias: mención, citación, inclusión (elementos incluidos tanto en el análisis del cine como del cuento (Zabala, 2007)).</li> <li>• Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de cine, director de cine, actor de cine, compositor de música para cine, productor de cine, o relativo a la narrativa, escritor de cuento, etc.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• La estrategia es implícita</li> <li>• Personaje del cuento <i>La vida del Abad</i> es escritor de los Diálogos que cuya estructura da cuenta de episodios o escenas como en el guión cinematográfico.</li> </ul>



ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
	d)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metalepsis: actor que entra en la pantalla o sale de ella, cine sobre el cine.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aunque podría señalarse que el autor es a la vez personaje, ojo de la cámara que sale y entra del relato cinematográfico, de las escenas, este dato se obtiene no de manera directa, se presenta como opacidad de las imágenes.. La presencia que sale en la segunda escena, la presencia que ingresa en la última secuencia y que nuevamente sale parece dar cuenta de la presencia el autor que da lugar al relato de los objetos como imágenes tiempo.</li> </ul>
	e)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intercodicidad: música, pintura, cine, teatro, arquitectura (elemento incluido en la cartografía del cuento (Zabala, 2007).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Respecto a la intercodicidad podría anotarse que el la materialidad del texto puede cambiar de "estado" de la materia prelingüística de la imagen cinematográfica a la materia lingüística y de esta a la narratva. Entonces el texto alberga dos códigos el del cine y el de la narrativa del cuento</li> </ul>
	f)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Subtextos: alegóricos, metafóricos, míticos, irónicos (elemento incluido en la cartografía del cuento (Zabala, 2007).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuando se toma la materialidad lingüística del relato del cuento y de esta a la narrativa se obtiene que el texto es una criba que invita a ser descifrada, y en este sentido, incluye subtextos metafóricos, alegóricos e incluso míticos relativos a la vida mística de San Benito.</li> </ul>
	g) ¿Existen relaciones intertextuales implícitas?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrategias: alusión, pastiche, parodia, simulacro, iteración (<i>revival, remake, retake, secuelas, precuelas</i>).</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tanto el relato cinematográfico como el relato el cuento incluye relaciones intertextuales implícitas. En cuanto al relato cinematográfico as imágenes reflejan imágenes tiempo de los films de Ozu (Ctado por Deleuze, 2009 b) <i>Bakashu, Ikigusa y Banshun</i>. <i>Bakashu</i> constituye un ejemplo de desconexión por el movimiento de la cámara, donde el opsigno marca el paso de un espacio a otro diferente. "Los espacios vacíos sin personajes ni movimiento son interiores vaciados de sus ocupantes, exteriores desiertos o paisajes de la naturaleza" que para el cineasta "cobran autonomía" no comparable al valor relativo y resultante que adquiere en el neorrealismo.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
				<ul style="list-style-type: none"> <li>Los espacios “alcanzan lo absoluto como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y del yo. Corresponden (...) a lo que Shrader llama éstasis , Noël Burch pillow shots , Richie naturalezas muertas ”.<sup>365</sup> Nésp <i>Ukigusa</i>, de acuerdo a Deleuze (2009),. Del mismo modo, en <i>Ikigusa</i>, la composición de la botella y el faro da cuenta de esa diferencia que alude a la distinción entre lleno y vacío del pensamiento chino y reenvía a los espacios vacíos, interiores o exteriores como situaciones puramente ópticas y sonoras para los cuales la naturaleza muerta es su correlato. Y el jarrón de <i>Banshun</i> ilustra el devenir, el pasaje, el cambio y al tiempo la forma de lo que cambia y no, de lo que pasa y no, cuando este objeto “se intercala entre la media sonrisa de la hija y sus lágrimas nacientes”. Se trata de una imagen-tiempo, “el tiempo en persona”, “un poco de tiempo en estado puro, “que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce. La noche que se muda en día o a la inversa remiten a una naturaleza muerta sobre la cual cae la luz debilitando o intensificando (<i>Sonoyotsuma, Dekigokoro</i>).</li> </ul>

<sup>365</sup> Ibid 2, p.30

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<ul style="list-style-type: none"> <li>Intertextualidad de segundo grado: personaje como escritor de literatura, artista, compositor, fotógrafo, arquitecto, actor de teatro, diseñador gráfico, director de orquesta, científico, etc.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>En cuanto al relato del cuento, conforme a los conceptos incluidos en el marco teórico se hace necesario diferenciar la relación de extimidad con otros textos y la relación intertextual con otros textos- La diferencia radica en que la relación de extimidad compromete la estructura misma del relato y la historia, es decir, que si se operara un cambio</li> </ul>
				<ul style="list-style-type: none"> <li>en el texto éxtimo cambiaría la estructura y la historia el cuento, pues recuérdese, que es una construcción que surge del texto como enigma que abre el relato cinematográfico en su materialidad prelingüística en las opacidades como puntos de imposible, indecible, de ruptura gracias a los cuales el texto deviene en su materialidad significativa una criba, un enigma por descifrar para cifrar el cuento. De esta manera, teniendo en cuenta el juego morfosintáctico, polisémico, los recursos literarios, conforme al análisis (Ver Apéndice I) los textos con los cuales establece relación e extimidad son:  <i>Los Diálogos</i> de San Gregorio Magno y <i>La Regla de los Monjes</i> de San Benito un paratexto incluido en los <i>Diálogos</i>, oraciones y la Medalla de San Benito. De otro lado, textos relacionados con los anteriores que permitieron construir y demostrar que el relato del cuento cifrado en el texto es <i>La vida del Abad</i>:  - Textos históricos sobre la segunda Guerra Mundial referentes al bombardeo del atolón de las islas Bikinis, y respecto a la segunda Guerra Mundial, la polémica que suscitó el diseño de una prenda llamada Bikini y el nombre y el lugar donde la primera mujer que lo lució están asociados a Monte Cassino, Micheline, Bernardini, en un casino de París el 1º de julio de 1946. Textos de filósofos</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
		<ul style="list-style-type: none"> <li>Relación autor, espectador, obra y objeto</li> </ul>		<p>como Aristóteles y Platón en relación con la criba como texto enigmático, poblado de metáforas. También, importantes los fragmentos de Heráclito de Efeso, respecto a los elementos incluidos en el texto, brinda las claves su devenir para descifrar el texto como criba y cifrar el cuento. La escritora Emilie Dickinson. El texto también remite a textos de física, a películas de cine como La Burla del Diablo de cuyo reparto hizo parte la actriz Luigina Lollobrigida, actriz y periodista gráfica que establece. Tanto la película como la actriz reenvían al texto, una debido a la dificultad que implicó ubicarla en un género de cine, que da en el punto de la particularidad del género del relato no ubicable en los géneros en el canon del momento y la actriz en tanto remite al Subiaco, nació en esa región donde San Benito llevó su vida como monje anacoreta.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>En cuanto a la relación autor, espectador, obra y objeto, podría señalarse que efectivamente, el objeto anuda los tres, en tanto objeto vacío, imposible, que causa al sujeto que deviene escritor, narrador, autor del cuento en el pasaje de la materialidad prelingüística a la materialidad lingüística y de esta al relato por a vía del anclaje, de las claves de interpretación que se encontraron al paso como la medalla de San Benito, la Criba rota y reparada por San Benito, su primer milagro, que envió a la criba como enigma, como texto por descifrar y como se extrajo un milagro alberga un impronunciable e incognoscible y en este sentido, tiene relación con la criba como enigma. Y por supuesto, se supone un autor que quiere decir algo.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
12. PERSPECTIVA DEL RELATO O VISIÓN DE MUNDO	c) ¿Cuál es la visión del mundo que propone el cuento en relación con el cine?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Verosimilitud: presentación de lo convencional como natura</li> <li>• Palimpsestos (subtextos): alegóricos, mitológicos, irónicos.</li> <li>• Omisiones en la narración: elipsis y cabos sueltos</li> <li>• Espectacularidad y referencialidad.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tanto el relato cinematográfico como el relato del cuento son verosímiles. El primero en tanto incluye elementos cotidianos que no incluyen cambios extraordinarios y el segundo porque se basa en la vida de un Santo que cuenta con reconocimiento mundial, quien iniciara la vida monacal, cuya vida contada además por San Gregorio Magno le imprime ese carácter.</li> <li>• No de manera explícita en el texto del relato del cuento se alberga subtextos alegóricos sobre la vida mística y monástica, mitos como el que parece describir el origen del río Aniene, las lágrimas de Santa Escolástica hermana de San Benito.</li> <li>• En el relato del cuento las elipsis se ubican entre algunos núcleos narrativos que se hillan y anudan desconociendo lo que ocurrió entre uno y otro allí donde hay ausencia de funciones catalíticas.</li> <li>• En cuanto al relato cinematográfico los cabos sueltos implican el corte irracional que suscita el pensamiento.</li> <li>• El relato del cuento es referencial en tanto se lee en referencia a los Diálogos de San Bentio que narran <i>La vida del Abad</i>.</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Creación artística: cambio de códigos visuales o sociales.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cómo se mencionó con anterioridad la particularidad del texto implica el cambio de materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica a la materialidad lingüística y en este sentido, el texto puede ser leído como un guión desde la especificidad de la imagen o como un cuento desde el significante.. Por tanto se produce un cambio de códigos visuales a códigos lingüísticos. Es interesante observar como tanto el relato cinematográfico como el relato del cuento cifran lo imposible, uno a través de la opacidad de las imágenes u.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANÁLISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
				otro a partir del misterio que se cierne en el lenguaje agujereado por eso imposible, cuando en el relato se refiere a jamás sabido por el hombre sino lo pronuncia Dios o eso no sabido en la transmisión de los milagros solo reservado a Dios y que encuentra en Escolática el misterio de hacer con lo imposible al obtener el favor de Dios, para seguir agujereando la palabra en coloquios celestiales con su hermano
	d) ¿Qué otros elementos ideológicos afectan el cuento?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Condiciones de producción.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el texto el contexto del autor, la época de posguerra y su contexto natal de Mendoza, en tanto el vaso de agua, dejar un vaso de agua ha sido una costumbre de los mendocinos y justamente es cuna del mosquito que enferma, conocido hoy como dengue, del mismo modo, el agua de acequia constituyen la relación con sectores pobres de Mendoza, acequias que caracterizan también la arquitectura de Mendoza</li> </ul>
13. FINAL (ÚLTIMA SECUENCIA O ESCENA)	b) ¿Qué sentido tiene el final?	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si el texto incluye elementos de composición del cine clásico, el sentido del final tendrá relación con las tendencias o escuelas de montaje, americana, rusa, francesa de preguerra y alemana y con el cuento clásico, esto es, final epifánico</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• No se incluye elementos del cine clásico, pues aunque se incluye el agua y la luz como en la Escuela Francesa de Pregarra y en la Escuela Alemana, no cumplen una función indirecta del tiempo.</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si el texto incluye elementos de composición del cine moderno, el sentido del final está en relación con el final del cuento moderno, es decir, final abierto, principio de incertidumbre.</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Como relato cinematográfico el texto el sentido del final es abierto, ya que, aunque algunas imágenes se repiten, son las mismas y otras y parecen nuevos elementos y de nuevo la presencia humana que regresó se marcha y no se sabe que ocurra. En ese final se suscita un hacer como acto de escribir el cuento, toda vez que los genesignos series enfrentan a la falsedad o verdad contenida en las imágenes, ya no se trata de la relación de la imagen y el real. En esa opacidad que se suscita en el reflejo de la serie una camisa- un pañuelo- un par de medias, pero encima de una silla.</li> </ul>

ELEMENTO DE ANALISIS	PREGUNTA O ASPECTO	CATEGORÍA DE ANÁLISIS	TEXTO	RESULTADOS
				<ul style="list-style-type: none"> <li>• quedan otra camisa, otro pañuelo y un para de medias, sucios, sucios, como opacidad, misterio, mancha indecible, un imposible que suscita un hacer, un acto de escritura, de construcción, un pasaje a la materialidad significativa para construir el cuento</li> </ul>
		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Si el texto incluye elementos de composición del cine clásico y moderno, el sentido del final está relacionado con el film posmoderno y el cuento posmoderno: final paradójico, relación del texto con el final en el cine clásico y el cine moderno en nexos con el final en el cuento clásico y moderno (a la vez epifánico y abierto)</li> </ul>		<ul style="list-style-type: none"> <li>• -No se incluye elementos del cine clásico, pues aunque se incluye el agua y la luz como en la Escuela Francesa de Preguerra y en la Escuela Alemana, no cumplen una función indirecta del tiempo y del pensamiento, pues aquí son imágenes pensamiento, pensantes en tanto un indecible, mancha, opacidad,, imposible de los objetos habla a través de dichas imágenes.</li> </ul>

## APÉNDICE C. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

### Materialidad Lingüística Ubicación y codificación de párrafos EL ABANDONO Y LA PASIVIDAD

**P1:** Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudo de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.

**P2:** Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.

**P3** Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras. Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez.

**P4:** Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera.

**P5:** El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero con otro rumbo.

**P6:** Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.

**.P7:** El despertador ha caducado.

**P8:** Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.

**P9:** El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.

**P10:** No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.

**P11:** La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.

**P12:** Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.

**P13:** Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.

**P14:** Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.

**P15:** La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...

**P16:** En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.



**P17:** La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.

**P18:** Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.

**P19:** La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.

**P20:** La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.

APÉNDICE D. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

Materialidad Lingüística:

Morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos Inversos)

Matriz: Listado de unidades lexicales en cada párrafo

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
<b>P1:</b>		2. Se derramó 3. .Inmediatamente 4.Ahogada 6. Despreciado 7. Encogido 9. Bikinis	1. Bocanada	4. Ahogada 5. Pulcritud 8. Enteriza	Luz- (...)- Luz
<b>P2:</b>	12. Florero			10. Intacta 11. Explanada 13. Exceso 14. Conjugado	Florero-Flores
<b>P3:</b>		15. Acallarse 17. Revuelta 18. Impalpable 21. Transformarse		16. Extinguió 19. Despertador 22. Integridad	Sol - Flores Despertador Luz De-velador
<b>P4:</b>					
<b>P5:</b>	23. Repentinamente	24. Alarga 26. Despacio 27. Contrae 28. Extiende		25. Traslucida	Viso
<b>P6:</b>		31. Aterido 32. Impregnado		29.Derrumbes 30. Subterráneos	

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
<b>P7:</b>				33.. Despertador	Despertador
<b>P8:</b>				34. Inercia	Sol - (...) - Sol
<b>P9:</b>		35. Se enturbia 36. Sobrenadado		37. Superficie 38.. Profundidad 39. Larvas	
<b>P10:</b>				40. Despojos	
<b>P11:</b>		42. Desprende	41. Atmósfera		Peso
<b>P12:</b>				43. Acequia 44. Aviso 45. Congéneres 46. Efímera	A-Viso
<b>P13:</b>					
<b>P14:</b>		47. Contribuía 48. Descuelga 49. Arrastra 50. Abate 51. Confunden 53. Desordenada 54. Improviso 55. Intocable		50.Abate 52. Expansión	Peso muerto
<b>P15:</b>			56. Caligráfico 57. Estalagmita		
<b>P16:</b>		58. Opone 61. Atropella		59. Expedita 60. Prematuramente 63. Arroja	Florero - (Tierra) - Flores
<b>P17:</b>	67. Diferenciación	63. Retoma		64. Emanar 65. Filamentos	Luz

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
<b>P18:</b>		68. Ensuciarlo 70. Embarrado 71. Anteojos 72. Desciende 74. Inacabable		66. Recuperar 69. Decrépito 73. Resurrecto	Luz Velador
<b>P19:</b>	75. Solar			76. Extemporáneo	Luz Solar
<b>P20:</b>	77. Solar			78. Inspector	Luz Solar

APÉNDICE E. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

Materialidad Lingüística:

Matriz: Morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos Inversos) y Polisemia

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P1:		<p>2. <u>Se derramó</u>: De prefijo preposicional negativo en relación con la función de significado, en tanto, "implica una acción contraria al estado anterior, "separa lo que estaba unido" y de incidencia argumental de causación que deriva una base verbal no transparente deriva de una base nominal y sobre la que incide. La base nominal ramo denota "conjunto o manajo de flores, ramas o hierbas o de unas y otras cosas, ya sea natural, ya artificial" "entre pasamaneros, conjunto de hilos de seda con que se hacen las labores o figuras de las cintas", en sentido fig. cada una de las partes en que se encuentra dividida una ciencia, arte, industria. Etc (...)" y derramar denota "verter, esparcir cosas líquidas o menudas", "desaguar, desembocar un arroyo o corriente de agua", prnl "esparcirse, desmandarse, por varias partes con desorden o confusión",</p> <p>3. <u>Inmediatamente</u>: In es prefijo negativo conforme a la función de significado y se asocia a una derivación adverbial de base nominal: mediata-mente, del mismo modo, por su relación con las propiedades sintácticas del predicado es un prefijo de</p>	<p>1. <u>Bocanada</u>: de acuerdo con la NGLÉ se trata de un compuesto exocéntrico para el que las propiedades y semánticas no vienen impuestas por ninguno de sus constituyentes. (p.192)</p>	<p>4. <u>Ahogada</u> Tiene dos posibilidades desde el punto de vista morfosintáctico: una es su derivación del latín <i>a focus, a fuego</i>, cuya denotación es estofar.</p> <p>De otro lado, del latín <i>offoc re</i>, denota quitar la vida a una persona a un animal, impidiéndole la respiración, ya sea, apretándole la garganta, ya sumergiéndolo en el agua, ya sea de otro modo. Tratándose de plantas o simientes, dañar su lozanía el exceso de agua, el apiñamiento o acción de otras plantas nocivas", "tratándose del fuego, apagarlo, sofocarlo con materias que se le sobreponen y dificultan la combustión", "sumergir una cosa en el agua; enriar, encharcar", "en el juego del ajedrez hacer que el rey contrario no pueda moverse, sin quedar en jaque", "sentir sofocación o ahogo", "inundar el carburador con exceso de combustible", "embarcar agua un, buque por la proa, por exceso de escora", en sentido figurado, "extinguir, apagar", "oprimir, acongojar, fatigar", "<b>estar</b>, o <b>verse</b> uno <b>ahogado</b>, estar acongojado u oprimido con empeños negocios u otros cuidados graves de que es dificultoso salir".</p> <p>5. <u>Pulcritud</u>: Derivación del latín <i>pulchritude</i>, denota "esmero en el adorno y aseo de la persona y también la ejecución de un trabajo</p>	<p>LUZ- (...) - LUZ</p>

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P1:		<p>causación. Es importante señalar que la terminación mente "triunfó en las lenguas romances fue <i>mente</i>, ablativo de <i>mens, mentis</i>, que significaba "mente", "pensamiento" y también, "ánimo", "intención". (NGLE, 2010, p. 149)</p> <p>4. <b>Ahogada</b> : Tiene dos posibilidades desde el punto de vista morfosintáctico: una es su derivación del latín <i>a focus, a fuego</i>, cuya denotación es estofar, mas que su significado es su etimología la que se acerca al texto. De otro lado, su etimología latina se considerará mas adelante.</p> <p>6. <b>Despreciado</b> : <i>Des</i> es un prefijo negativo de acuerdo con la función de significado y también es un prefijo de causación que incide sobre la base adjetival, si se trata de valioso, o base verbal, si se trata de la base verbal apreciar.</p> <p>7. <b>Encogido</b>: <i>En</i> es un prefijo que por su función de significado puede ser espacial si está en relación con la disminución del espacio, estrechez, o de incidencia argumental de causación por la disminución de la acción, y en este sentido, también puede ser gradativo respecto a la función de significado "bajo de ánimo". O si la base verbal sobre la que incide significa descubrir un engaño, penetrar un secreto o sorprender a uno en un descuido" DRAL (1984) podría interpretarse en sentido figurado alejarse de esa posibilidad y mantener el engaño</p> <p>9. <b>Bikinis</b>: <i>Bi</i> es un prefijo cuantitativo que aporta a una base</p>		<p>manual delicado", "delicadeza, esmero extremado en la conducta, la acción o el habla".</p> <p>8. <b>Enteriza</b> Denota entero, de latín <i>int ger -gri</i>, de una sola pieza. Columna enteriza. Madera de una sola pieza. Es una derivación que se incluye en la NGELE (2010) <i>iza</i> que designa tendencia propensión. Para esta categoría adjetival, la derivación designa como los sustantivos terminados en <i>iza</i> en relación a la unidad del conjunto</p>	

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P1:		<p>gramatical no transparente el significado que incluye el número dos, un traje de dos piezas, "el sostén y las bragas". DRALE (1984).. Este tipo de traje de baño fue diseñado en 1946 por el ingeniero Louis Réard, quien se encontró con que ninguna maniquí de París quiso presentarlo porque consideraban que era indecente vestirse con él. Para su presentación, el 5 de julio de 1946, Réard tuvo que recurrir a una bailarina de <i>striptease</i> del Casinode París, Micheline Bernardini. En esos días, los periódicos de todo el mundo hablaban del atolón Bikini, que los norteamericanos habían destruido parcialmente el 1 de julio de 1946, al lanzar sobre él una bomba atómica durante unos ensayos nucleares. Parece ser que Micheline Bernardini, con el desparpajo que se les supone a las bailarinas de <i>striptease</i>, le dijo al creador de la prenda: "Señor Réard, su bañador va a ser más explosivo que la bomba de bikini".</p> <p><a href="http://www.blogolengua.com/2009/07/bikini-origen-y-fecundidad-de-la.html">http://www.blogolengua.com/2009/07/bikini-origen-y-fecundidad-de-la.html</a></p>			VISO
P2	<p><b>12. FLOROERO:</b> (forma de derivación explícita en el texto en P2 "<i>florero de flores</i>" que tendrá diferentes sentidos y significación, un significante (psicoanálisis)). Derivación nominal</p>			<p>10. <i>Intacta</i>: Derivación del latín <i>intactus</i>, denota, "no tocada o palpada", en sentido figurado "que no ha padecido alteración, menoscabo o deterioro", "puro, sin mezcla", "no ventilado o de lo que no se ha hablado"</p> <p>11. <i>Explanada</i>: Derivación del latín <i>explanata</i>, allanada. Denota, espacio de terreno allanado", "declive que se continúa desde el camino cubierto hacia la campaña", "parte más elevada de la muralla sobre el límite sobre el cual se levantan las almenas", "pavimento de fábrica o almacén de fuertes largueros sobre los</p>	FLORERO-FLORES

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P2:				<p>cuales se monta y resbala la cureña de una batería".</p> <p>13. <b>Exceso:</b> Derivación del latín <i>excesus</i>, denota, "parte que excede y pasa más allá de la medida o regla", "lo que sale en denota, "parte que excede y pasa más allá de la medida o regla", "lo que sale en cualquier línea de los límites de lo ordinario o de lo lícito", "aquello en que una cosa excede a otra", "enajenamiento y transportación de sentidos", "exceso de peso o de equipaje".</p> <p><b>Conjugado:</b> P.P de conjugar, del latín <i>coniugāre</i>. Denota, cotejar, comprar una cosa con otra. Combinar varias cosas entre sí,. Gre. "poner o decir en seire ordenada las palabras de varia inflexión conque en el verbo se denotan sus diferentes modos, tiempos, números y personas" Conjugado denota "aplicáse a las líneas o a las cantidades que están enlazadas por alguna ley o relación determinada, "valores CONJUGADOS de una función", "diámetro CONJUGADO", hipérbolas conjugadas</p>	
P3,		<p>15.: <b>Acallarse:</b> A es un prefijo de incidencia argumental de causación opera efecto sobre el predicado "hacer callar", en sentido fig, aplacar, aquietar, sosegar". DRAL</p> <p>17. <b>Reuelta</b> :_Re es un prefijo que denota movimiento y la base nominal derivada sobre la que incide no es transparente.</p> <p>18. <b>Impalpable:</b> Im es un prefijo negativo conforme a la función de</p>		<p>16. <b>Extnguió:</b> Pas. del verbo extinguir. Derivación del latín <i>extinguere</i>, denota, "hacer que cese el fuego o la luz", en sentido figurado "hacer que cesen o se acaben del todo ciertas cosas que desaparecen gradualmente; como un sonido, un afecto, una vida".</p> <p>19. <b>Despertador:</b> Derivación nominal de base verbal despertar. Despertar, de despierto, del latín <i>expertus porepperectus</i>. Despierto, pp, de</p>	SOL



	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P3:		<p>significado y de causación en relación con las propiedades sintácticas del predicado, que denota, "lo que no produce sensación al tacto" y en sentido fig. "lo que apenas la produce" (DRALE, 1984)..</p> <p>21. <u>Transformarse</u>: <i>Trans</i> es un prefijo de sentido locativo que denota cruzar un límite que incide sobre una base verbal pronominal, formar "cambiarse, transmutarse en otra cosa"-</p>		<p>despertar, en sentido figurado, "avisado, advertido, vivo". Despertar denota, cortar, interrumpir el sueño al que está durmiendo", "recordar del sueño, dejar de dormir", "despertar a quien duerme", en sentido figurado, "renovar o traer a la memoria una cosa ya olvidada", "hacer que uno vuelva sobre sí o recapacite", "mover, excitar", "despertar el apetito", "hacerse más advertido y avisado y entendido el que antes era rudo, abobado o simple", "suscitar especies con que uno se mueva a hacer o decir lo que no pensaba".</p> <p>22. <u>Integridad</u>: Del latín <i>integr tas -ātis</i>. Denota calidad de íntegro, y este a su vez, del int ger, - gri y denota aquello a que no falta ninguna de sus partes. En sentido figurado: "Dícese del recto, probado, intachable".</p>	<p>20. <u>Develador</u>: <i>De</i> es un prefijo negativo por su función de significación o un prefijo de incidencia argumental de causación que denota quitar el velo, incide sobre una base gramatical adjetival de derivación verbal. Develador, conforme a la significación de la base gramatical sobre la que incide pueden ser, "el que no vela", quien en lugar de mantenerse despierto, duerme, o quien quita el velo; en sentido fig. quien des-cubre, saca a la luz una cosa, no la atenúa o disimula.</p>
P4:					<p><b>SOL -</b></p> <p><b>FLORES</b></p> <p><b>DESPERTADOR</b></p> <p><b>LUZ</b></p> <p><b>DE-VELADOR</b></p>
P5:	<p>23. <u>Repentinamente</u>: Derivación adverbial con base adjetival derivada de nombre, <i>repente</i>, repentino, del <i>lat. repens entis</i>, súbito. Denota "pronto, impensado, no prevenido" DRALE, (1984)</p>	<p>24. <u>Alarga</u>: <i>A</i> es un prefijo preposicional de <i>p</i> base adjetival y cambia la base gramatical: sobre la que incide adjetivo-verbo. Por su función de significado puede ser gradativo, alargar, "dar más longitud" o en sentido fig. "aplicar o alcanzar nuevos objetos o límites una facultad o actividad". También puede ser de incidencia argumentativa, de causación:</p>		<p>25. <u>Traslucida</u> Del latín <i>translucīdus</i>, deceso del cuerpo a través del cual pasa la luz, pero que no deja ver sino confusamente lo que hay detrás de él</p>	

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P5:		<p>“alejar, desviar, apartar”DRALE (1984)</p> <p>26. <u>Despacio</u>: <i>De</i> es un prefijo preposicional que incide sobre una base nominal por su función de significado es escalar, despacio, “poco a poco”, “lentamente”, cambia la base nominal en tanto cambia a adverbio, Como interjección, despacio denota prevenir a uno en lo que va hablando, o en lo que va a hacer con audacia, con viveza demasiada o fuera de razón”. DRALE (1984)</p> <p>27. <u>Contrae</u>: <i>Con</i> puede conformar un grupo preposicional de base verbal, puede ser por su función de significado, aspectual ya que intensifica la acción del verbo traer: “atraer hacia sí”, intensifica en contraer, “estrechar, juntar una cosa con otra”, o traer, en sentido <i>fig.</i> “alegar o aplicar razones o autoridades para comprobación de un discurso o materia” intensifica en contraer, “reducir el discurso a una idea o a un solo punto”. DRALE (1984)</p> <p>28. <u>Extiende</u>: <i>Ex</i> con que incide sobre la base verbal tender, además de constituirse en <i>un prefijo locativo</i> que alude de diversas formas al espacio exterior a algo, en razón del verbo tender que deriva del latín <i>tend re</i>, es un prefijo aspectual, en tanto intensifica la acción, la “expande”, “desdobla”, “despliega” lo arrugado, “esparce” o “dispersa” más. Extiende, se refiere también a hacer por escrito o de palabra la narración o explicación de las</p>			

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P5:		cosas, dilatada y copiosamente. Adicionalmente, denota poner por escrito y en la forma acostumbrada, escrituras, autos, despachos, etc			
P6:		<p>31. <b>Aterido:</b> A prefijo preposicional negativo de acuerdo con la función de significación, derivación de base verbal del verbo defectivo <i>terir</i>, que deriva de la onomatopeya <i>ter</i> del temblor, y por tanto, la negación de <i>terir</i> es "pasmarse de frío" "suspender o perderlos sentidos y el movimiento" en sentido fig. "asombrar con extremo". DRLE (1984). También <i>a</i> puede ser un prefijo de incidencia argumental, de causación, aterido, "hacer terido", "hacerlo temblar".</p> <p>32. <b>Impregnado:</b> aunque en la NGLLE (2010) no se considera el prefijo <i>Im</i> separado de preñar, del latín <i>praegnare</i>, conserva en el grupo proposicional la raíz latina, cabe observar lo siguiente: preñar es "fecundar o hacer concebir a la hembra" e impregnar denota, introducir una molécula de un cuerpo en las de otro en cantidad perceptible sin combinación. Es decir, que <i>Im</i> puede ser un prefijo negativo en relación con la función de significado de preñar, en tanto, la fecundación implica combinación. De todas maneras combinación. De todas maneras, la ambigüedad resulta pertinente.</p>		<p>29. <b>Derrumbes:</b> De prefijo preposicional que puede ser aspectual, de "posesión o pertenencia" que "explica el modo de hacer o suceder varias cosas"; derivación latina de <i>derrumbar</i>, <i>der pare</i>, <i>de r pe</i>, <i>roca</i>, que denota "precipitar". (DRALE, 1984).</p> <p>30. <b>Subterráneos:</b> Del latín <i>subterran us</i>, referente a la tierra, "debajo de la tierra".</p>	
P7:				33.. DESPERTADOR	DESPERTADOR

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P8:				34. <b>Inercia:</b> Derivación del latín <i>inertia</i> , denota, “flojedad, desidia, inacción”, “incapacidad de los cuerpos para salir del estado de reposo, para cambiar las condiciones de su movimiento o para cesar en él sin la aplicación o intervención de alguna fuerza”, “fuerza, momento de inercia”.	SOL - (...) - SOL
P9:		<p>35. <b>Se enturbia:</b> <i>En</i> es un prefijo preposicional que forma un grupo preposicional de base verbal pronominal de incidencia argumental de causación, “hacer o poner turbia una cosa”, en sentido fig. “Turbar [se], alterar [se] el orden, oscurecer[se] lo que estaba claro y bien puesto” DRALE (1984).</p> <p>36. <b>Sobrenadado:</b> <i>Sobre</i> es un prefijo gradativo que forma un grupo preposicional de base verbal (participio pasado), de acuerdo a la significación de “un exceso” que imprime al participio del verbo nadar. Cabe anotar, que este prefijo en su momento se consideró dentro de los procesos de composición, de acuerdo a la NGLE (2010) y es importante considerar este antecedente toda vez que el cuento fue escrito en 1958 y la NGLE se publicó este año (2010).</p>		<p>37. <b>Superficie:</b> Del latín <i>superficies</i>, denota “límite o término de un cuerpo, que lo separa y distingue de lo que no es él”, “extensión en que solo se consideran dos dimensiones que son longitud y latitud”, “<b>canon de superficie</b>. // <b>Alabeada.</b> La reglada que no es desarrollable, como la del conoide. // <b>Cilíndrica.</b> Superficie curva engendrada por una recta que se mueve quedando siempre paralela a una misma dirección. // <b>Cónica.</b> La engendrada por una línea recta que se mueve pasando constantemente por un punto fijo y teniendo por directriz una curva. // <b>curva.</b> La que no es plana ni de compuesta <b>superficies planas.</b> // <b>De onda.</b> En un movimiento ondulatorio, la <b>superficie</b> formada por los puntos que en un momento dado, se hallan a igual distancia de sus respectivas posiciones de equilibrio. // <b>De revolución.</b> La engendrada por el movimiento de una curva que gira alrededor de una recta llamada su eje. // <b>Desarrollable.</b> La arreglada que sin dislocación de sus partes se puede extender sobre un plano como la cilíndrica o la cónica. // <b>Esférica.</b> La de la esfera. // <b>Plana.</b> La que puede contener una línea recta en cualquier posición. // <b>Reglada.</b></p>	

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P9:				<p>Aquella sobre la cual se puede aplicar una regla en una o en más direcciones.</p> <p>38.. <u>Profundidad</u> Del latín <i>profunditas - ātis</i>, denota. Calida de profundo. Lugar o parte honda de una cosa”, “dimensión de los cuerpos perependicular a una superficie dada” en sentido figurado, hondura o penetración y viveza del pensamiento y de las ideas”</p> <p>39. <u>Larvas</u>: Del latín <i>larva, fantasma</i>. Cualquiera de los animales jóvenes habiendo salido de las cubiertas del huevo son aptos para llevar vida libre y presentan una forma que, en general, difiere bastante de la que tendrán cuando adquieran el estado adulto, en cvirtud de metamorfosis más o menos complicada como las de insectos, crustáceos, equinodermos, batracios, son muy voraces” “fantasma, espectro, duende”.</p>	
P10:				<p>40. <u>Despojos</u>: De despojar, a su vez del latín <i>despoliāre</i>. Denota “acción y efecto de despojarse” “presa botín del vencedor”, “vientre asadura, cabeza y manos de las reses muertas” “alones, molleja, pescuezo, patas y cabeza de las aves muertas”, “lo que se ha perdido por e tiempo, la muerte u otros accidentes”, “la vida La vida es DESPOJO de la muerte, la hermosura es DESPOJO del tiempo” “sobra o residuos. DESPOJOS de la mesa de la comida” “minerales demasiado pobres para ser molidos que se venden a los lavaderos o propietarios de polveros, los cuales aprovechan el poco metal que contienen”,</p>	

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P10:				Materiales que se pueden aprovechar de un edificio que se derriba", "restos mortales, cadáver."	
P11:		42. <b>Desprende:</b> <i>Des</i> es prefijo negativo que incide sobre una categoría gramatical verbal y además es un prefijo de incidencia argumental de causación, verbo que denota " desunir, desatar lo que estaba fijo o unido".	41. <b>Atmósfera</b> Del griego, vapor, aire, esfera. Denota "envoluta de aire que rodea el globo terráqueo", "fluido gaseoso que rodea un cuerpo celeste", "fluido gaseoso que rodea un cuerpo cualquiera", "presión o tensión equivalente al peso de una columna de aire de toda la altura de la atmósfera", en sentido figurado, "espacio a que se extienden las influencias de una persona o cosa o ambiente que rodea a estas", "prevención o inclinación de los ánimos, favorable o adversa, a una persona o cosa".		PESO
P12:				43. <b>Acequia:</b> Del árabe <i>as-saquiya</i> , denota, "la que da a beber la reguera", "zanja o canal por donde se conducen las aguas para <b>regar</b> y para otros fines". 44. <b>Aviso:</b> Pres. avisar de aviso. Aviso denota noticia o advertencia que se comunica a alguien". "Indicio, señal", "advertencia, consejo", "precaución, atención, cuidado", "prudencia discreción". Avisar denota "dar noticia de algún hecho", "advertir o aconsejar", "prevenir a alguien de algún hecho". Aviso, del latín <i>ad visum</i> " 45. <b>Congéneres:</b> <i>Con</i> es prefijo preposicional de incidencia argumental de asociación que incide sobre una base nominal y expresa que la noción denotada por la base que puede ser adjetival o nominal, es	A-VISO

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P:12				compartida por otros individuos. Congéneres “del mismo género, de un mismo origen o de la propia derivación” DRALE (1984). 46. <u>Efímera</u> : De efímero, Por la brevedad de vida de este insecto cachipolla. Efímero, derivación del griego, denota “que tiene la duración de un solo día”, “pasajero de una corta duración”.	
P13:					
P14:		47. <u>Contribuía</u> : Con también es un prefijo preposicional de incidencia argumental de asociación que incide sobre una base nominal y expresa: que la noción denotada es compartida por otros así, contribuir que deriva del latín <i>contribu re, de cum, con y tribu re</i> , denota dar, o pagar a cada uno la cuota que le cabe por un repartimiento o un impuesto”, en sentido fig. “ayudar y contribuir con otros al logro de un fin”. DRALE (1984). 48. <u>Descuelga</u> : Des es un prefijo negativo, que incide sobre una base verbal, conforme a la función de significado y su derivado, denota una propiedad contraria “bajar lo que está colgado”, “bajar o dejar caer poco a poco una cosa pendiente de cuerda, cadena o cinta”, “Hablando de un aposento, una casa, una iglesia, etc, quitar los adornos que tiene especialmente las colgaduras”, en sentido fig., “salir, decir o hacer una cosa inesperada”, “aparecer inesperadamente una persona”.		50. <u>Abate</u> : Del italiano – <i>abate</i> y este del latín <i>abbas –atis</i> , denota, eclesiástico de órdenes menores y a veces simple tonsurado, que solía vestir traje clerical a la romana”, “presbítero extranjero, especialmente, francés o italiano, y también eclesiástico español que ha residido mucho tiempo en Francia o Italia. 52. <u>Expansión</u> : Del latín <i>expando –onis</i> , denota acción y efecto de extenderse o dilatarse, “Expansión, del ánimo, de la alegría de la amistad” en sentido figurado, “acción de desahogar al exterior de un modo efusivo cualquier efecto o pensamiento, “recreo, asueto, solaz”.	PESO MUERTO

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P14:		<p>49. <u>Arrastra</u>: Aunque se especifica el prefijo a junto a la base verbal rastrar, la denotación no varía sustancialmente y mas bien, se enfatiza la acción “llevar a rastras”, arrastrar “llevar a una persona o casa por el suelo tirando de ella, llevar o mover rasando el suelo o una superficie cualquiera”. Es importante, tener en cuenta la denotación de arrastrar “Aplicar fuerza a un mecanismo para producir un movimiento”. Y de rastra de la que deriva el verbo rastrar, “vestigio, señal o indicio que deja una cosa”, y del mismo modo, “llevar a uno tras sí, o traer a otro a su dictamen y voluntad”, “llevar adelante o soportar algo penosamente”,</p> <p>50. <u>Abate</u>: Derivación del siglo VI <i>abbatu re</i> y denota derribar, derrocar, echar por tierra”, “inclinarse, poner tendido lo que estaba vertical”, “desarmar o descomponer alguna cosa”. En geometría “hacer girar alrededor de su traza un plano secante a otro hasta superponerlo a este”.</p> <p>51. <u>Confunden</u>: Derivación del latín <i>confund re</i> y denota “mezclar dos o más cosas diversas, de modo que las partes de las unas se confundan con las de las otras. “barajar confusamente cosas que estaban ordenadas”, en sentido fig, “turbar a uno de manera que no acierte a explicarse”.</p> <p>53. <u>Desordenada</u>: : <i>Des</i>, prefijo negativo conforme a función de</p>			



	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P14:		<p>significado y de incidencia argumental de causación, que incide sobre la base verbal y el derivado denota “turbada, confundida, que altera el buen concierto de una cosa”. O también <i>des</i> puede ser un prefijo aspectual que denota “salir de regla, excederse”.</p> <p>54. <u>Improvisio</u>: Derivación del latín <i>improv sus</i> y denota “lo que no se prevé o previene. Locución adverbial, “en un improviso” en un instante.</p> <p>55. <u>Intocable</u>: <i>In</i>, prefijo negativo de acuerdo con la función de significado que denota <i>In</i>, prefijo negativo de acuerdo con la función de significado que denota la propiedad contraria de la base adjetival sobre la que incide. Derivación que denota “no se puede tocar”, sentido figurado, “frágil</p>			
P15:			<p>56. <u>Caligráfico</u>. Composición del griego, relativa a la caligrafía del griego, , que deriva de , calígrafo, composición de, , belleza, y , escribir. Calígrafo denota “persona que escribe a mano con letra excelente”, “persona que tiene especiales conocimientos de caligrafía”. Y caligrafía denota, arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc.</p> <p>57. <u>Estalagmita</u> composición del griego μ - ,</p>		

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P:15			<p>líquido filtrado gota a gota. Estalactita invertida que se forma en el suelo con la punta hacia arriba. Estalactita, a su vez, composición del griego</p> <p>– , que cae gota a gota, y , filtrar, destilar. Concreción calcárea que, por lo general, en forma de cono irregular, suele hallarse pendiente del techo, de las cavernas, donde se filtran lentamente aguas de carbonato de cal en disolución</p>		
P16:		<p>58. <u>Opone</u>: Derivación del latín <i>opón</i>. O es un prefijo negativo de acuerdo a la función de significado y denota la propiedad contraria de poner, “poner una cosa contra otra para estorbarle o impedirle su efecto”, “estar una cosa situada o colocada frente a otra”, “impugnar, estorbar, contradecir un designio”.</p> <p>61. <u>Atropella</u>: Derivación de A <i>tropel-tropa</i>. A prefijo de incidencia argumental de causación no incluido en la NGLÉ (2010) que implica dirigir hacia la acción. La derivación denota “pasar precipitadamente por encima de alguna persona. “derribar o empujar a alguno para abrirse paso”. En sentido fig. “proceder sin respeto a leyes, respetos o inconveniente, persiguiendo un intento a cualquier costa”, “oprimir o abatir a uno el tiempo, los achaques o las desgracias”, “Apresurarse demasiado en las obras o palabras”.</p>		<p>59. <u>Expedita</u> Del latín <i>expeditus</i>, denota “desembarazada”, “libre de todo estorbo, pronto a obrar”.</p> <p>60. <u>Prematuramente</u>: Derivado del latín <i>praemat rus</i>, prematuro, Derivación adverbial que denota “antes de tiempo, fuera de sazón”.</p> <p>62. <u>Arroja</u>: del latín <i>rotul re, rot lus, rodillo</i>. Del mismo modo que la derivación anterior A es un prefijo de incidencia argumental de causación que dirige a la acción de la base sobre la que cual incide.”impeler con violencia alguna cosa de modo que recorra una distancia, movida del impulso que ha recibido”, “echar, hacer que alguna cosa vaya a parar a alguna parte”, “hacer que alguna cosa caiga de un sitio determinado”, “hacer salir a alguno de algún lugar” DRALE (1984)</p>	<p><b>FLOTERO - (TIERRA) - FLORES</b></p>

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P17:	<p><b>67. Diferenciación:</b> Derivación nominal del nombre diferencia que a su vez deriva del verbo diferir. El sufijo <i>ncia</i> forma nombre de acción y efecto</p>	<p><b>63. Retoma:</b> <i>Re</i> junto a la base verbal no transparente indica restitución de un estado anterior. La derivación denota “devolver, restituir, “volver a torcer una cosa”, “hacer que una cosa retroceda o vuelva atrás”, “volver al lugar o a la situación en que se estuvo”, “retornar uno en sí”, “volver en sí”.</p>		<p><b>64. Emanar:</b> Derivación del latín <i>emanare</i>, denota “proceder, derivar, traer origen y principio de una cosa de cuya substancia se participa”, “desprenderse de los cuerpos las sustancias volátiles”.</p> <p><b>65. Filamentos:</b> Derivación del b. del latín <i>filamentum</i>, y este del latín, <i>filum</i>, hilo, denota, “cuerpo filiforme, flexible o rígido”.</p> <p><b>66. Recuperar:</b> Del latín <i>recuperare</i>, el prefijo <i>Re</i> junto a la base verbal no transparente indica restitución de un estado anterior: “volver a tomar o adquirir lo que antes se tenía”, “volver a poner en servicio lo que ya estaba”.</p>	LUZ
P18:		<p><b>68. Ensuciarlo:</b> <i>En</i>, prefijo preposicional de incidencia argumental de causación que empuja a la acción de la base verbal sobre la que incide, “poner sucia una cosa”, “deducir, echar a perder un asunto, meter la pata”.</p> <p><b>70. Embarrado:</b> <i>En</i>, prefijo de incidencia argumental de causación sobre la derivación adjetival del verbo embarrar, asociado al sustantivo barro, forma una derivación con base verbal no transparente y denota, “untar y cubrir con barro”, “manchar con barro”, “embadurnar, manchar con cualquier sustancia viscosa, enjalbegar las paredes”. Ahora bien, cuando la derivación adjetival del verbo asociado al sustantivo barra, denota: “introducir el extremo de una barra o espeque entre un objeto firme y otro que se</p>		<p><b>69. Decrépito:</b> Derivación del latín <i>decrep tus</i>. Como adjetivo se aplica a la edad muy avanzada y a la persona que por su vejez suele tener muy amenguadas las potencias. En sentido figurado, dicese de las cosas que han llegado a su decadencia. Si se considera el prefijo <i>De</i> y el verbo crepitar, se tiene un prefijo de incidencia argumental de causación en tanto “hace crepitar”, dar chasquidos, y decrepitar como derivación verbal denota “crepitar por la acción del fuego” “producir chasquidos”.</p> <p><b>73. Resurrecto.</b> Que vuelve a la vida</p>	<p>LUZ LUZ DE- REIURRECTO VELADOR</p>

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
P18:		<p>quiere mover, acorralar o arrinconar al enemigo, acogerse las perdices a los árboles subiéndose a ellos cuando se ven muy perseguidas y hostigadas".</p> <p>71. <b>Anteojos:</b> <i>Ante</i> es un prefijo de sentido locativo, posee un uso que expresa "posición delantera" y se combina con el sustantivo ojos, anteojos "instrumento óptico con dos cañones o tubos y un juego de dos o más cristales en cada uno de ellos, que sirve para mirar a lo lejos con ambos ojos", "instrumento óptico compuesto de cristales y armadura o guarnición que permite tenerlos sujetos delante de los ojos.</p> <p>72. <b>Desciende:</b> <i>Des</i> es un prefijo de sentido locativo que indica cambio de posición y esta asociado a una base verbal no transparente. La derivación por prefijación denota "bajar pasando de un lugar alto a otro bajo", "fluir, correr una cosa líquida", "proceder, por natural propagación, de un mismo principio o persona común, que es la cabeza de la familia", "<b>derivarse</b>, proceder una cosa de otra", "bajar, poner bajo".</p> <p>74. <b>Inacabable:</b> <i>In</i>, prefijo negativo de acuerdo a la función de significado y también es un prefijo aspectual, en tanto, imprime un exceso y también puede ser un prefijo temporal conforme a la función de significación. La derivación</p>			

	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	PROCESOS INVERSOS
<b>P18:</b>		denota "que no se puede acabar, que no se le ve el fin o que se retarda este con exceso"			
<b>P19:</b>	75. <u>Solar</u> : Derivación adjetival de un nombre, sol.			76. <u>Extemporáneo</u> : Derivación del latín <i>extemporan us</i> , impropio del tiempo en que sucede o se hace, inoportuno, inconveniente	<b>LUZ SOLAR</b>
<b>P20:</b>	77. <u>Solar</u> : Derivación adjetival de un nombre, sol.			78. <u>Inspectora</u> : Del latín <i>inspector, oris</i> , denota "que reconoce y examina una cosa", "empleado público o particular que tiene a su cargo la inspección y vigilancia en el ramo a que pertenece y del cual toma título especial el destino que desempeña", "inspector de policía, de correo, de aduanas, de estudios, de ferrocarriles".	<b>LUZ SOLAR</b>

APÉNDICE F. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

Materialidad Lingüística:

Listado de unidades lexicales extraídas por morfosintaxis (Procesos de derivación, prefijación, composición y procesos Inversos) y otras unidades (unidades nominales y verbales)

No. P	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCEAS, ARABES, GERMANAS	DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN	UNIDADES MOMINALES	UNIDADES VERBALES
P1:		2. Se derramó 3. .Inmediatamente 4.Ahogada 6. Despreciado 7. Encogido	1. Bocanada	4. Ahogada 5. Pulcritud 8. Enteriza 9. Bikinis	LUZ- (...) - LUZ	LUZ - CAJÓN - ROPA. LUZ - ROPA - CAJÓN - CÓMODA - VALIJA. Viso -CAMA - malla (2 piezas vikinis).	Derramó FUE AHOGADA MUDÓ Conoció quedó PERDIÓ
P2:	12. FLORERO			10. Intacta 11. Explanada 13. Exceso 14. Conjugado	FLORERO-FLORES	VALIJA - VASO ALTO - AGUA - PAPEL - MESITA - FLORERO - FLORES.	Selló permaneció
P3:		15. Acallarse 17. Revuelta 18. Impalpable 21. Transformarse		16. Extinguió 19. Despertador 22. Integridad	SOL - FLORES DESPERTADOR LUZ DE-VELADOR	SOL - Vena Rosa - FLORES - SOMBRAS - DESPERTADOR - LUZ.	Acallarse extinguíó comenzaron mantuvo, TRANSFORMARSE
P4:						RELOJ - PUERTA.	ERA dispuesto se abriera.
P5:	23. Repentinamente	24. Alarga 26. Despacio 27. Contrae 28. Extiende		25. Traslucida	VISO	VASO - SOMBRA , SOMBRA -	ALARGA SE CONTRAE SE EXTIENDE
P6:		31. Aterido 32. Impregnado		29.Derrumbes 30. Subterráneos		Cielo - nubes - ruidos - derrumbes - VASO.	Está aterido Tiende SER Impregnado
P7:				33.. DESPERTADOR	LUZ- (...) - LUZ	DESPERTADOR	HA CADUCADO
P8:				34. Inercia	FLORERO-FLORES	MOSCA - SOL , SOL	Cobra
P9:		35. Se enturbia 36. Sobrenadado		37. Superficie 38.. Profundidad 39. Larvas	SOL - FLORES DESPERTADOR	AGUA - VASO - NIDO - (FLOR) - MOSQUITO - larvas	SE ENTURBIA SE HACE Ha sobrenadado

No. P	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN	UNIDADES MOMINALES	UNIDADES VERBALES
P9:					LUZ DE-VELADOR		Probar
P10:				40. Despojos		Mar - <b>CAMA (LETAL)</b> - AGUA - alimento - despojos.	<b>ES</b> Manda
P11:		42. Desprende	41. Atmósfera		<b>VISO</b>	Atmósfera - <b>COSAS.</b>	Quiere <b>DESPRENDER</b> (No) puede
P12:				43. Acequia 44. Aviso 45. Congéneres 46. Efímera	<b>LUZ- (...) - LUZ</b>	<b>PIEDRA, PIEDRA DE ACEQUIA,</b> - congéneres - granizo.	Consigue <b>LOGRÓ</b>
P13:					<b>FLORERO-FLORES</b>	<b>VIDRIO - VENTANA - AIRE</b> - libertad - prisionera - cuarto.	<b>RASGA</b> Trae <b>ES</b> <b>PIERDE</b> <b>CAYENDO</b>
P14:		47. Contribuía 48. Descuelga 49. Arrastra 50. Abate 51. Confunden 53. Desordenada 54. Improviso 55. Intocable		52. Expansión	<b>SOL - FLORES</b> <b>DESPERTADOR</b> <b>LUZ</b> <b>DE-VELADOR</b>	<b>VIDRIO</b> - hermano. - <b>VASO</b> - trizas - <b>AGUA - PAPEL.</b>	Contribuiría <b>SE DESCUELGA</b> <b>ARRASTRA</b> <b>ABATE</b> <b>CONFUNDEN</b> (No) sabe <b>HACERSE</b>
P15:			56. Caligráfico 57. Estalagmita			Tinta - pintora - figura - barbas - charcos- estalagmitas...	<b>SE VUELVE</b>
P16:		58. Opone 61. Atropella		59. Expedita 60. Prematuramente 63. Arroja	<b>VISO</b>	<b>VENTANA - AIRE - BRISA - MESA - PAPEL - VIENTO - FLORERO - TIERRA- FLORES.</b>	Se opone Permite <b>ELIMINA</b> <b>ATROPELLA</b> <b>ARROJA</b>
P17:	67. Diferenciación	63. Retoma		64. Emanar 65. Filamentos 66. Recuperar	<b>LUZ- (...) - LUZ</b>	<b>LUZ - VENTANA</b> - noche - filamentos - lámpara - <b>COSAS</b> - polvo.	<b>FUE</b> Venía <b>RETORNA</b> <b>EMANANDO</b> <b>RECUPERAN</b>
P18:		68. Ensuciario 70. Embarrado 71. Anteojos		69. Decrépito 73. Resurrecto	<b>LUZ</b> <b>VELADOR</b>	Zapato - <b>PAPEL, PAPEL - ANTEOJOS</b> - <b>MESA DE NOCHE - LUZ</b> - velador-m- <b>LENSES</b>	Avanzan Va Correr

No. P	DERIVACIÓN	PREFIJACIÓN	COMPOSICION	BASES OPACAS O DERIVACIONES GRIEGAS, LATINAS, FRANCESAS, ARABES, GERMANAS	DESCOMPOSICIÓN, RECOMPOSICIÓN	UNIDADES MOMINALES	UNIDADES VERBALES
P18:		72. Desciende 74. Inacabable				REDONDOS - M ensaje.	Ensuciarlo Desciende Tiembra (No) se entrega <b>(NO) ES</b>
P19:	75. Solar	76. Extemporáneo			LUZ SOLAR	LUZ SOLAR - dos focos.	Triunfa Permanecía <b>DERIVANDO</b>
P20:	77. Solar			78. Inspectorá	LUZ SOLAR	LUZ SOLAR - COLCHA (ARRUGADA) - CAJONES - OBJETOS - CAJÓN DE ROPA DE HOMBRE - CAMISA, PAÑUELO, MEDIAS SUCIOS	Encuentra Permanece <b>FALTAN</b> Quedan



**APÉNDICE G. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD**  
**Materialidad prelingüística de la imagen cinematográfica:**  
**Plano-secuencia: signos de composición de la Imagen cinematográfica**

No. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
	En todo el texto desde el párrafo (P1) hasta el párrafo (P12)		Cuento constituye una naturaleza muerta, pillow shot, movimiento de suspensión y retorno de la presencia humana, Todos los signos sonsignos, opsignos, hialosignos, noosignos y cronosignos del texto constituyen lectosignos , es decir, que las imágenes tiempo que componen son legibles prescindiendo del acto de habla.
<b>PRIMERA SECUENCIA PRIMERA ESCENA (INICIO)</b>			
<b>P1:</b>	Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada.		<b><u>HIALOSIGNOS-GENESIGNO (CRONSIGNO)</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada.</li> </ul>
<b>P1:</b>	Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis		<b><u>HIALOSIGNOS</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</li> </ul>
<b>CORTE</b>			
<b>P2:</b>	Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija,		<b><u>NOOSIGNOS (sonsigno-opsigno imágenes heautónomas)</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija,</li> </ul>
<b>SEGUNDA ESCENA</b>			
<b>P2:</b>	el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.		<b><u>HIALOSIGNOS-SONSIGNOS-GENESIGNOS</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel escrito, asociado, en la explanada</li> </ul>

No. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
P3:	Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras.		<p>de la <b>mesita</b> a la presencia vertical de un <b>florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno</b> mal conjugado con el <b>color furioso</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha</li> </ul>
<b>.CORTE IRRACIONAL</b>			
P3: P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera		<p><b>NOOSIGNOS (sonsigno-opsigno imágenes heautónomas)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Entonces, solo el <b>despertador</b> mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez, acogida a las discretas sombras. .Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera</li> </ul>
<b>TERCERA ESCENA</b>			
P5:	El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero con otro rumbo		<p><b>HIALOSIGNOS NOOSIGNOS (opsigno y sonsigno imágenes heautónomas):</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El <b>vaso</b>, casi repentinamente, alarga su sombra, <b>una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal;</b> luego, <b>despacio, la contrae</b> y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero con otro rumbo</li> </ul>

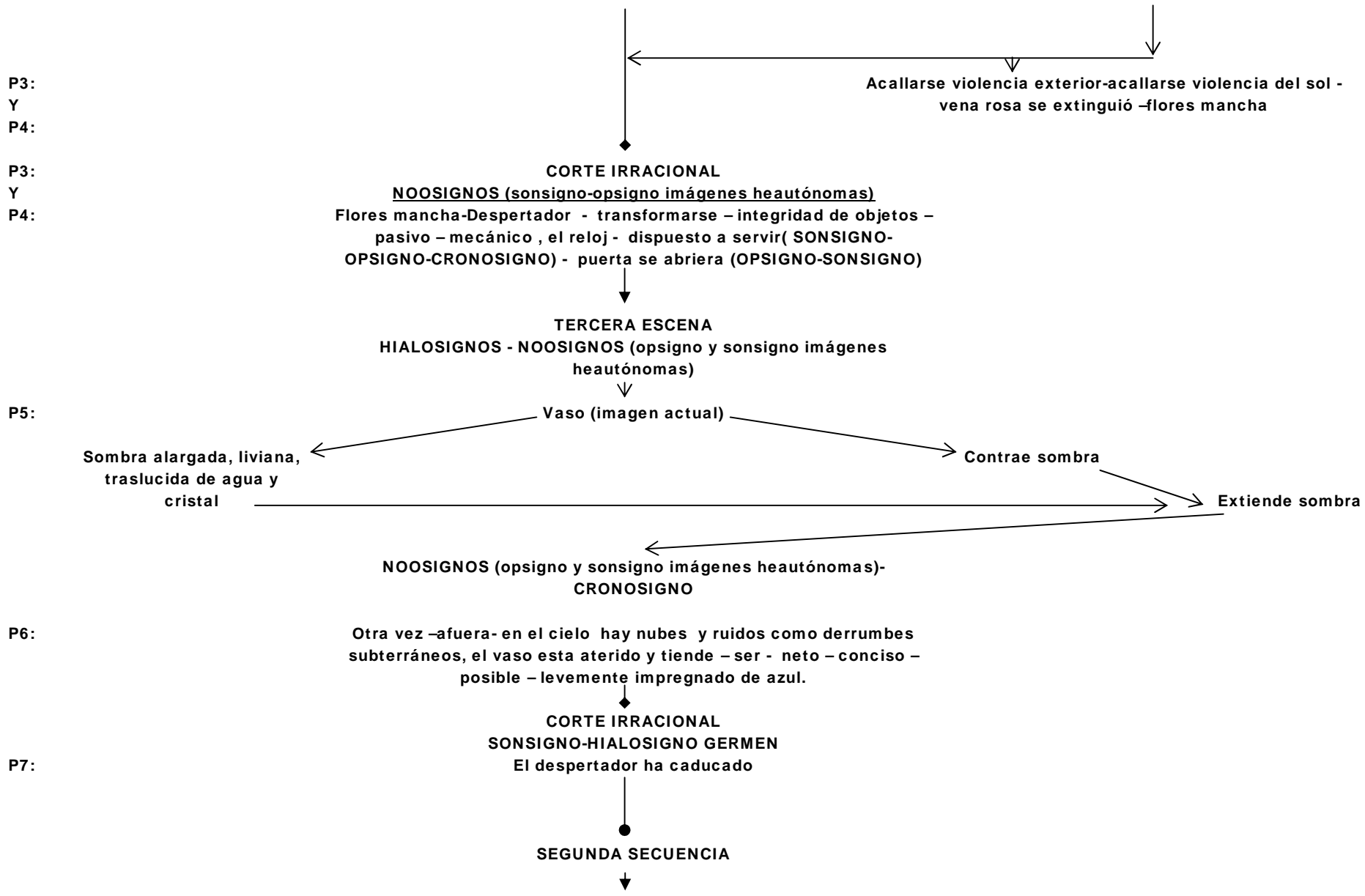
o. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
<b>P6:</b>	Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.		<u><b>SONSIGNO-CRONOSIGNO</b></u> <ul style="list-style-type: none"> <li>Otra vez cuando afuera, en el <b>cielo</b>, hay nubes y ruidos como <b>derrumbes subterráneos</b>, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</li> </ul>
<b>CORTE IRRACIONAL</b>			
<b>P7:</b>	El despertador ha caducado.		<u><b>SONSIGNO-HUIALOSIGNO GERMEN</b></u> <ul style="list-style-type: none"> <li>El despertador ha caducado.</li> </ul>
<b>SEGUNDA SECUENCIA CUARTA ESCENA</b>			
<b>P8:</b> <b>P9:</b> <b>P10:</b>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>		<u><b>HIALOSIGNO DESDOBLAMIENTO- ORDENACIÓN-DIFERENCIACIÓN- REUNIÓN</b></u> <ul style="list-style-type: none"> <li>Por su inercia, cobra vigencia una <b>mosca</b>, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos. El <b>agua</b> se enturbia en el <b>vaso</b> y se hace <b>nido</b>. Como una <b>flor</b> ha sobrenadado su superficie un <b>mosquito</b> y adentro ahora, prueban profundidad las <b>larvas</b> No obstante, este <b>mar</b> manso es cuna letal, <b>aguas</b> sin alimento, y al cabo manda arriba los <b>débiles despojos</b>.</li> </ul>

No. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
<b>CORTE IRRACIONAL</b>			
<b>P11:</b>	La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.		<u><b>HIALOSIGNO CUT</b></u> <ul style="list-style-type: none"> <li>La <b>atmósfera</b> quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse</li> </ul>
<b>QUINTA ESCENA</b>			
<b>P12:</b>	Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.		<u><b>HIALOSIGNO DESCOMPOSICIÓN</b></u> <ul style="list-style-type: none"> <li>Una <b>piedra</b>, una <b>piedra vulgar de acequia</b>, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del <b>granizo</b>. <b>Rasga</b> la castidad del <b>vidrio</b> de la ventana y <b>trae</b> consigo el <b>aire</b>, que es <b>libertad</b>, pero <b>pierde la suya</b>, cayendo prisionera del cuarto. Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el <b>vidrio</b> se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho <b>vaso</b>.</li> <li>Lo abate con su peso muerto y se confunden las <b>trizas</b> entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino</li> <li>La <b>tinta</b>, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</li> </ul>
<b>P13:</b>	Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.		
<b>P14:</b>	Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.		
<b>P15:</b>	La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...		
<b>CORTE IRRACIONAL</b>			
<b>P15:</b>			<u><b>HIALOSIGNO-SONSIGNO-CRONOSIGNO</b></u> estalagmitas...

No. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
<b>TERCERA SECUENCIA SEXTA ESCENA</b>			
<p><b>P16:</b></p> <p><b>P17:</b></p> <p><b>P18:</b></p>	<p>En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.</p> <p>La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.</p> <p>Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.</p>		<p><b><u>HIALOSIGNO S REVELACIÓN</u></b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>En adelante la <b>ventana</b> a nada se opone. Expedita al <b>aire</b>, una vez permite la <b>brisa</b> que elimina de la mesa el <b>papel seco y prematuramente viejo</b>; otra, el <b>viento zonda</b>, que atropella el <b>florero</b> y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus <b>flores</b>..</li> </ul> <p>La <b>luz</b>, que solo fue diurna y venia por la <b>ventana</b>, retorna una noche emanando de los <b>filamentos</b> de la <b>lámpara</b> del medio. <b>Las cosas</b>, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.</p> <p>Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, <b>decrépito y embarrado</b>, el <b>papel</b> sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos.</p> <p>.Desciende hasta la mesa de noche y después, <b>con otra luz</b> encima, la del <b>resurecto velador</b>, tiembla un rato inacabable ante <b>los lentes redondos</b>. Pero no se entrega</p>
<p><b>P18:</b></p>			<p><b><u>SONSIGNO-CRONOSIGNO</u></b> No es mas un mensaje.</p>

No. P	TEXTO	IMAGEN -MOVIMIENTO	IMAGEN TIEMPO
<b>SÉPTIMA ESCENA</b>			
<b>P19:</b>	La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.		<b><u>OPSIGNOS-GENESIGNOS (CRONOSIGNOS)</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• La pureza de la <b>luz solar</b> triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.</li> <li>• La <b>luz solar</b>, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: <b>la colcha arrugada, cajones abiertos</b></li> </ul>
<b>P20:</b>	La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...		
<b>CORTE IRRACIONAL</b>			
<b>P20:</b>			<b><u>SONSIGNO-CRONOSIGNO</u></b> cajones abiertos ... (Puntos suspensivos)
<b>OCTAVA ESCENA (FINAL)</b>			
<b>P20:</b>	aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.		<b><u>OPSIGNOS-HIALOSIGNOS-GENESIGNOS</u></b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• aunque todo permanece. Faltan del <b>cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias</b> pero encima de una silla quedan otra <b>camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</b></li> </ul>









**CUARTA ESCENA**  
**HIALOSIGNO DESDOBLAMIENTO-ORDENACIÓN-DIFERENCIACIÓN-**  
**REUNIÓN**

**P8:**

**Inercia Mosca (Imagen actual)**



**P9:**

**Enturbia agua (Imagen Virtual.Imagen Actual)**



**Vaso -Nido (vaso se hace nido) ( Imagen Virtual-imagen actual)**



**Flor-mosquito (como una Flor ha sobrenadado-Mosquito) (imagen Virtual-Imagen actual)**



**Larvas profundidad (imagen Virtual-imagen Actual)**

**P10:**

**Mar manso-aguas sin alimento-cuna letal (Imagen Virtual-Imagen Actual)**



**P10:**

**Manda arriba débiles despojos (Imagen Virtual-Imagen Actual)**



**P11:**

**CORTE IRRACIONAL**  
**HIALOSIGNO CUT**

**Manda arriba débiles despojos La atmósfera quiere desprender su peso sobre las cosas**



**P12:**

**QUINTA ESCENA**  
**HIALOSIGNO DESCOMPOSICIÓN - GENESIGNOS**  
**Granizo - una piedra - una piedra vulgar de acequia**





P:13

**Vidrio roto**  
(GENESIGNO: Ventana - Aire Libertad [Imagen Virtual-Imagen Actual]  
- Piedra [pérdida de libertad], "pierde la suya" [Imagen Actual-Imagen Virtual])



P14:

**Vaso**



**Trizas**



P14: y P15:

**Agua-tinta**



P15:

**Barbas,**



**charcos**



**estalagmitas**



**CORTE IRRACIONAL**

P15:

**HIALOSIGNO-SONSIGNO-CRONOSIGNO**

**estalagmitas ... (Puntos suspensivos)**



TERCERA SECUENCIA  
 SEXTA ESCENA  
 GENESIGNOS-HIALOSIGNO REVELACIÓN

P16:



P16:  
y  
P17:

Brisa

Viento

Retorna noche –  
filamentos de lámpara

Cosas opacas bajo el  
polvo recuperan volumen-  
diferenciación

CRONOSIGNO PUNTA

CRONOSIGNO PUNTA

P16: Elimina de la mesa el papel  
P17: seco y prematuramente  
y  
P18: viejo

Atropella el florero y, por si  
fuera poco, arroja tierra a él y  
sus flores.

[Uno de los Zapatos  
que avanza entre ellas  
(cosas) no desarrugar  
sino ensuciar el papel]

Así, decrepito y  
embarrado, [el  
papel] sube  
crujiendo hasta la  
proximidad  
brillante de unos  
anteojos.

Y después, con  
otra luz encima, la  
del resurrecto  
velador

Papel] tiembla un  
rato inacabable  
ante los lentes  
redondos. Pero no  
se entrega.

Desciende hasta  
la mesa de noche



CORTE IRRACIONAL  
"DEMASIADO TARDE"

[El papel] no es mas un mensaje



CUARTA SECUENCIA FINAL  
SÉPTIMA ESCENA  
OPSIGNOS-GENESIGNOS (CRONOSIGNOS)

P19: La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo - que permanecía derivando de los dos focos



P20: La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: (serie genesignos) la colcha arrugada, cajones abiertos



CORTE IRRACIONAL  
(SONSIGNO-CRONOSIGNO)

cajones abiertos .... (Puntos suspensivos)



OCTAVA ESCENA (FINAL)  
HIALOSIGNOS - GENESIGNOS (CRONOSIGNO)

aunque todo permanece.

Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.

**APÉNDICE I. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD**  
**Materialidad Lingüística y recursos literarios en la composición de la historia: *La Vida del Abad***

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P14:</b></p> <p><b>P15:</b></p>	<p><b>TÍTULO:</b> <i>El abandono y la pasividad</i></p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas</p>	<p style="text-align: center;"><i>La vida del Abad</i></p> <p>Tras realizar el análisis morfosintáctico y polisémico de las unidades léxicas identificadas, la unidad <b>abate</b> en su doble acepción, y <b>estalagmita</b> como composición neoclásica culta (NGLE, 2010). (Ver Apéndices B, C, D,) y el análisis de la Materialidad prelingüística: Plano-secuencia: signos de composición de la Imagen cinematográfica (Ver Apéndices G y H) por vías diferentes, una a partir de la materialidad lingüística y la otra a partir de una aproximación a la materialidad prelingüística remitieron al título. Gracias a la materialidad de la imagen-cinematográfica fue posible arribar a <b>estalagmita</b> como nodo donde gracias al silencio que implican los puntos suspensivos fue posible realizar la torsión y describir el recorrido de banda de Moëbius, una relación de extimidad (Miller, 2010) desde el relato cinematográfico - matiz que introduce Deleuze (2009b) para tomar distancia de la historia de la narración supeditada a la estructura del lenguaje, diferente al concepto de Barthes (1970) y la historia otra historia , la narración que como composición tiene como materia prima los recursos del lenguaje y la literatura (Figuras literarias) y no puede prescindir de la composición cinematográfica</p> <p>Así, <b>Abate</b> como punto y <b>estalagmita</b> como foco permiten trazar, en primera instancia un recorrido topológico que no solo retorna al título, si no que, al seguir la lógica inicial de derivaciones, prefijaciones, composición, descomposición, es decir, procesos de cambio y transformación, al hacer uso de recursos como figuras literarias, se obtuvo, no solo, un título, si no un nuevo nodo a partir del cual sale a la luz una historia</p>	<p><i>Diálogos (San Gregorio Magno) - Regla de los Monjes (San Benito)</i></p>













No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P14:</b></p> <p><b>P15:</b></p>	<p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas</p>	<p>dos momentos irreconciliables entre la existencia de los objetos como imágenes-tiempo y la presencia humana en el lenguaje que aproxima a una forma indirecta del tiempo,</p> <p>El momento crucial del pasaje del relato que muestran los objetos y la historia cifrada en el lenguaje cinematográfico, se produce en los párrafos P14 y P15: por un lado, el significante abate que remite a la imagen de San Benito o San Benedetto y por otro, remiten a la descomposición y fractura este punto lleva al relato cinematográfico pues justamente, <u>la piedra y el aire</u> empujan a la descomposición, y la presencia allí, antes de un ruido silencioso, los puntos suspensivos, como imagen prelingüística y lingüística, después de la unidad estalagmitas constituyen una cara y la otra, la que sigue a los puntos suspensivos.</p> <p>Pues las estalagmitas suponen la presencia de estalactitas y entre ellas la presencia de un vacío, la intersección vacía que implican los puntos suspensivos, - las cuevas donde se forman -.</p> <p>Y el reenvío al título tanto por su forma como por su significación, que implica una torsión, una banda de Moëbius, que reenvía a la continuidad de <i>El abandono y la pasividad a La vida del Abad</i> al recorrer el vacío que los separa, <i>La vida del Abad</i> es una composición que encuentra en los Diálogos de San Gregorio Magno y en algunos de los episodios de su vida, su fuente primordial.</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P1:</p> <p>P2:</p> <p>P7:</p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p> <p>El despertador ha caducado.</p>	<p>la crisis moral que azotó Italia (Capitulo 0 de los <i>Diálogos</i>, San Gregorio Magno(1997-2010) <a href="http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm">http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm</a>).</p> <p>San Gregorio falleció el 12 de marzo y San Benito el 21 de marzo. Los dos pertenecientes a nobles familias romanas y dejaron sus bienes para entregarse a la vida monacal tras las crisis morales, espirituales, guerras, hambre que azotaban Italia. Los dos renovadores de la fe cristiana son personajes de la ficción del cuento.</p> <p>De este modo, se establece una relación “de doble” que en el texto entretiene la estructura del relato y tiene implicaciones a nivel del discurso en relación con el focalizador intra y extradiegético y determina los planos narrativos extra e intra diegético. Respecto a la sintaxis de los personajes en la historia, el personaje, protagonista en principio se diferencia del narrador y posteriormente, no, al pasar del personaje al lugar del narrador, una suerte de metalepsis como ocurre en el cine cuando el personaje entra y sale de la pantalla.</p> <p>El narrador al inicio se diferencia del personaje y posteriormente, el personaje, que puede ser San Gregorio o San Benito, sale de la narración y allí esa dualidad se bifurca y San Gregorio pasa a ser el narrador de los milagros de San Benito, cifrados a través de figuras literarias, metáforas, metonimias. Este acontecimiento tiene lugar “<b>cuando la puerta se cierra</b>” en P2.: Y San Benito como personaje no ingresa de inmediato lo hace a partir del P:8, después que el despertador ha caducado en P7, una metáfora de San Benito como se verá más adelante-</p> <p>Ahora bien, también uno y otro se retiran a la vida monacal y el primero vive una vida como anacoreta una vida de misticismo y contemplación San Gregorio Magno relata sobre San Benito:</p>	<p><b>DIÁLOGOS: PRÓLOGO</b></p> <p>Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto. No conozco todos los hechos de su vida, pero los que voy a narrar aquí los sé por referencias de cuatro de sus discípulos, a saber: Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p> <p><b>P7:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p> <p>El despertador ha caducado.</p>	<p>“Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agrandar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente ignorante y prudentemente inducto “ ((Capitulo 0 de los <i>Diálogos</i>, San Gregorio Magno (1997-2010) <a href="http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm">http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm</a>).</p> <p>Y San Gregorio “Pero su corazón aspiraba a cosas más altas, y tras una desgarradora lucha interior –que él mismo describe en una carta a su amigo íntimo San Leandro de Sevilla–, Roma contempla un día cómo su prefecto cambia sus ricas vestiduras por los austeros hábitos de los campesinos que San Benito había adoptado para sus monjes. Su mismo palacio del monte Celio fue transformado en monasterio. Gregorio es feliz en la paz del claustro, aunque pronto será arrancado de ella por el mismo Sumo Pontífice, que le envía como Nuncio a Constantinopla. De aquí en adelante añorará siempre aquellos cuatro años de vida monacal”.</p> <p><a href="http://www.magnificat.ca/cal/esp/03-12.htm">http://www.magnificat.ca/cal/esp/03-12.htm</a>,  <a href="http://www.mercaba.org/TESORO/san_gregorio_magno3.htm">http://www.mercaba.org/TESORO/san_gregorio_magno3.htm</a></p> <p>Aspecto este que introduce el primer párrafo a través de figuras literarias y procesos morfosintácticos y polisémicos del lenguaje.</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado, en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>En los párrafos uno y dos se encuentra el nexos con los personajes San Gregorio y San Benito.</p> <p>En el párrafo P1 se puede extraer que un hombre está de viaje, y mencionar “ropa femenina”, como se podrá apreciar puede interpretarse de dos formas, una aquella que permite establecer una diferencia en relación con la “ropa de hombre”, en tanto, en la primera línea, se trata de una atribución de la ropa, y en el segundo caso, de una relación de posesión. Del mismo modo, se alude a un viaje, alguien se marcha, “La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija” que se constatará en el segundo P2: “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel”.</p> <p>Ya se tiene entonces un hombre que se marcha, otra cosa es la presencia de lo femenino en el texto que servirá como nexos entre San Benito y las islas bikinis y la renuncia y la tentación de la carne conforme a los <i>Diálogos</i> de San Gregorio y a la Regla de los Monjes de San Benito. Pero las palabras clave del párrafo que permiten dar cuenta que el personaje es San Benito son: valija, malla, dos piezas bikinis y las relaciones que a partir de este último significativo se entretrejen con el inicio del párrafo y con San Benito y San Gregorio,</p> <p>En cuanto a bikini, siguiendo la lógica de las derivaciones, prefijaciones, etc., podría considerarse una “falsa prefijación” no se trata de <i>bí</i> como una prefijación y origen, se trata del “nombre de un atolón situado en las Islas Marshall, en el Océano Pacífico. Como un tipo de traje de baño fue diseñado en 1946 por el ingeniero Louis Réard, quien se encontró con que ninguna maniquí de París quiso presentarlo porque consideraban que era indecente vestirse con él. Para su presentación, el 5 de julio de 1946, Réard tuvo que</p>	<p><b>DIÁLOGOS: PRÓLOGO</b></p> <p>Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto. No conozco todos los hechos de su vida, pero los que voy a narrar aquí los sé por referencias de cuatro de sus discípulos, a saber: Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>recurrir a una bailarina de <i>striptease</i> del Casino de París, Micheline Bernardini. En esos días, los periódicos de todo el mundo hablaban del atolón Bikini, que los norteamericanos habían destruido parcialmente el 1 de julio de 1946, al lanzar sobre él una bomba atómica durante unos ensayos nucleares. Parece ser que Micheline Bernardini, con el desparpajo que se les supone a las bailarinas de <i>striptease</i>, le dijo al creador de la prenda: "Señor Réard, su bañador va a ser más explosivo que la bomba de bikini". Poco antes, otro modista francés, Jacques Heim, había llamado <i>el átomo</i> a un bañador parecido; con este nombre hacía referencia a su reducido tamaño y se aprovechaba de la atención que recibía, en esos momentos, todo lo relacionado con la energía nuclear y las bombas atómicas.</p> <p>En la palabra <i>bikini</i> no sólo estaba la idea de 'bomba atómica' y 'explosión' de entusiasmo que se suponía en quien viera a una mujer así vestida; también tenía connotaciones de 'islas y mares exóticos' o de 'lugar prohibido' (se había expulsado del atolón a la población indígena para realizar los ensayos nucleares). <a href="http://www.blogolengua.com/search?q=bikini">http://www.blogolengua.com/search?q=bikini</a>.</p> <p>Entonces bikini se asocia tanto a una isla bombardeada en la segunda guerra mundial como a Casino a partir de una bailarina que contrató el creador de la prenda llamada bikini quien sacó provecho del momento para promocionar la prenda. Ahora bien Casino y la Segunda Guerra Mundial remiten al Monasterio Monte Cassino fundado por San Benito que fue bombardeado el 15 de febrero y el 15 de marzo de 1944 un año antes de culminar la guerra. <a href="http://www.fortunecity.es/losqueamamos/pieza/272/cassino.htm">http://www.fortunecity.es/losqueamamos/pieza/272/cassino.htm</a></p> <p>Y en relación con lo femenino recuérdese que San Benito y San Gregorio en su vida monacal renunciaron a la vida de pareja con las mujeres y existían como una tentación, la maldad, así lo relata</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>San Gregorio Magno en los Capítulos II, VIII XII, XIX, XXIII, XXXIII Y XXXVIII de los <i>Diálogos</i>, algunos apartes; “El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad” Cap. II. “Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia 22. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y temió mucho la caída de sus discípulos más débiles.” Cap VII <a href="http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm">http://www.sbenito.org.ar/vidasb/vida01.htm</a>.</p> <p>Pero Bikini no solo remite a lo femenino, en sentido inverso, “ropa femenina”, remite a Bikini y este a Casino que a su vez remite al Capítulo VIII de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio, en el que se reafirma el nexo establecido entre lo femenino y el Monte Cassino: “El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo. Hubo allí un templo antiquísimo, en el que según las costumbres de los antiguos paganos, el pueblo necio e ignorante daba culto a Apolo. A su alrededor había también bosques consagrados al culto de los demonios, donde todavía en aquel tiempo una multitud enloquecida de paganos ofrecía sacrificios sacrílegos”.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO II</b> <b>CÓMO VENCÍÓ UNA TENTACIÓ N DE LA CARNE</b></p> <p>(...) No bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. (...)</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII</b> <b>DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO</b></p> <p>Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia 22. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y temió mucho la caída de sus discípulos más débiles. Mas, considerando que todo aquello se hacía únicamente con ánimo de perseguirle a él, trató de evitar la ocasión de aquella envidia. Y así, constituyó prepósitos en todos aquellos monasterios que había fundado y tomando consigo unos pocos monjes mudó su lugar de residencia.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>Las diferentes vías para demostrar la relación del texto con San Benito en relación con el significante Bikini, no solo remite a la relación Dos piezas Bikini- Mujer. Casino, Ropa femenina-San Gregorio-Faldas y seno Monte Casino Mujer-Bikini y lo femenino como nexo significativo asociado a la maldad, lo demoníaco, a la renuncia, ya que, también “La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” en el párrafo P1 remite a la morfosintaxis y a las figuras de transformación de las palabras iniciales Bocanada y ahogada, y a la palabra Malla .</p> <p>Malla puede definirse como “sortijas de acero encadenadas unas a otras que forman las cotas y por esta vía remite a aros o formas circulares y si se juega con “la pérdida de dos piezas”, bocanada y ahogada y se toma de estas la última sílaba, es decir, se hace uso del apócope, da, es la sílaba que hace falta a malla A la letra se tiene que malla remite a madalla, y si se hace uso de epéntesis, figura de dicción que por demás ya se ha utilizado en el título, se obtiene medalla.</p> <p>O si se supone el uso de síncopa entonces las dos piezas perdidas son d, a y se aplica epéntesis se tiene medalla, la medalla de San Benito. Por las tres vías se llega a medalla, por la forma de los aros de la malla, por la denotación de pérdida de dos piezas y por la aplicación de figuras literarias de dicción</p> <p>Y de otro lado, malla en relación con la denotación “aberturas de la red entre ñudo y ñudo” remite a la etimología del latín <i>maculae</i> y por homofonía remite a mancha (De Covarrubias, 1994), podríamos asociar al pecado, la maldad, la tentación del demonio</p>	<p>(...)El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo. Hubo allí un templo antiquísimo, en el que según las costumbres de los antiguos paganos, el pueblo necio e ignorante daba culto a Apolo. A su alrededor había también bosques consagrados al culto de los demonios, donde todavía en aquel tiempo una multitud enloquecida de paganos ofrecía sacrificios sacrílegos.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>alimento y cuerpo, lo femenino, ly en este sentido se trata de la medalla de San Benito .</p> <p>“La medalla de San Benito es un sacramental reconocido por la Iglesia con gran poder de exorcismo”. En el frente de la medalla aparece San Benito con la Cruz en una mano y el libro de las Reglas en la otra mano, con la oración: "A la hora de nuestra muerte seamos protegidos por su presencia". (Oración de la Buena Muerte). <a href="http://www.corazones.org/santos/benito.htm">http://www.corazones.org/santos/benito.htm</a>.</p> <p>Además de las imágenes de la Cruz y el libro de las Reglas de San Benito, “la medalla trae también cierto número de letras , cada una de las cuales representa una palabra latina. Las diversas palabras reunidas tienen un sentido que manifiesta la intención de la medalla: expresar las relaciones que existen entre el santo Patriarca Benito y la Santa Cruz; y al mismo tiempo, poner al alcance de los fieles un medio eficaz de emplear la virtud de la Santa Cruz contra los espíritus malignos. Esas letras misteriosas se encuentran dispuestas en la cara de la medalla en que está representada la santa Cruz. En primer lugar, las cuatro colocadas entre los brazos de dicha Cruz:</p> <p style="text-align: center;">C     S P     B</p> <p>Significan: <b>Cruz Sancti Patris Benedicto</b>; en castellano, <i>Cruz del</i></p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPITULO XII DE UNOS MONJES QUE TOMARON ALIMENTO CONTRA LO ESTABLECIDO POR LA REGLA</b></p> <p>(...) Y como conocían a cierta piadosa mujer, entraron en su casa y tomaron alimento. Llegaron muy tarde al monasterio y, según la costumbre, pidieron la bendición al abad. Éste les interpeló al punto diciendo: "¿Dónde habéis comido?". En ninguna parte", respondieron ellos. Pero él les reprochó: "¿Por qué mentís de ese modo? ¿Acaso no entrasteis en casa de tal mujer y comisteis allí tal y tal cosa y bebisteis tantas veces?". Cuando vieron que el venerable abad les iba refiriendo la hospitalidad de la mujer, la clase de manjares que habían comido y el número de veces que habían bebido, reconocieron todo lo que habían hecho, y temblando cayeron a sus pies y confesaron su culpa</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XIX DE LOS PAÑUELOS ACEPTADOS POR UN MONJE</b></p> <p>(...) Había también allí unas mujeres consagradas a Dios, a las cuales el siervo de Dios procuraba enviarlas con frecuencia algunos de sus monjes para atenderlas espiritualmente. Un día, según su costumbre, envió a uno de ellos. Acabada la plática, el monje que había sido enviado aceptó, instado por aquellas santas mujeres, unos pañuelos y los escondió en su pecho. Luego que hubo regresado al monasterio empezó el hombre de Dios a reprenderle con grandísima acrimonia diciéndole: "¿Cómo ha penetrado la iniquidad en tu pecho?". Quedó aquél estupefacto, pues no acordándose de lo que había</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p><i>Santo Padre Benito.</i> Esas palabras explican el fin de la medalla.</p> <p>En la línea vertical de la Cruz se lee:</p> <p style="text-align: center;">C S S M L</p> <p>Lo que quiere decir: <b>Cruz sacra sit mihi lux</b>; en castellano, <i>La Cruz sagrada sea mi luz.</i></p> <p>En la línea horizontal de la misma Cruz, se lee:</p> <p style="text-align: center;"><b>N. D. S. M. D.</b></p> <p>Lo que significa: <b>Non draco sit mihi dux</b>; en castellano, <i>No sea el dragón mi guía.</i></p> <p>Reuniendo esas dos líneas se forma un verso pentámetro, mediante el cual el cristiano expresa su confianza en la Santa Cruz, y su resistencia al yugo que el demonio querría imponerle. Alrededor de la medalla existe una inscripción más extensa, que presenta en primer lugar el santísimo nombre de Jesús, expresado por el monograma bien conocido: <b>I. H. S.</b> (En el modelo más conocido de la Medalla de San Benito el monograma I. H. S. fue reemplazado por el lema benedictino PAX; en castellano, <i>Paz</i>). Vienen después, de derecha a izquierda, las siguientes letras: Paz que se incluye en el título Vida de Paz del Abad, y Paz que se extrajo para construir el título Vida del Abad.</p>	<p>hecho, tampoco atinaba a comprender por qué le reprendía. Entonces Benito le dijo: "¿Acaso no estaba yo presente cuando recibiste de las siervas de Dios los pañuelos y los guardaste en tu pecho?". Al oír esto, se echó a sus pies, dio satisfacción por haber obrado tan neciamente y arrojó los pañuelos que había escondido en su pecho.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXIII DE UNAS RELIGIOSAS QUE DESPUÉS DE SU MUERTE FUERON READMITIDAS A LA COMUNIÓN ECLESIAL, MERCED A UNA OBLACIÓN SUYA</b></p> <p>(...) Y si alguna vez decía algo, (...) amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia. En efecto, no lejos del monasterio vivían consagradas a Dios en su propia casa dos mujeres de noble linaje, a quienes cierto piadoso varón cuidaba de proveerles de todo lo necesario para su sustento. (...) Así, las citadas religiosas no habían domeñado perfectamente su lengua, ni siquiera bajo el freno de su hábito religioso, y frecuentemente con palabras injuriosas provocaban a ira a aquel piadoso varón, (...) Éste, después de aguantar por largo tiempo sus ofensas, se dirigió al hombre de Dios y le contó las grandes afrentas que de palabra tenía que sufrir. El hombre de Dios, (...) les mandó a decir: "Refrenad vuestra lengua, porque si no lo hacéis os excomulgaré". -Sentencia de excomunión que de hecho no lanzó, pues sólo amenazó con ella-. A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. (...) Mientras se inmolaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre, dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p><b>V. R. S. N. S. M. V. S. M. Q. L. I. V. B.</b></p> <p>Estas iniciales representan los dos versos siguientes:</p> <p><b>Vade retro satana; nuncuam suave mihi vana</b></p> <p><b>Sunt mala quae libas; ipse venena bibas.</b></p> <p>En castellano: <i>Apártate, sataná; nunca me aconsejes tus vanidades, la bebida que ofreces es el mal: bebe tú mismo tus venenos.</i></p> <p>Tales palabras, se supone, fueron dichas por San Benito: las del primer verso, con ocasión de la tentación que sintió y de la cual resultó triunfante al hacer la señal de la Cruz; las del segundo verso, en el momento en que sus enemigos le presentaron una bebida mortífera, hecho que puso al descubierto bendiciendo con la señal de la vida el cáliz que la contenía". <a href="http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla_san_benito.htm">http://www.devocionesypromesas.com.ar/medalla_san_benito.htm</a></p> <p>Se sigue de lo anterior, que la medalla da claves de interpretación en los dos versos y respecto a la dirección de interpretación en relación con el texto de San Gregorio, de forma horizontal, diagonal, de regreso a la horizontal, vertical, en dirección de las agujas del reloj, es decir, brinda detalles acerca de la lectura, análisis e interpretación.</p> <p>Respecto a valija, conforme a Claveria (?), aparece ya desde el Diccionario de Autoridades con una acepción especializada que designa ((La bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas; y a veces se toma por el correo mismo)). La voz es lematizada en todos los diccionarios de la Academia hasta la</p>	<p>s del templo. Con lo que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo Benito</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXIII</b> <b>EL MILAGRO DE SU HERMANA ESCOLÁSTICA</b></p> <p>G. Quién habrá, Pedro, en esta vida más grande que san Pablo? Y sin embargo tres veces rogó al Señor que le librara del aguijón de la carne (2Co 12,8) y no pudo alcanzar lo que deseaba. Por eso, es preciso que te cuente del venerable abad Benito cómo deseó algo y no pudo obtenerlo. (...) una hermana suya, llamada Escolástica, consagrada a Dios todopoderoso desde su infancia, acostumbraba a visitarle una vez al año. Para verla, el hombre de Dios descendía a una posesión del monasterio, situada no lejos de la puerta del mismo. Un día (...). Pasaron todo el día ocupados en la alabanza divina (...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".</p> <p>Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>edición de 1869 con b inicial; a partir de 1884 aparece en la v.<sup>1</sup> A partir de esta última edición la parte final de la definición forma una nueva acepción: ((El mismo correo)). En primera instancia, si se considera en su acepción de bolsa y se considera que la ropa femenina conforme al último párrafo hace referencia a la “colcha” se tiene entonces por qué mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada”. Y de otro lado, si se considera que es el correo mismo, y la bolsa con candado, se trata de San Benito, que como correo mismo y bolsa con candado se trata de silencio, el silencio de su aislamiento en la vida de anacoreta. De otro lado, la ropa femenina y el énfasis en la ropa, se asocia a las Reglas de los Monjes, “ha sido norma y guía espiritual de innumerables comunidades monásticas durante más de 1500 años” (Abadía de San Benito de Luján, 1997-2010, <a href="http://www.sbenito.org.ar/regla/rb.htm">http://www.sbenito.org.ar/regla/rb.htm</a>). En el capítulo LV de la Regla, se especifica las prendas que un monje debe poseer <sup>4</sup> “Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies.” <sup>9</sup> (...) “Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres. <sup>10</sup> (...) <sup>18</sup> Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, <sup>19</sup> esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad.” En el primer párrafo también se lee “Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama” Y en el último párrafo P20 Pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. <sup>12</sup> Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo</p>	<p>ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdona, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: “ Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio”. Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual.</p> <p>Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él,</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P1:	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p>	<p>nuevo. Y en el capítulo I de los <i>Dialogos</i> se asocia desprecio con San Benito “Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo”-, luego viso se asocia a San Benito y además, en la Regla de los Momjes LV , se asocia San Benito, Abad y cama, .”<sup>16</sup> El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad.<sup>17</sup> Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo</p>	<p>porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (1Jn 4,16), y con razón pudo más la que amó más 7,47) 53.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXVIII DE UNA MUJER LOCA, CURADA EN SU CUEVA</b></p> <p>(...) Una mujer loca, mientras tuvo enajenado el juicio, vagaba día y noche por montes y valles, bosques y campos, sin descansar en parte alguna, sino donde le obligaba la fatiga. (...) Un día, después de haber andado errante durante mucho tiempo, llegó a la cueva del bienaventurado Benito y quedóse allí dormida, ignorando empero dónde había entrado. Al día siguiente, salió tan sana de juicio como si nunca hubiera sufrido desvarío alguno, y durante el resto de su vida conservó la salud que había recobrado.</p> <p><b>PEDRO.-</b> ¿Por qué vemos con frecuencia que sucede lo mismo con los santos mártires obran prodigios mayores donde no están sepultados? (...)</p> <p><b>GREGORIO.-</b> No dudo, Pedro, que los santos mártires pueden obrar muchos prodigios allí donde yacen sus cuerpos, (...) Pero, porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados. Pues porque los discípulos, viendo al Señor en la carne,</p>





No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
			<p style="text-align: center;"><b>DIÁLOGOS: CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b></p> <p>Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente. Llegaron a un lugar llamado Effide, donde retenidos por la caridad de muchos hombres honrados, se quedaron a vivir junto a la iglesia de San Pedro. (...)</p> <p>Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco, distante de la ciudad de Roma unas cuarenta millas. En este lugar manan aguas frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río.</p>
		<p>Hasta aquí, se estableció la relación entre San Benito y San Gregorio.. Efectivamente, se estableció que la Vida del Abad, San Benito, es la historia que se compone con la materialidad misma del relato cinematográfico, historia inspirada en los <i>Diálogos</i> de San Gregorio</p> <p>Así mismo, se extrajo una lógica de interpretación en el recorrido que permitió el arribo a este punto, un movimiento que conforme a las claves encontradas al paso en la lectura respecto a las derivaciones es geométrico, elíptico en el movimiento global y, espirálico de un fragmento a otro en el punto de corte, lógica que será de suma importancia para establecer los nexos entre el texto del cuento y los <i>Diálogos</i> de San Gregorio en la composición de la historia que subyace a la materialidad</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
		<p>que compone el relato cinematográfico. Además, de estas claves, el autor permite develar otra, “la medalla de San Benito” para leer tanto el texto del cuento como los <i>Diálogos</i> y componer la historia de acuerdo con los recorridos que sigue el desciframiento de los mensajes cifrados en las letras de la medalla, dispuestas en forma horizontal, diagonal, describiendo una Z, vertical, en forma circular de izquierda a derecha. A continuación, se demuestra la relación establecida entre la historia que se desarrolla de forma paralela al relato cinematográfico en una relación de extimidad, y los <i>Diálogos</i> de San Gregorio, especialmente, el prólogo y algunos capítulos (I, II, III, VIII, XXIII, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII). El capítulo XXXVI <i>Que escribió una regla monástica</i>, establecerá el nexo directo con San Benito e incluye aspectos de esta Regla (<i>Prólogo</i>, 1 Clases de Monjes, 4 <i>Los instrumentos de las buenas obras</i> 47 <i>El anuncio de la hora de la obra de Dios</i> y 64 <i>La ordenación del abad</i>, XLV, L 5 <i>Obediencia</i>, 6 <i>silencio</i>, 38 <i>Lector semanal</i>, 42 <i>Silencio nocturno</i>, 51 <i>Los que van lejos</i>, 55 <i>Vestido y zapatos</i>, 67 <i>Los que van de viaje</i>, 68 <i>obediencia difícil</i>, y 73 <i>La mínima regla</i>) en la composición del cuento, particularmente, en el primer párrafo y en el último y en la relación autor-obra-espectador. Se considerará las unidades lexicales por composición y descomposición, las que se repiten y las que sobresalen (sustantivos) conforme a los Apéndices E y F . El primer, segundo, tercer y cuarto párrafos narran aspectos referidos en el Prólogo, el Capítulo I <i>La Criba Rota y Reparada</i>, el Capítulo II <i>La tentación de la carne</i>, del comienzo del III <i>La señal de la cruz</i> y se componen de elementos extraídos de estos apartados principalmente, y</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>de los capítulos VII, VIII, XIII, XV, XVI, XXIII, XXXV Y XXVII y de la Regla de los Monjes de San Benito, Prólogo, Capítulo <i>I Las clases de monjes</i>, capítulos V <i>La obediencia</i>, VI <i>El silencio</i>, LI <i>Los que van lejos</i>, LV <i>Vestido y zapatos</i>, LXVII <i>Los que van de viaje</i> y por supuesto el LXXIII</p> <p>En términos generales en el primero y segundo párrafos, P1 y P2, se trata del abandono de San Benito no solo del lugar de origen sino de la vida que hasta ese momento llevaba: desprecia el estudio de las letras, deja su casa, sus bienes para obedecer a Dios y retirarse a la vida monástica, en silencio. En el primer párrafo, <b>P1:</b> “ (...) luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre”(…) fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada.”, prepara su viaje, sale de viaje a Effide donde realiza su primer milagro que marcará un viaje decisivo en su vida al Subiaco cuyo destino será Monte Casino En el segundo. <b>P2:</b> “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito (...)”, sale de viaje, la clave especialmente está tanto en el Prólogo y el capítulo I de los <i>Diálogos</i>: como en la Regla de los Monjes.. Respecto a retirarse del mundo en el <b>Prólogo</b> de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio se tiene: “Despreció, pues, el estudio de las letras y <u>abandonó</u> la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. <u>Retiróse</u>, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto”.</p> <p>Y en el <b>Capítulo 1:</b> “Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente.</p>	<p><b>, DIÁLOGOS: PRÓLOGO</b></p> <p>Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto. No conozco todos los hechos de su vida, pero los que voy a narrar aquí los sé por referencias de cuatro de sus discípulos, a saber: Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero</p> <p><b>CAPÍTULO I</b></p> <p><b>LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b></p> <p>Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente. Llegaron a un lugar llamado Effide, donde retenidos por la caridad de muchos hombres honrados, se quedaron a vivir junto a la iglesia de San Pedro.</p> <p>La ya citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>En cuanto a la obediencia, se encuentra un capítulo sobre este grado de humildad: <b>Capítulo V LA OBEDIENCIA de La Regla de los Monjes</b>: El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. <sup>2</sup> Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) <sup>4</sup> en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. <sup>5</sup> El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". <sup>6</sup> Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". <sup>7</sup> Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, <sup>8</sup> desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. a la vida". (...) Sin duda estos tales practican aquella sentencia del Señor que dice: "No vine a hacer mi voluntad, sino la de Aquel que me envió". (...) "El que a ustedes oye, a mí me oye". (...)</p> <p>Atinente al silencio, también se incluye un capítulo en la Regla de los Monjes, esto es, <b>el Capítulo VI EL SILENCIO</b>: <sup>1</sup> Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". <sup>2</sup> El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. (...) porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". <sup>6</sup> Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo.</p> <p>En el primer párrafo P1 y el segundo P2, se hace uso de metonimias y metáforas de primero y segundo grado que</p>	<p><b>criba</b> para limpiar el trigo. Dejóla incautamente sobre la mesa y fortuitamente se quebró y quedó partida en dos trozos. Al regresar la nodriza, empezó a llorar desconsolada, viendo rota la criba que había recibido prestada. Pero Benito, joven piadoso y compasivo, al ver llorar a su nodriza, compadecido de su dolor, tomó consigo los trozos de la criba rota e hizo oración con lágrimas. Al acabar su oración encontró junto a sí la criba tan entera, que no podía hallarse en ella señal alguna de fractura. Al punto, consolando cariñosamente a su nodriza, le devolvió entera la criba que había tomado rota.</p> <p>El hecho fue conocido de todos los del lugar. Y causó tanta admiración, que sus habitantes colgaron la criba a la entrada de la iglesia, para que presentes y venideros conocieran con cuánta perfección el joven Benito había dado comienzo a su vida monástica. Y durante años, todo el mundo pudo ver la criba allí, puesto que permaneció suspendida sobre la puerta de la iglesia hasta estos tiempos de la invasión lombarda.</p> <p>Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco, distante de la ciudad de Roma unas cuarenta millas. En este lugar manan aguas frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río.</p> <p>Mientras iba huyendo hacia este lugar, un monje llamado Román</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>sustituyen a San Benito del texto de los <i>Diálogos</i>, algunas veces sus atributos espirituales toman la forma de una metonimia que sustituye el aspecto espiritual por uno físico:</p> <p>En primera instancia , “la bocanada” remite a la cuestión de la boca a través de la que la palabra pronunciada por Dios puede ser proferida por la boca del hombre y hace de este un hombre santo, pero también, por la misma boca que pronuncia la palabra de Dios se manifiesta la maldad como fuego, pecado, lo femenino. Precisamente, en la Regla de los Monjes Capítulo VI se da cuenta de la boca como instrumento de pecado. Se tiene entonces la boca como la parte por el todo, sinécdoque que da cuenta de Dios pero también de Benito a través de quien se expresa el Creador y la maldad que intenta oponerse a la presencia espiritual de Dios: Se tiene entonces:</p> <p>En el <b>CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b>, el sentido de la boca se asocia a la función nutricia y al alimento de la vida espiritual : (...) Su nombre se dio a conocer por los lugares comarcanos y desde entonces fue visitado por muchos, que al llevarle el alimento para su cuerpo recibían a cambio, de su <b>boca</b>, el alimento espiritual para sus almas. (Sinécdoque parte por el todo)</p> <p>En el <b>CAPÍTULO VIII DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO</b>: la boca es el lugar de expresión de la maldad (...) Pero el venerable abad contaba a sus discípulos cómo el antiguo enemigo se aparecía a sus ojos corporales horrible y envuelto en fuego y le amenazaba echando fuego por la <b>boca</b> y por los ojos. (...) cuando gritaba: "¡Benito, Benito!", y veía que éste nada respondía, a continuación añadía: "¡Maldito y no bendito! ¿Qué tienes contra mí? ¿Por qué me persigues?". (...)</p> <p>En el <b>CAPÍTULO XIII DEL HERMANO DEL MONJE VALENTINIANO</b>: al igual que en el Capítulo VIII, la boca es</p>	<p>Le encontró en el camino y le preguntó adónde iba. Y cuando tuvo conocimiento de su propósito guardó el secreto y le animó a llevarlo a cabo, dándole el hábito de la vida monástica y ayudándole en lo que pudo.</p> <p>El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato a, y en determinados días, hurtando piadosamente algunas horas a la vigilancia de su abad, llevaba a Benito el pan que había podido sustraer, a hurtadillas, de su propia comida Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque ésta caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo.</p> <p>Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarlo con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.</p> <p>Bastante lejos de allí vivía un sacerdote que había preparado su <u>comida para la fiesta de Pascua</u>. El Señor se le apareció y le dijo: "Tú te preparas cosas deliciosas y mi siervo en tal lugar está pasando hambre". (...) Después de haber tenido agradables coloquios espirituales, el sacerdote le dijo: "¡Vamos a comer! que hoy es Pascua". A lo que respondió el hombre de Dios: "Sí, para</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>lugar de expresión de la maldad (...) "¿Cómo ha sido, hermano, que el maligno enemigo, que te habló por <b>boca</b> de tu compañero de viaje, no pudo persuadirte la primera vez ni tampoco la segunda, pero logró persuadirte a la tercera y te venció en lo que quería?". Entonces él, reconoció su culpa, fruto de su débil voluntad;(...)</p> <p>En el <b>CAPÍTULO XV PROFECÍA QUE HIZO AL REY TOTILA</b> la boca está asociada a la profecía: (...) Su discípulo Honorato, de quien es la relación de todo lo que voy diciendo, confiesa que esto no lo oyó de su <b>boca</b>, pero afirma que los monjes le aseguraron que así lo había dicho en Roma, pasó luego a Sicilia y al décimo año de su reinado, por disposición de Dios todopoderoso, perdió el reino con la vida. (...)</p> <p>En el <b>CAPITULO XVI DE UN CLÉRIGO LIBRADO DEL DEMONIO</b> la boca está asociada al conocimiento: (...) <b>PEDRO</b>.- (...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu <b>boca</b> (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) <b>GREGORIO</b>: (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu <b>boca</b> (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerdá, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su <b>boca</b>, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela puede ser</p>	<p>mi hoy es Pascua, porque he merecido verte".(...) "Créeme: hoy es el día de Pascua de Resurrección del Señor. No debes ayunar puesto que he sido enviado para que juntos tomemos los dones del Señor". Bendijeron a Dios y comieron, y acabada la comida y conversación el sacerdote regresó a su iglesia.</p> <p>También por aquel entonces le encontraron unos pastores oculto en su cueva. Viéndole, por entre la maleza, vestido de pieles, creyeron que era alguna fiera. Pero reconociendo luego que era un siervo de Dios, muchos de ellos trocaron sus instintos feroces por la dulzura de la piedad. Su nombre se dio a conocer por los lugares comarcas y desde entonces fue visitado por muchos, que al llevarle el alimento para su cuerpo recibían a cambio, de su boca, el alimento espiritual para sus almas. [Arriba]</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII</b> <b>DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO:</b></p> <p>(...) Pero el venerable abad contaba a sus discípulos cómo el antiguo enemigo se aparecía a sus ojos corporales horrible y envuelto en fuego y le amenazaba echando fuego por la <b>boca</b> y por los ojos. (...) cuando gritaba: "¡Benito, Benito!", y veía que éste nada respondía, a continuación añadía: "¡Maldito y no bendito! ¿Qué tienes contra mí? ¿Por qué me persigues?". (...)</p> <p>(...) <b>GREGORIO</b>.- Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la <b>luz</b> verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p><u>conocido, pero no lo que oculta.</u></p> <p>Y en el <b>CAPÍTULO XXIII DE UNAS RELIGIOSAS QUE DESPUÉS DE SU MUERTE FUERON READMITIDAS A LA COMUNIÓNECLESIAL, MERCED A UNA OBLACIÓN SUYA</b>, la boca está asociada a una sentencia que empuja a una acción inevitable: (...) Su lenguaje habitual, Pedro, no estaba desprovisto tampoco de poder sobrenatural, porque no podían caer en el vacío las palabras de la <b>boca</b> de aquel, cuyo corazón estaba suspendido en las cosas celestiales. Y si alguna vez decía algo, no ya ordenando sino amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia. (...) <b>GREGORIO.-</b> Pero, ¿es que no vivía en carne mortal el apóstol san Pedro, cuando oyó de la <b>boca</b> del Señor: Todo lo que atares en la tierra será atado en los cielos y todo lo que desatares en la tierra será desatado en el cielo? (Mt 16,1).</p> <p>Y en la Regla de los Monjes de San Benito: en el <b>Capítulo VI EL SILENCIO</b> el sentido de la boca remite al pecado: Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi <b>boca</b>, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo.</p>	<p><b>CAPÍTULO XIII</b> <b>EL HERMANO DEL MONJE VALENTINIANO:</b> (...) "¿Cómo ha sido, hermano, que el maligno enemigo, que te habló por boca de tu compañero de viaje, no pudo persuadirte la primera vez ni tampoco la segunda, pero logró persuadirte a la tercera y te venció en lo que quería?". Entonces él, reconoció su culpa, fruto de su débil voluntad;(...)</p> <p><b>CAPÍTULO XV</b> <b>PROFECÍA QUE HIZO AL REY TOTILA:</b> (...) Su discípulo Honorato, de quien es la relación de todo lo que voy diciendo Bconfiesa que esto no lo oyó de su <b>boca</b>, pero afirma que los monjes le aseguraron que así lo había dicho en Roma, pasó luego a Sicilia y al décimo año de su reinado, por disposición de Dios todopoderoso, perdió el reino con la vida. (...)(...)</p> <p><b>GREGORIO.-</b> Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la <b>luz</b> verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p> <p><b>CAPITULO XVI</b> <b>DE UN CLÉRIGO LIBRADO DEL DEMONIO:</b> (...) <b>PEDRO.-</b> (...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu <b>boca</b> (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) <b>GREGORIO:</b> (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus</p>





No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>sustitución:</p> <p><b>CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA:</b> Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.</p> <p><b>CAPÍTULO VIII DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO:</b> (...) GREGORIO.- Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). <u>Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás,</u> pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p> <p><b>CAPÍTULO XV PROFECÍA QUE HIZO AL REY TOTILA:</b> (...) Los misterios de esta profecía nos son ya más patentes que la luz, puesto que vemos demolidas las murallas de la ciudad, arruinadas sus casas, destruidas sus iglesias por los huracanes y que se van desmoronando sus edificios, como cansados por una larga vejez.</p> <p><b>CAPÍTULO XXXV DEL MUNDO ENTERO REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA:</b> (...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día.</p> <p>Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el</p>	<p>resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXVII</b></p> <p style="text-align: center;"><b>LA PROFECÍA QUE DE SU MUERTE HIZO A LOS MONJES:</b></p> <p>(...) En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado.</p> <p style="text-align: center;"><b>REGLA DE LOS MONJES:</b> <b>Capítulo V</b> <b>LA OBEDIENCIA</b></p> <p><sup>1</sup> El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. <sup>2</sup> Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) <sup>4</sup> en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. <sup>5</sup> El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". <sup>6</sup> Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". <sup>7</sup> Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, <sup>8</sup> desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. <sup>9</sup> Y así, en un instante, con la celeridad que da el temor de Dios, se realizan como juntamente y con prontitud ambas cosas: el mandato del maestro y la ejecución del discípulo. <sup>10</sup> Es que el amor los incita a avanzar hacia la vida eterna. <sup>11</sup> Por eso toman el camino estrecho del que habla el Señor cuando dice: "Angosto es el camino que conduce a la vida". <sup>12</sup> Y así, no viven a su capricho ni obedecen a sus propios deseos y gustos, sino que andan bajo el juicio e imperio de otro, viven en los monasterios, y desean que los gobierne un abad. (...) <sup>14</sup> Pero esta misma obediencia será entonces agradable a Dios y dulce a los</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p><b>CAPÍTULO XXXVII LA PROFECÍA QUE DE SU MUERTE HIZO A LOS MONJES:</b> (...) En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado.</p> <p>Respecto a la "ropa femenina" La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada" podría hacer referencia a lo siguiente:</p> <p>Primero, lo femenino asociado a, a la nodriza de San Benito que se marcha con él tras abandonar su vida e iniciar su camino hacia la vida monacal:-</p> <p><b>CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA:</b> "Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza".</p> <p>Y segundo, lo femenino asociado a "la ropa femenina", sustantivos femeninos contenidos en la Regla de los Monjes de San Benito :</p> <p><b>Capítulo LV EL VESTIDO Y CALZADO DE LOS MONJES (...)</b>  "Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar".</p> <p>De otro lado, "sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada" está en relación con la vida de comodidades que abandona y que en el Prólogo se asocia a lo que</p>	<p>hombres, si la orden se ejecuta sin vacilación, sin tardanza, sin tibieza, sin murmuración o sin negarse a obedecer, <sup>15</sup> porque la obediencia que se rinde a los mayores, a Dios se rinde. Él efectivamente dijo: "El que a ustedes oye, a mí me oye". <sup>16</sup> Y los discípulos deben prestarla de buen grado porque "Dios ama al que da con alegría". <sup>17</sup> Pero si el discípulo obedece con disgusto y murmura, no solamente con la boca sino también con el corazón, <sup>18</sup> aunque cumpla lo mandado, su obediencia no será ya agradable a Dios que ve el corazón del que murmura. <sup>19</sup> Obrando así no consigue gracia alguna, sino que incurre en la pena de los murmuradores, si no satisface y se enmienda.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo VI EL SILENCIO</b></p> <p><sup>1</sup> Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". <sup>2</sup> El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado.</p> <p><sup>3</sup> Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, <sup>4</sup> porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". <sup>6</sup> Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo.</p> <p><sup>7</sup> Por eso, cuando haya que pedir algo al superior, pídase con toda humildad y respetuosa sumisión. <sup>8</sup> En cuanto a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a una</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>abandonó : (...). Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agrandar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto.</p> <p>De otro lado, en P1, "Un viso despreciado sobre la cama", se trata de una transformación del enunciado que respecto al Prólogo, establece la relación entre Benito, la luz, las flores, el abandono de su casa, del estudio de las letras para iniciar el camino hacia la vida monástica, y en relación con la Regla de los Monjes, con el abad. Véase:</p> <p><b>Prólogo:</b> (...) estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. (...) Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agrandar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retirese, pues, sabiamente ignorante y prudentemente indocto.</p>	<p>eterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su boca para tales expresiones.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo XL LA MEDIDA DE LA BEBIDA</b></p> <p>Aunque leemos que el vino en modo alguno es propio de los monjes, como en nuestros tiempos no se los puede persuadir de ello, convengamos al menos en no beber hasta la saciedad sino moderadamente, <sup>7</sup> porque "el vino hace apostatar hasta a los sabios".</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo XLII QUE NADIE HABLE DESPUES DE COMPLETAS</b></p> <p><sup>1</sup> Los monjes deben esforzarse en guardar silencio en todo momento, pero sobre todo en las horas de la noche. <sup>2</sup> Por eso, en todo tiempo, ya sea de ayuno o de refección, se procederá así: (...) Al salir de Completas, ninguno tiene ya permiso para decir nada a nadie. <sup>9</sup> Si se encuentra a alguno que quebranta esta regla de silencio, sométaselo a un severo castigo, <sup>10</sup> salvo si lo hace porque es necesario atender a los huéspedes, o si quizás el abad manda algo a alguien. <sup>11</sup> Pero aun esto mismo hágase con suma gravedad y discretísima moderación-</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo L LOS HERMANOS QUE TRABAJAN LEJOS DEL ORATORIO O ESTAN DE VIAJE</b></p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>Relativo a “La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis”, como se analizó con anterioridad establece la relación del texto con San Gregorio, San Benito y Monte Cassino lugar donde estableció un Monasterio, y al tiempo, permite establecer el nexo con sus dos principales destinos, Subiaco y Monte Cassino. Precisamente, la remisión de Monte Cassino a Subiaco, permite ubicar el primer milagro de la Criba rota como el punto fundamental a partir del que San Benito decide abandonar por completo la vida secular para iniciar la vida de un anacoreta. Se abre entonces la dualidad, de una vida por otra, del ruido por el silencio, del pecado por la santidad y el inicio de un camino que derivará en otro, de Subiaco a Monte Cassino. La riqueza de recursos literarios que se despliega a partir de este enunciado, una enunciación si lo planteamos desde el psicoanálisis, permite extraer lo siguiente:</p> <p>La malla constituye un sinécdoque, la parte por el todo, que hace posible, junto a las “dos piezas bikinis”, establecer el nexo con la criba rota, esa especie de cedazo en el que se limpiaba el trigo. Y remitimos a la Criba no solo establece el nexo con el Capítulo I, La criba rota y reparada, de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio sino también, brinda otra de las claves de lectura del texto que se suma a la Malla, “Medalla” y que retroactivamente, permite dar su justo valor a la Medalla, en tanto las cribas son “enigmas” sean “(...) problemas expresados, generalmente en lengua metafórica o alegórica que requieren ingeniosidad y el pensamiento cuidadoso para su solución” o también, “enigmas, que son preguntas que confían para sus efectos en punning en la pregunta o la respuesta”. Se remontan a la antigua poesía inglesa y a la antigua literatura nórdica el “<i>Edda más viejo</i>” y los <a href="#">skalds</a></p>	<p>(...) Del mismo modo, los que han salido de viaje, no dejen pasar las horas establecidas, sino récenlas por su cuenta como puedan, y no descuiden pagar la prestación de su servicio.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LIV</b> <b>SI EL MONJE DEBE RECIBIR CARTAS</b> <b>U OTRAS COSAS</b></p> <p><sup>1</sup> En modo alguno le es lícito al monje recibir cartas, eulogias o cualquier pequeño regalo de sus padres, de otra persona o de otros monjes, ni tampoco darlos a ellos, sin la autorización del abad. <sup>2</sup> Aunque fueran sus padres los que le envían algo, no se atreva a aceptarlo sin antes haber informado al abad. <sup>3</sup> Y si éste manda recibirlo, queda en la potestad del mismo abad el disponer a quién se lo ha de dar. <sup>4</sup> Y no se ponga triste el hermano a quien se lo enviaron, no sea que dé ocasión al diablo. <sup>5</sup> Al que se atreva a obrar de otro modo, sométaselo a la disciplina regular.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LV</b> <b>EL VESTIDO Y CALZADO DE LOS MONJES</b></p> <p><sup>1</sup> Dése a los hermanos la ropa que necesiten según el tipo de las regiones en que viven o el clima de ellas, (...)</p> <p>(...) en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>pero también constituyen un fenómeno cultural para decidir “materias de la vida y de la muerte”, como el enigma de la Esfinge descifrado por Edipo o relacionado con la verdad, demostrar qué no se puede decir literalmente de las últimas verdades Platón (letras, libro 2, 312d), o asociado a las metáforas en <i>La Retórica</i> de Aristóteles “En general, de enigmas bien concebidos es posible sacar metáforas adecuadas; porque las metáforas aluden implícitamente a un enigma, de manera que resulta evidente que están bien transportadas” (1405 b, 5-6, p. 193) y a su vez la metáfora remite al engaño “La mayoría de las elegancias de estilo se logra mediante la metáfora y a consecuencia de un engaño; porque resulta más claro que se aprendió aquello sin saber que era lo contrario y el espíritu parece decir “cuán verdaderamente era así y con todo yo me equivocaba” (1411 b-1412 b, p. 203).</p> <p>Las cribas tienen así no solo una ascendencia literaria en la poesía anglosajona y la literatura nórdica, aunque la clase contemporánea de enigma que se incluye bajo el nombre de “criba” puede no hacer esto obvio. En el mundo <a href="#">Anglosajón</a>, <i>wis</i> tenía <i>sabiduría</i> debido a su <i>ingenio</i> - su capacidad de conciliar y de mediar manteniendo perspectivas múltiples, sin embargo, ha derivado en una especie de la comedia. Esta modalidad de ingenio fue enseñada con una forma de tradición oral llamada <i>criba</i>, una colección que estuvo limitada, junto con versos y máximas gnomic otros ca. 800 A.D y depositada en la catedral de Exeter en el undécimo siglo - el supuesto <a href="#">Libro de Exeter</a>, uno de la colección más importante de los manuscritos ingleses antiguos que ha sobrevivido. La técnica general de la forma de la criba es referirse de</p>	<p><sup>7</sup> No se quejen los monjes del color o de la tosquedad de estas prendas, sino acéptenlas tales cuales se puedan conseguir en la provincia donde vivan, o que puedan comprarse más baratas. <sup>8</sup> Preocúpese el abad de la medida de estos mismos vestidos, para que no les queden cortos a los que los usan, sino a su medida.</p> <p><sup>9</sup> Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres. <sup>10</sup> Pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. <sup>12</sup> Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo.</p> <p><sup>13</sup> Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. <sup>14</sup> Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar.</p> <p><sup>15</sup> Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. <sup>16</sup> El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. <sup>17</sup> Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo.</p> <p><sup>18</sup> Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, <sup>19</sup> esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad. (...)</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>manera oblicua al tema como ocurre con <a href="#">el kenning</a> y otras clases de lengua figurada; puesto que los kennings formaron un elemento tan importante de <a href="#">verso aliterado</a> en <a href="#">lenguas germánicas</a>, las cribas respondieron al propósito empírico dual de desconcertar a las audiencias del poeta y la enseñanza del saber necesitó utilizar o entender con éxito la lengua poética. Pero las cribas también tuvieron un papel más abstracto en la educación anglosajona, porque gracias a estos enigmas enseñaron a los oyentes cómo seguir dos (o a más) significados inmediatamente en una sola situación semántica, y su misma existencia demuestra con mayor razón que los anglosajones del pre-Cristiano no habitaban un pensamiento-mundo que carecía en delicadeza y complejidad. Hay por lo menos dieciocho palabras anglosajonas distintas que describen aspectos de la habilidad cognoscitiva [frod, ferð, onhæle, degol, cunnan, dyrne, hyge, hygecraft, la más hylest, heort, bencan, gleaw, sceolon, gíedd, MOD, sawol, heofodgimme, los wis, el snot (t) o, wat, swican - la lista podría ser extendida], un hecho que atestigüa una cultura que valora habilidades cognoscitivas, no obstante, en un contexto oral y no que sabe leer y escribir. El <a href="#">dios Odin</a> era un amo del saber de la criba, y se bate con varios de sus enemigos que usaban competencias de cribas. En <a href="#">Vafthruthnismal</a>, Odin derrota a su enemigo planteando una pregunta sobre la que solamente él sabía la respuesta.</p> <p>Se tiene entonces que “la malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis” remite al Capítulo I, La criba rota y reparada, de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio</p>	<p style="text-align: center;"><b>Capítulo LXVII</b> <b>LOS HERMANOS QUE SALEN DE VIAJE</b></p> <p><sup>1</sup> Los hermanos que van a salir de viaje, encomiéndose a la oración de todos los hermanos y del abad. <sup>2</sup> Y en la última oración de la Obra de Dios, hágase siempre conmemoración de todos los ausentes.</p> <p><sup>3</sup> Los que vuelven de un viaje, el mismo día que vuelvan, al terminar la Obra de Dios, a todas las Horas canónicas, póstrense en el suelo del oratorio <sup>4</sup> y pidan a todos su oración, para reparar las faltas que tal vez cometieron en el camino, viendo u oyendo algo malo, o teniendo conversaciones ociosas.</p> <p><sup>5</sup> Nadie se atreva a contar a otro lo que pueda haber visto u oído fuera del monasterio, porque es muy perjudicial. <sup>6</sup> Y si alguien se atreve, quede sometido a la disciplina regular.</p> <p><sup>7</sup> Tómese la misma medida con aquel que se atreva a salir fuera de la clausura del monasterio e ir a cualquier parte, o hacer algo, por pequeño que sea, sin permiso del abad.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LXVIII</b> <b>SI A UN HERMANO LE MANDAN</b> <b>COSAS IMPOSIBLES</b></p> <p><sup>1</sup> Si sucede que a un hermano se le mandan cosas difíciles o imposibles, reciba éste el precepto del que manda con toda mansedumbre y obediencia. <sup>2</sup> Pero si ve que el peso de la carga excede absolutamente la medida de sus fuerzas, exponga a su <sup>4</sup></p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>y la criba brinda a su vez otra clave de interpretación del texto, esto es, reenvía al enigma, al engaño que implican los recursos literarios, las figuras literarias empleadas, especialmente, de significación, al hacer visible la utilización de silepsis, al jugar con los dos significados de una palabra al tiempo, o más, en el caso de la criba y la utilización de metáforas, sean estas de acción en sentido Aristotélico, y de tropos, como metonimias, sinecoques y en este sentido, implica considerar en el texto, no solo la conexión con los <i>Diálogos</i> de San Gregorio o la <i>Regla de los Monjes</i> de San Benito, sino el cuidado que demandan otras claves de interpretación, otros significados en relación con esos textos como límite en la construcción de la narración que introducen al autor en la narración.</p> <p>Siguiendo con el texto del cuento se tiene que "La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis" remite a los siguientes apartes del Capítulo I, La criba rota y estos a su vez abren paso a la interpretación del texto del siguiente párrafo:</p> <p>"La ya citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una <b>criba</b> para limpiar el trigo. Dejóla incautamente sobre la mesa y fortuitamente se quebró y <u>quedó partida en dos trozos</u>. (...) Pero Benito, joven piadoso y compasivo, al ver llorar a su nodriza, compadecido de su dolor, <u>tomó consigo los trozos de la criba rota e hizo oración con lágrimas. A1 acabar su oración encontró junto a sí la criba tan entera, que no podía hallarse en ella señal alguna de fractura</u>. Al punto, consolando cariñosamente a su nodriza, <u>le devolvió entera la criba que había tomado rota</u>.</p> <p>El hecho fue conocido de todos los del lugar. Y causó tanta</p>	<p>superior las causas de su imposibilidad con paciencia y oportunamente,<sup>3</sup> y no con soberbia, resistencia o contradicción.<sup>4</sup> Pero si después de esta sugerencia, el superior mantiene su decisión, sepa el más joven que así conviene,<sup>5</sup> y confiando por la caridad en el auxilio de Dios, obedezca</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LXXIII</b> <b>EN ESTA REGLA NO ESTA CONTENIDA</b> <b>TODA LA PRACTICA DE LA JUSTICIA</b></p> <p><sup>1</sup> Hemos escrito esta Regla para que, observándola en los monasterios, manifestemos tener alguna honestidad de costumbres, o un principio de vida monástica.<sup>2</sup> Pero para el que corre hacia la perfección de la vida monástica, están las enseñanzas de los santos Padres, cuya observancia lleva al hombre a la cumbre de la perfección.<sup>3</sup> Porque ¿qué página o qué sentencia de autoridad divina del Antiguo o del Nuevo Testamento, no es rectísima norma de vida humana?<sup>4</sup> O ¿qué libro de los santos Padres católicos no nos apremia a que, por un camino recto, alcancemos a nuestro Creador?<sup>5</sup> Y también las Colaciones de los Padres, las Instituciones y sus Vidas, como también la Regla de nuestro Padre san Basilio,<sup>6</sup> ¿qué otra cosa son sino instrumento de virtudes para monjes de vida santa y obedientes?<sup>7</sup> Pero para nosotros, perezosos, licenciosos y negligentes, son motivo de vergüenza y confusión.</p> <p><sup>8</sup> Quienquiera, pues, que te apresuras hacia la patria celestial, practica, con la ayuda de Cristo, esta mínima Regla de iniciación que hemos delineado,<sup>9</sup> y entonces, por fin, llegarás, con la protección de Dios, a las cumbres de doctrina y virtudes que arriba dijimos. Amén</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P1:</p> <p>P2:</p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>admiración, que sus habitantes colgaron la criba a la entrada de la iglesia, para que presentes y venideros conocieran con cuánta perfección el joven Benito había dado comienzo a su vida monástica. Y durante años, todo el mundo pudo ver la criba allí, puesto que permaneció suspendida sobre la puerta de la iglesia hasta estos tiempos de la invasión lombarda.</p> <p>Efectivamente, el último enunciado del párrafo anterior del Capítulo I <i>La Criba rota y reparada</i> establece el nexo con el P2 del cuento en relación con “la puerta” pues este inicia así: “Cuando <u>la puerta</u> selló con ruido la salida de la valija (...)”, y aquel otro termina: “Y durante años, todo el mundo pudo ver la criba allí, puesto que permaneció suspendida sobre <u>la puerta</u> de la iglesia hasta estos tiempos de la invasión lombarda”. La puerta es un símbolo del primer cambio decisivo de San Benito a la vida como monje anacoreta (Capítulo I <i>Las Clases de Monjes</i>, Regla de San Benito) en el Subiaco y también, desde el psicoanálisis un significante que hace borde al pasaje de una vida a otra. Si bien, la criba podría interpretarse como una metáfora del inicio de la vida monástica y clave fundamental de interpretación en tanto enigma, es la puerta la que abre paso a la vida eremita en el Subiaco, una vida de silencio y aislamiento en la contemplación de divina:</p> <p><b>CAPITULO I La criba rota y reparada:</b> Pero Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que</p>	<p><b>CAPITULO I</b> <b>LAS CLASES DE MONJES</b></p> <p>1 Es sabido que hay cuatro clases de monjes. 2 La primera es la de los cenobitas, esto es, la de aquellos que viven en un monasterio y que militan bajo una regla y un abad. // 3 La segunda clase es la de los anacoretas o ermitaños, quienes, no en el fervor novicio de la vida religiosa, sino después de una larga probación en el monasterio. 4 aprendieron a pelear contra el diablo, enseñados por la ayuda de muchos. 5 Bien adiestrados en las filas de sus hermanos para la lucha solitaria del desierto, se sienten ya seguros sin el consuelo de otros, y son capaces de luchar con sólo su mano y su brazo, y con el auxilio de Dios, contra los vicios de la carne y de los pensamientos.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P1:</b></p> <p><b>P2:</b></p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco, distante de la ciudad de Roma unas cuarenta millas. En este lugar manan aguas frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale formando un río.</p> <p>Mientras iba huyendo hacia este lugar, un monje llamado Román le encontró en el camino y le preguntó adónde iba. Y cuando tuvo conocimiento de su propósito guardó el secreto y le animó a llevarlo a cabo, dándole el hábito de la vida monástica y ayudándole en lo que pudo.</p> <p>El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato (...)"</p> <p>Adicionalmente, se puede interpretar del P2 del cuento "Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija", hace referencia a la invasión lombarda" tras la cual siguiendo el hilo del texto "Benito, deseando más sufrir los desprecios del mundo que recibir sus alabanzas, y fatigarse con trabajos por Dios más que verse ensalzado con los favores de esta vida, huyó ocultamente de su nodriza y buscó el retiro de un lugar solitario, llamado Subiaco (...) El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en <u>un monasterio puesto</u></p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P1:</p> <p>P2:</p>	<p>Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.</p> <p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>bajo la regla del abad Adeodato (...). _Entonces, si se considera la definición de valija conforme a Claveria (?): “VALIJA aparece ya desde el Diccionario de Autoridades con una acepción especializada que designa ((La bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas; y a veces se toma por el correo mismo)). La voz es lematizada en todos los diccionarios de la Academia hasta la edición de 1869 con b inicial; a partir de 1884 aparece en la v. A partir de esta última edición la parte final de la definición forma una nueva acepción: ((El mismo correo))”. Es decir, que Benito, es “el mismo correo”. Conforme a las diferentes acepciones del siglo XIX (Claveria ?) correo remite “al que tiene por oficio llevar y traer las cartas de un lugar a otro”, “La comunicación que se tiene por escrito o de palabra para tratar y avisar lo que se ofrece de una parte a otra”. Por consiguiente, Benito es “correo” es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que se silencia durante su permanencia en la cueva en el Subiaco donde permaneció por “3 años”, lo que se sostiene y sustenta en relación con el texto que sigue en el P2 del cuento : “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, (...)” respecto al texto del Capítulo I La criba rota y reparada, “ puesto que:</p> <p>1 Vaso es símbolo de San Benito según puede extraerse principalmente del <b>Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne</b> , que remite al contenido/continente de las almas, no solo por su palabra, sino por sus acciones al hacer frente a las tentaciones, especialmente, de la carne. San Gregorio, en su diálogo con Pedro expone que los</p>	<p><b>DIALOGOS : CAPÍTULO II CÓMO VENCÍÓ UNA TENTACIÓN DE LA CARNE</b></p> <p>Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos agujones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido. Pero de esta manera por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio.</p> <p>Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante.</p> <p>Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección, puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>“vasos sagrados” “son las almas de los fieles” y “los elegidos mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos” para protegerse de pecar. Sin embargo, “cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”. Luego, San Benito, elegido del señor, quien “desde su infancia tuvo cordura de anciano” (<b>Prólogo, Diálogos</b>) al enfrentar la primera tentación de la carne que expone San Gregorio, tras dar inicio a la vida anacoreta, se constituyó en “vaso sagrado” y al superar la tentación de la carne, del pecado, se constituyó en “custodio de vasos sagrados”. <b>En el capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz</b>, el vaso no solo está asociado a lo sagrado, a las almas, a la presencia divina, sino a la “muerte”, al veneno, la maldad, como se desarrollará más adelante, cuando los monjes intentaron asesinarlo y tanto en este <b>capítulo como en el XXIX La tinaja vacía que rebose de aceite</b>, el vaso está asociado a milagros “Y así, no había ya quien dudara de las promesas de aquel que en un instante trocó un vaso de cristal casi vacío en una tinaja rebosante de aceite”.</p> <p>Teniendo en cuenta, “el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”, remite a:</p> <p>1 Al considerar el agua en el <b>Capítulo I : La criba rota y reparada</b>, el agua remite al Subiaco, “lago profundo”, sitio donde San Benito llevó una vida anacoreta durante 3 años “ignorado de todos” esto es, San Benito aun no se hacía cargo de transmitir la palabra, aun no era mensaje: “En este lugar manan <b>aguas</b> frescas y límpidas, cuya abundancia se recoge primero en un gran lago y luego sale</p>	<p>eso manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados.</p> <p>Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección, puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados. // <b>PEDRO</b>.- Algo comprendo del sentido del pasaje que has aducido, sin embargo te ruego que me lo expongas con más claridad. // <b>GREGORIO</b>.- Es evidente, Pedro, que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. Los vasos sagrados son las almas de los fieles. Por eso conviene que los elegidos, mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos, pero cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO III EL JARRO ROTO POR LA SEÑAL DE LA CRUZ</b></p> <p>(...) Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel <u>vaso contenía una bebida de muerte</u>, puesto que no había podido soportar la señal de la vida. A1 momento se</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>formando un río. (...) El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos (...) [La cueva] caía debajo de una gran peña. San Benito aun no era custodio de los "vasos sagrados", él era un vaso cuya alma alimentada en la contemplación divina, brindaba alimento espiritual a quienes nutrían su cuerpo en la cueva, su refugio, en el Subiáco. Las aguas del Subiáco entonces adquieren un carácter sagrado por la presencia de San Benito. Agua, Subiáco, San Benito. El vaso alto de agua, alude entonces a la presencia de San Benito en el Subiáco.</p> <p>2 El carácter sagrado del agua también se extrae del <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b>, "Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago a por agua (...) Aquella misma noche, en compañía del niño Plácido (...) subió a la montaña y oró allí un buen rato. Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como señal (...) Al día siguiente, acudieron de nuevo aquellos monjes por causa del agua (...) Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al punto se llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña" y en el</p>	<p>levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: "Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO V DEL AGUA QUE HIZO BROTAR DE UNA ROCA EN LA CIMA DE UN MONTE</b></p> <p>Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago a por agua, sobre todo porque como el camino era peligroso y muy pendiente, cada vez que se bajaba por él se corría verdadero peligro. Reuniéronse los monjes de estos tres monasterios y fueron a ver al siervo de Dios Benito y le dijeron: "Mucho trabajo nos cuesta bajar diariamente al lago a por agua. Mejor será trasladar los monasterios a otro lugar". Benito les consoló con buenas palabras y los despidió. Aquella misma noche, en compañía del niño Plácido -de quien anteriormente hice mención- subió a la montaña y oró allí un buen rato. Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como señal, y sin decir nada a nadie regresó al monasterio.. Benito les dijo: "Id y cavad un poco en la roca donde encontréis tres piedras superpuestas Porque poderoso es Dios para hacer brotar agua aun de la cima de la montaña, y así ahorraros la fatiga de tan largo camino. ". Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p><b>Capítulo VII: De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas</b>, "(...) el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar <b>agua</b> del lago y al sumergir incautamente en el <b>agua</b> la vasija que traía, cayó también él en el <b>agua</b> tras ella. A1 punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha El hombre de Dios, (...), al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro. (...) Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; (...) creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el <b>agua</b> hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las <b>aguas</b>, (...)</p> <p>En el <b>Capítulo VI :del hierro vuelto a su mango desde el fondo del agua</b>, El <b>agua</b> implica la dualidad de lo sagrado y la presencia de "la maldad asociada también a las zarzas como en el Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne", pues en ella suceden milagros aunque también se vehícula el mal. "Mientras el godo cortaba aquel matorral de zarzas con todas sus fuerzas, se desprendió el hierro del mango y cayó al lago, precisamente en un lugar donde era tanta la profundidad del <b>agua</b>, que no había esperanza alguna de recuperarlo. Perdida ya la herramienta, corrió el godo tembloroso al monje Mauro (...). Enseguida, Mauro puso el hecho en conocimiento del siervo de Dios Benito, el cual, enterado</p>	<p>punto se llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña .</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VI DEL HIERRO VUELTO A SU MANGO DESDE EL FONDO DEL AGUA</b></p> <p>En otra ocasión, un godo pobre de espíritu llegó al monasterio para hacerse monje y el hombre de Dios Benito le recibió con sumo gusto. Cierta día mandó darle una herramienta -que por su parecido con la falce llaman falcastro-, para que cortara la maleza de un sitio donde había de plantarse un huerto. El lugar que el godo había recibido para limpiarlo estaba en la misma orilla del lago. Mientras el godo cortaba aquel matorral de zarzas con todas sus fuerzas, se desprendió el hierro del mango y cayó al lago, precisamente en un lugar donde era tanta la profundidad del agua, que no había esperanza alguna de recuperarlo. Perdida ya la herramienta, corrió el godo tembloroso al monje Mauro, le contó lo que le había sucedido e hizo penitencia por su falta. Enseguida, Mauro puso el hecho en conocimiento del siervo de Dios Benito, el cual, enterado del caso, fue al lugar del suceso, tomó el mango de la mano del godo y lo metió en el agua. A1 momento, el hierro subió de lo hondo del lago y se ajustó al mango. Luego entregó la herramienta al godo diciéndole: "Toma, trabaja y no te aflijas más". [Arriba]</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VII DE UN DISCÍPULO SUYO QUE ANDUVO SOBRE LAS AGUAS</b></p> <p>Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>del caso, fue al lugar del suceso, tomó el mango de la mano del godo y lo metió en el <b>agua</b>. A1 momento, el hierro subió de lo hondo del lago y se ajustó al mango”.</p> <p>Y en el <b>Capítulo XXXIII: <i>El milagro de su hermana escolástica</i></b> confusamente el <b>agua</b> se asocia a un milagro pero también al deseo, contrario al precepto monacal, de la hermana de San Benito. Su hermana esperaba que su hermano permaneciese junto a ella en contra de los preceptos monásticos aunque con sus lágrimas obtuvo el favor del Todopoderoso, milagro y oposición a los preceptos divinos ante los que el mismo Dios es laxo al corresponder al pedido de la religiosa: “Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la <b>lluvia</b>, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, (...) había derramado sobre la mesa tal <b> río de lágrimas</b>, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua (...). Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no</p>	<p>mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. A1 punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: "Hermano Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos". Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; después de pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, de modo que lo que nunca creyó poder hacer, lo estaba viendo estupefacto como un hecho.</p> <p>Vuelto al abad, le contó lo sucedido. Pero el venerable varón Benito empezó a atribuir el hecho, no a sus propios merecimientos, sino a la obediencia de Mauro. Éste, por el contrario, decía que el prodigio había sido únicamente efecto de su mandato y que él nada tenía que ver con aquel milagro, porque lo había obrado sin darse cuenta. En esta amistosa porfía de mutua humildad, intervino el niño que había sido salvado, diciendo: "Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua".</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. El <b>agua</b> remite a las lágrimas, la lluvia, el deseo. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio “. Se sigue entonces que “el vaso alto de <b>agua</b> al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito” se trata de la permanencia de San Benito en el Subiáco por el lapso de tres años cuando su alma como vaso sagrado se alimentaba de la contemplación divina, “El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de un tiempo en el Subiáco.</p> <p>Es de anotar, que el Subiáco remite a una actriz y periodista gráfica <b>Luigina Lollobrigida</b> nacida en esta región italiana. Esta actriz permite establecer tres nexos, relaciones de extimidad:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La cuestión de lo femenino, su relación con el P2 y el Capitulo II <i>La tentación de la carne</i> de los diálogos, pues esta actriz quien también fue modelo y participó en Miss Italia en 1947 formó parte del elenco de la película <i>La burla del diablo</i> (1953) dirigida por John Huston . El guión fue co-escrito por Huston y Truman Capote , y basada en una novela del mismo nombre por el periodista y crítico británico Claude Cockburn , escribiendo bajo el seudónimo de James Helvick. Fue destinado por Huston como parodia de su obra maestra anterior, <i>El halcón maltés</i> , y de las películas de su género.</li> <li>- Esta actriz también permite establecer la relación de extimidad con el autor, en tanto, es el nexo con el autor, por su relación con el periodismo, recuérdese que Di Benedetto fue periodista.</li> </ul>	<p><b>PEDRO.</b>- Portentosas son las cosas que cuentas y sin duda alguna serán de edificación para muchos. Yo, por mi parte, te digo que cuantos más milagros conozco de este santo varón, más sed tengo de ellos</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XX</b> <b>DEL PENSAMIENTO DE SOBERBIA DE UN MONJE, CONOCIDO EN ESPÍRITU</b></p> <p>En otra ocasión, mientras el venerable abad tomaba su alimento (...), cierto monje, (...) le sostenía la lámpara delante de la <b>mesa</b>. Y mientras el hombre de Dios comía y él le alumbraba, comenzó a pensar y decir secretamente en su interior: "¿Quién es éste para que yo tenga que servirle y sostenerle la lámpara mientras come? ¿Y siendo yo quien soy, he de servirle?".</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXIX</b> <b>LA TINAJA VACÍA QUE REBOSO DE ACEITE</b></p> <p>El monje, saludablemente corregido, quedó ruborizado de ver que el venerable abad había mostrado con milagros el poder de Dios todopoderoso, del que antes le había hablado en la primera amonestación. Y así, no había ya quien dudara de las promesas de aquel que en un instante trocó un vaso de cristal casi vacío en una tinaja rebosante de aceite</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXIII</b> <b>EL MILAGRO DE SU HERMANA ESCOLÁSTICA</b></p> <p>Estando aún sentados a la <b>mesa</b> entretenidos en santos coloquios, y siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche,</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>- Del mismo modo, relativo a la película <i>La burla del diablo</i>, la actriz permite establecer un nexo con el cuento en relación con la cuestión del género, pues, "esta obra de Huston no se ajusta a las normas establecidas de las categorías de cine, ha sido clasificado como un "thriller", una "comedia", un "drama", un "crimen" y una película "romántica". Es sobre todo una parodia del cine negro de un estilo que Huston mismo había iniciado para su época. Del mismo modo, pocos años mas tarde, el cuento <i>Abandono y pasividad</i>, podría señalarse no podía ubicarse en género alguno, por su nexo con el cine y la literatura, y como se puede apreciar hasta el momento, no solo, podría ser un guión de cine sino un cuento.</p> <p>De otra parte, "el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado a la explanada de la mesita (...) remite a <b>la mesa los capítulos, Capítulo I: La criba rota y reparada, Capítulo III: El jarro roto por la señal de la cruz, Capítulo XX: Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu, Capítulo XXXIII: El milagro de su hermana escolástica</b> en los que la mesa está asociada al sitio preámbulo de un milagro, sitio de congregación para la muerte, el pecado, el servicio, el deseo, las lágrimas, de Escolástica, la lluvia torrencial y en este sentido, también asociada al valle del río Aniene que riega el Subiáco y sobre el cual se eleva el monasterio de Santa Escolástica. De este modo, en cada capítulo se juega con la silepsis :</p> <p>1 Preámbulo de un milagro que abrirá paso a la vida</p>	<p>para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".</p> <p>Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo, mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio corriente arrastrándome casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: "Hermano Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos". Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; después de</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>anacoreta y monacal de San Benito aunque no sin antes producirse el acontecimiento trágico esto es que la criba se rompiese, mesa, remite a tragedia y milagro:</p> <p><b>CAPÍTULO I: LA CRIBA ROTA Y REPARADA:</b> (...) La ya Citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una criba para limpiar el trigo. Dejóla incautamente sobre la <b>mesa</b> y fortuitamente se quebró y quedó partida en dos trozos. Al regresar la nodriza, empezó a llorar desconsolada, viendo rota la criba que había recibido prestada. (...)</p> <p>2 Mesa asociada a la congregación de los monjes para matar a San Benito , al milagro y a la voluntad de Dios para el pecador.</p> <p><b>CAPÍTULO III: EL JARRO ROTO POR LA SEÑAL DE LA CRUZ:</b> (...) Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio, fue presentado al abad, que estaba en la <b>mesa</b>, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. A1 momento se levantó de <b>la mesa</b>, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: "Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo "</p>	<p>pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, de modo que lo que nunca creyó poder hacer, lo estaba viendo estupefacto como un hecho.</p> <p>Vuelto al abad, le contó lo sucedido. Pero el venerable varón Benito empezó a atribuir el hecho, no a sus propios merecimientos, sino a la obediencia de Mauro. Éste, por el contrario, decía que el prodigio había sido únicamente efecto de su mandato y que él nada tenía que ver con aquel milagro, porque lo había obrado sin darse cuenta. En esta amistosa porfía de mutua humildad, intervino el niño que había sido salvado, diciendo: "Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua".</p> <p>PEDRO.- Portentosas son las cosas que cuentas y sin duda alguna serán de edificación para muchos. Yo, por mi parte, te digo que cuantos más milagros conozco de este santo varón, más sed tengo de ellos.</p> <p style="text-align: center;"><b>LA REGLA DE LOS MONJES DE SAN BENITO:</b> <b>Capítulo VI</b> <b>EL SILENCIO</b></p> <p><sup>1</sup> Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>3 La mesa remite al pecado de la soberbia y al servicio en la humildad</p> <p><b>CAPÍTULO XX: DEL PENSAMIENTO DE SOBERBIA DE UN MONJE, CONOCIDO EN ESPÍRITU:</b> En otra ocasión, mientras el venerable abad tomaba su alimento (...), cierto monje, (...) le sostenía la lámpara delante de la <b>mesa</b>. Y mientras el hombre de Dios comía y él le alumbraba, comenzó a pensar y decir secretamente en su interior: "¿Quién es éste para que yo tenga que servirle y sostenerle la lámpara mientras come? ¿Y siendo yo quien soy, he de servirle?"</p> <p>4. La mesa remite al encuentro de San Benito y Santa Escolástica, al deseo, a la transgresión de la regla monacal y al ruego asociado a las lágrimas de la hermana del santo, a la lluvia, el agua para procurarse el favor Divino de pasar la noche junto a su hermano y al valle del río Aniene donde se eleva el monasterio de Santa Escolástica:</p> <p><b>CAPÍTULO XXXIII: EL MILAGRO DE SU HERMANA ESCOLÁSTICA:</b> Estando aún sentados a la <b>mesa</b> entretenidos en santos coloquios, y siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio". Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la <b>mesa</b> con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para</p>	<p>me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". <sup>2</sup> El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado.</p> <p><sup>3</sup> Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, <sup>4</sup> porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". <sup>6</sup> Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo.</p> <p><sup>7</sup> Por eso, cuando haya que pedir algo al superior, pídase con toda humildad y respetuosa sumisión. <sup>8</sup> En cuanto a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a una eterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su boca para tales expresiones.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo XXXVIII</b> <b>EL LECTOR DE LA SEMANA</b></p> <p><sup>1</sup> En la mesa de los hermanos no debe faltar la lectura. Pero no debe leer allí el que de buenas a primeras toma el libro, sino que el lector de toda la semana ha de comenzar su oficio el domingo. <sup>2</sup> Después de la misa y comunión, el que entra en función pida a todos que oren por él, para que Dios aparte de él el espíritu de vanidad. <sup>3</sup> Y digan todos tres veces en el oratorio este verso que comenzará el lector: "Señor, ábremos los labios, y mi boca anunciará tus alabanzas".</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la <b>mesa</b>, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la <b>mesa</b> tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la <b>mesa</b> se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia.</p> <p>5 En relación con el Capítulo XXXVIII <i>El lector de la semana</i>, la mesa remite a la reunión de los hermanos en torno a la lectura.</p> <p>Sin embargo, “<b>la explanada de la mesita</b>”, en P2 hace referencia a la presencia de San Benito en Subiaco, ubicado en el valle del río Aniene después de realizar el milagro de la criba rota que yacía sobre la mesa en la que la nodriza se aprestaba a limpiar el trigo.</p> <p>Respecto a las flores en P2, “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso”, se asocian en el <i>Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne y Capítulo VIII: Del pan</i></p>	<p><sup>4</sup> Reciba luego la bendición y comience su oficio de lector. <sup>5</sup> Guárdese sumo silencio, de modo que no se oiga en la mesa ni el susurro ni la voz de nadie, sino sólo la del lector.</p> <p><sup>6</sup> Sírvanse los hermanos unos a otros, de modo que los que comen y beben, tengan lo necesario y no les haga falta pedir nada; <sup>7</sup> pero para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, si necesitan algo, pídanlo llamando con un sonido más bien que con la voz. <sup>8</sup> Y nadie se atreva allí a preguntar algo sobre la lectura o sobre cualquier otra cosa, para que no haya ocasión de hablar, <sup>9</sup> a no ser que el superior quiera decir algo brevemente para edificación. <sup>10</sup> El hermano lector de la semana tomará un poco de vino con agua antes de comenzar a leer, a causa de la santa Comunión, y para que no le resulte penoso soportar el ayuno.</p> <p><sup>11</sup> Luego tomará su alimento con los semaneros de cocina y los servidores. <sup>12</sup> No lean ni canten todos los hermanos por orden, sino los que edifican a los oyentes.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LIV</b> <b>SI EL MONJE DEBE RECIBIR CARTAS</b> <b>U OTRAS COSAS</b></p> <p><sup>1</sup> En modo alguno le es lícito al monje recibir cartas, eulogias o cualquier pequeño regalo de sus padres, de otra persona o de otros monjes, ni tampoco darlos a ellos, sin la autorización del abad. <sup>2</sup> Aunque fueran sus padres los que le envían algo, no se atreva a aceptarlo sin antes haber informado al abad. <sup>3</sup> Y si éste manda recibirlo, queda en la potestad del mismo abad el disponer a quién se lo ha de dar. <sup>4</sup> Y no se ponga triste el</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p><i>envenenado tirado lejos por un cuervo. a la tentación de la carne</i>, ante la que un alma joven, un vaso sagrado es débil y por ello deberá ocuparse en trabajos, en tanto, un “maestro de las almas”, no sucumbe a la tentación y custodia las almas débiles, cabría señalar:</p> <p>1.De acuerdo con el Prólogo, las flores asociadas a lo femenino como tentación y el desprecio que manifestó San Benito solo se iguala al de un “maestro de las almas” un “custodio de los vasos sagrados”, labor que solo está en manos de monjes “mayores de 50 años” como se podrá apreciar en el Capítulo II, “cual si estuviera marchito”.</p> <p><b>PRÓLOGO:</b> Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito.</p> <p>2 En el Capítulo II, la mujer como tentación de la carne se presenta como la primera prueba a la fe de San Benito, la mujer que vio antaño y cuya hermosura como recuerdo despierta “una tentación carnal violenta”, bien puede representarse por las zarzas, plantas de flores rojas con espinas a las que se arroja San Benito para expiar su pecado y se confunde el rojo de su sangre con el rojo de</p>	<p>hermano a quien se lo enviaron, no sea que dé ocasión al diablo. 5 Al que se atreva a obrar de otro modo, sométaselo a la disciplina regular.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P2:	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p>	<p>las zarzas. Fuera de los textos, podría señalarse también que existen las hierbas de San Benito, que poseen flores de tono rosa, lo que sustentaría “el rosa tierno mal conjugado con el rojo furioso”. De este modo, el P2 “(...) la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de rosa tierno mal conjugado con el color furioso”, hace referencia a esta primera “tentación violenta” vencida por San Benito, tal como se cifra en el P3, al punto de concretar las palabras de San Gregorio, al adquirir “cordura de anciano” y aquel vaso sagrado que deriva en aquel florero se constituirá en el “custodio de los vasos sagrados”, atribución solo conferida a las personas mayores de 50 años.</p> <p><b>CAPÍTULO II CÓMO VENCÍÓ UNA TENTACIÓN DE LA CARNE:</b> Un día, estando a solas, se presentó el tentador. Un ave pequeña y negra, llamada vulgarmente mirlo, empezó a revolotear alrededor de su rostro, de tal manera que hubiera podido atraparla con la mano si el santo varón hubiera querido apresarla. Pero hizo la señal de la cruz y el ave se alejó. No bien se hubo marchado el ave, le sobrevino una tentación carnal tan violenta, cual nunca la había experimentado el santo varón. El maligno espíritu representó ante los ojos de su alma cierta mujer que había visto antaño y el recuerdo de su hermosura inflamó de tal manera el ánimo del siervo de Dios, que apenas cabía en su pecho la llama del amor. Vencido por la pasión, estaba ya casi decidido a dejar la soledad. Pero tocado súbitamente por la gracia divina volvió en sí, y viendo un espeso matorral de zarzas y ortigas que allí cerca crecía, se despojó del vestido y desnudo se echó en aquellos</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P2:</b></p> <p><b>P3:</b></p>	<p>Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.</p> <p>Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras.</p>	<p>aguijones de espinas y punzantes ortigas, y habiéndose revolcado en ellas durante largo rato, salió con todo el cuerpo herido.</p> <p>3. La relación flor-tentación de la carne, también, se encuentra en el Capítulo VIII , tentación no ya de San Benito, una violencia suscitada a su alma sino una tentación de la carne que el sacerdote Florencio puso a sus discípulos al no lograr acabar con la vida de San Benito, “instigado por el antiguo enemigo”, se trata de una violencia propiciada por otro y a sus discípulos:</p> <p><b>CAPÍTULO VIII: DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO:</b> Florencio, abuelo de nuestro subdiácono Florencio, instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y a apartar de su trato a cuantos podía (...). Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos.</p> <p>En el P3 del cuento se cifra la victoria de San Benito al enfrentar la tentación de la carne, momento desde el que :</p>	<p>.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P3:	<p>Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras.</p>	<p><b>CAPÍTULO II CÓMO VENCÍO UNA TENTACIÓN DE LA CARNE</b>          (...) por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio. //</p> <p>De este fragmento del Capítulo II, las palabras que intersectan el texto del cuento y el texto de los <i>Diálogos</i>, además de las flores, y dan cuenta que el P3 se sustenta en este aparte del Capítulo II son: en el primero, “la violencia exterior”, “extinguió” y en el segundo, “el ardor que tan vivamente sentía por fuera”, “extinguió”. Así, en el P3, “Las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, justamente, da cuenta que “al acallarse la violencia exterior” al trocar “el deleite en dolor” cuando San Benito se arrojó a las zarzas y a las ortigas, por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma” y “el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro” (Capítulo II). De este modo, “venció el pecado, mudando el incendio. Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante (...) Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”. y por tanto, conforme al P3, “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, ya que, no constituirán</p>	.



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P3:	<p>Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras.</p>	<p>una tentación para San Benito, aunque si para sus discípulos como bien pudo leerse en el <b>CAPÍTULO VIII: DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO</b>, ya que, si establecemos a partir del <b>CAPÍTULO II CÓMO VENCÍÓ UNA TENTACIÓN DE LA CARNE</b> la metáfora flores de las zarzas, flores, remiten a mujer, tentación de la carne, pecado y de la misma manera, en el Capítulo VIII al sacerdote Florencio que introdujo 7 jóvenes desnudas para matar las almas de los discípulos de San Benito , en tanto no pudo matar su cuerpo y por supuesto, se sigue que sobre “el maestro de las almas” la tentación de la carne tras la primera tentación violenta ya no era amenaza.</p> <p>En el Capitulo II (...) “Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”. En torno a este asunto, Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. Los vasos sagrados son las almas de los fieles. Por eso conviene que los elegidos, mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos, pero cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”, (...) y en el Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i> “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las</p>	.

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	<p>Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera</p>	<p>virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”.</p> <p>El P4 del cuento cifra aspectos relacionados con los dos primeros Capítulos, ya citados, de los <i>Diálogos</i> y sigue el hilo conductor cifrado de los tres primeros párrafos del cuento. Las cuestiones claves de este párrafo, concuerdan con las unidades lexicales (sustantivos) por composición o descomposición, los sustantivos que se repiten o aquellos que no repitiéndose sobresalen por su etimología y su nexa con el cuento, Los <i>Diálogos</i> de San Gregorio y la Regla de los Monjes de San Benito, en una relación de extimidad teniendo en cuenta los Apéndices E y F. En este orden de ideas:</p> <p>1 En el P4 “ Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador (...)”, remite a:</p> <p>- Con anterioridad en los capítulos I, VIII, XV, XXXV Y XXXVII de los <i>Diálogos</i> se estableció el nexa entre San Benito y la luz, en el proceso de desplazamiento y sustitución, un proceso de gradación de la luz del fuego del hombre, la luz natural del sol (la violencia del sol), “la luz interior del alma”, la “luz de Dios” que retroactivamente se interpreta en los primeros párrafos a partir del Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo De Capua</i>, es decir, al seguir la clave de interpretación de abajo hacia arriba que procura la Medalla de San Benito. Y en el P4 “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la que se asocia “a la Pascua de</p>	<p style="text-align: center;"><b>DIÁLOGOS CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b></p> <p>(...) Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la <b>luz</b> sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.</p> <p>Bastante lejos de allí vivía un sacerdote que había preparado su comida para la fiesta de Pascua. El Señor se le apareció (...). Inmediatamente el sacerdote se levantó (...) se dirigió al lugar indicado. Buscó al hombre de Dios (...) lo encontró escondido en su cueva. Oraron, alabaron a Dios todopoderoso y se sentaron. (...) el sacerdote le dijo: “¡Vamos a comer! que hoy es Pascua”. A lo que respondió el hombre de Dios: “Sí, para mí hoy es Pascua, porque he merecido verte”. Es que estando como estaba alejado de los hombres, ignoraba efectivamente que aquel día fuese la solemnidad de la Pascua 9. Pero el buen sacerdote insistió diciendo: “Créeme: hoy es el día de Pascua de Resurrección del Señor. No debes ayunar, puesto que he sido enviado para que juntos tomemos los dones del Señor”. (...) También por aquel entonces le encontraron unos pastores oculto en su cueva. Viéndole, por entre la maleza, vestido de pieles, creyeron que era alguna fiera. Pero reconociendo luego que era un siervo de Dios, muchos de ellos trocaron sus instintos feroces por la dulzura de la piedad. Su nombre se dio a conocer por los lugares comarcanos y desde entonces fue visitado por muchos, que al llevarle el alimento para su cuerpo recibían a cambio, de su boca, el</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	<p>resurrección del Señor”, conforme al Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i>. En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta Benito, realizó su primer milagro. Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual. Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II <i>La tentación de la carne</i>, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos. En el primer párrafo del Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>, precisamente, se explicita que “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”. “La luz de velador” como “luz del alma” de San Benito” que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta, se sustenta en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de “velador”, “en tanto vela las acciones de su vida a toda hora” (Capítulo IV <i>Los instrumentos de las buenas obras</i>).</p> <p>- El nexa “luz de velador” y “despertador” se establece tanto en el Prólogo como en el Capítulo XLVII, <i>El anuncio de la obra de Dios</i> de la Regla de los Monjes. En cuanto al Prólogo, San Benito es “el despertador” en tanto, “levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina”, él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como “luz de velador”, al “velar las acciones de su vida a toda hora” como monje anacoreta, “(...) 8 Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: “<u>Ya es hora de levantarnos del sueño</u>”</p>	<p>alimento espiritual para sus almas. [Arriba]</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO II</b> <b>CÓMO VENCÍ UNA TENTACIÓN DE LA CARNE</b></p> <p>(...) “Después de esto, muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”. En torno a este asunto, Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. Los vasos sagrados son las almas de los fieles. Por eso conviene que los elegidos, mientras son aún tentados, estén sometidos a un servicio y se fatiguen con trabajos, pero cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”, (...)</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO III</b> <b>EL JARRO ROTO POR LA SEÑAL DE LA CRUZ</b></p> <p><b>G:</b> Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII</b> <b>DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO:</b> <b>(...) GREGORIO.-</b> Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	<p>Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera</p>	<p>(Rom. 13,11). 9 Abramos los ojos a la luz divina, y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: 10 "Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones" (Sal 94,8). 11 Y otra vez: "El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias" (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? "Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor" (Sal 33,12). 13 "<u>Corran mientras tienen la luz de la vida, para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte</u>" (Jn 12,35). Y en cuanto al Capítulo XLVII, solo un Abad puede ser "un despertador" para levantar las almas; "1 El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es competencia del abad".</p> <p>Continuando con el P4 "(...) espera, espera de luz de velador" de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez (...) puede interpretarse como preámbulo a una serie de milagros, que se cifran a partir de P5 que remite al Capítulo III de los <i>Diálogos</i>, "<i>El jarro roto por la señal de la Cruz</i>", en el que San Benito se transforma, deja su vida como monje anacoreta e inicia su servicio como abad a petición de los monjes que perdieron al suyp, los que atentarán contra su vida, es decir, intentarán apagar "la luz de velador" al envenenar el vino del rito sagrado. Y, justamente, transformará el jarro con el vino envenenado, su integridad al hacer la señal de la cruz, pues se quiebra como si hubiese sido golpeado por una piedra. De ahí, en adelante en los párrafos siguientes del cuento se cifrarán otros milagros contenidos en los <i>Diálogos</i>, como evitar ser asesinado por segunda vez, librar a sus discípulos de la tentación de "la maldad" que habitó al sacerdote Florencio, salvar del ahogamiento a</p>	<p>únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la <b>luz</b> verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). <u>Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás</u>, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XV PROFECÍA QUE HIZO AL REY TOTILA</b></p> <p>(...) Los misterios de esta profecía nos son ya más patentes que la <b>luz</b>, puesto que vemos demolidas las murallas de la ciudad, arruinadas sus casas, destruidas sus iglesias por los huracanes y que se van desmoronando sus edificios, como cansados por una larga vejez.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXV DEL MUNDO ENTERO REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA</b></p> <p>(...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una <b>luz</b> desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella <b>luz</b>, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la <b>luz</b> del día.</p> <p>Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella <b>luz</b> tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	<p>Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera</p>	<p>uno de sus discípulos, interceder por el alma de las religiosas poseídas por el mal, presenciar el ascenso del Obispo de Capua, anunciar su muerte, el milagro de su ascensión y su aparición a dos de sus monjes y el milagro que favorece a “la mujer loca” que se encontraba, después de la asunción de San Benito y su aparición a dos de sus discípulos, en uno de los sitios en el que el santo se dio a la contemplación de su alma y brindó alimento espiritual a sus fieles .</p> <p>Finalmente, en P4 “Porque todo era pasivo - o mecánico, el reloj -, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera”, remite a:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- En primer lugar, remite a la vida de obediencia de los monjes, al Capítulo V <i>La obediencia</i> de la Regla de los Monjes “El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. <sup>2</sup> Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) <sup>4</sup> en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. <sup>5</sup> El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". <sup>6</sup> Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". <sup>7</sup> Estos tales, dejan al momento sus cosas, <u>abandonan la propia voluntad</u>, <sup>8</sup> desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. <sup>9</sup> <u>Y así, en un instante, con la celeridad que da el temor de Dios, se realizan como juntamente y con prontitud ambas cosas: el mandato del maestro y la ejecución del discípulo.</u></li> <li>- En segundo lugar, la inclusión de “ pasivo -mecánico, el reloj -“ remite a las doce manecillas del reloj, que remiten a los doce monasterios edificados por San Benito en el Subiaco: “Como el santo varón crecía en virtudes y milagros en aquella soledad, fueron muchos los que se reunieron en aquel lugar para servir a Dios todopoderoso,</li> </ul>	<p>aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fijate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXVII</b> <b>LA PROFECÍA QUE DE SU MUERTE HIZO A LOS MONJES:</b></p> <p>(...) En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4	<p>Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez.</p> <p>Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera</p>	<p>de suerte que con la ayuda de Nuestro Señor Jesucristo, que todo lo puede, erigió allí doce monasterios, a cada uno de los cuales asignó doce monjes con su abad. Pero retuvo en su compañía a algunos, que creyó serían mejor formados si permanecían a su lado" <b>Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz</b> y conforme al Capítulo VII de <i>La regla de los monjes</i> titulado <i>La humildad</i>, remite a los doce grados de humildad, para llegar a "aquel amor de Dios que siendo perfecto excluye todo temor". Los grados de humildad implican una cierta pasividad : 10 Así, pues, <b>el primer grado</b> de humildad consiste en que uno tenga siempre delante de los ojos el temor de Dios, y nunca lo olvide. (...) Piense el hombre que Dios lo mira siempre desde el cielo, y que en todo lugar, la mirada de la divinidad ve sus obras, y que a toda hora los ángeles se las anuncian. (...) // 31 <b>El segundo grado</b> de humildad puede condensarse en "No vine a hacer mi voluntad sino la de Aquel que me envió". 33 Dice también la Escritura: "La voluntad tiene su pena, y la necesidad engendra la corona." 34 // <b>El tercer grado</b> "consiste en que uno, por amor de Dios, se someta al superior en cualquier obediencia, imitando al Señor de quien dice el Apóstol: "Se hizo obediente hasta la muerte". // 35 <b>El cuarto grado</b> de humildad consiste en que, en la misma obediencia, (...) soportándolo todo, no se canse ni desista, pues dice la Escritura: "El que perseverare hasta el fin se salvará", 44 // <b>El quinto grado</b> "consiste en que uno no le oculte a su abad todos los malos pensamientos que llegan a su corazón y las malas acciones cometidas" puede recogerse en: "La Escritura nos exhorta a hacer esto diciendo: "Revela al Señor tu camino y espera en Él, (...) Dije: confesaré mis culpas al Señor contra mí mismo, y Tú perdonaste la impiedad de mi corazón". //49 <b>El sexto grado</b> de humildad puede sintetizarse en palabras del profeta; " Fui reducido a la nada y nada supe; yo era como</p>	<p>había dado</p> <p style="text-align: center;"><b>REGLA DE LOS MONJES PRÓLOGO</b></p> <p>(...) 8 Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: "Ya es hora de levantarnos del sueño" (Rom. 13,11). 9 Abramos los ojos a la luz divina, y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: 10 "Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones" (Sal 94,8). 11 Y otra vez: "El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias" (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? "Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor" (Sal 33,12). 13 "Corran mientras tienen la luz de la vida, para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte" (Jn 12,35).</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO IV LOS INSTRUMENTOS DE LAS BUENAS OBRAS</b></p> <p>(...) 48 Velar a toda hora sobre las acciones de su vida (...)</p> <p style="text-align: center;"><b>REGLA DE LOS MONJES: Capítulo V LA OBEDIENCIA</b></p> <p><sup>1</sup> El primer grado de humildad es una obediencia sin demora. <sup>2</sup> Esta es la que conviene a aquellos que nada estiman tanto como a Cristo. (...) <sup>4</sup> en cuanto el superior les manda algo, sin admitir</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	<p>un jumento en tu presencia, pero siempre estaré contigo ". // 51 <b>El séptimo grado</b> "consiste en que uno no sólo diga con la lengua que es el inferior y el más vil de todos, sino que también lo crea con el más profundo sentimiento del corazón, 52 humillándose y diciendo con el Profeta: "Soy un gusano y no un hombre, oprobio de los hombres y desecho de la plebe. 53 He sido ensalzado y luego humillado y confundido". 54 Y también: "Es bueno para mí que me hayas humillado, para que aprenda tus mandamientos". //55 <b>El octavo grado</b> "el monje no haga nada sino lo que la Regla del monasterio o el ejemplo de los mayores le indica que debe hacer. // 56 <b>El noveno grado</b> de humildad consiste guardar silencio y no hablar hasta ser preguntado, 57 porque la Escritura enseña que "en el mucho hablar no se evita el pecado". 58 y que "el hombre que mucho habla no anda rectamente en la tierra". //59 <b>El décimo grado</b> de humildad consiste en que uno no se ría fácil y prontamente, porque está escrito: "El necio en la risa levanta su voz". // 60 <b>El undécimo grado</b> se resume en: "Se reconoce al sabio por sus pocas palabras". // 62 <b>El duodécimo grado</b> de humildad consiste en que el monje no sólo tenga humildad en su corazón, sino que la demuestre siempre a cuantos lo vean aun con su propio cuerpo, (...) Y diga siempre (...) con los ojos fijos en la tierra: "Señor, no soy digno yo, pecador, de levantar mis ojos al cielo". 66 Y también con el Profeta: "He sido profundamente encorvado y humillado".</p> <p>De estos grados de la humildad podría decirse que el monje cae como instrumento de Dios, y al conceder a ello, esto es "con el más profundo sentimiento del corazón" y poder hacer no sin su cuerpo, como los señala el duodécimo grado en el que se incluye el cuerpo, se establece una forma diferente de "amor de Dios" que "excluye todo temor".</p>	<p>dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. <sup>5</sup> El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció". <sup>6</sup> Y dice también a los que enseñan: "El que a ustedes oye, a mí me oye". <sup>7</sup> Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, <sup>8</sup> desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda. <sup>9</sup> Y así, en un instante, con la celeridad que da el temor de Dios, se realizan como juntamente y con prontitud ambas cosas: el mandato del maestro y la ejecución del discípulo</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO VII</b> <b>LA HUMILDAD</b></p> <p>1 Clama, hermanos, la divina Escritura diciéndonos: "Todo el que se ensalza será humillado y el que se humilla será ensalzado". 2 Al decir esto nos muestra que toda exaltación es una forma de soberbia. 3 El Profeta indica que se guarda de ella diciendo: "Señor, ni mi corazón fue ambicioso ni mis ojos altaneros; no anduve buscando grandezas ni maravillas superiores a mí." 4 Pero ¿qué sucederá? "Si no he tenido sentimientos humildes, y si mi alma se ha envanecido, Tú tratarás mi alma como a un niño que es apartado del pecho de su madre".</p> <p>5 Por eso, hermanos, si queremos alcanzar la cumbre de la más alta humildad, si queremos llegar rápidamente a aquella exaltación celestial a la que se sube por la humildad de la vida presente, 6 tenemos que levantar con nuestros actos ascendentes la escala que se le apareció en sueños a Jacob, en la cual veía ángeles que subían y bajaban. 7 Sin duda alguna, aquel bajar y subir no significa otra cosa sino que por la exaltación se baja y por la humildad se sube. 8 (...)</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	En tercera instancia, se establece el nexo entre el despertador y el monje "pasivo - mecánico, el reloj -" en relación excéntrica o éxtima de los textos, remite Yixing (683-727), monje chino, budista tántrico y matemático, constructor del primer reloj mecánico que era un instrumento astronómico que servía de reloj. Un texto de la época lo describe de la siguiente manera: "Estaba hecho a imagen del firmamento redondo, y en él aparecían las mansiones lunares, siguiendo su mismo orden, el ecuador y los grados de la circunferencia celeste. El agua movía las paletas y hacía girar automáticamente una rueda que daba una revolución completa en un día y una noche [24 horas]. Además, el aparato llevaba dos anillos que rodeaban la esfera celeste con el Sol y la Luna ensartados en ellos y a los que se imprimía un movimiento circular. La superficie de una caja de madera representaba el horizonte; el instrumento estaba medio hundido en ella y permitía calcular con exactitud el momento del amanecer y el del atardecer, la época de la luna llena y la de la nueva, cuándo podía uno demorarse y cuándo tenía que apresurarse. Llevaba también dos palancas de madera sobre la superficie del horizonte, una con una campana y la otra con un tambor delante; la campana repicaba para marcar las horas y el tambor redoblaba para marcar los cuartos, en ambos casos de forma automática. "Todos estos movimientos se producían gracias a la acción de unos mecanismos situados en el interior de la caja y compuestos por ruedas y ejes, ganchos, pernos y engranajes, dispositivos de parada, etc.". Al igual que los relojes de agua, el de Yixing estaba sujeto a los cambios de las condiciones atmosféricas. Por lo general había que colocar junto a él unas antorchas con el fin de que no se congelara el agua del interior" (Temple, 1988).	10 Así, pues, el primer grado de humildad consiste en que uno tenga siempre delante de los ojos el temor de Dios, y nunca lo olvide. 11 Recuerde, pues, continuamente todo lo que Dios ha mandado (...) Piense el hombre que Dios lo mira siempre desde el cielo, y que en todo lugar, la mirada de la divinidad ve sus obras, y que a toda hora los ángeles se las anuncian. (...) // 31 <b>El segundo grado</b> de humildad consiste en que uno no ame su propia voluntad, ni se complazca en hacer sus gustos, 32 sino que imite con hechos al Señor que dice: "No vine a hacer mi voluntad sino la de Aquel que me envió". 33 Dice también la Escritura: "La voluntad tiene su pena, y la necesidad engendra la corona." 34 // <b>El tercer grado</b> de humildad consiste en que uno, por amor de Dios, se someta al superior en cualquier obediencia, imitando al Señor de quien dice el Apóstol: "Se hizo obediente hasta la muerte". // 35 <b>El cuarto grado</b> de humildad consiste en que, en la misma obediencia, así se impongan cosas duras y molestas o se reciba cualquier injuria, uno se abraza con la paciencia y calle en su interior, 36 y soportándolo todo, no se canse ni desista, pues dice la Escritura: "El que perseverare hasta el fin se salvará", 44 // <b>El quinto grado</b> de humildad consiste en que uno no le oculte a su abad todos los malos pensamientos que llegan a su corazón y las malas acciones cometidas en secreto, sino que los confiese humildemente. 45 La Escritura nos exhorta a hacer esto diciendo: "Revela al Señor tu camino y espera en Él, (...) Dije: confesaré mis culpas al Señor contra mí mismo, y Tú perdonaste la impiedad de mi corazón". // 49 <b>El sexto grado</b> de humildad consiste en que el monje esté contento con todo lo que es vil y despreciable, y que juzgándose obrero malo e indigno para todo lo que se le mande, 50 se diga a sí mismo con el Profeta: "Fui reducido a la nada y nada supe; yo era como un jumento en tu presencia, pero siempre estaré contigo". // 51 <b>El séptimo grado</b> de humildad consiste en que uno no sólo diga con la lengua



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	<p>En cuarto lugar, el mecanismo del reloj mecánico que incluye el agua como fuente de movimiento y el agua como quietud dependiendo de las condiciones atmosféricas también es un pasaje a:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- El agua del reloj mecánico nexa entre el despertador y el monje Benito.</li> <li>- El agua del reloj mecánico como fuente de movimiento depende de las condiciones externas, podría señalarse teniendo en cuenta lo anterior, que las obras de Benito estarán en relación con el afuera, y pone en juego, la relación íntima adentro (agua como mecanismo interno, alma de Benito) afuera (agua que depende del clima para suscitar movimiento, las formas que toma la maldad, el demonio).</li> <li>- El reloj mecánico, despertador que marca el paso de un día a otro, de un sol a otro, "de un amanecer a otro" adquiere un lugar sustancial en el párrafo P8 y en relación con este, el agua tiene toda su importancia en los párrafos P9 y P10 del cuento.</li> <li>- El agua como parte del mecanismo del reloj en relación con las condiciones atmosféricas permite determinar la figura literaria de gradación como recurso literario de ciframiento de la historia del abad, en su carácter de agua, agua congelada en relación con el clima, pues en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16 , P17, se puede establecer la transformación en gradación de lo sólido en sus matices hacia el estado líquido, gaseoso y la luz como un fluido: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio-ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vaso-</li> </ul>	<p>que es el inferior y el más vil de todos, sino que también lo crea con el más profundo sentimiento del corazón, 52 humillándose y diciendo con el Profeta: "Soy un gusano y no un hombre, oprobio de los hombres y desecho de la plebe. 53 He sido ensalzado y luego humillado y confundido". 54 Y también: "Es bueno para mí que me hayas humillado, para que aprenda tus mandamientos". //55 <b>El octavo grado</b> de humildad consiste en que el monje no haga nada sino lo que la Regla del monasterio o el ejemplo de los mayores le indica que debe hacer. // 56 <b>El noveno grado</b> de humildad consiste en que el monje no permita a su lengua que hable. Guarde, pues, silencio y no hable hasta ser preguntado, 57 porque la Escritura enseña que "en el mucho hablar no se evita el pecado". 58 y que "el hombre que mucho habla no anda rectamente en la tierra". //59 <b>El décimo grado</b> de humildad consiste en que uno no se ría fácil y prontamente, porque está escrito: "El necio en la risa levanta su voz". // 60 <b>El undécimo grado</b> de humildad consiste en que el monje, cuando hable, lo haga con dulzura y sin reír, con humildad y con gravedad, diciendo pocas y juiciosas palabras, y sin levantar la voz, 61 pues está escrito: "Se reconoce al sabio por sus pocas palabras". // 62 <b>El duodécimo grado</b> de humildad consiste en que el monje no sólo tenga humildad en su corazón, sino que la demuestre siempre a cuantos lo vean aun con su propio cuerpo, 63 es decir, que en la Obra de Dios, en el oratorio, en el monasterio, en el huerto, en el camino, en el campo, o en cualquier lugar, ya esté sentado o andando o parado, esté siempre con la cabeza inclinada y la mirada fija en tierra, 64 y creyéndose en todo momento reo por sus pecados, se vea ya en el tremendo juicio. 65 Y diga siempre en su corazón lo que decía aquel publicano del Evangelio con los ojos fijos en la tierra: " Señor, no soy digno yo,</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P4:	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez. Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	<p>trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos,estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrecto velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar.</p> <p>- El reloj mecánico también remite a un momento anterior, relacionado con el Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i>, ya que, el reloj incluye una campana que marca las horas en una de sus palancas y en el texto del capítulo se menciona la campanilla, nexo de Benito con el mundo, con Román para tomar el alimento corporal aunque también con la maldad cuando Adeodato lanza una piedra para acabar con la vida de Benito, a la letra dice: Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque ésta caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo. // Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarle con otros medios oportunos.</p> <p>Y como quinto punto, el enunciado “aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera” remite a la salida de San Benito de la cueva del Subiáco y el preámbulo no solo al siguiente párrafo que remite al Capítulo <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i> cuando el monje ocupa el lugar de</p>	<p>pecador, de levantar mis ojos al cielo". 66 Y también con el Profeta: "He sido profundamente encorvado y humillado". // 67 Cuando el monje haya subido estos grados de humildad, llegará pronto a aquel amor de Dios que "siendo perfecto excluye todo temor",</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO XLVII EL ANUNCIO DE LA HORA DE LA OBRA DE DIOS</b></p> <p>1 El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es competencia del abad. Este puede hacerlo por sí mismo, o puede encargar esta tarea a un hermano solícito, para que todo se haga a su debido tiempo. // 2 Entonen por orden los salmos y antifonas, después del abad, aquellos que recibieron esta orden. 3 Pero no se atreva a cantar o a leer sino aquel que pueda desempeñar este oficio con edificación de los oyentes.4 Y aquel a quien el abad se lo mande, hágalo con humildad,. gravedad y temor.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO LXIV LA ORDENACION DEL ABAD</b></p> <p>1 Cuando hay que ordenar un abad, téngase siempre como norma que se ha de establecer a aquel a quien toda la comunidad, guiada por el temor de Dios, esté de acuerdo en elegir, o al que elija sólo una parte de la comunidad, aunque pequeña, pero con más sano criterio. // 2 El que ha de ser ordenado, debe ser elegido por el mérito de su vida y la doctrina de su sabiduría, aun cuando fuera el último de la comunidad. // (...) 7 El que ha sido ordenado abad, considere siempre la carga que tomó sobre sí, y a quién ha de rendir cuenta de su</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P5:	<p>El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo”</p>	<p>alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo” toma elementos del Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i> y, principalmente, del III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>. Del primero, se extrae el “vaso” como símbolo del alma y en el segundo, vaso, jarro de cristal, metonimia (instrumento por quien lo maneja) de San Benito con el vino envenenado, entonces esa dimensión oscura de la sombra se yergue en la forma que la maldad toma por mano de los monjes.</p> <p>2 De otro lado, “El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal;” remite a San Benito, quien ya no volvería a sentir una tentación de la carne semejante, y teniendo en cuenta el inicio del Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>. “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre”, su santidad se extendió fuera de la caverna entonces se establece el nexo con el P5 “[alargó] su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y de cristal”, ya que, al aceptar, no sin reticencia ser el prelado de los monjes de un monasterio cercano que perdieron a su abad, al pronosticarles que “no podía ajustarse a su estilo de vida”, “instauró en aquel monasterio la observancia regular, y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la perfección”.</p> <p>3 Sumado a lo anterior, “instauró en aquel monasterio la</p>	<p>que les gobernase, pues su vida tortuosa contrastaba con la rectitud de vida del santo.</p> <p>Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su <b>espíritu envejecido</b>. Y como la vida de los buenos es siempre inaguantable para los malos, empezaron a tratar de cómo le darían muerte. Después de tomar esta decisión, echaron veneno en su vino. Según la costumbre del monasterio, fue presentado al abad, que estaba en la mesa, el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada, para que lo bendijera; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida. A1 momento se levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: "Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo".</p> <p>Entonces regresó a su amada soledad y allí vivió consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P5:	El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero "con otro rumbo"	<p>observancia regular, y no permitió a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda del camino de la Perfección" se cifra en P5, "despacio, contrae [su sombra]", no obstante, su sombra de tal transparencia, conforme al capítulo III fue lamentada por los monjes quienes al ver que "nada ilícito les sería permitido, por el contrario deberían renunciar a sus costumbres y "aceptar nuevas normas" urdieron la forma de matar al Abad y envenenaron su vino que sería presentado en la mesa según la costumbre", "el jarro de cristal que contenía aquella bebida envenenada,[le fue entregado para que lo bendijera]; Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida.</p> <p>3 "A1 momento se levantó de la mesa, reunió a los monjes y con rostro sereno y ánimo tranquilo les dijo: "Que Dios todopoderoso se apiade de vosotros, hermanos. ¿Por qué quisisteis hacer esto conmigo? ¿Acaso no os lo dije desde el principio que mi estilo de vida era incompatible con el vuestro? Id a buscar un abad de acuerdo con vuestra forma de vivir, porque en adelante no podréis contar conmigo." Entonces regresó a su amada soledad y allí vivió consigo mismo, bajo la mirada del celestial Espectador", es decir, "con cautela extiende de nuevo [su sombra] pero con otro rumbo" (P5), pues, "donde falta en absoluto el fruto , porque no hay buenos, es inútil afanarse</p>	<p><b>PEDRO.-</b> No acabo de entender qué quiere decir eso de que "vivió. consigo mismo".</p> <p>G.: Benito habitó consigo mismo en aquella soledad, en el sentido de que se mantuvo dentro de los límites de su pensamiento. Pero cada vez que le arrebató a lo alto el fuego de la contemplación, entonces fue elevado por encima de sí mismo</p> <p><b>PEDRO.-</b> Esto queda claro. Pero dime, te ruego: ¿Podía abandonar a aquellos monjes después de haber aceptado encargarse de ellos? <b>GREGORIO.-</b>(...) Pero donde falta en absoluto el fruto, porque no hay buenos, es inútil afanarse por los malos, sobre todo si se presenta la ocasión de hacer otras obras que puedan reportar mayor gloria a Dios</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P5:</b></p> <p><b>P6:</b></p> <p><b>P7:</b></p>	<p>El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo”</p> <p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</p> <p>El despertador ha caducado.</p>	<p>por los malos, sobre todo si se presenta la ocasión de hacer otras obras que puedan reportar mayor gloria a Dios.</p> <p>En P5 respecto al Capítulo III son cuestiones claves que permiten establecer la relación de extimidad, “el vaso”, “la sombra” “la sombra de agua y de cristal”, “con otro rumbo”.</p> <p>Referente a los párrafos P6 y P7 retoma, particularmente, elementos del Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>, de los <i>Diálogos</i>. En relación con el P4, se estableció la relación entre el despertador, la luz de velador, el reloj mecánico, el agua, y San Benito. Como se pudo apreciar, el agua del reloj mecánico permitió establecer la relación afuera adentro, en tanto, el agua en el reloj mecánico chino, esta sujeta a los cambios de las condiciones atmosféricas, agua como movimiento o como quietud si se congela. Se estableció entonces la relación del alma de Benito y el agua que permite diferenciar la relación íntima adentro afuera, el alma de Benito y la maldad que habita diferentes personajes y toma formas diversas. En este sentido:</p> <p>1 En el P6 “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido” remite a la presencia de la maldad, “del antiguo enemigo”. Recuérdese que, ya, respecto al nexo con el Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i>, el abad Adeodato intentó matar a San Benito al romper con una piedra la campanilla que unía el mundo y la cueva “que caía debajo de una gran peña” donde San Benito llevaba una vida anacoreta, que unía “el alimento corporal” y “el alimento espiritual”, San Benito,. Posteriormente, en el Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>, cuando decide dejar su vida como monje anacoreta para aceptar el</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO</b></p> <p><b>GREGORIO.</b>-(...) Pero como es propio de los malos enviar en los otros el bien de la virtud que ellos no aprecian, el sacerdote de una iglesia vecina llamado Florencio, abuelo de nuestro subdiácono Florencio ", instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y a apartar de su trato a cuantos podía. (...)</p> <p><u>Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio. Aceptó el hombre de Dios dándole las gracias, pero no se le ocultó la ponzoña escondida en el pan. (...)</u> Habiendo venido como de costumbre, el siervo de Dios echó al cuervo el pan que el sacerdote le había enviado y le ordenó: "En nombre de nuestro Señor Jesucristo toma este pan y arrójalo a un lugar donde no pueda ser hallado por nadie". (...) A1 cabo de tres horas, habiendo arrojado ya el pan, regresó y recibió el alimento acostumbrado de mano del hombre de Dios. (...)</p> <p><u>Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus</u></p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P6:</b></p> <p><b>P7:</b></p>	<p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul. El despertador ha caducado</p>	<p>nombramiento como abad en un monasterio cercano, se atenta nuevamente contra su vida, precisamente, por su vida de probidad, por impedir la desviación del “camino de la perfección “ por “actos ilicitos” entonces el jarro de cristal que contenía el vino envenenado se rompe como si se le hubiese lanzado una piedra cuando San Benito hace la señal de la cruz. Y respecto al Capítulo VIII una vez más se atenta contra la vida de San Benito, esta vez, a través de pan envenenado que recibió del sacerdote Florencio. “El sacerdote instigado por el antiguo enemigo, empezó a tener envidia del celo de tan santo varón, a denigrar su género de vida y a apartar de su trato a cuantos podía”. Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio. Aceptólo el hombre de Dios dándole las gracias, pero no se le ocultó la ponzoña escondida en el pan. (...) Habiendo venido como de costumbre, el siervo de Dios echó al cuervo el pan que el sacerdote le había enviado y le ordenó: "En nombre de nuestro Señor Jesucristo toma este pan y arrójalo a un lugar donde no pueda ser hallado por nadie". (...) A1 cabo de tres horas, habiendo arrojado ya el pan, regresó y recibió el alimento acostumbrado de mano del hombre de Dios. (...) “</p> <p>2. En el P6 “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes (...)”, encuentra nexos con el Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>, en “tinieblas”, Cegado, pues, por las tinieblas de su envidia, llegó a enviar al siervo de Dios todopoderoso un pan envenenado, como obsequio. 3 En el P6 “y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido” remite al “temor de San Benito” no por su alma sino por las de sus discípulos: “Mas, el sobredicho Florencio, ya que no pudo matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas</p>	<p>discípulos. Para ello, introdujo en el huerto del monasterio donde vivía, a siete muchachas desnudas, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia 22. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y temió mucho la caída de sus discípulos más débiles. Mas, considerando que todo aquello se hacía únicamente con ánimo de perseguirle a él, trató de evitar la ocasión de aquella envidia. Y así, constituyó prepósitos en todos aquellos monasterios que había fundado y tomando consigo unos pocos monjes mudó su lugar de residencia.</p> <p>Pero, apenas el hombre de Dios había rechazado, humildemente, el odio de su adversario, cuando Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto; permaneciendo inmóvil toda la casa, se derrumbó la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató. (...) . Al oír esto el hombre de Dios, prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin. (...) <b>PEDRO.</b>- Dime ahora, por favor, a qué lugares emigró el santo varón y si obró milagros en ellos. <b>GREGORIO.</b>- El santo varón, al emigrar a otra parte, cambió de lugar, pero no de enemigo. Ya que después hubo de librar combates tanto más difíciles, cuanto que tuvo que luchar abiertamente contra el maestro de la maldad en persona. El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo. (...) Pero veamos ahora los nuevos embates del antiguo enemigo contra el siervo de Dios, a quien incitó presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hizo más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias. [Arriba]</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P6:</p> <p>P7:</p>	<p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</p> <p>El despertador ha caducado</p>	<p>, para que allí, ante sus ojos, juntando las manos unas con otras y bailando largo rato delante de ellos, inflamaran sus almas en el fuego de la lascivia 22. Vio el santo varón desde su celda lo que pasaba y <u>temió</u> mucho <u>la caída</u> de sus discípulos más débiles”. Entonces “ruidos como derrumbes subterráneos” está en relación con “la caída de sus discípulos más débiles” ante la tentación que antepone el sacerdote Florencio al introducir en el huerto a “siete muchachas desnudas” ya que, al no poder “matar el cuerpo del maestro, intentó matar las almas de sus discípulos”.</p> <p>4 En el P6 “y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido”, del mismo modo, reenvía al Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>, pues, cuando San Benito “había rechazado, humildemente, el odio de su adversario (...) Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto; permaneciendo inmóvil toda la casa, <u>se derrumbó</u> la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató. (...) . Al oír esto el hombre de Dios, prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin. (...) . Es así como “ruidos como derrumbes subterráneos” en el P6 remite a “se derrumbó la terraza” cuando el sacerdote Florencio se alegró de la partida de San Benito.</p> <p>5 En el P6 “[el vaso] tiende a ser algo neto, conciso” remite a que San Benito en ningún momento flaqueó ante la maldad, ante la “presencia del antiguo enemigo”, así, cuando el sacerdote Florencio intentó matar las almas de sus discípulos, “considerando que todo aquello se hacía únicamente con ánimo de perseguirle a él, trató de evitar la ocasión de aquella envidia. Y así, constituyó prepósitos en todos aquellos monasterios que había fundado y tomando consigo unos pocos monjes mudó su lugar de residencia”. E</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P6:</b></p> <p><b>P7:</b></p>	<p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</p> <p>El despertador ha caducado</p>	<p>incluso rechazó, “humildemente, el odio de su adversario” y , “prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin”.</p> <p>6 En el P6 “[el vaso] tiende a ser algo neto, conciso también, si es posible, levemente impregnado de azul” remite a la inquebrantable probidad del alma de San Benito asediada por la maldad y a su decisión de marcharse de Subiaco a Monte Casino tras lo acontecido con sus discípulos enfrentados a la tentación de la carne. “El santo varón, al emigrar a otra parte, cambió de lugar, pero no de enemigo. Ya que después hubo de librar combates tanto más difíciles, cuanto que tuvo que luchar abiertamente contra el maestro de la maldad en persona. El fuerte llamado Casino está situado en la ladera de una alta montaña, que le acoge en su falda como un gran seno, y luego continúa elevándose hasta tres millas de altura, levantando su cumbre hacia el cielo”. De este modo, el vaso “levemente impregnado de azul” en P6, representa emigración de San Benito a Monte Casino donde al igual que esta elevación cuya cumbre se levanta hacia el cielo, es decir, “se impregna de azul”, también la gloria de Benito se elevó hasta el cielo y su alma “levemente se impregnó de azul”. San Benito entonces se abrirá paso de la oscura cueva a la “cumbre que se levanta hacia el cielo”, Monte Casino.</p> <p>7 En el P7 “El despertador ha caducado” , si se considera la relación despertador-monje, Yixing (683-727), monje chino, budista tántrico y matemático que inventó el reloj mecánico, se sigue que San Benito abandona definitivamente su vida como “monje anacoreta”, una de las clases de monjes de acuerdo con el Capítulo I Clase de monjes, de La Regla de los Monjes y se abrirá paso a la vida como abad del Monasterio que erigirá en Monte Casino y enfrentará “ (...) los nuevos embates del</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P6:</b></p> <p><b>P7:</b></p> <p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</p> <p>El despertador ha caducado</p> <p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>antiguo enemigo (...) , a quien incitó presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hizo más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias.” ( Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>).</p> <p>Los párrafos P8, P9 y P10 remiten de manera particular al Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i>. Considérese lo siguiente:</p> <p>1 En P8 “Por su inercia cobra vigencia una mosca”, “mosca” remite a :</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Por su color y forma, esto es, por semejanza remite a San Benito, recuérdese en el Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i> de los <i>Diálogos</i>, “También por aquel entonces le encontraron unos pastores oculto en su cueva. Viéndole, por entre la maleza, <u>vestido de pieles</u>, creyeron que era alguna fiera”. De otro lado, en la Regla de los Monjes Capítulo LV <i>El vestido y el calzado de los monjes</i>, “Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la <u>cogulla velluda en invierno</u>, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies”. Y teniendo en cuenta que la cogulla es de color negro, por semejanza, la mosca remite a San Benito, luego, puede ser una metáfora del santo.</li> <li>- Mosca conforme al DRAE (1984) en sentido figurado, es una “persona molesta, impertinente y pesada”, en este sentido, remite al capítulo XXIII <i>De unas religiosas que</i></li> </ul>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXIII</b></p> <p style="text-align: center;"><b>DE UNAS RELIGIOSAS QUE DESPUÉS DE SU MUERTE FUERON READMITIDAS</b></p> <p style="text-align: center;"><b>A LA COMUNIÓN ECLESIAL, MERCED A UNA OBLACIÓN SUYA</b></p> <p><b>GREGORIO.</b>- Su lenguaje habitual, Pedro, no estaba desprovisto tampoco de poder sobrenatural, <u>porque no podían caer en el vacío las palabras de la boca de aquel, cuyo corazón estaba suspendido en las cosas celestiales. Y si alguna vez decía algo, no ya ordenando sino amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia.</u> En efecto, <u>no lejos del monasterio vivían consagradas a Dios en su propia casa dos mujeres de noble linaje, a quienes cierto piadoso varón cuidaba de proveerles de todo lo necesario para su sustento. Pero en algunos, la nobleza de linaje suele engendrar vulgaridad de espíritu, puesto que los que recuerdan haber sido algo más que los demás, se desprecian menos en este mundo. Así, las citadas religiosas no habían domeñado perfectamente su lengua, ni siquiera bajo el freno de su hábito religioso, y frecuentemente con palabras injuriosas provocaban a ira a aquel piadoso varón, que les suministraba lo necesario para vivir. Éste, después de aguantar por largo tiempo sus ofensas, se dirigió al hombre de Dios y le contó las grandes afrentas que de palabra tenía que sufrir. El hombre de Dios, después de oír de ellas semejantes cosas, les mandó a decir:</u></p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p><i>después de su muerte fueron readmitidas a la comunión eclesial, merced a una oblación suya.</i> En este capítulo, tal definición remite a dos mujeres entregadas a la vida religiosa que provocaban con “su lengua” a un varón que cuidaba de ellas, al punto fue su impertinencia que el noble acudió a San Benito para expresarle esta conducta de sus protegidas. “En efecto, no lejos del monasterio vivían consagradas a Dios en su propia casa dos mujeres de noble linaje, a quienes cierto piadoso varón cuidaba de proveerles de todo lo necesario para su sustento. Pero en algunos, la nobleza de linaje suele engendrar vulgaridad de espíritu, (...) Así, las citadas religiosas no habían domeñado perfectamente su lengua, ni siquiera bajo el freno de su hábito religioso, y frecuentemente con palabras injuriosas provocaban a ira a aquel piadoso varón, (...) Éste, después de aguantar por largo tiempo sus ofensas, se dirigió al hombre de Dios y le contó las grandes afrentas que de palabra tenía que sufrir. El hombre de Dios, después de oír de ellas semejantes cosas, les mandó a decir: <u>"Refrenad vuestra lengua</u> porque si no lo hacéis os excomulgaré".</p> <p>- Si se acude al dicho popular “en boca cerrada no entran moscas”, hace referencia a la prudencia y moderación como virtudes en el uso de las palabras, en “la utilidad de callar”, y este dicho viene bien, en relación con el capítulo XXIII si se considera las palabras de San Gregorio sobre San Benito: “Su lenguaje habitual, Pedro, no estaba desprovisto tampoco de poder sobrenatural, porque no podían caer en el vacío las palabras de la boca de aquel, cuyo corazón estaba suspendido en las cosas celestiales. Y si alguna vez decía algo, no ya ordenando sino amenazando, su palabra tenía tanta fuerza, que parecía que la hubiese proferido no con duda o vacilación, sino como una sentencia”. También este dicho popular que relaciona las palabras y las moscas, tiene sentido en relación con el capítulo XXIII si se toma en cuenta el Capítulo VI <i>El silencio</i> de la Regla de los Monjes, el dicho está en relación con el pecado, “Hagamos lo que</p>	<p><u>"Refrenad vuestra lengua</u> porque si no lo hacéis os excomulgaré". -Sentencia de excomunión que de hecho no lanzó, pues sólo amenazó con ella-. A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: "Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia", su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, recordó lo que el hombre de Dios les había mandado estando aún vivas, a saber: que las privaría de la comunión eclesial si no enmendaban su conducta y sus palabras. Entonces, sumamente apenada, comunicó el caso al siervo de Dios, el cual entregó por su propia mano una oblación, diciendo: "Id y haced ofrecer por ellas esta oblación al Señor y en adelante ya no estarán excomulgadas". Mientras se inmolaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre, dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio salir más del templo. Con lo que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo Benito.</p> <p><b>PEDRO.</b>- Realmente, me admira que un hombre por más venerable y santo que fuera, viviendo aún en carne mortal, pudiera absolver a unas almas que estaban ya ante el invisible tribunal de Dios.</p> <p><b>GREGORIO.</b>- Pero, ¿es que no vivía en carne mortal el apóstol san Pedro, cuando oyó de la boca del Señor: Todo</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". <sup>2</sup> El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado. // <sup>3</sup> Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, <sup>4</sup> porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". <sup>6</sup> Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al discípulo".</p> <p>- Si retomamos el dicho, "en boca cerrada no entran moscas", que alude a la prudencia al hablar para evitar el pecado según el Capítulo XXIII de los <i>Diálogos</i> y al Capítulo VI <i>El silencio</i> de la Regla de los Monjes y si se considera que mosca, en relación con el pecado, remite al demonio, en tanto, uno de los nombres del demonio es Baal Zebub, del hebreo <i>Baal zebûb</i>, "<i>Baal</i> [señor] <i>Zabut</i>, de las moscas"; originalmente habría sido Baal Zebûl, "Baal de la casa [morada, habitación]", pero los masoretas lo habrían cambiado para irrisión del ídolo y sus adoradores). <a href="http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/953/baal-zebub/">http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/953/baal-zebub/</a>. se tiene la ambigüedad por una parte Mosca es metáfora de San Benito, por las razones esgrimidas con anterioridad, pero, por otra, de la maldad que se aloja en las palabras imprudentes que profieren quienes no acatan la regla del silencio, el demonio que acecha a San Benito.. En la Oración a San Benito de Nursia también se alude a la relación del demonio, "espíritu</p>	<p>lo que atares en la tierra será atado en los cielos y todo lo que desatares en la tierra será desatado en el cielo? (Mt 16,1). Este poder de atar y desatar lo tienen ahora aquellos que gobiernan santamente, por su fe y sus buenas costumbres. Pero, para que el hombre terreno pudiera hacer tales cosas, el Creador de cielos y tierra bajó del cielo, y para que la carne pudiera juzgar incluso a los espíritus, Dios hecho carne por los hombres se dignó concederle esto: que su debilidad se elevara sobre sí misma, porque la fortaleza de Dios se había debilitado por debajo de sí misma.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VII</b> <b>DE UN DISCÍPULO SUYO QUE ANDUVO SOBRE LAS AGUAS</b></p> <p>Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. A1 punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: "Hermano Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos". Cosa admirable y nunca vista desde el apóstol Pedro; después de pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, de modo que lo que nunca creyó poder hacer, lo estaba viendo estupefacto como un hecho.</p> <p>Vuelto al abad, le contó lo sucedido. Pero el venerable varón Benito empezó a atribuir el hecho, no a sus propios merecimientos, sino a la obediencia de Mauro. Éste, por el</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO maligno” y “malas lenguas”: CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>Santísimo confesor del Señor; Padre y jefe de los monjes, interceded por nuestra santidad, por nuestra salud del alma, cuerpo y mente. // Destierra de nuestra vida, de nuestra casa, las asechanzas del maligno espíritu. Líbranos de funestas herejías, <u>de malas lenguas</u> y hechicerías. (...).</p> <p>- <i>Baal Zabut</i>, “El señor de las moscas,” el demonio, remite al título de una novela de 1953 bajo el mismo nombre, <i>El señor de las moscas</i>” de William Holding, no lejos del momento en el que fue escrito el cuento. Se trata de unos jóvenes que sufrieron un accidente aéreo en medio del mar. Los jóvenes sobrevivientes logran llegar a una isla en la que se enfrentan a la carencia de normas, de orden, desconocidos entre sí, en ocasiones dejan de lado los valores, principios, sus límites para dar rienda a sus impulsos, cometiendo una serie de crímenes e incluso levantándose contra aquellos que asumen “el lugar de protectores “. En este punto la novela remite al fragmento del Capítulo XXIII en el que dos mujeres consagradas a la vida religiosa y de noble cuna dejan de lado lo que significan sus hábitos aunque, según el texto, no su cuna, e impulsadas por el “maligno espíritu” se levantan contra su protector mediante una serie de ofensas, “injurias” no sin consecuencias sobre su vida, pues pagan su atrevimiento con la muerte y durante corto tiempo con su vida espiritual : “En efecto, no lejos del monasterio vivían consagradas a Dios en su propia casa dos mujeres de noble linaje, a quienes cierto piadoso varón cuidaba de proveerles de todo lo necesario para su sustento. Pero en algunos, la nobleza de linaje suele engendrar vulgaridad de espíritu, puesto que los que recuerdan haber sido algo más que los demás, se</p>	<p>contrario, decía que el prodigio había sido únicamente efecto de su mandato y que él nada tenía que ver con aquel milagro, porque lo había obrado sin darse cuenta. En esta amistosa porfía de mutua humildad, intervino el niño que había sido salvado, diciendo: "Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua".</p> <p><b>PEDRO.</b>- Portentosas son las cosas que cuentas y sin duda alguna serán de edificación para muchos. Yo, por mi parte, te digo que cuantos más milagros conozco de este santo varón, más sed tengo de ellos</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo VI EL SILENCIO</b></p> <p><sup>1</sup> Hagamos lo que dice el Profeta: "Yo dije: guardaré mis caminos para no pecar con mi lengua; puse un freno a mi boca, enmudecí, me humillé y me abstuve de hablar aun cosas buenas". <sup>2</sup> El Profeta nos muestra aquí que si a veces se deben omitir hasta conversaciones buenas por amor al silencio, con cuanta mayor razón se deben evitar las palabras malas por la pena del pecado.</p> <p><sup>3</sup> Por tanto, dada la importancia del silencio, rara vez se dé permiso a los discípulos perfectos para hablar aun de cosas buenas, santas y edificantes, <sup>4</sup> porque está escrito: "Si hablas mucho no evitarás el pecado", <sup>5</sup> y en otra parte: "La muerte y la vida están en poder de la lengua". <sup>6</sup> Pues hablar y enseñar le corresponde al maestro, pero callar y escuchar le toca al</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>desprecian menos en este mundo. Así, las citadas religiosas no habían domeñado perfectamente su lengua, ni siquiera bajo el freno de su hábito religioso, y, frecuentemente, con palabras injuriosas provocaban a ira a aquel piadoso varón, que les suministraba lo necesario para vivir (...) Éste, después de aguantar por largo tiempo sus ofensas, se dirigió al hombre de Dios y le contó las grandes afrentas que de palabra tenía que sufrir (...) El hombre de Dios, después de oír de ellas semejantes cosas, les mandó a decir: Refrenad vuestra lengua. (...) A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. (...) Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: "Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia", su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, recordó lo que el hombre de Dios les había mandado estando aún vivas, a saber: que las privaría de la comunión eclesial si no enmendaban su conducta y sus palabras".</p> <p>- Mosca, también remite a múltiples miradas, esto se explica debido a que el ojo de este insecto como otros, esta formado "por centenares de facetas dispuestas en hexágonos, Cada faceta consta de una lente en la superficie con una segunda troncocónica dentro. Estas lentes concentran la luz hacia abajo. (...) Suele aceptarse que las facetas hexagonales del ojo de un insecto deben producir una imagen formada por una serie de puntos como la flor (...) (Enciclopedia Visual Seres Vivos 2, 1995) . La asociación mosca-flor remite, además, a la primera tentación de la carne que venció San</p>	<p>discípulo.</p> <p><sup>7</sup> Por eso, cuando haya que pedir algo al superior, pídase con toda humildad y respetuosa sumisión. <sup>8</sup> En cuanto a las bromas, las palabras ociosas y todo lo que haga reír, lo condenamos a uneterna clausura en todo lugar, y no permitimos que el discípulo abra su boca para tales expresiones.</p> <p style="text-align: center;"><b>ORACIÓN A SAN BENITO DE NURSIA</b></p> <p>Santísimo confesor del Señor; Padre y jefe de los monjes, interceded por nuestra santidad, por nuestra salud del alma, cuerpo y mente. // Destierra de nuestra vida, de nuestra casa, las asechanzas del maligno espíritu. Líbranos de funestas herejías, de malas lenguas y hechicerías. // Pídele al Señor, remedie nuestras necesidades espirituales, y corporales. Pídele también por el progreso de la santa Iglesia Católica; y porque mi alma no muera en pecado mortal, para que así confiado en Tu poderosa intercesión, pueda algún día en el cielo, cantar las eternas alabanzas</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>Benito, Capítulo II <i>Como venció una tentación de la carne</i>, de los Diálogos, cuando San Benito se arrojó a las zarzas y ortigas, las dolorosas flores de las zarzas asociadas a la mujer, a la maldad, al pecado y posteriormente, flores asociadas al sacerdote Florencio que intentó envenenarlo y. al fracasar en su intento, enfrentó a sus discípulos a la tentación de siete jóvenes desnudas. De aquí se sigue, la relación entre la mosca-flor, la maldad, el demonio, lo femenino y las flores.</p> <p>- Mosca: remite al poema de <a href="#">Emily Dickinson</a> dice "yo oí el zumbido de una mosca cuando moría, y a su vez, a San Benito, pues esta escritora vivió en el encierro y aislamiento conforme a su voluntad, particularmente los últimos tres años de su vida. De nuevo, lo femenino se acentúa en el cuento. Paradójicamente, con la visión del insecto contrasta la ceguera de Emily. Sea de anotar que en su escritura se reiteran términos como "día", "vida", "ojo", "sol", "hombre" y "cielo" y otros como: insectos, sol, aves, flores, en su poesía, también contenidos en el cuento. Nuevamente, se establece la relación entre los términos la mosca y las flores, esta vez, es la escritora el lugar de encuentro.</p> <p>- Siguiendo el hilo del texto cifrado, no desentonaría señalar la relación de las moscas y San Benito, sí, se incluye " La mosca [como] símbolo de valor indomable, insistencia y tenacidad frente al conflicto, era el mayor galardón militar en la cultura egípcia, la más alta distinción concedida por el faraón a sus valientes. El faraón <a href="#">Ahmose</a> condecoró en una bella ceremonia a su madre, <a href="#">Ahhotep</a>, con un collar del que pendían tres grandes moscas de oro, de 9 cm de altura. Ninguna otra reina de Egipto recibió esta condecoración militar. Ahmosis reconocía así que la inspiradora de la guerra de liberación había sido Ahhotep; era su forma de reconocer</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>los grandes esfuerzos y sacrificios a los que se había sometido esta reina, entregada a la causa de liberar a Egipto del yugo de los hicsos". <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Mosca">http://es.wikipedia.org/wiki/Mosca</a> Y no sería una simple sobreinterpretación, sí se considera, las moscas como la cuarta plaga de Egipto Jueces 8, 20-24 y Egipto y el desierto asociado a la vida eremita, de los anacoretas. Se trataría entonces del "valor indomable" de San Benito frente a "los nuevos embates del antiguo enemigo (...) a quien incitó presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hizo más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias" (Capítulo VIII <i>El pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i> de los <i>Diálogos</i>).</p> <p>- La relación que se establece entre la mosca y Egipto, remite al mosquito, "Aedes aegypti" que es el vector, entre otras enfermedades, del dengue y la fiebre amarilla. Es importante señalar que, "las larvas del mosquito viven sólo en el agua, y el mosquito necesita del agua estancada para transcurrir su estado larval. Donde no hay agua estancada no puede haber mosquitos. Pero esa expresión no debe confundir: ni el mosquito ni el dengue discriminan por clase social, y hasta una rajadura en la pared o un vaso dejado al aire libre en cualquier casa puede transformarse en poco tiempo en criadero. "En las ciudades, uno de los grandes problemas respecto del dengue es el platito que la gente pone debajo de la maceta, y que se llena de agua al regar", advierte el biólogo Nicolás Schweigmann". , (Rodríguez,2009 . <a href="http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/">http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/</a>). Es interesante observar como la mosca se convierte en un término excéntrico en relación con el autor pues el mosquito existe en el área entre Buenos Aires y Mendoza, (Rodríguez,2009) <a href="http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/">http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/</a>) esta última ciudad, es la cuna de Benedetto. Y se trata de un término excéntrico en la</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>medida en que incluye el contexto social del autor, en el que la pobreza se asocia con la presencia de este mosquito, como recurso literario que establece la relación e hilo con el párrafo siguiente, P9, en el que precisamente se incluye el vaso, agua, mosquito y larvas y estos a su vez remiten al Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i> de los <i>Diálogos</i> como se podrá apreciar mas adelante.</p> <p>.2 Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos. “Entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no mas de dos”, en primer lugar, podría resaltarse el número dos, que hace referencia a la presencia de las dos religiosas en el Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i> de los <i>Diálogos</i>.</p> <p>La expresión también remite al sol y la luz del P1 del cuento y su nexa, especialmente, con el Capítulo XXXV <i>del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de germán, obispo de capua</i> de los <i>Diálogos</i> en el que se estableció la figura semántica de la gradación de lo físico a lo espiritual, la luz como símbolo de las almas, la luz interior y la luz de Dios “Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exíguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. (...) Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>cosas terrenas". El alma entonces es la luz interior que se "eleva y se agranda interiormente" en la luz de Dios al momento de la muerte. Por consiguiente, entre un sol y otro, entre un sol y otro, corresponde a las almas de las religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII , gracias a la oblación de San Benito con el favor de Dios, es decir, gracias la luz de los dos soles, San Benito y Dios.</p> <p>- También la expresión "entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos" remite al tiempo en que la mosca incuba sus huevos e inicia el estado de larva que señala el pasaje al P9, es decir, establece la relación de continuidad entre el P8 y el P9, entre la mosca y el mosquito.</p> <p>- De otro lado, la expresión también remite a la relación excéntrica o éxtima con el filósofo griego Heráclito (544 adC-484 adC) de Efeso, apodado "el oscuro" por el carácter enigmático de muchas de sus afirmaciones, Por medio de oscuro, se establece la relación de semejanza tanto con mosca, mosquito como con San Benito, recuérdese, su cogulla de color negro, luego, mosca es una metáfora de Heráclito, y al igual que San Benito y Emily Dickinson, se retiró en soledad lejos del convulsionado mundo, "vivió la caída del patriciado, la decadencia de la polis, la degradación de mitos y formas de vida", se retiró de la ciudad al "templo de Artemis y se dedicó a jugar a las tabas con los niños" y no hablaba a aquellos que lo interpelaban. De otro lado, la relación con Dickinson se establece a partir de la materialidad de la letra y por homofonía, de un término incluido en otro de sus fragmentos, <i>dike</i>: «No conocerían el nombre de Dike [justicia], si tales cosas no existieran». 734 (22 B 23) CLEM., <i>Strom</i>, IV 9 (<i>Los filósofos presocráticos</i>, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK).</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>Continuando con P9 del cuento, la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”, se asocia con dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." (fragmento 58), podría decirse que se necesitan mínimo dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón da "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <a href="http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito">http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito</a> y vienen bien, en tanto, implican transformación, metamorfosis, de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca deviene Cabe anotar, que el recurso literario de la gradación de los párrafos P11 a P20 encuentra en otros de los fragmentos de Heráclito y en general en los filósofos presocráticos su fundamento:: «Fases del fuego: en primer lugar mar; del mar, la mitad, y la mitad torbellino ígneo. «El mar se dispersa y es medido con la misma razón que había antes de que se generase la tierra». 742 (22 B 31) CLEM., <i>Strom</i>, V 105, «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., <i>Strom</i>, VI 17, «El dios: día noche, verano invierno, guerra paz, saciedad hambre; se transforma como fuego que, cuando se mezcla con especias, es denominado según el aroma de cada una” 775 (22 B 67) HIPÓL., IX 10, 8, “El fuego vive la muerte de la tierra, y el aire vive de la muerte del fuego, él agua vive la muerte del aire y la tierra la del agua”. 840 (22 B 76) MÁX. TIRO, XII 4, “Muerte de la tierra es convertirse en agua, muerte del agua es convertirse en aire y muerte del aire convertirse en fuego, y a la inversa” 841 (22 B 76) MARCO ANTON., IV 46 . (<i>Los filósofos presocráticos</i>, vol. I, edición de</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK). Respecto a los filósofos presocráticos, preclásicos, entre los que se incluye Heráclito de Éfeso (544 adC-484 adC), cabe señalar, que recogió algunas cuestiones de sus predecesores antes de la invasión Jonia por los persas y la destrucción de Mileto en el 494 A. C. época a la que asiste el filósofo e influenciada por el movimiento órfico. "Mileto era la mas importante de las ciudades jonias, dominada por las figuras de Tales, Anaximandro y Anaxímedes. Todos ellos intentaron explicar el nacimiento del mundo a través de una cosmogonía. Una materia primordial, viviente, indefinida, invariable, única, contenía todas las cosas. El <i>hygrón</i> – humedad de Tales, el <i>apeiron</i> – lo indeterminado, la esfera, "el huevo" de los órficos – de Anaximandro, el <i>hálito</i> – aire – de Anaxímenes, eran distintos nombres de la materia divina, eterna. En esta concepción los elementos contrarios, opuestos se subsumen en una unidad (en una época en que la distinción entre sustancia y cualidad no existía. Del Caos, de las tinieblas, surgió el cielo y la tierra. El proceso de continua separación y combinación, se hallaba gobernado por una Ley de equilibrio, la justicia o <i>Dike</i>, concepto similar al de <i>hado</i>, destino. Pero a diferencia del mito de Hesíodo en los milesios existe una reflexión, aunque, obvio es, alejada del pensamiento científico. "Interesa destacar que, para los presocráticos, el universo no ha sido creado; ha nacido por si mismo, y los dioses o fuerzas que en él actúan también están, como los mortales, sometidos a sus leyes. No hay lugar para un creador trascendente, como en el cristianismo u otras religiones". <a href="http://cee.110mb.com/144_prologspengler.pdf">http://cee.110mb.com/144_prologspengler.pdf</a> Es lo que</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P8:</p> <p>P9:</p> <p>P10:</p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>diferencia al Dios de San Benito, no sometido a sus leyes, las impone, como podrá apreciarse más adelante. mosco, el texto del cuento y de los diálogos y la transformación de las almas de las religiosas tras la oblación en el Capítulo XXIII.</p> <p>3. El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas. Respecto a este párrafo P9, como se mencionó con anterioridad, implica la relación entre la mosca y Egipto del párrafo P8, ya que, mosca- Egipto-valor indomable-San Benito, remite al mosquito, <i>Aedes aegypti</i> que es el vector, entre otras enfermedades, del dengue y la fiebre amarilla. Como bien se determinó, el mosquito <i>Aedes aegypti</i> necesita de agua estancada para “transcurrir su estado larval”, ya que, “las larvas del mosquito viven sólo en el agua” donde no hay agua estancada no puede haber mosquitos” y “un vaso dejado al aire libre en cualquier casa puede transformarse en poco tiempo en criadero”. “(Rodríguez,2009 . <a href="http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/">http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/</a>. De este modo se establece la asociación, mosca–Egipto-valor indomable-San Benito-mosquito-Aedes aegypti-agua-vaso-nido.</p> <p>- Recuérdese que vaso y agua, remiten al P2 del cuento, “vaso alto de agua”, que remite en los <i>Diálogos</i>, a la presencia de San Benito en el Subiaco, a su alma como vaso sagrado antes de convertirse en maestro custodio de las almas de sus discípulos, “vasos sagrados”, tras dar inicio a la vida anacoreta, y al superar la tentación de la carne, del pecado, <b>Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne</b>, se constituyó en “custodio de vasos sagrados”. Además, <b>En el Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz</b>, el vaso no solo está asociado a lo sagrado, a las almas, a la presencia divina,</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>sino a la “muerte”, al veneno, a la presencia del demonio, de la maldad, cuando los monjes, que suplicaron al Santo sustituir a su Abad que había fallecido, intentaron asesinarlo, pero al elevar la señal de la cruz San Benito, triunfó sobre la maldad y tanto en este <b>Capítulo como en el XXIX <i>La tinaja vacía que rebose de aceite</i></b>, el vaso está asociado a milagros. Sumado a estas interpretaciones, podría añadirse que el agua En el <b>Capítulo I : <i>La criba rota y reparada</i></b>, remite al Subiaco, “lago profundo”, sitio donde San Benito llevó una vida anacoreta durante 3 años “ignorado de todos” esto es, San Benito aun no se hacía cargo de transmitir la palabra, aun no era mensaje. En los capítulos, <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b> y <b>Capítulo VII: <i>De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas</i></b> se extrae el carácter sagrado del agua, asociada a milagros, en el <b>Capítulo VI : <i>del hierro vuelto a su mango desde el fondo del agua</i></b> El agua implica la dualidad de lo sagrado y la presencia de “la maldad asociada también a las zarzas como en el <b>Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i></b>”, pues en ella suceden milagros aunque también se vehícula el mal; y en el <b>Capítulo XXXIII: <i>El milagro de su hermana escolástica</i></b>, . El agua remite a la religiosa Escolástica-el deseo- sus lágrimas-milagro-la lluvia. Entonces, el vaso alto de <b>agua</b> en el P2 del cuento se trata de la permanencia de San Benito en el Subiaco por el lapso de tres años cuando su alma como vaso sagrado se alimentaba de la contemplación divina y aun no se enfrentaba a las batallas contra la maldad, y tras vencer la tentación de la carne se constituirá en maestro de los vasos sagrados enfrentando a la maldad que se vehiculará en el vaso de vino envenenado que devendrá posteriormente, símbolo de milagros y as{, cuanto mas se ensañaba la</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>maldad contra el Santo mas victorias lograba este. Del mismo modo, el agua devendrá presencia de lo divino pero también vehiculara el mal, el deseo, la transgresión de las reglas por el mismo Dios al conceder a Escolástica la posibilidad de permanecer con su hermano San Benito toda la noche. Milagro que costara la vida de Escolástica, el alma de la religiosa.</p> <p>En consecuencia, dos cuestiones extraídas de las asociaciones anteriores conectan el P9 del cuento con el <i>Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i>, el vaso asociado a la metáfora “vaso sagrado”, “el alma” y “el agua”, con Escolástica, hermana de San Benito y religiosa, las almas de las religiosas. “A pesar del aviso, ellas no corrigieron en nada su conducta. A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: "Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia", su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, (...). Entonces, sumamente apenada, comunicó el caso al siervo de Dios, el cual entregó por su propia mano una oblación, (...) Mientras se inmolaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre, dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio salir más del templo. Con lo que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo Benito.</p> <p>Y tanto el vaso como el agua, implican un doble carácter, de</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>lo sagrado y la maldad," vaso" o "jarro" de vino envenenado y la "tinaja vacía que rebose de aceite", luego, "el agua se enturbia en el vaso" y "se hace nido", tan solo es posible hacer la interpretación retroactivamente, esto es, tras interpretar "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas".</p> <p>- "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas".</p> <p>Recuérdese que la flor está asociada a la maldad a lo femenino a San Benito en el <i>Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne y Capítulo VIII: Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>. De esta manera, se establece la relación entre flor-mujer-religiosas-maldad-mosca-egipto-mosquito <i>Aedes aegypt</i>-agua-vaso.-larvas-nido.</p> <p>- "Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito" también se asocia a un milagro, el contenido en el <b>Capítulo VII: De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas</b>, en el que uno de los discípulos, un niño, que puede representarse por un mosquito, por semejanza con la cogulla negra y su juventud, cayó al agua y estuvo a punto de morir sino hubiese obrado otro de los discípulos de San Benito quien al transmitirle la gracia de Dios caminó sobre las aguas, suspendido "como una flor" y este otro "mosquito", logró rescatar al niño Plácido: "Un día, mientras el venerable Benito estaba en su celda, el mencionado niño Plácido, monje del santo varón, salió a sacar agua del lago y al sumergir incautamente en el agua la vasija que traía, cayó también él en el agua tras ella. A1 punto le arrebató la corriente arrastrándole casi un tiro de flecha. El hombre de Dios, que estaba en su celda, al instante tuvo conocimiento del hecho. Llamó rápidamente a Mauro y le dijo: " Hermano</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>Mauro, corre, porque aquel niño ha caído en el lago y la corriente lo va arrastrando ya lejos". (...) después de pedir y recibir la bendición, marchó Mauro a toda prisa a cumplir la orden de su abad. Y creyendo que caminaba sobre tierra firme, corrió sobre el agua hasta el lugar donde la corriente había arrastrado al niño; le asió por los cabellos y rápidamente regresó a la orilla". Apenas tocó tierra firme, volviendo en sí, miró atrás y vio que había andado sobre las aguas, (...) intervino el niño que había sido salvado, diciendo: "Yo, cuando era sacado del agua, veía sobre mi cabeza la melota del abad y estaba creído que era él quien me sacaba del agua". Pedro replica a San Gregorio: "portentosas son las cosas que cuentas y sin duda alguna serán de edificación para muchos. Yo, por mi parte, te digo que cuantos más milagros conozco de este santo varón, más sed tengo de ellos". De esta forma, se establece la relación entre agua-mosquito-monje-flor-San Benito y un milagro, milagro que obrará San Benito en el Capítulo XXIII con las religiosas al lograr con su oblación que fuesen recibidas por Dios tras la ofensa del pecado de la "boca"</p> <p>- El <b>Capítulo VII: <i>De un discípulo suyo que anduvo sobre las aguas</i></b>, permite demostrar que no es traído de los cabellos acudir a la relación con la novela <i>El señor de las Moscas</i>, en tanto, el anudamiento se produce justo porque tanto en uno como en otro, hay la presencia de niños, un niño que se accidenta en el agua. El accidente de avión remite a caminar sobre el agua, Mauro suspendido en el agua. De otro lado, el nexa que se establece con Heráclito <a href="http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito">http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito</a>, "el oscuro", respecto a la cogulla de San Benito y los discípulos y la dualidad del agua, sagrada y profana, lo que es y no es. Y se sustenta la cadena agua-mosquito-monje-flor-San Benito y</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>un milagro.</p> <p>- Si se aplica la figura de transformación aféresis a Aedes, término del nombre científico del mosquito transmisor del dengue, se tiene “ades” el lugar de los muertos en la mitología griega y a su vez, remite al infierno para los cristianos. Es decir, infierno, maldad, por supuesto, difiere de la cosmovisión griega..</p> <p>- De otro lado, “adentro prueban profundidad las larvas”, permite retomar “se hace nido” y si se considera la etimología latina del término “larva”: del latín <i>larva</i>, <i>fantasma</i> (DRAE, 1984), remite a las religiosas que fueron sepultadas en la iglesia y cuyas almas fueron excomulgadas porque “no corrigieron su conducta” pese a las advertencias de San Benito, y cuyos espíritus, almas o fantasmas vio salir la nodriza del “maestro de las almas” en el momento en que el diácono expulsaba a los excomulgados de la iglesia, conforme al <i>Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i>, “A los pocos días murieron y fueron sepultadas en la iglesia. Pero cuando se celebraba en ella el sacrificio de la misa y el diácono decía, según se acostumbra, en voz alta: “Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia”, su nodriza, que solía ofrecer por ellas la oblación al Señor, las veía salir de sus sepulcros y abandonar la iglesia. Después de comprobar repetidas veces que a la voz del diácono salían fuera de la iglesia y no podían permanecer en ella, (...).</p> <p>-Ahora bien, la definición de larva del DRAE (1984) “Cualquiera de los animales jóvenes habiendo salido de las cubiertas del huevo son aptos para llevar vida libre y presentan una forma que, en general, difiere bastante de la que tendrán cuando adquieran el estado adulto” permite</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P8:</b></p> <p><b>P9:</b></p> <p><b>P10:</b></p>	<p>Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.</p> <p>El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.</p> <p>No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos.</p>	<p>abrir paso al P10 del cuento en su relación íntima con el Capítulo XXIII de los <i>Diálogos</i>, respecto a la “vida libre” y el cambio de las larvas tras la metamorfosis o transformación” que hace referencia al ascenso de las almas de las religiosas a lado de Dios, “a la comunión con Dios”.</p> <p>- Entonces en el P10, “No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos” , “este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento”, ya que, no son mas “aguas estancadas” donde proliferan los mosquitos, la maldad, y se asocia a las almas de las religiosas, nexa que se sustenta en los siguientes fragmentos de Heráclito de Éfeso (544 adC-484 adC): «El mar es el agua más pura y más contaminada: para los peces es potable y saludable; para los hombres, impotable y mortífera».769 (22 B 61) HIPÓL., IX 10, 5 y «Para las almas es muerte convertirse en agua; para el agua es muerte convertirse en tierra; pero de la tierra nace el agua y del agua el alma”. 746 (22 B 36) CLEM., <i>Strom</i>, VI 17. (<i>Los filósofos presocráticos</i>, vol. I, edición de Conrado Eggers Lan y Victoria E. Juliá, Editorial Gredos, colección Biblioteca Clásica Gredos, Madrid septiembre de 1986, 2ª reimp., págs. 380-397; numeración de la de DK). Entonces, “es cuna letal, aguas sin alimento”, agua pura, sagrada, asociada a milagros, en la que almas de las religiosas tras su muerte” y gracias a la oblación de San Benito y su nodriza, pueden ser recibidas en comunión con Dios, ascender a la vida divina: “y al cabo manda arriba los débiles despojos.” (P10) y (...) [San Benito] entregó por su propia mano una oblación, (...) Mientras se inmolvaba la oblación presentada por ellas, el diácono, como de costumbre, dijo que salieran de la iglesia los excomulgados, pero en adelante no se las vio salir más del templo. Con lo</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15:</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>que quedó de manifiesto que al no retirarse con los excomulgados, era porque habían sido recibidas a la comunión del Señor, gracias a su siervo. Benito" (<i>Capítulo XXIII De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i>).</p> <p>Como se mencionó con anterioridad: en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16, P17, P18, P19, P20, se puede establecer la transformación en gradación, y teniendo en cuenta la materia contenida en todas las cosas conforme a los filósofos presocráticos, de acuerdo a lo planteado con anterioridad, <i>hygrón, apeiron, hálito</i> y el fuego, al que Heráclito de Éfeso (544 a 484 A.C.) pondrá en el centro y a las separaciones y combinaciones entre ellos, es decir, el autor hace uso de ese recurso literario semántico de menos a mas, para significar la transformación de la vida terrenal a la vida espiritual, de lo sólido en sus matices hacia el estado vítreo, líquido, gaseoso y plasma y con condiciones externas-internas que permiten diferenciar las gradaciones de P11 a P13, de p14-a P15 y de P16 a P20: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio- ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vaso- trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos-estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrección velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar.</p> <p>En cuanto a las dos primeras gradaciones del P11 al P15 del cuento, dan cuenta del <i>Capítulo XXXIII El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i> de San Gregorio. El P11 "La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXIII EL MILAGRO DE SU HERMANA ESCOLÁSTICA</b></p> <p>G. Quién habrá, Pedro, en esta vida más grande que san Pablo? Y sin embargo tres veces rogó al Señor que le librara del agujón de la carne (2Co 12,8) y no pudo alcanzar lo que deseaba. Por eso, es preciso que te cuente del venerable abad Benito cómo deseó algo y no pudo obtenerlo. (...) una hermana suya, llamada Escolástica, consagrada a Dios todopoderoso desde su infancia, acostumbraba a visitarle una vez al año. Para verla, el hombre de Dios descendía a una posesión del monasterio, situada no lejos de la puerta del mismo. Un día (...). Pasaron todo el día ocupados en la alabanza divina (...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".</p> <p>Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>no”, al puede temerse” remite al P3, “a la violencia exterior P4, a las condiciones atmosféricas que pone de presente el “mecánico, el reloj” y al P6 del cuento “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos”, los que hacen referencia a la maldad, al demonio que acecha en el adentro.afuera, o afuera-adentro de San Benito, sea en forma de mujer como la tentación de la carne para el santo o sus discípulos, sea a través de los atentados contra su vida, donde el afuera y el adentro siguen una relación de extimidad. Recuérdese que en el P3 “Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol”, se establece un nexo con el Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i>, se trata de la victoria obtenida contra la tentación en forma de mujer que expió al arrojarse a las zarzas, “por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma”, porque “trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio”, transformando por “la violencia exterior”, “la violencia del sol”, sol metáfora de San Benito, la violencia de su alma, momento desde el cual no sucumbió de forma alguna a la tentación de la maldad en forma de mujer. En P4, se estableció la relación entre el despertador, la luz de velador, el reloj mecánico, el agua, y San Benito. Como se pudo apreciar, el agua del reloj mecánico permitió establecer, al igual que en P3 la relación afuera adentro, en tanto, el agua en el reloj mecánico chino, esta sujeta a los cambios de las condiciones atmosféricas. Se estableció entonces la relación del alma de Benito y el agua que permite ubicar la relación íntima adentro afuera, el alma de Benito y la maldad que habita diferentes personajes y toma formas diversas. Y en P6, “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso</p>	<p>simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¿Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio ". Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual.</p> <p>Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando <b>había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo</b> el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b></p> <p>(...) Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó un a</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>esta aterido” remite a la presencia “del antiguo enemigo”. Recuérdese que, ya, respecto al nexo con el Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i>, el abad Adeodato intentó matar a San Benito al romper con una piedra la campanilla que unía el mundo y la cueva “que caía debajo de una gran peña” donde San Benito llevaba una vida anacoreta, unión “del alimento corporal” y “el alimento espiritual”. Posteriormente, en el Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>, cuando decide dejar su vida como monje anacoreta para aceptar el nombramiento como abad en un monasterio cercano, su vida sufre un nuevo atentado” entonces el jarro de cristal que contenía el vino envenenado se rompe como si San Benito al hacer la señal de la cruz hubiese lanzado “una piedra”. Y respecto al Capítulo VIII, una vez más, se atenta contra la vida de San Benito, esta vez, a través del pan envenenado que recibió del sacerdote Florencio. Se estableció un nexo entre el P6 “en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos” con “tinieblas”, la presencia de la maldad, del demonio, del Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>. En cuanto a la presencia de la maldad, la tentación hecha mujer, el P6 remite al “temor de San Benito” no por su alma sino por la de sus discípulos, “la caída de sus discípulos más débiles” ante la tentación de la carne que antepone el sacerdote Florencio al introducir en el huerto a “siete muchachas desnudas” con cuya danza, al fracasar su intento de “matar el cuerpo del maestro, pretendió matar las almas de sus jóvenes discípulos. Del mismo modo, reenvía al Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>, pues, cuando San Benito “había rechazado, humildemente, el odio de su adversario “ e incluso decidió marcharse y el sacerdote Florencio se alegró de su partida, el castigo divino hizo “ruidos como derrumbes subterráneos” al “derrumbarse la terraza” pues Dios</p>	<p>piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarle con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.(...)</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO III EL JARRO ROTO POR LA SEÑAL DE LA CRUZ</b></p> <p>(...) Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada. En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida (...)</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO V DEL AGUA QUE HIZO BROTAR DE UNA ROCA EN LA CIMA DE UN MONTE</b></p> <p>Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago a por agua, sobre todo porque como el camino era peligroso y muy pendiente, cada vez que se bajaba por él se corría verdadero peligro.</p> <p>Reuniéronse los monjes de estos tres monasterios y fueron a ver al siervo de Dios Benito y le dijeron: "Mucho trabajo nos cuesta bajar diariamente al lago por agua. Mejor será trasladar los monasterios a otro lugar". Benito les consoló con buenas</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>arrebató la vida del sacerdote. El P6 entonces remite a la inquebrantable probidad del alma de San Benito asediada por la maldad y a su decisión de marcharse del Subiaco a Monte Casino y, aunque, cambió de lugar, no de enemigo y de esta manera hubo de librar"combates tanto más difíciles, cuanto que tuvo que luchar abiertamente contra el maestro de la maldad en persona Efectivamente, "la atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas", alude a los siguiente</p> <p>1 A la presencia del mal sin contención, esa "violencia exterior", aunque también interior, "las tinieblas", ese "afuera", cuando en "el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos". Es ese, el señor del mal contra el cual San Benito continuó batallando y pese a no sucumbir a la tentación de la carne, se empeñó la serpiente incluso con su hermana Escolástica. El P11 da cuenta de ello al remitir al Capítulo XXXIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i>, que inicia precisamente, señalando la imprecación de San Pablo, en palabras de San Gregorio Magno, para que Dios lo librase "del agujón de la carne" e ilustra la negativa de San Benito a que su deseo no se apartase de la senda de Dios aunque se trata de un Dios agujereado por su mismo amor que inunda a Escolástica quien rebosante de amor por su hermano, en su deseo y goce celestial desprende el peso de la "atmósfera": "Quién habrá, Pedro, en esta vida más grande que san Pablo? Y sin embargo tres veces rogó al Señor que le librara del agujón de la carne (2Co 12,8) y no pudo alcanzar lo que deseaba. Por eso, es preciso que te cuente del venerable abad Benito cómo deseó algo y no pudo obtenerlo. (...) una hermana suya, llamada Escolástica, consagrada_a Dios todopoderoso desde su infancia, acostumbraba a visitarle una vez al año. Para verla, el hombre de Dios descendía a una posesión del monasterio,</p>	<p>palabras y los despidió. Aquella misma noche, en compañía del niño Plácido -de quien anteriormente hice mención- subió a la montaña y oró allí un buen rato. Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como señal, y sin decir nada a nadie regresó al monasterio. Al día siguiente, acudieron de nuevo aquellos monjes por causa del agua. Benito les dijo: "Id y cavad un poco en la roca donde encontréis tres piedras superpuestas. Porque poderoso es Dios para hacer brotar agua aun de la cima de la montaña, y así ahorraros la fatiga de tan largo camino". Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al punto llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña. <u>[Arriba]</u></p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO</b></p> <p>(...) Pero, apenas el hombre de Dios había rechazado, humildemente, el odio de su adversario, cuando Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto; permaneciendo inmóvil toda la casa, se derrumbó la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató.</p> <p>El discípulo del hombre de Dios, Mauro, creyó oportuno hacérselo saber al venerable abad Benito, que aún no se había alejado ni diez millas del lugar, diciéndole: "Regresa, porque el sacerdote que te perseguía ha muerto". Al oír esto el hombre de Dios, prorrumpió en grandes sollozos, no sólo porque su adversario había muerto, sino porque el discípulo se había alegrado de su desastroso fin. Y por eso impuso una penitencia al discípulo, porque al anunciarle lo sucedido se había atrevido a</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano ...</p>	<p>situada no lejos de la puerta del mismo. Un día (...). Pasaron todo el día ocupados en la alabanza divina (...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".</p> <p>2 La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse", se anuda al peso que se desprende del cielo como inundación de lluvia al unísono de "la violencia de los relámpagos y truenos": "Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados".</p> <p>3 El sustantivo "peso" articulado al verbo "desprender" permite la construcción del recurso semántico de la gradación, ya que, constituye, además, una cualidad de la piedra, es decir, es la conexión con el siguiente párrafo, P12.</p> <p>En cuanto al P12 "Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo". Si una acequia como un sistema de riego para que fluya el agua se construye sobre una base de piedra, sea entonces, precisamente, que la piedra es</p>	<p>alegrarse de la muerte de su rival.</p> <p><b>PEDRO.-</b> Admirables y sobremanera asombrosas son las cosas que acabas de contar, pues en el agua que manó de la piedra veo a Moisés (Núm 20,11); en el hierro que remontó desde lo profundo del agua, a Eliseo (2Re 6,7); en el andar sobre las aguas, a Pedro (Mt 14,29); en la obediencia del cuervo, a Elías (1 Re 17,6) y en el llanto por la muerte de su enemigo, a David (2Sam 1,2; 18,33). Por todo lo cual, veo que este hombre estaba lleno del espíritu de todos los justos. (...).</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO IX</b> <b>DE UNA ENORME PIEDRA LEVANTADA POR SU ORACIÓN</b></p> <p>Un día, mientras estaban trabajando en la construcción de su propio monasterio, los monjes decidieron poner en el edificio una piedra que había en el centro del terreno. A1 no poderla remover dos o tres monjes a la vez, se les juntaron otros para ayudarlos, pero la piedra permaneció inamovible como si tuviera raíces en la tierra. Comprendieron entonces claramente que el antiguo enemigo en persona estaba sentado sobre ella, puesto que los brazos de tantos hombres no eran suficientes para removerla.</p> <p>Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera y con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la piedra. Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto pudieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno.[Arriba]</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>fundamental para permitir que el agua fluya libremente y en este sentido, efectivamente, no es algo que logre el granizo, en tanto, en relación con el P13, el peso (P11), y la piedra (P12), la piedra (P12) y rasgar la castidad del vidrio (P13), acequia (P12), en cuanto implica fluir el agua, y aire que es libertad van de la mano: "rasgar la castidad del vidrio de la ventana y traer consigo el aire, que es libertad, aunque se añade "pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto".</p> <p>Ahora bien, las claves de interpretación para concluir que del P11 al P15 se retoma, principalmente, el texto del Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio a través de metáforas y metonimias, se encuentran en el Capítulo I, <i>La criba rota y reparada</i>, Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>, Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i>, Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>, y Capítulo IX <i>De una enorme piedra levantada por su oración</i> de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio Magno. En estos capítulos, se incluye la piedra, la acción que con ella se realiza derivada de la unidad nominal y/o los atributos y se establece en cada uno una relación diferente con los elementos que aparecen en los párrafos P11 a P15 del cuento:</p> <p>- En el <b>Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i></b> se incluye la acción romper, que ejerce la maldad en la persona del abad Adeodato con la piedra conexas por homonimia del verbo rasgar en "rasgar la castidad del vidrio" con el verbo romper, la piedra que rompe asociada a la maldad, en: (...) Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarlo con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara</p>	<p><b>DIALOGOS</b> <b>Capítulo LIV</b> <b>SI EL MONJE DEBE RECIBIR CARTAS</b> <b>U OTRAS COSAS</b></p> <p><sup>1</sup> En modo alguno le es lícito al monje recibir cartas, eulogias o cualquier pequeño regalo de sus padres, de otra persona o de otros monjes, ni tampoco darlos a ellos, sin la autorización del abad. <sup>2</sup> Aunque fueran sus padres los que le envían algo, no se atreva a aceptarlo sin antes haber informado al abad. <sup>3</sup> Y si éste manda recibirlo, queda en la potestad del mismo abad el disponer a quién se lo ha de dar. <sup>4</sup> Y no se ponga triste el hermano a quien se lo enviaron, no sea que dé ocasión al diablo. <sup>5</sup> Al que se atreva a obrar de otro modo, sométaselo a la disciplina regular.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P11:</p> <p>P12:</p> <p>P13:</p> <p>P14 :</p> <p>P15</p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.(...)</p> <p>-En el <b>Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i></b>, se incluye al igual que en el anterior un sustantivo que denota la acción que se ejerce con la piedra, “pedrada” y las acciones “quebró y quedó roto en tantos pedazos”, el jarro, que por sinonimia remite al verbo rasgar en “rasgar la castidad del vidrio” (P13) como la presencia de Dios que libra de la acción del maligno: (...) Benito levantó la mano y trazó la señal de la cruz. Y en el mismo instante, el jarro que estaba algo distante de él, <b>se quebró y quedó roto en tantos pedazos, que más parecía que aquel jarro que contenía la muerte, en vez de recibir la señal de la cruz hubiera recibido una pedrada.</b> En seguida comprendió el hombre de Dios que aquel vaso contenía una bebida de muerte, puesto que no había podido soportar la señal de la vida (...)</p> <p>-En el <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b>, la piedra remite por sinonimia a la roca como la base sobre la que se construía los monasterios y al agua, y en este sentido, puede ser símbolo de San Benito. Respecto al agua son dos los sentidos que se extraen de la piedra, por un lado, la dificultad para acceder al agua, “Tres de los monasterios, que en aquel mismo sitio había construido, estaban situados sobre las rocas de la montaña, y era muy pesado para los monjes tener que bajar cada día al lago por agua, sobre todo porque como el camino era peligroso y muy pendiente, cada vez que se bajaba por él se corría verdadero peligro”; y por otro lado, la piedra, remite al milagro en el que tres piedras son la marca de la presencia de la roca de la cual brota agua, es decir la presencia de</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>Dios en la roca de la que brota agua: "Reuniéronse los monjes de estos tres monasterios y fueron a ver al siervo de Dios Benito y le dijeron: "Mucho trabajo nos cuesta bajar diariamente al lago por agua". (...) Benito les consoló con buenas palabras y los despidió. (...) Acabada su oración, puso tres piedras en aquel lugar como señal, y sin decir nada a nadie regresó al monasterio. Al día siguiente, acudieron de nuevo aquellos monjes por causa del agua. Benito les dijo: "Id y cavad un poco en la roca donde encontréis tres piedras superpuestas. (...) Fueron, pues, allí y encontraron ya goteando la roca que les había indicado Benito. Hicieron un hoyo en ella y al punto llenó de agua, y tan copiosamente brotó, que aún hoy día sigue manando caudalosamente y baja desde la cima hasta el pie de aquella montaña. [Arriba] Podría tratarse del río Aniene.</p> <p>- En el <b>Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i></b>, la piedra también se asocia al castigo que Dios lanza sobre el sacerdote que intentó asesinar a San Benito, la piedra en relación con la acción "derrumbe de la terraza" y retrotrae el <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b>, cuando Pedro recuerda a Moisés (...) Pero, apenas el hombre de Dios había rechazado, humildemente, el odio de su adversario, cuando Dios todopoderoso castigó terriblemente a su rival. Pues estando dicho sacerdote en la azotea de su casa, alegrándose con la nueva de la partida de Benito, de pronto, permaneciendo inmóvil toda la casa, se derrumbó la terraza donde estaba, y aplastando al enemigo de Benito, lo mató. (...) <b>PEDRO</b>.- Admirables y sobremanera</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P11:</p> <p>P12:</p> <p>P13:</p> <p>P14 :</p> <p>P15</p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>asombrosas son las cosas que acabas de contar, pues en el agua que manó de la piedra veo a Moisés (Núm 20,11); en el hierro que remontó desde lo profundo del agua, a Eliseo (2Re 6,7); en el andar sobre las aguas, a Pedro (Mt 14,29); en la obediencia del cuervo, a Elías (1 Re 17,6) y en el llanto por la muerte de su enemigo, a David (2Sam 1,2; 18,33). Por todo lo cual, veo que este hombre estaba lleno del espíritu de todos los justos. (...)</p> <p>- Y en el <b>Capítulo IX <i>De una enorme piedra levantada por su oración</i></b> la piedra, una piedra inamovible por su peso, remite por metonimia al “antiguo enemigo” al maligno: “Un día, mientras estaban trabajando en la construcción de su propio monasterio, los monjes decidieron poner en el edificio una piedra que había en el centro del terreno. A1 no poderla remover dos o tres monjes a la vez, se les juntaron otros para ayudarlos, pero <b>la piedra permaneció inamovible como si tuviera raíces en la tierra. Comprendieron entonces claramente que el antiguo enemigo en persona estaba sentado sobre ella</b>, puesto que los brazos de tantos hombres no eran suficientes para removerla.</p> <p>También, en el Capítulo IX la piedra sin peso como metáfora remite a la presencia de Dios en San Benito y a la victoria sobre el demonio: Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera <b>y con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la piedra</b>. Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto <b>podieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno.</b></p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>Teniendo en cuenta el término “peso” como metonimia de la cualidad por el objeto, la piedra, se interpreta retroactivamente en el P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse”, el acecho del demonio, que se enuncia en el <b>Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i></b> . Mas aun, la piedra por su peso, peso como metonimia de la piedra y del maligno, y por su ligereza, sin su peso, “una piedra sin peso” simbolo de la presencia de Dios en San Benito, de un milagro, da también la clave de interpretación de la gradación, del cambio de estado de agregación de la materia, sólido, vítreo, líquido, plasma en tanto, de P11 a P16 se trata del paso de la tierra, al cielo, de la presencia de San Benito y Santa Escolástica y el acecho y el mal en la tierra, hacia la muerte y el ascenso a la vida espiritual con Dios de la que da cuenta el P16 en nexo con el <b>Capítulo XXXIV <i>cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana.</i></b></p> <p>Con sustento en los capítulos anteriores de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio, se tiene lo siguiente:</p> <p>- Los párrafos P11 a P15 se concatenan en función de una cualidad y/o adjetivo, acción o unidad verbal y/o una unidad nominal o sustantivo que los anuda en relación de inclusión sin posibilidad de referir uno sin el otro, de esta manera:</p> <p>°En el P11 “peso” es el nexo con P12 en relación con el <b>Capítulo IX <i>De una enorme piedra levantada por su oración</i></b>, en tanto atribución de la “Piedra”, unidad nominal que abre el párrafo. “Piedra-granizo” (P12) se anuda con “Vidrio” (P13). Entre “piedra” y “granizo” se</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>establece un nexo sea por el nombre que también recibe el “granizo”, “pedrisco”, por su composición y acción sobre las rocas o sobre ciertos objetos o sobre las personas a los que puede causar daño: El <b>granizo</b> o <b>pedrisco</b> es un tipo de <a href="#">precipitación</a> que consiste en partículas irregulares de <a href="#">hielo</a>. El granizo se produce en tormentas intensas en las que se producen gotas de <a href="#">agua sobreenfriadas</a>, es decir, aún líquidas pero a temperaturas por debajo de su punto normal de <a href="#">congelación</a> (0 °C), y ocurre tanto en verano como en invierno, aunque el caso se da más cuando está presente la <a href="#">canícula</a>, días del año en los que es más fuerte el calor. El agua sobreenfría continúa en ese estado debido a la necesidad de una semilla sólida inicial para iniciar el proceso de cristalización. Cuando estas gotas de agua chocan en la nube con otras partículas heladas o granos de polvo pueden cristalizar sin dificultad congelándose rápidamente. En las <a href="#">tormentas</a> más intensas se puede producir precipitación helada en forma de granizo especialmente grande cuando éste se forma en el seno de fuertes corrientes ascendentes. En este caso, la bola de granizo puede permanecer más tiempo en la atmósfera disponiendo de una mayor capacidad de crecimiento. Cuando el empuje hacia arriba cesa o el granizo ha alcanzado un tamaño elevado el aire ya no puede aguantar el peso de la bola de granizo y ésta acaba cayendo”. Las bolas de granizo suelen ser pequeñas, de algunos <a href="#">milímetros</a> de diámetro. Sin embargo, de vez en cuando se originan bolas mucho mayores, de varios <a href="#">centímetros</a> de diámetro debido a que en la circulación ciclónica de la tormenta, las pequeñas bolas ascienden y descienden varias veces formándose distintas capas de hielo, unas sobre otras. Dependiendo de su tamaño, las bolas de</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P11:</p> <p>P12:</p> <p>P13:</p> <p>P14 :</p> <p>P15</p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>granizo pueden no ser más que una pequeña molestia, o causar daños en automóviles y estructuras de cristal, pudiendo causar heridas a las personas. Debido a su proceso de formación todas ellas tienen una estructura en forma de capas de cebolla".</p> <p><a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Granizo">http://es.wikipedia.org/wiki/Granizo</a> Entonces entre granizo y piedra se establece un nexo, una "familiaridad" tanto por su nombre como por sus cualidades y propiedades, estado sólido, su composición, agua que remite a "piedra vulgar de acequia", por su acción que puede quebrar estructuras de cristal "Rasgar la castidad del vidrio" (P13) y al derretirse y congelarse, es decir, al expandirse el agua "y al solidificarse tiene efectos geológicos [ya que] [el] agua que se introduce en las grietas diminutas de las rocas de la superficie terrestre crea una enorme cantidad de presión al solidificarse, y parte o rompe las rocas"</p> <p><a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo">http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo</a></p> <p>Se tiene hasta aquí la relación entre el P12 del cuento y el fragmento del texto del <b>Capítulo XXXVIII El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</b> : "Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados".</p> <p>En primera instancia, la piedra vulgar de acequia, si se</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>tiene en cuenta el <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b> la piedra remite al sitio sobre el que San Benito levantó tres monasterios y al agua, en tanto, dificultad de los monjes para obtenerla y al milagro que San Benito obró al hacer que brotase agua de una roca. En este sentido, piedra vulgar de acequia, piedra asociada a la conducción del agua, en relación con el P12 remite al monasterio de Santa Escolástica, a su cabeza que apoya sobre sus manos con los dedos entrelazados para pedir al todopoderoso para que su hermano Benito permaneciese en el templo subvirtiendo las reglas monásticas.</p> <p>En segundo lugar, “sin aviso de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo”, remite al <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b>, por cuanto, en ese apartado, los monjes no lograron obtener sin “aviso ni apoyo” de San Benito el agua que brotó de la roca, es decir, que “sin aviso de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo” del P12 remite en el <b>Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i></b>, a que Santa Escolástica obtuvo lo que no lograron los monjes, el agua, que en este capítulo remite a la lluvia, las lágrimas que hicieron posible que el deseo de Santa Escolástica tuviese lugar, pues fue tal la intensidad de su llanto y de la lluvia que San Benito y los monjes no pudieron abandonar el monasterio de Santa Escolástica.</p> <p>En tercer término se puede apreciar el nexo de “familiaridad” entre Santa Escolástica, los monjes y San</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>Benito, simbolizados en gradación por la “piedra vulgar de acequia-granizo.</p> <p>En cuarto término, si se considera que el agua “tiene efectos geológicos [ya que] [al introducirse] en las grietas diminutas de las rocas de la superficie terrestre crea una enorme cantidad de presión al solidificarse, y parte o rompe las rocas” <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo">http://es.wikipedia.org/wiki/Hielo</a>. Si se tiene en cuenta la acción del agua en las rocas, podría interpretarse que Santa Escolástica, también, logró “sin aviso ni apoyo de congéneres” ir contra el deseo de San Benito, relativo a seguir la norma monástica sustentada en la voluntad divina.</p> <p>°La acción referida en el P13 está en relación con la acción de la piedra extraída del <b>Capítulo I, La criba rota y reparada, y el Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz</b>, romper, a golpear con una piedra, “pedrada” y “quebró” y “quedó roto”. Es decir, habiendo establecido los nexos, se tiene “lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo”, “Rasgar la castidad del vidrio de la ventana”. De otro lado, el nexo entre la piedra y “el vidrio”, no solo se extrae a partir de la acción que ejerce la piedra sobre el objeto de vidrio o cristal, tal como se pone de manifiesto en los capítulos I y III de los <i>Diálogos</i>, sino por su composición. En geología la piedra es una clase de roca llamada granito, y tanto esta como el vidrio contiene entre otros compuestos sílice, una de cuyas formas enanciotrópicas, el cuarzo, se encuentra en los dos. .</p> <p>Sumado a esto, en el P13, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto” , “el aire</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>que es libertad “ es el nexo con el P14 “vaso” , en tanto objeto de vidrio, cuya fabricación implica entre otras técnicas la del vidrio soplado. Esta técnica consiste en “la creación de burbujas en el vidrio fundido. Estas burbujas se obtienen inyectando aire dentro de una pieza de material a través de un largo tubo metálico, bien por medio de una máquina o bien de forma artesanal, soplando por el otro extremo, un sistema parecido al que se utiliza para hacer pompas de jabón” <a href="http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio_soplado">http://es.wikipedia.org/wiki/Vidrio_soplado</a> .</p> <p>En P13, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto”, en relación con el nexa anterior puede interpretarse de dos formas: Trae consigo el aire que es libertad, pero pierde la suya cayendo prisionera del cuarto”, por una parte, realizada la conexión de la piedra con el vidrio por su composición y por la acción que sobre el ejerce, es decir, la piedra como parte del vidrio y este como parte del vaso en tanto se forja gracias al aire, este es contenido y continente del vaso y queda prisionero del vaso como contenido. De otro lado, la piedra que rasga la castidad del vidrio entra por la ventana y queda prisionera en el cuarto iniciando un movimiento, una cadena que implica que el “vidrio” P13 caiga sobre el “vaso” P14 y este se haga “trizas” P14 que se “confunden entre una expansión desordenada de agua” P14, “trizas” del “vaso” que por semejanza respecto a la composición molecular del agua sea una metáfora del</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>agua, esto es por, la semejanza entre sus partículas separadas y las “las trizas del vaso” y por consiguiente, siga la gradación tras “trizas”, “ el agua”.</p> <p>Teniendo en cuenta lo anterior, se establece la relación del P13 con el fragmente del <b>Capítulo XXXIII <i>El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i></b> :“En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: "¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho? "</p> <p>En primer lugar, como se mencionó, la “piedra vulgar de acequia” del P12 que moviliza la acción “rasga”, remite a, “la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas” del capítulo XXXIII. Recuérdese el nexa entre piedra y agua establecida en el <b>Capítulo V <i>Del agua que hizo brotar de una roca en la cima de un monte</i></b> y además, respecto al verbo “rasga”, en los capítulos <b>Capítulo I, <i>La criba rota y reparada</i>, y el Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i></b> se puede determinar la asociación entre piedra-romper, “pedrada” y “quebró” y “quedó roto” referido a una campanilla y a un jarro o vaso respectivamente.</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>En segunda instancia, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto”, “vidrio de la ventana” es metáfora de “serenidad del cielo” que se incluye en el texto del capítulo XXXIII. . Cabe anotar que en el <b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua</i></b>, se asocia “ventana” “oración” y “lo alto” que hace referencia al cielo conforme al texto: “El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto (...) Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego”. Por tanto, “Rasga la castidad del vidrio de la ventana” del P13 remite a “trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia”.</p> <p>En tercer lugar, “trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto” del P13 se asocia al fragmento del <b>Capítulo XXXIII <i>El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i></b> “Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. “Trae consigo el aire que es</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>Libertad” corresponde a la antítesis de “no le era posible regresar”, “hubo que quedarse a la fuerza”: “Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: “ Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio”. Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza (...)”. No solo San Benito se vio forzado a permanecer en el monasterio de Santa Escolástica contra su deseo sino que la Santa, pese a obtener lo que deseaba, esto es, la compañía de San Benito toda la noche, que podría interpretarse como “el aire que es libertad”, igualmente, permaneció junto a San Benito, en contra de su voluntad, cayendo prisionera de la realización de su deseo. De este modo, podría interpretarse “aire” del P13 como “deseo” y “cayendo prisionera del cuarto” del P13 como realización de su deseo.</p> <p>°Continuando con el P14, “Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, cabe anotar, que “Lo abate con su peso muerto” puede interpretarse conforme al Capítulo IX como sin peso, metáfora que remite a la presencia de Dios en San Benito y a la victoria sobre el demonio. En cuanto a “va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, papel es la unidad nominal y “va” la unidad verbal de acción nexos entre “el</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>agua” del P14 y “la tinta” del P15 .</p> <p>Hasta aquí lo visto, en relación con P13 y en nexos con el P15, el texto del P14, remite al fragmento del <b>Capítulo XXXVIII El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</b>: “En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia. (...) Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: “¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?”. A lo que ella respondió: “ Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio”. Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual. (...)aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)”.</p> <p>Es importante señalar que el P14, condensa elementos de los párrafos P11, P12 , P13, P15 y hace referencia sin orden alguno a elementos extraídos del capítulo XXXVIII de los <i>Diálogos</i>. De esta manera:</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>oUna piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>Primero, “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso” del P14, se refiere en el texto del <b>Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica de los Diálogos</i></b> a “la serenidad del cielo”, como “unidad”, esa “unidad que contribuía a hacerlo estable” y que se trocó en “lluvia”, es decir, “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable”.</p> <p>Segundo, “arrastra en su perdición al hermano hecho vaso” del P14, es clave de interpretación determinante, en relación con el término “congéneres” del P12, “castidad” del P13 y como se demostrará más adelante, con el término “claustro” del P14 para establecer el nexo con el Capítulo XXXVIII, y remite a Santa Escolástica quien con sus “lágrimas” y su “oración” al “Todopoderoso” hizo que San Benito en contra de su deseo , “no pudiese regresar” a su monasterio y se quedase “a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue como pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual” (Capítulo XXXVIII). Y remite a San Benito, pues recuérdese que “vaso” en el análisis de los párrafos P2, P5 y P6 remite al igual que este (P14) a los “vasos sagrados”, en el <b>Capítulo II <i>De una tentación de la carne</i></b> de los <i>Diálogos</i> “son las almas de los fieles”, y San Benito quien “desde su infancia tuvo cordura de anciano” (<b>Prólogo, <i>Diálogos</i></b>) se transformó por su victoria contra la tentación de la carne, presencia del maligno, y fue elegido por Dios como “custodio de los vasos sagrados”. San Gregorio explica que “los elegidos mientras son aún tentados, [están sometidos a un servicio y se [fatigan] con trabajos” para</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>protegerse de pecar. Sin embargo, “cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”. Luego, San Benito, al iniciarse en la vida anacoreta, se constituyó en “vaso sagrado” y al superar la tentación de la carne, del pecado, se constituyó en “custodio de vasos sagrados”. Y posteriormente, en el <b>capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i></b> y en el <b>Capítulo XXIX <i>La tinaja vacía que rebosó de aceite</i></b> el vaso también está asociado a San Benito, respecto al Capítulo III en tanto, con el jarro se pretendió asesinar al Santo, <b>vaso</b>, entonces, no solo remite a la maldad que se ensaña contra San Benito, sino a lo sagrado que representa San Benito como elegido por Dios, y, en el Capítulo XXIX, el <b>vaso</b> está asociado a San Benito por sus milagros.</p> <p>Segundo, “Lo abate con su peso muerto” del P14 , puede interpretarse, también, en relación con el <b>Capítulo IX <i>De una enorme piedra levantada por su oración</i></b> respecto a la consecución de la gradación piedra-vidrio y este último, en nexa con la primera a partir de su composición, y el “peso” como intersección con la atmósfera y la piedra remiten al texto: “Ante la dificultad, enviaron a llamar al hombre de Dios para que viniera y <b>con su oración ahuyentara al enemigo, y así poder luego levantar la piedra</b>. Vino enseguida, oró e impartió la bendición, y al punto <b>podieron levantar la piedra con tanta rapidez, como si nunca hubiera tenido peso alguno</b>”. Es decir que, el vidrio es una roca aligerada de su peso, una roca con menor peso, “con peso muerto” del P14. Ahora bien, se asocia la oración a la posibilidad de restar peso a la roca, luego podría señalarse que la oración es la clave para continuar la gradación roca-vidrio y el vidrio metáfora del cielo es el</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>que “abate” al vaso, símbolo de San Benito, cuando Santa Escolástica dirigió su oración y derramó un “río de lágrimas” sobre la mesa, trocó en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia (...) Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, (...) no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual (...) aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)”. es decir, lo abate con su peso muerto, pues la torrencial lluvia cae y San Benito contra el deseo de su alma, como “vaso sagrado” y “custodio de los vasos sagrados” debe permanecer en el monasterio.</p> <p>Tercero, “y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua” del P14 , está en relación con “el cielo” y “la lluvia” del Capítulo XXXIII, esto es, “la serenidad del cielo”, como “unidad”, esa “unidad que contribuía a hacerlo estable” y que se trocó en “lluvia”, es decir, “sin la unidad que contribuía a hacerlo estable”. De otra parte, “tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes ante todo al papel que resultaba intocable vecino” del P14 está en relación con, “Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron simultáneas la oración y la copiosa lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, (...) no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana". El nexos entre los enunciados del P14 del cuento y el fragmento del Capítulo XXXIII de los <i>Diálogos</i>, se establece respecto a algunos términos claves, "claustro" "papel", "intocable vecino". Claustro en relación con el claustro donde se encontraba Santa Escolástica y la imposibilidad de San Benito de regresar al Monasterio. En cuanto al "papel", será importante el nexos con el P1 y el P2 del cuento. En el P1 "valija" remitió a San Benito como el mismo correo, la voz, es mensaje y portador del mensaje. Valija alude a la bolsa de cuero cerrada con llave que llevan los correos, en donde van las cartas; y a veces se toma por el correo mismo. Es decir, que Benito, es "el mismo correo". Conforme a las diferentes acepciones del siglo XIX (Clavería ?) correo remite , "al que tiene por oficio llevar y traer las cartas de un lugar a otro", "la comunicación que se tiene por escrito o de palabra para tratar y avisar lo que se ofrece de una parte a otra". Por consiguiente, Benito es "correo" es continente /contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que se silencia durante su permanencia en la cueva en el Subiáco donde permaneció por "3 años", lo que se sostiene y sustenta en relación con el texto que sigue en el P2 del cuento : "el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito". Sobre el papel, cabe anotar, otra clave de interpretación que se encuentra en el Capítulo LIV <i>Si el monje debe recibir cartas u otras cosas</i> de la Regla de los Monjes, donde se especifica las cartas asociadas a la tentación del demonio a la que no cedió San Benito "En modo alguno le es lícito al monje recibir cartas, eulogias o</p>	

No. P		MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>cualquier pequeño regalo (...) sin la autorización del abad. Y si éste manda recibirlo, queda en la potestad del mismo abad el disponer a quién se lo ha de dar. <sup>4</sup> Y no se ponga triste el hermano a quien se lo enviaron, no sea que dé ocasión al diablo. (...). El “papel” también se incluye en el P16 y el P18 y como se desarrollará también hace referencia a San Benito: “seco” y “prematuramente viejo” y “papel arrugado”, “decrépito, embarrado”, “crujiendo”, especialmente, la clave se encuentra en P16 “prematuramente viejo”. De este modo, “tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino”, hace referencia a las lágrimas, la lluvia torrencial, la inundación que impiden que San Benito regrese del claustro vecino donde se encontraba su hermana Escolástica, al Monasterio, y pese a que hasta ese momento nada empujó a San Benito a ceder a la tentación de la maldad, su hermana logró lo que antes no, esto es, que San Benito en contra de su deseo y su voluntad violara la regla monacal que prohíbe permanecer fuera del monasterio aun por voluntad del mismo Dios, cuyo amor transgredió sus propias leyes.</p> <p>°En el P15 “La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...” se efectúa una nueva gradación que inicia por la relación entre “caligráfica” y “pintora”, recuérdese que “caligráfica”, es una composición del griego, relativa a la caligrafía del griego, αλληγραφία, que deriva de αλληγράφος, calígrafo, composición de, κάλλος, belleza, y γραφω, escribir.. Calígrafo denota “persona que escribe</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su pérdida al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>a mano con letra excelente”, “persona que tiene especiales conocimientos de caligrafía”. Y caligrafía denota, arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos. Conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona, un documento, etc. Teniendo en cuenta la definición, caligráfica, hace referencia a partir de su etimología tanto a quien escribe a mano con letra, bella” “calígrafo”, a su estilo, es decir, al “conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc” como al “arte de escribir con letra bella y correctamente formada, según diferentes estilos” “caligrafía” (Ver Apéndice E), es decir, que remite tanto a “la persona”, a “la letra”, al proceso de escribir “arte de escribir”, “al estilo”, y a “los rasgos propios que caracterizan la escritura del texto”, de lo que se extrae, la personificación de la tinta como “pintora” y “figura en azul”. Del mismo modo, remite a la China en tanto la pintura y la caligrafía se relacionan por el “trazo único de pincel”.</p> <p>De otra parte, la tinta, una vez más remite al agua “figura en azul” que introduce una relación de oposición, por cuanto “barbas, charcos estalagmitas...” implica que “barbas” hace referencia a las estalactitas por su forma de conos irregulares y estas a su vez remiten al agua por su composición y por cuanto, el agua que gotea de estas formaciones, “charcos” produce las estalagmitas se establece, de este modo, una relación de oposición. Recuérdese en este sentido, la definición de estalagmitas (Ver Apéndice E) “composición del griego <math>\mu</math> – líquido filtrado gota a gota. Estalactita invertida que</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P11:	La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.	se forma en el suelo con la punta hacia arriba. Estalactita, a su vez, composición del griego σταλακτικός - τῶος, que cae gota a gota, y σταλάζω, filtrar, destilar. Concreción calcárea que, por lo general, en forma de cono irregular, suele hallarse pendiente del techo, de las cavernas, donde se filtran lentamente aguas de carbonato de cal en disolución".En consecuencia, el P15 sigue la gradación respecto a las párrafos anteriores, a partir de recursos contrarios como son formaciones calcáreas, que de manera indirecta dan cuenta que de "la expansión desordenada de agua" se efectúa el pasaje a "las gotas" que implican la composición y formación de las estalagmitas y las estalactitas y de las gotas se continuará la gradación hacia el "aire" en P16 del cuento.	
P12:	Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.	De lo anterior se sigue que en P15, el cuento remite al siguiente fragmento del Capítulo XXXIII de los <i>Diálogos</i> : "Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando <b>había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo</b> el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más)".	
P13:	Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.	Primero, la tinta, que fue caligráfica, si se considera la etimología del término que remite a un "conjunto de rasgos que caracterizan la escritura de una persona un documento, etc" como al "arte de escribir con letra bella", también, a la persona que escribe como al estilo de	
P14 :	Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.		
P15	La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...		

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P11:</b></p> <p><b>P12:</b></p> <p><b>P13:</b></p> <p><b>P14 :</b></p> <p><b>P15</b></p>	<p>La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse.</p> <p>Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.</p> <p>Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo prisionera del cuarto.</p> <p>Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.</p> <p>La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas...</p>	<p>escritura de un texto, daría cuenta en primera instancia de San Benito, aquel “papel” sobre el que escribe Dios una vida espiritual, y es él contenido de esa vida”, “quien no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando había bajado del monasterio”. Tinta que fue caligráfica, podría igualmente, interpretarse como la escritura divina, en tanto, “figura en azul” remite retroactivamente, al color del “cielo”.</p> <p>Segundo, “se vuelve pintora y figura en azul”, por cuanto, las lágrimas de Santa Escolástica que gracias a la oración devinieron copiosa lluvia, “lluvia torrencial”, “inundación de agua”, también dan cuenta del agua como formadora de “barbas” que corresponden a las estalactitas, de carácter masculino, formaciones en las que interviene el agua y gracias a las gotas de las estalactitas se forman las estalagmitas y entre ellas un vacío, Las “barbas” remiten a estalactitas y estas, tras la filtración gota a gota que cae forma una suerte de “charcos” . Por tanto, “las barbas”, metáfora de las “estalactitas” simbolizan la presencia de San Benito, y las “estalagmitas” simbolizan la presencia de Escolástica, masculino y femenino, las segundas se forman por las primeras, dependen de aquellas, siempre juntas, siempre juntos, San Benito y Santa Escolástica aunque separados por una suerte vacío. La presencia inevitable de los dos remite al milagro que logró la súplica y el amor de Santa Escolástica, “por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	<p>más). Los puntos suspensivos constituyen ese espacio que separa a uno de otro y que bien, podría referirse a Dios</p> <p>En relación con el P16 del cuento “la ventana” ese espacio que abren los puntos suspensivos y hace marco al vacío entre las “barbas” o estalactitas y las “estalagmitas” permite continuar la gradación del “agua” al “aire”. Es importante señalar que la gradación sigue una dirección vertical . En este párrafo “el aire” remite a una relación horizontal, metonímica, en relación a “la brisa” y al “viento”. “El aire” remite a quietud, en tanto “la brisa” a la acción del calor sobre el aire frío, “al sol”( a “la luz”) que va generando movimiento del aire y “el viento” como aire en movimiento. Movimiento que remite al <b>Capítulo XXXIV <i>Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana</i></b>, por cuanto hace referencia a la salida de San Benito, cuando “abandona” el monasterio donde se encontraba su hermana Escolástica que regresa a su morada y la transformación que produjo en ellos este encuentro, un acontecimiento a partir del cual ya nada será lo mismo. Transformación que implicará nuevos abandonos: en primera instancia, su hermana lo abandona con su muerte y su alma abandona su cuerpo para elevarse al cielo. Este abandono será el preámbulo del ascenso del alma de Germán, obispo de Capua del cual es testigo San Benito en el <b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua</i></b>, y del anuncio de la muerte, de la muerte de San Benito y del ascenso de su alma al cielo en el <b>Capítulo XXXVII <i>La profecía que de su muerte hizo a los monjes</i></b>.</p> <p>En cuanto al nexo entre el P17 y <b>Capítulo XXXIV <i>Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana</i></b> se tiene lo</p>	<p style="text-align: center;"><b>PRÓLOGO</b></p> <p>Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXIV CÓMO VIO SALIR EL ALMA DEL CUERPO DE SU HERMANA</b></p> <p><b>GREGORIO-</b> Al día siguiente, la venerable mujer volvió a su morada y el hombre de Dios regresó también al monasterio. <u>Tres</u> días después, estando en su celda con los ojos levantados al cielo, vio el alma de su hermana, que saliendo de su cuerpo en forma de paloma penetraba en lo más alto del cielo. Gozándose con ella de tan gran gloria, dio gracias a Dios todopoderoso con himnos de alabanza y anunció su muerte a los monjes, a quienes envió en seguida para que trajeran su cuerpo al monasterio y lo depositaran en el sepulcro que había preparado para sí. De esta manera, ni la tumba pudo separar los cuerpos de aquellos cuyas almas habían estado siempre unidas en el Señor. [<u>Arriba</u>]</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXV DEL MUNDO ENTERO REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA</b></p> <p>(...) El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliias nocturnas y se quedó de pie</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	<p>En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.</p>	<p>siguiente:  Primero, “En adelante la ventana a nada se opone”, no solo remite a “que el vidrio-vaso-trizas-agua” del P14 del cuento, esto es “la serenidad del cielo-lágrimas-lluvia torrencial-inundación de agua” del Capítulo XXXIII no se opondrá a la salida de San Benito del Monasterio, puesto que, si se considera la relación de la “ventana” y su nexa con “la ventana” en el <b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua</i></b> remite a la visión de San Benito que mientras oraba de pie “junto a la ventana (...) vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día. En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo entero, como recogido en un rayo de sol. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...). Es decir, “la ventana” permite el encuentro sin velos, un milagro, presenciar como las almas eran llevadas por los ángeles al cielo, es el encuentro con lo imposible para cualquier hombre, es la “mirada del ascenso” de las almas.</p> <p>Por tanto, en el <b>Capítulo XXXIV <i>Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana</i></b>, “la ventana a nada se opone” remite a “Al día siguiente, la venerable mujer volvió a su morada y el hombre de Dios regresó también al monasterio” y conforme a la clave de interpretación del <b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y</i></b></p>	<p>junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día.</p> <p>En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo entero, como recogido en un rayo de sol. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...)</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	<p>En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.</p>	<p><i>del alma de Germán, obispo de Capua</i>, remite a la visión de San Benito del ascenso de su hermana al cielo en la que la ventana sería la puerta de salida al cielo, que corresponde al fragmento siguiente del <b>Capítulo XXXIV</b>: “Tres días después, estando en su celda con los ojo levantados al cielo, vio el alma de su hermana, que saliendo de su cuerpo en forma de paloma penetraba en lo más alto del cielo”.</p> <p>Segundo, “Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” del P16 en nexo con el P13 “el aire, que es libertad”, se asocia en el <b>Capítulo XXXIV</b> al “alma” de Santa Escolástica que sale de su cuerpo en forma de paloma y asciende al cielo, como se sabe, “la paloma es símbolo de libertad: “alma de su hermana que saliendo de su cuerpo en forma de paloma penetraba en lo más alto del cielo”.</p> <p>Atinente al enunciado “una vez la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” en relación con el <b>Capítulo XXXIV</b> hace referencia, tras el ascenso del alma de su hermana al cielo, al anuncio de su propia muerte a los monjes, es importante recordar los significantes, “mesa”, “papel” y la expresión “prematuramente viejo” en relación con algunos párrafos anteriores y sus nexos con algunos capítulos de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio que sustenten y permitan establecer el nexos entre el enunciado de P16 y el fragmento del Capítulo XXXIV :</p> <p>La mesa en los capítulos, <b>Capítulo I: La criba rota y reparada</b>, <b>Capítulo III: El jarro roto por la señal de la cruz</b>, <b>Capítulo XX: Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu</b> y <b>Capítulo XXXIII: El milagro de su</b></p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	<p><i>hermana escolástica</i> está asociada al sitio preámbulo de un milagro, sitio de congregación para la muerte, el pecado, el servicio, el deseo, las lágrimas de Escolástica que devienen la lluvia torrencial, inundación de agua y en este sentido, también asociada al valle del río Aniene, incluso el mito del origen de este río que riega el Subiaco y sobre el cual se eleva el monasterio de Santa Escolástica y también remite a Monte Cassino donde se encuentra el monasterio de San Benito. En cuanto preámbulo de un milagro que abrirá paso a la vida anacoreta y monacal de San Benito aunque no sin antes producirse el acontecimiento trágico, esto es, que la criba se rompiese, la mesa, remite a basamento sobre el que se encuentra la criba, a tragedia y milagro en el <b>Capítulo I: La criba rota y reparada</b>. En el <b>Capítulo III: El jarro roto por la señal de la cruz</b>. la mesa está asociada a la congregación de los monjes para matar a San Benito, al objeto, base sobre el que se eleva el jarro o vaso de la muerte y la maldad, al milagro y a la voluntad de Dios para castigar al pecador. En el <b>Capítulo XX: Del pensamiento de soberbia de un monje conocido en espíritu</b> remite al objeto donde se sirve y se conjuga el alimento espiritual y del cuerpo, la mesa se asocia al pecado de la soberbia y al servicio de San Benito caracterizado por la humildad. Y en el <b>Capítulo XXXIII: El milagro de su hermana escolástica</b> en remite al objeto sobre el que se apoya Santa Escolástica, al encuentro de San Benito y Santa Escolástica, al deseo, a la transgresión de la regla monacal y al ruego asociado a las lágrimas de la hermana del santo, a la lluvia, el agua para procurarse el favor Divino, pasar la noche junto a su hermano, al valle del río Aniene donde se eleva el monasterio de Santa Escolástica y al Monte Cassino donde se encuentra el Monasterio de San Benito. Mesa teniendo en cuenta los capítulos anteriores remite a la tierra como el sitio donde</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	<p>tienen lugar los milagros, la tragedia, el pecado, donde la maldad elucubra la tentación, la muerte de San Benito, donde las lágrimas de Santa Escolástica se abren paso, donde estas lágrimas devienen lluvia torrencial, inundación, río, la mesa es metáfora de la tierra.</p> <p>En cuanto al “papel”, será importante recordar el nexos con el P1 y el P2 del cuento. En el P1 “valija” remitió a San Benito como el mismo correo, la voz, mensaje, carta, “papel”, escrito con un mensaje y portador del mensaje, es “correo” es continente / contenido, contiene la palabra y es la palabra misma proferida por Dios que, teniendo en cuenta el P2, el enunciado “Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito”, es metáfora del silencio de San Benito durante su permanencia en la cueva en el Subiaco donde inició su vida anacoreta. En el P18 se incluirá “papel arrugado”, “decrépito, embarrado”, “crujiendo” que respecto a lo anterior también remite a San Benito. También es importante, la clave de interpretación que se encuentra en el</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LIV</b></p> <p><b><i>Si el monje debe recibir cartas u otras cosas</i></b> de la Regla de los Monjes, donde se especifica las cartas asociadas a la tentación del demonio a la que no cedió San Benito. Es gracias a esta regla que retroactivamente, “carta”, “mensaje”, y puede incluirse “anuncio”, asociados a “papel” como símbolos de San Benito en P1 y P2, respectivamente, tiene todo su lugar.</p> <p>Por otro lado, las expresiones “papel seco y prematuramente viejo” soportan aun más la relación con San Benito. Recurriendo al recurso de sinonimia encontramos en el <i>Prólogo</i> de los Diálogos de San Gregorio, expresiones que describen a San Benito como “prematamente viejo” como “tuvo cordura de anciano”,</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	“adelantándose por sus costumbres a la edad”, “cual si estuviera marchito”: “Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito”. De la misma manera, en el <i>Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne</i> en relación con el <i>Prólogo y el Capítulo I La criba rota y reparada</i> , se extrae que San Benito por sus costumbres, su forma de vida dedicada al cultivo de su alma, se constituyó aun sin la edad requerida en “custodio”, de los “vasos sagrados”, “maestro de las almas” tarea solo conferida a los monjes de 50 años en adelante, entonces si se considera el fragmento del <i>Capítulo II</i> se sostiene que “papel seco y prematuramente viejo” alude a San Benito: “Después de [la primera tentación violenta], muchos empezaron a dejar el mundo para ponerse bajo su dirección [de San Benito], puesto que, libre del engaño de la tentación, fue tenido ya con razón por maestro de virtudes. Por eso, manda Moisés que los levitas sirvan en el templo a partir de los veinticinco años cumplidos, pero sólo a partir de los cincuenta les permite custodiar los vasos sagrados”. En torno a este asunto, Gregorio explica a Pedro, “que en la juventud arde con más fuerza la tentación de la carne, pero a partir de los cincuenta años el calor del cuerpo se enfría. (...) cuando ya el alma ha llegado a la edad tranquila y ha cesado el calor de la tentación, sean custodios de los vasos sagrados, porque entonces son constituidos maestros de las almas”, (...) y en el <i>Capítulo III El jarro roto por la señal de la cruz</i> , efectivamente, se	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores.	<p>sustenta que San Benito aun no cumplía la edad requerida para constituirse en “custodio de los vasos sagrados” y se incluye por sinonimia otra expresión, “espíritu envejecido” que soporta la relación de San Benito con “prematuramente viejo”: “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las virtudes, y la fama de su eminente santidad hizo célebre su nombre. (...) Viendo que bajo su gobierno no les sería permitido nada ilícito, se lamentaban de tener que, por una parte renunciar a su forma de vida, y por otra, haber de aceptar normas nuevas con su <b>espíritu envejecido</b>”.</p> <p>Por consiguiente, si se considera tanto, el significante “mesa” como el “papel” y “prematuramente viejo”, del mismo modo, “la brisa” como la presencia, símbolo de Dios en su relación con “aire” caliente que se eleva, “aire que es libertad”, calor, “sol”, “luz”, y el verbo “elimina” asociado a la muerte, en P16 “la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo” en el <b>Capítulo XXXIV <i>Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana</i></b> hace referencia al siguiente fragmento: Gozándose con ella de tan gran gloria, dio gracias a Dios todopoderoso con himnos de alabanza y anunció su muerte a los monjes,</p> <p>Tercero, “otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores” en nexa con el <b>Capítulo XXXIV</b> puede interpretarse como la solicitud de San Benito a los monjes para que trasladaran el cuerpo de Santa Escolástica al Monasterio y le dieran sepultura en el sitio dispuesto para él. Es importante recordar el</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	<p>significante, “flores” y su derivación nominal “florero” que se incluye en los párrafos P2 y P3 del cuento en relación con el texto del <i>Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne y Capítulo VIII Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i> de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio que sustenten y permitan establecer el nexo entre el enunciado de P16 y el Capítulo XXXIV.</p> <p>Respecto a las flores en P2 y P3 se asocian respecto al <i>Prólogo, Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne y Capítulo VIII Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i> de los <i>Diálogos</i> a San Benito, a lo femenino como tentación de la carne, a la presencia de “la maldad”, del “maligno” que intenta cegar la vida de San Benito y en relación con su hermana Escolástica en el <i>Capítulo XXXIII El milagro de su hermana Escolástica</i>, teniendo en cuenta que en el P2 las “flores” remiten a “la mesa”, se establece la asociación entre Santa Escolástica y las flores y en este sentido, las flores remiten, no a la tentación de la carne, sino a un goce en y a través de la palabra "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". y en ese sentido al “deseo” de la Santa para que su hermano permaneciese en el monasterio está en relación con ese goce . De acuerdo con el <b>Prólogo</b>, las flores se asocian a lo femenino como tentación de la carne y el desprecio de San Benito por esta tentación elucubrada por el “antiguo enemigo”: “En efecto, adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores.	estuviera marchito”. En el <b>Capítulo II</b> , la mujer como tentación de la carne se presenta como la primera prueba a la fe de San Benito, que se representa por las zarzas, plantas de flores rojas con espinas a las que se arroja San Benito para expiar su pecado y se confunde el rojo de su sangre con el rojo de las zarzas. Fuera de los textos podría señalarse también la existencia de las hierbas de San Benito, que poseen flores. De este modo, el P2 “(...) la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de rosa tierno mal conjugado con el color furioso”, hace referencia a esta primera “tentación violenta” vencida por San Benito, tal como se cifra en el P3, al adquirir “cordura de anciano” , es decir, aquel vaso sagrado que deriva en aquel florero se constituirá en el “custodio de los vasos sagrados”, atribución solo conferida a las personas mayores de 50 años. Y atinente a la relación flor-tentación de la carne, también, se encuentra en el <b>Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i></b> , no la tentación de San Benito, una violencia suscitada a su alma, sino una tentación de la carne que el sacerdote Florencio puso a sus discípulos al no lograr acabar con la vida de Santo Tercero: otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores”. Cabe señalar que en el P3, “ Las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, justamente, da cuenta que “al acallarse la violencia exterior” al trocar “el deleite en dolor” cuando San Benito se arrojó a las zarzas y a las ortigas , por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma” y “el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro” (Capítulo II). De este modo, “venció el pecado, mudando el incendio. Desde entonces, según él mismo solía contar a sus discípulos, la	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P16:	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores.	<p>. tentación voluptuosa quedó en él tan amortiguada, que nunca más volvió a sentir en sí mismo nada semejante (...)” en consecuencia, conforme al P3, “las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras”, ya que, no constituirán una tentación para San Benito” aunque si para sus discípulos de acuerdo con el <b>CAPÍTULO VIII: <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo.</i></b></p> <p>Así las cosas, teniendo en cuenta que flores remite, en P16 mas que a la tentación de la carne en la figura femenina, “goces de la vida celestial” vehiculazo a través de la palabra, asociados también a lo femenino en cuerpo de Santa Escolástica, y la ambigüedad del significante flores que a su vez remite a San Benito, sea por las “hierbas de San Benito” sea por las flores de las zarzas en el <b>Capítulo II</b> y teniendo en cuenta, que el “viento” es “aire” en movimiento y “aire” es “libertad” en P13, asociada a las almas y a la presencia Divina, y que “arroja tierra” se asocia a “sepultura”, se puede concluir que “otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a el y sus flores” del P16 remite al siguiente fragmento del <b>Capítulo XXXIV</b>: “Gozándose con ella de tan gran gloria, dio gracias a Dios todopoderoso con himnos de alabanza y anunció su muerte a los monjes, a quienes envió en seguida para que trajeran su cuerpo al monasterio y lo depositaran en el sepulcro que había preparado para sí. De esta manera, ni la tumba pudo separar los cuerpos de aquellos cuyas almas habían estado siempre unidas en el Señor”.</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	<p>La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.</p>	<p>El P17 del cuento como podrá demostrarse más adelante tiene nexos principalmente con el diálogo del <b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua</i></b>. La clave de interpretación es el texto mismo que con recursos sintácticos como la hipérbaton, el empleo de sinónimos, parafraseando un enunciado del texto del Capítulo XXXV, es el capítulo XXXV “entero como recogido en un rayo de sol”. De esta manera se tiene lo siguiente:</p> <p>1. En el P17 del cuento, “la luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio” encuentra en el fragmento del Capítulo XXXV “El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día” la clave del nexo entre el P17 y el Capítulo XXXV. Entonces “la luz, que solo fue diurna y venía por la ventana” se refiere a “El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXV DEL MUNDO ENTERO REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA</b></p> <p>En otra ocasión, Servando, diácono y abad del monasterio que Liberio, antiguo patricio, había fundado en la región de Campania, fue a visitar a Benito, según su costumbre. Efectivamente, frecuentaba su monasterio; y como él estaba también lleno de buena doctrina y de gracia celestial, se intercambiaban dulces palabras de vida, y suspirando pre gustaban, ya, el suave alimento de la patria celestial.</p> <p>Habiendo llegado la hora de entregarse al descanso, el venerable Benito subió a su celda situada en la parte superior de una torre y el diácono Servando se quedó en la parte inferior. Una escalera comunicaba un piso con otro. Frente a la misma torre había una habitación amplia donde descansaban los discípulos de ambos.</p> <p>El hombre de Dios, Benito, mientras los monjes dormían aún, se anticipó a la hora de las vigiliass nocturnas y se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día.</p> <p>En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	<p>La luz, que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.</p>	<p>alto que ahuyentó las tinieblas de la noche”, los significantes claves “luz, ventana y noche”; de otro lado, “emanando de los filamentos de la lámpara del medio” está en relación con “Aquella luz, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día”, la clave , “medio” y adicionalmente, “su claridad superaba con creces a la luz del día” remite al texto del P17 “ la luz que solo fue diurna” y remite al nexa “luz y sol”.</p> <p>2 El enunciado “Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación” del P17, teniendo en cuenta los términos claves “bajo el polvo” que señalan la dirección abajo y respecto a este significante en relación dialéctica “arriba” y “recuperan volumen y diferenciación”, es decir, es posible ver más claro, más allá de lo que está frente a los ojos, lo que no es visible para todos, en el caso de lo que se revela, remiten a los siguientes fragmentos del Capítulo XXXV:</p> <p>- Primero, respecto al privilegio de ver más allá de lo visible para todos, “el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo” (Capítulo XXXV) vio el ascenso del alma del Obispo Germán, “En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo <b>entero, como recogido en un rayo de sol</b>. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. Entonces, queriendo tener un testigo de tamaño maravilla, llamó al diácono Servando repitiendo dos o tres veces su nombre a grandes voces.// Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios,</p>	<p>según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo <b>entero, como recogido en un rayo de sol</b>. Y mientras el venerable <u>abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego.</u></p> <p>Entonces, queriendo tener un testigo de tamaño maravilla, llamó al diácono Servando repitiendo dos o tres veces su nombre a grandes voces.</p> <p><u>Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido. En seguida dio aviso al piadoso varón Teoprobo, de la villa de Casino, para que aquella misma noche enviara un mensajero a la ciudad de Capua, con el fin de informarse de cómo estaba el obispo Germán y se lo notificara. El mensajero encontró ya difunto al venerabilísimo obispo Germán, e informándose minuciosamente supo que su óbito había acaecido en el mismo instante en que el hombre de Dios había visto subir su alma al cielo.</u></p> <p><b>PEDRO</b>.- <u>¡Cosa sobremanera admirable y de todo punto inaudita! Pero eso que has dicho: de que ante sus ojos apareció el mundo entero como recogido en un rayo de sol, no puedo imaginármelo, porque jamás he tenido semejante experiencia. Pues, ¿cómo es posible que el mundo entero pueda ser visto por un hombre?</u></p> <p><b>GREGORIO</b>.- Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. <u>Para el</u></p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido.”</p> <p>- Segundo, “Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación” del P17 remite a fragmentos, enunciados o unidades lexicales o significantes del Capítulo XXXV sin mediación de significación y más bien, en relación con la utilización de recursos literarios a:</p> <p>* Por sinonimia de “las cosas opacas” del P17 se puede ubicar en el Capítulo XXXV “por poca que sea la luz”.</p> <p>* Por antítesis de “las cosas opacas” del P17 se puede ubicar en el Capítulo XXXV “la claridad de la contemplación interior”, “no pudo ver sino en la luz de Dios”.</p> <p>* Por sinonimia de “bajo” del P17 y “debajo” “interior” del Capítulo XXXV como significante y por tanto, término clave, el enunciado “las cosas, opacas bajo el polvo” del P17, remite en el Capítulo XXXV a “Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella”, “la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente”, “pudo ver todo lo que estaba debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma”. Cabe anotar que “bajo” del P17 y “debajo” del Capítulo XXXV remite a “tierra” teniendo en cuenta la relación de antítesis con “cielo”: “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró</p>	<p>alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas.</p> <p><b>PEDRO.</b>- Veo que me ha sido de gran utilidad el no haber entendido lo que dijiste antes, pues gracias a mi lentitud en comprender, tu explicación ha sido mucho más completa. Pero ahora que ya me has explicado estas cosas con tanta claridad, te ruego que vuelvas a tomar el hilo de la narración.</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.</p> <p>* Por antítesis de “bajo” del P17 y “superior”, “se eleva”, “se levanta” “subían”, “elevado” del Capítulo XXXV como significante y por tanto como término clave , el enunciado “las cosas opacas bajo el polvo” del P17, remite en el Capítulo XXXV a “la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente (...)” “El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo (...)”, También cabe señalar, la relación abajo-superior que remite a la relación tierra-cielo del Capítulo XXXV: “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”</p> <p>- Tercero, por sinecdoque, “polvo” del P17 se asocia a “tierra”, “terrenas” del Capítulo XXXV como significante y por consiguiente, como término clave, el enunciado “las cosas opacas bajo el polvo” del P17 se extrae de “Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.</p> <p>- Cuarto, teniendo en cuenta la significación del polvo para el catolicismo “polvo eres y en polvo te convertiréis”, de la tierra se nace y a la tierra se regresa tras la muerte, “polvo” en consecuencia remite a la muerte del Obispo Germán: “Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido. En seguida dio aviso al piadoso varón Teoprobo, de la villa de Casino, para que aquella misma noche enviara un mensajero a la ciudad de Capua, con el fin de informarse de cómo estaba el obispo Germán y se lo notificara. El mensajero encontró ya difunto al venerabilísimo obispo Germán, e informándose minuciosamente supo que su óbito había acaecido en el mismo instante en que el hombre de Dios había visto subir su alma al cielo.”.</p> <p>-Quinto, “recuperan volumen y diferenciación“ del P17remite a:  * Por sinonimia, “”recuperan volumen y diferenciación” del P17 se asocia a “dilata”, “agranda”, por tanto, remite a “amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo”, “(...) pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente” del Capítulo XXXV.  * Por antítesis “recuperan volumen y diferenciación” se asocia a “pequeño”, por tanto, remite a “Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”,”Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra.</p>	

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>redujeran su tamaño”, “(...) sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas” del Capítulo XXXV.</p> <p>Sexto, en P17 “la luz, que solo fue diurna (...)”, “retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. (...) remite a la relación de gradación tanto respecto al cuento , recuérdese que en los párrafos P11, P12, P13, P14, P15, P16 , P17, P18, P19, P20, se puede establecer la transformación en gradación, es decir, el autor hace uso de este recurso literario semántico de menos a mas, para significar la transformación de la vida terrenal a la vida espiritual, de lo sólido en sus matices hacia el estado vítreo, líquido, gaseoso y plasma y con condiciones externas-internas que permiten diferenciar las gradaciones de P11 a P13, de p14-a P15 y de P16 a P20: P11 atmósfera (condición atmosférica externa)- P12 piedra-granizo-P13 vidrio- ventana-(aire condición externa-interna)- P14 vaso- trizas-agua-P15 tinta-figura en azul, barbas (filamentos que forman triángulo), charcos-estalagmitas (formadas por gotas de agua)...(suspensión) P16 ventana abierta-aire-brisa-viento-P17 luz diurna- luz de filamentos de la lámpara-P18 luz de resurrecto velador-P19 la pureza de la luz solar-P20 luz solar. Cabe anotar que la gradación que se establece de P17 hasta P20, es la que se condensa en el Capítulo XXXV de los <i>Diálogos</i> de San Gregorio y recuérdese transformación que remite a Heráclito de Efeso (544 A, d C. 484 A,d,C). Véase entonces en el Capítulo XXXV:</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p><b>CAPÍTULO XXXV DEL MUNDO ENTERO REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA:</b> (...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una <b>luz</b> desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella <b>luz</b>, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la <b>luz</b> del día.</p> <p>Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella <b>luz</b> tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella <b>luz</b>. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fijate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la <b>luz</b> que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la <b>luz</b> de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la <b>luz</b> de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la <b>luz</b> del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.</p> <p>Recuérdese, además que la gradación de la “luz” se puede apreciar de los primeros párrafos P1, P3, P4, P8 y P9 una gradación de la luz en relación con el <b>Capítulo I La criba rota y reparada, Capítulo VIII Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo, Capítulo XV Profecía que hizo al rey Totila, Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua y Capítulo XXXVII La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos.</b></p> <p>En P1 “Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente (...): Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...) se establece el nexo en particular con los Capítulos XXXV y XXXVII, pues efectivamente, “bocanada de luz”, “luz” remite al “alma” que se “amplifica”, “se dilata”, “se agranda”: Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. (...) Pues a esta luz</p>	]



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	que brillaba ante sus ojos, correspondía una <b>luz</b> interior en su alma (...)” Capítulos XXXV y “bocanada de luz” remite principalmente al término clave, significante, “lleno”: (...) De otro lado, “un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama. (...), “viso” remite a “pequeña centella de aquella <b>luz</b> ”, “entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender”, “el mundo entero, como recogido en un rayo de sol”, el mundo entero visto por un hombre” “cuan pequeñas son las cosas terrenales”: En esta visión se siguió algo en extremo maravilloso, ya que según él mismo contó luego, apareció ante sus ojos el mundo <b>entero, como recogido en un rayo de sol</b> . Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. // Entonces, queriendo tener un testigo de tamaña maravilla, llamó al diácono Servando repitiendo dos o tres veces su nombre a grandes voces. // Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que <b>una pequeña centella de aquella luz..</b> Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido. // <b>PEDRO.-</b> ¡Cosa sobremanera admirable y de todo punto inaudita! Pero eso que has dicho: de que ante sus ojos apareció <b>el mundo entero como recogido en un rayo de sol</b> , no puedo imaginármelo, porque jamás he tenido semejante experiencia. Pues, <b>¿cómo es posible que el mundo entero pueda ser visto por un hombre?</b> Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, <b>entiende</b>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p><b>cuán pequeño</b> es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. <b>¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia</b>, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que <b>el mundo quedó recogido ante sus ojos</b>, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró <b>cuán pequeñas son todas las cosas terrenas</b>. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y <b>lleno de luz</b> les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo".</p> <p>En P3 "violencia del sol", "Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol", se establece un nexo con el Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i>, se trata de la victoria obtenida contra la tentación en forma de mujer que expió al arrojarle a las zarzas, "por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma", porque "trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio", transformando por "la violencia exterior", "la violencia del sol", sol metáfora de San Benito, la violencia de su alma, momento desde el cual no</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>sucumbió de forma alguna a la tentación de la maldad en forma de mujer” y en relación con, el P4, relativo a las condiciones atmosféricas que pone de presente el “mecánico, el reloj”, con el P6 del cuento “Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos” y el P11 “La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no puede temerse”, “la violencia del sol” remite a la maldad, al demonio que acecha en el adentro.afuera, o afuera-adentro de San Benito, sea en forma de mujer como la tentación de la carne para el santo o sus discípulos, sea a través de los atentados contra su vida, donde el afuera y el adentro siguen una relación de extimidad.</p> <p>En el P4, recuérdese que “luz de velador”, sigue en la gradación a “la luz sobre el candelero” que “Dios todopoderoso” puso “para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios” o la que se asocia “a la Pascua de resurrección del Señor”, conforme al Capítulo I <i>La criba rota y reparada</i>. En este primer momento, antes de iniciar su vida como monje anacoreta Benito, realizó su primer milagro. Durante su vida eremita su nombre empezó a ser reconocido cuando los fieles del siervo de Dios trocaban el alimento del cuerpo por el alimento espiritual. Pero, tan solo, al vencer “la tentación de la carne”, Capítulo II <i>La tentación de la carne</i>, Benito iniciará su camino de santidad y será custodio “de los vasos sagrados”, las almas de sus discípulos. En el primer párrafo del Capitulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>, precisamente, se explicita que “Alejada ya la tentación, el hombre de Dios, cual tierra libre de espinas y abrojos, empezó a dar copiosos frutos en la mies de las</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>virtudes, y la fama de su".eminente santidad hizo célebre su nombre". "La luz de velador" como "luz del alma" de San Benito" que contempla en la soledad de su vida como monje anacoreta, se sustenta, así mismo, en el texto de la Regla de los monjes. Una luz de "velador" , "en tanto vela las acciones de su vida a toda hora" (Capítulo IV <i>Los instrumentos de las buenas obras</i> de la Regla de los Monjes de San Benito).</p> <p>Adicionalmente, en el P4 el nexa "luz de velador" y "despertador" se establece tanto en el Prólogo como en el Capítulo XLVII, <i>El anuncio de la obra de Dios</i> de la Regla de los Monjes. En cuanto al Prólogo, San Benito es "el despertador" en tanto, "levanta a sus fieles del sueño y les abre los ojos a la luz divina", él mismo, abrió su alma a la luz de Dios, como "luz de velador" (P4), al "velar las acciones de su vida a toda hora" en su experiencia anacoreta, "(...) Levantémonos, pues, de una vez, ya que la Escritura nos exhorta y nos dice: <b>"Ya es hora de levantamos del sueño" Rom. 13,11). 9 Abramos los ojos a la luz divina,</b> y oigamos con oído atento lo que diariamente nos amonesta la voz de Dios que clama diciendo: "Si oyeren hoy su voz, no endurezcan sus corazones" (Sal 94,8). 11 Y otra vez: "El que tenga oídos para oír (Mt 11,15), escuche lo que el Espíritu dice a las iglesias" (Apoc 2,7). 12 ¿Y qué dice? "Vengan, hijos, escúchenme, yo les enseñaré el temor del Señor" (Sal 33,12). 13 <b>"Corran mientras tienen la luz de la vida,</b> para que no los sorprendan las tinieblas de la muerte" (Jn 12,35). Y en cuanto al Capítulo XLVII , solo un Abad puede ser "un despertador" para levantar las almas ; "1 El llamado a la Hora de la Obra de Dios, tanto de día como de noche, es competencia del abad</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	<p>2 Por su inercia cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos. “Entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no mas de dos”, como se demostró, hace referencia a las dos almas de las dos religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII , gracias a la oblación de San Benito con el favor de Dios, es decir, gracias la luz de los dos soles, San Benito y Dios.en el Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial, merced a una oblación suya</i> de los <i>Diálogos</i>.</p> <p>También la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos” remite al tiempo en que la mosca incuba sus huevos e inicia el estado de larva que señala el pasaje al P9, es decir, establece la relación de continuidad entre el P8 y el P9, entre la mosca y el mosquito.</p> <p>La expresión también remite a la relación excéntrica o éxtima con el filósofo griego Heráclito (544 adC-484 adC) de Efeso, apodado "el oscuro" por el carácter enigmático de muchas de sus afirmaciones, Por medio de oscuro, se establece la relación de semejanza tanto con mosca, mosquito como con San Benito, recuérdese, su cogulla de color negro, luego, mosca es una metáfora de Heráclito, y la expresión “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”, se asocia con dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." - (fragmento 58), podría decirse que se necesitan mínimo dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día “entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos”; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón</p>	]

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P17:	La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación.	"Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <a href="http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito">http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito</a> y vienen bien, en tanto, implican transformación, metamorfosis, de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca deviene cosas terrenas". El alma entonces es la luz interior que se "eleva y se agranda interiormente" en la luz de Dios al momento de la muerte. Por consiguiente, entre un sol y otro, entre un sol y otro, corresponde a las almas de las religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial en el Capítulo XXIII , gracias a la obediencia de San Benito con el favor de Dios, es decir, gracias a la luz de los dos soles, San Benito y Dios.	
P18:	Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciándolo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.	Prosiguiendo con el análisis, los párrafos P18 y P19 constituyen una elaboración del <b>Capítulo XXXVII La profecía que de su muerte hizo a los monjes</b> . El término "zapatos", establece el nexo con este capítulo y P17 en relación de extimidad, es decir, no es un término contenido en el Capítulo y hace necesaria la remisión fuera del texto para determinar su sentido dentro del texto. Ciertamente, que tanto en el P18 como en el P19, existen claves de interpretación sean términos, enunciados o significantes que permiten demostrar el anudamiento entre el capítulo y los párrafos mencionados. De este modo:	<p><b>CAPÍTULO XXXVII</b>  <b>LA PROFECÍA QUE DE SU MUERTE HIZO A LOS MONJES</b></p> <p>En el mismo año que había de salir de esta vida, anunció el día de su santísima muerte a algunos de los monjes que vivían con él y a otros que estaban lejos; a los que estaban presentes les recomendó que guardaran silencio de lo que habían oído y a los ausentes les indicó la señal que les daría cuando su alma saliera del cuerpo.</p>
P19:	La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.	1. "Zapatos" del P18 remite al Capítulo LV <i>El vestido y el calzado de los monjes</i> de la Regla de los Monjes de San Benito, "Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo,	Seis días antes de su muerte mandó abrir su sepultura. Pronto fue atacado por la fiebre y comenzó a fatigarse a causa de su violento ardor. Como la enfermedad se agravaba cada día más, al sexto día se hizo llevar por sus discípulos al oratorio, donde confortado para la salida de este mundo con la recepción del cuerpo y la sangre del Señor y apoyando sus débiles miembros en las manos de sus discípulos, permaneció de pie con las

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P18:</b></p> <p><b>P19:</b></p>	<p>Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.</p> <p>La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos</p>	<p>y medias y zapatos para los pies (...) Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad." También "zapatos" remite al texto bíblico Efesios 6:10 "Vestíos de toda la armadura de Dios, para que podáis estar firmes contra las asechanzas del diablo" y esta armadura consta de 7 piezas para resistir las afrentas del demonio entre ellas el calzado, sandalias, y aunque no se menciona "zapatos" estas son una clase dentro de la categoría zapatos. Las piezas de la armadura son :</p> <p>a- CEÑIDOS (CINTO) con la verdad. (Efesios 6:14,) símbolo de firmeza y convicción</p> <p>b- La CORAZA de justicia.(Efesios 6:14); símbolo de una vida recta, justa y obediente.</p> <p>c- CALZADO los pies (Sandalias) (Efesios 6:15); símbolo de preparación para predicar el evangelio a toda criatura.</p> <p>d- El ESCUDO de la fe (Efesios 6:16); símbolo de la fe del cristiano que es capaz de apagar los dardos del Diablo</p> <p>e- EL YELMO de la salvación. (Efesios 6:17); símbolo de protección espiritual para protegerse la cabeza contra los pensamientos de altivez, y argumentos del diablo 2 Cor. 10:5</p> <p>f- La ESPADA del Espíritu que es la Palabra de Dios. (Efesios 6:17)</p> <p>g- ORAR en todo tiempo. (Efesios 6:18)</p> <p>2- Además esta armadura de Dios le significa al creyente:</p> <p>a- Tener comunión con Dios</p> <p>b- Tener protección de Dios</p> <p>c- Tener Salvación en Dios</p>	<p>manos levantadas al cielo y exhaló el último suspiro, entre palabras de oración.</p> <p>En el mismo día, dos de sus monjes, uno que vivía en el mismo monasterio y otro que estaba lejos de él tuvieron una misma e idéntica visión. Vieron en efecto un camino adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas, que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: " Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo ". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado.</p> <p>Fue sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo. Y tanto aquí como en la cueva de Subiaco, donde antes había habitado, brilla hasta el día de hoy por sus milagros, cuando lo merece la fe de quienes los piden.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LV</b> <b>EL VESTIDO Y CALZADO DE LOS MONJES</b></p> <p><sup>1</sup> Dése a los hermanos la ropa que necesiten según el tipo de las regiones en que viven o el clima de ellas, <sup>2</sup> pues en las regiones frías se necesita más, y en las cálidas menos. <sup>3</sup> Esta apreciación le corresponde al abad.</p> <p><sup>4</sup> Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p><b>P18:</b></p> <p><b>P19:</b></p>	<p>Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje.</p> <p>La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos</p>	<p>De estas piezas, cabe resaltar, además, la "Oración", recuérdese el lema de San Benito "<i>Ora et labora</i>". Ahora bien, Efesios, remite a Efeso, <a href="#">Heráclito</a> de Efeso (544 adC-484 adC), "el oscuro", ya mencionado con anterioridad al efectuar el análisis del P8 y P9, y la gradación de P11 a P20, particularmente, respecto los párrafos P8 y P9 parece no resultar una coincidencia si se considera los números de P18 y P19 que incluyen los número 8 y 9. Recuérdese que en P8 y P9, "la mosca" y la expresión "entre un sol y otro, entre un sol y otro, no más de dos" remitieron a este filósofo, sea "por medio de "oscuro", que por relación de semejanza remite tanto a "mosca" y esta a su vez, permitió establecer el nexos con San Benito, por su cogulla de color negro. Esto tiene toda su importancia, ya que, en el P8 como en el P18 establecer el nexos con el filósofo remite al "sol" como símbolo de San Benito y de Dios. En el P8 la expresión "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos", remitió a dos expresiones del filósofo: la primera, "El sol es nuevo cada día." - (fragmento 58), que a su vez, permitió arrojar una interpretación, esto es, se necesitan mínimo la distancia entre dos soles para establecer que el sol es nuevo cada día , aunque se trata del mismo sol, "entre un sol y otro, entre un sol y otro pero no más de dos"; y la segunda, "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) es la versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <a href="http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito">http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito</a> y las dos dieron cuenta de la transformación, metamorfosis, tanto de la mosca como del texto del P8 y el P9, mosca que devino cosas terrenas. En el P18 , por medio de esta cadena de sentido, "zapatos", remite también al "sol", a través de otra expresión del filósofo: "El <a href="#">sol</a> tiene el tamaño de un pie humano"</p>	<p>lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies. <sup>7</sup> No se quejen los monjes del color o de la tosquedad de estas prendas, sino acéptenlas tales cuales se puedan conseguir en la provincia donde vivan, o que puedan comprarse más baratas. <sup>8</sup> Preocúpese el abad de la medida de estos mismos vestidos, para que no les queden cortos a los que los usan, sino a su medida.</p> <p><sup>9</sup> Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres. <sup>10</sup> Pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. <sup>12</sup> Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo.</p> <p><sup>13</sup> Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. <sup>14</sup> Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar.</p> <p><sup>15</sup> Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. <sup>16</sup> El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. <sup>17</sup> Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo. <sup>18</sup> Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, <sup>19</sup> esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad.</p> <p><sup>20</sup> Sin embargo, tenga siempre presente el abad aquella sentencia</p>

























































































No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P19:	La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.	<p>las cosas terrenas” (<b>Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua</i></b>) y recuérdese igualmente el texto, “(...) el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era <b>la luz verdadera</b> que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39). En efecto, quiso morir en presencia de los soberbios, pero resucitar ante los humildes, para que aquéllos se dieran cuenta de quién habían condenado, y éstos, a quién debían amar con veneración. En virtud de este misterio, mientras los soberbios contemplaron al que habían despreciado con una muerte infame, los humildes recibieron la gloria de su poder sobre la muerte” (<b>Capítulo VIII <i>del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i></b>).</p> <p>Teniendo en cuenta el nexo con algunos fragmentos del texto de Heráclito de Efeso (1544 A. de C. - 1484 A. de C), la relación del sol (el rayo de luz como la parte por el todo que es el Sol) y el alma se establece en el siguiente: «Un rayo de luz es el alma seca es la más sabia y la mejor».816 (22 B 118) ESTOB., <i>Flor.</i> III 5, 8</p> <p>Y “los dos focos” se asocian a los dos monjes que vieron la señal de San Benito, pues fueron elegidos por la luz de sus almas amplificada por la contemplación interior y la gracia de Dios. De este modo, “La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos” del P19 se anuda al fragmento:</p>	



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
<p>P19:</p> <p>P20:</p>	<p>La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.</p> <p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</p>	<p>“En el mismo día, dos de sus monjes, uno que vivía en el mismo monasterio y otro que estaba lejos de él tuvieron una misma e idéntica visión. Vieron en efecto un camino adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas, que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo. En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les había dado.”  Fue sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo. Y tanto aquí como en la cueva de Subiaco, donde antes había habitado, brilla hasta el día de hoy por sus milagros, cuando lo merece la fe de quienes los piden”. <b>Capítulo XXXVII La profecía que de su muerte hizo a los monjes.</b></p> <p>El significante “luz solar” anuda el P20 y el P19, este significante metáfora de San Benito da cuenta de su presencia tras su muerte y remite al P1 en el que se cifra el relato sobre la partida de San Benito a Effide acompañado de su nodriza, tras abandonar su hogar, sus bienes, estudio de las letras, lugar donde realizará su primer milagro que será determinante en su decisión de llevar una vida anacoreta antes de iniciar la vida monacal. Esa partida, se cifra con la ropa de hombre y la ropa femenina que remiten a la Regla de los Monjes de San Benito sobre el vestido:  “Dese a los hermanos la ropa que necesiten según el tipo de las regiones en que viven o el clima de ellas, pues en las regiones frías se necesita más, y en las cálidas menos. <sup>3</sup>Esta apreciación le corresponde al abad.</p>	<p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXVIII  DE UNA MUJER LOCA, CURADA EN SU CUEVA</b></p> <p>No ha mucho ocurrió el hecho que voy a narrar. Una mujer loca, mientras tuvo enajenado el juicio, vagaba día y noche por montes y valles, bosques y campos, sin descansar en parte alguna, sino donde le obligaba la fatiga.</p> <p>Un día, después de haber andado errante durante mucho tiempo, llegó a la cueva del bienaventurado Benito y quedóse allí</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</p>	<p>:Por nuestra parte, sin embargo, creemos que en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies. (...Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres, pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo. (...) Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. <sup>14</sup> Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar.</p> <p>Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. <sup>16</sup> El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. <sup>17</sup> Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo.</p> <p>Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, <sup>19</sup> esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad. (...) "Se daba a cada uno lo que necesitaba". (...) (<b>Capítulo LV <i>El vestido y calzado de los monjes</i></b>)</p> <p>Si se tiene en cuenta el Capítulo LV de la Regla de los Monjes La luz solar, consecuente inspectora, remite a la presencia del Abad que "ha de revisar frecuentemente las camas, para</p>	<p>dormida, ignorando empero dónde había entrado. Al día siguiente, salió tan sana de juicio como si nunca hubiera sufrido desvarío alguno, y durante el resto de su vida conservó la salud que había recobrado.</p> <p><b>PEDRO.</b> - ¿Por qué vemos con frecuencia que sucede lo mismo con los santos mártires, que no hacen tantos milagros donde están sus cuerpos sepultados o hay reliquias suyas, y en cambio obran prodigios mayores donde no están sepultados?</p> <p><b>GREGORIO.</b> - No dudo, Pedro, que los santos mártires pueden obrar muchos prodigios allí donde yacen sus cuerpos, como de hecho así sucede, y allí hacen innumerables milagros a los que los solicitan con recta intención. Pero, porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados.</p> <p>Por eso, la misma Verdad, para acrecentar la fe de sus discípulos, les dijo: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito (Jn 16,7). Pero siendo así que el Espíritu Paráclito procede continuamente del Padre y del Hijo, ¿por qué dice el Hijo que debe retirarse para que venga el que no se aleja jamás de él? Pues porque los discípulos, viendo al Señor en la carne, tenían deseos de verle siempre con los ojos corporales. Por eso les dijo con razón: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros l</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>“El abad ha de revisar frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad” (<b>Capítulo LV <i>El vestido y calzado de los monjes</i></b>), pero .El Abad “ (...) encuentra que todo está”.</p> <p>En cuanto al enunciado, “Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece”, hay movimiento, aunque no se producen cambios importantes pues todo permanece. “Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios” (<b>Capítulo LV <i>El vestido y calzado de los monjes</i></b>). Estos enunciados remiten a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C) respecto a lo que permanece y al tiempo cambia, lo mismo y lo otro, "El sol es nuevo cada día." (fragmento 58), "No es posible descender dos veces el mismo río." (fragmento 91) versión que da Platón "Al mismo río entras y no entras, pues eres y no eres <a href="http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito">http://es.wikiquote.org/wiki/Her%C3%A1clito</a>. Fragmentos que establecen una relación con el P8 donde se señala una transformación a través de la introducción de “la Mosca” que remite a metamorfosis y la expresión “entre un sol y otro, entre un solo y otro pero no mas de dos” que permitió anudar, justamente, a Heráclito de Efeso (544 A. de C. . 484 A.de C), es más, “la mosca” y “el mosquito” son metáforas del filósofo apodado “el oscuro”, pero también de San Benito con su “cogulla peluda” y de la ficción del autor Benedetto, por el mosquito <i>Aedes aegypti</i> “(Rodríguez,2009 . <a href="http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/">http://malestarpasajero.wordpress.com/2009/10/21/algo-que-debes-saber-sobre-el-dengue/</a>), ya que, en Mendoza, lugar de procedencia del autor, se acostumbra a dejar un</p>	<p>Espíritu Paráclito. Como si dijera abiertamente: "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".</p> <p><b>PEDRO.</b>- Me gusta tu explicación.</p> <p><b>GREGORIO.</b>- Debemos hacer ahora una pequeña pausa en nuestra conversación, pues si hemos de seguir narrando los milagros de otros santos, preciso será que, entre tanto, con el silencio reparemos nuestras fuerzas. [ <u>Arriba</u> ]</p> <p style="text-align: center;"><b><u>DIÁLOGOS: PRÓLOGO</u></b></p> <p>Hubo un hombre de vida venerable, por gracia y por nombre Benito, que desde su infancia tuvo cordura de anciano. En efecto, , adelantándose por sus costumbres a la edad, no entregó su espíritu a placer sensual alguno, sino que estando aún en esta tierra y pudiendo gozar libremente de las cosas temporales, despreció el mundo con sus flores, cual si estuviera marchito. Nació en el seno de una familia libre, en la región de Nursia, y fue enviado a Roma a cursar los estudios de las ciencias liberales. Pero al ver que muchos iban por los caminos escabrosos del vicio, retiró su pie, que apenas había pisado el umbral del mundo, temeroso de que por alcanzar algo del saber mundano, cayera también él en tan horrible precipicio. Despreció, pues, el estudio de las letras y abandonó la casa y los bienes de su padre. Y deseando agradar únicamente a Dios, buscó el hábito de la vida monástica. Retiróse, pues, sabiamente <u>ignorante</u> y prudentemente inducto. No conozco todos los hechos de su vida, pero los que voy a narrar aquí los sé por referencias de cuatro de</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>Vaso de agua cerca a la ventana que suele convertirse en criadero de este mosquito vector de la enfermedad conocida como dengue. Y “vaso de agua cerca a la ventana” puede ser también una metáfora de San Benito, “vaso sagrado”, el alma y “la ventana” ese marco desde el que Benito presencio el milagro del ascenso del alma del obispo Germán de Capua <b>Capítulo XXXV Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, obispo de Capua.</b> De esta forma, se señala una transformación fundamental que se plantea en el texto del cuento a partir de la acentuación del recurso literario de la gradación en P10 hasta P19 y en P20 , se inicia un nuevo movimiento de lo que permanece, en tanto, la presencia de algunos significantes “Luz “, “ropa de hombre”, “cajón” reenvían a P1, lo que no cambia, pero la luz es ahora “luz solar”, el alma del Abad que es una con la “luz de Dios” y “la ropa de hombre” ahora se lista y “la luz solar” permite diferenciarla, verla. Respecto a P1 un hombre estuvo de nuevo y de nuevo se marchó, pero permanece puede regresar. “Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias, pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios”. En P1 en relación con el <b>Prólogo y el Capítulo 1 La criba rota y reparada</b> San Benito decide tomar distancia de su hogar, de su estudio, de la vida licenciosa, de las mujeres, excepto de su nodriza con quien marcha a Effide donde tiene lugar el primer milagro que marca un nuevo viaje, esa vez, solo, al Subiaco donde llevó una vida anacoreta hasta su forzosa salida a Monte Cassino tras su batalla con la maldad que tomo posesión del alma del sacerdote Florencio <b>Capítulo VIII El pan envenenado tirado lejos por un cuervo.</b> En P20, en cambio, San Benito, tras su permanencia en Monte Cassino donde llevó una vida de contemplación, trabajo y</p>	<p>sus discípulos, a saber: Constantino, varón venerabilísimo, que le sucedió en el gobierno del monasterio; Valentiniano, que gobernó durante muchos años el monasterio de Letrán; Simplicio, que fue el tercer superior de su comunidad, después de él; y Honorato, que todavía hoy gobierna el cenobio donde vivió primero</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO I LA CRIBA ROTA Y REPARADA</b></p> <p>Abandonado ya el estudio de las letras, hizo propósito de retirarse al desierto, acompañado únicamente de su nodriza, que le amaba tiernamente. Llegaron a un lugar llamado Effide, donde retenidos por la caridad de muchos hombres honrados, se quedaron a vivir junto a la iglesia de San Pedro.</p> <p>La ya citada nodriza, pidió a las vecinas que le prestaran una Le encontró en el camino y le preguntó adónde iba. Y cuando tuvo conocimiento de su propósito guardóle el secreto y le animó a llevarlo a cabo, dándole el hábito de la vida monástica y ayudándole en lo que pudo.</p> <p>El hombre de Dios, al llegar a aquel lugar, se refugió en una cueva estrechísima, donde permaneció por espacio de tres años ignorado de todos, fuera del monje Román, que vivía no lejos de allí, en un monasterio puesto bajo la regla del abad Adeodato a, y en determinados días, hurtando piadosamente algunas horas a la vigilancia de su abad, llevaba a Benito el pan que había podido sustraer, a hurtadillas, de su propia comida Desde el monasterio de Román no había camino para ir hasta la cueva, porque ésta caía debajo de una gran peña. Pero Román, desde la misma roca hacía descender el pan, sujeto a una cuerda muy larga, a la que ató una campanilla, para que el hombre de Dios, al oír su tintineo, supiera que le enviaba el pan y saliese a recogerlo.</p> <p style="text-align: right;">Pero el antiguo enemigo que veía con malos ojos la caridad</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>milagros ya, ha muerto; “sepultado en el oratorio de San Juan Bautista, que él mismo había edificado sobre el destruido altar de Apolo”, “lleno de luz” San Benito subió “por el camino resplandeciente, adornado de tapices y de innumerables lámparas que en dirección a Oriente iba desde su monasterio al cielo” <b>Capítulo XXXVII La profecía que de su muerte hizo a los monjes.</b></p> <p>Y justamente, en P20 se describe el regreso, salida (<b>Capítulo LXVII Los hermanos que salen de viaje, Regla de los Monjes</b>) y permanencia de un hombre, que siguiendo hasta aquí la trayectoria lógica, es San Benito, y este párrafo reenvía a P1 y remite por su sentido al <b>Capítulo XXXVIII De una mujer loca, curada en su cueva.</b> Precisamente, este Capítulo respecto al P1 en relación con el Prólogo y el Capítulo 1 La criba rota y reparada, inicia con la presencia de una mujer también vinculada a un milagro como ocurrió con su nodriza, esta vez, implica el retorno de San Benito y su presencia y permanencia en los lugares transitados por él, “Una mujer loca, [quien] mientras tuvo enajenado el juicio, vagaba día y noche por montes y valles, bosques y campos, sin descansar en parte alguna, sino donde le obligaba la fatiga”, esta mujer sin buscarlo encontró la “cueva de San Benito”, que no es otra que la cueva del Subiaco, “Un día, después de haber andado errante durante mucho tiempo, llegó a la cueva del bienaventurado Benito y quedose allí dormida, ignorando empero dónde había entrado. Al día siguiente, salió tan sana de juicio como si nunca hubiera sufrido desvarío alguno, y durante el resto de su vida conservó la salud que había recobrado” <b>Capítulo XXXVIII De una mujer loca, curada en su cueva.</b></p> <p>De nuevo la mujer que por el milagro remite a ese misterio</p>	<p>de uno y la refección del otro, un día, al ver bajar el pan, lanzó una piedra y rompió la campanilla. Pero no por eso dejó Román de ayudarlo con otros medios oportunos. Mas queriendo Dios todopoderoso que Román descansara de su trabajo y dar a conocer la vida de Benito para que sirviera de ejemplo a los hombres, puso la luz sobre el candelero para que brillara e iluminara a todos los que estuvieran en la casa de Dios.</p> <p>Bastante lejos de allí vivía un sacerdote que había preparado su comida para la fiesta de Pascua. El Señor se le apareció y le dijo: "Tú te preparas cosas deliciosas y mi siervo en tal lugar está pasando hambre". (...) Después de haber tenido agradables coloquios espirituales, el sacerdote le dijo: " ¡Vamos a comer! que hoy es Pascua". A lo que respondió el hombre de Dios: "Sí, para mí hoy es Pascua, porque he merecido verte". (...) "Créeme: hoy es el día de Pascua de Resurrección del Señor. No debes ayunar puesto que he sido enviado para que juntos tomemos los dones del Señor". Bendijeron a Dios y comieron, y acabada la comida y conversación el sacerdote regresó a su iglesia.</p> <p>También por aquel entonces le encontraron unos pastores oculto en su cueva. Viéndole, por entre la maleza, vestido de pieles, creyeron que era alguna fiera. Pero reconociendo luego que era un siervo de Dios, muchos de ellos trocaron sus instintos feroces por la dulzura de la piedad. Su nombre se dio a conocer por los lugares comarcas y desde entonces fue visitado por muchos, que al llevarle el alimento para su cuerpo recibían a cambio, de su boca, el alimento espiritual para sus almas. [Arriba]</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO VIII</b> <b>DEL PAN ENVENENADO TIRADO LEJOS POR UN CUERVO:</b></p> <p>el venerable abad contaba a sus discípulos cómo el antiguo se aparecía a sus ojos corporales horrible y envuelto en fuego y le iba echando fuego por la boca y por</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>sobre el que aquel se soporta, pues sabido es que “Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39)”. Capítulo VIII <i>El pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i>.</p> <p>El milagro implica entonces un impronunciable, algo imposible de conocer sino es pronunciado por Dios a los hombres, es un imposible de conocer cuando Dios calla pero no porque calla desconocemos su presencia, (...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu <b>boca</b> (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) <b>GREGORIO:</b> (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu <b>boca</b> (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerta, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su <b>boca</b>, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela puede ser conocido, pero no lo que oculta. <b>Capítulo XVI De un clérigo librado del demonio.</b></p> <p>Luego podría decirse que el texto inicia con un imposible asociado a lo femenino y culmina con ese imposible, imposible de conocer. Es más, en este último <b>Capítulo</b></p>	<p>los ojos. (...) cuando gritaba: "¡Benito, Benito!", y veía que éste nada respondía, a continuación añadía: "¡Maldito y no bendito! ¿Qué tienes contra mí? ¿Por qué me persigues?". (...)</p> <p>(...) <b>GREGORIO.-</b> Pedro, el hombre de Dios Benito tuvo únicamente el espíritu de Aquel que por la gracia de la redención que nos otorgó, llenó el corazón de todos los elegidos; del cual dice san Juan: era la <b>luz</b> verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo (Jn 1,9), y más abajo: de su plenitud todos hemos recibido (Jn 1,16). Los santos alcanzaron de Dios el poder de hacer milagros, pero no el de comunicar este poder a los demás, pues solamente lo concede a sus discípulos, el que prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p> <p>prometió dar a sus enemigos la señal de Jonás (Mt 12,39).</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPITULO XVI DE UN CLÉRIGO LIBRADO DEL DEMONIO:</b></p> <p>(...) <b>PEDRO.-</b> (...) el profeta David, hablando con el Señor, dice: Con mis labios he pronunciado todos los juicios de tu <b>boca</b> (Sal 119,13). Y como conocer es menor que pronunciar, ¿por qué afirma san Pablo que los juicios de Dios son inescrutables, cuando David asegura, no sólo que los conoce, sino también que los ha pronunciado con sus labios? (...) <b>GREGORIO:</b> (...) Así, pues, ignoran lo que Dios calla y conocen lo que les habla. Por eso cuando el profeta David dijo: Con mis labios pronuncié todos tus decretos, añadió a continuación: salidos de tu <b>boca</b> (Sal 119,13); como si dijera abiertamente: "Pude conocer y proclamar estos decretos, porque tú los proferiste. Puesto que aquellas cosas que tú no dices, por lo mismo las ocultas a nuestra inteligencia". Concuerta, pues, la sentencia del Profeta y la del Apóstol, porque si es cierto que los juicios de Dios son inescrutables, también lo es que una vez han sido proferidos por su <b>boca</b>, pueden ser pronunciados por labios humanos, porque lo que Dios revela</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p><b>XXXVIII</b> anudado al último párrafo, los milagros se producen en sitios donde no están sepultados los cuerpos de los santos, pero ha requerido su presencia en vida para que los milagros obren en su ausencia en esos lugares donde estuvieron presentes, es decir, la transformación del cuerpo es necesaria, su muerte es necesaria para establecer una nueva relación con el cuerpo del Otro, San Gregorio explica a su discípulo Pedro que es necesario prescindir del cuerpo:</p> <p><b>“PEDRO.-</b> ¿Por qué vemos con frecuencia que sucede lo mismo con los santos mártires, que no hacen tantos milagros donde están sus cuerpos sepultados o hay reliquias suyas, y en cambio obran prodigios mayores donde no están sepultados?</p> <p><b>GREGORIO.-</b> No dudo, Pedro, que los santos mártires pueden obrar muchos prodigios allí donde yacen sus cuerpos, como de hecho así sucede, y allí hacen innumerables milagros a los que los solicitan con recta intención. Pero, porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados.</p> <p>Por eso, la misma Verdad, para acrecentar la fe de sus discípulos, les dijo: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito (Jn 16,7). Pero siendo así que el Espíritu Paráclito procede continuamente del Padre y del Hijo, ¿por qué dice el Hijo que debe retirarse para que venga el que no se aleja jamás de él? Pues porque los discípulos, viendo al Señor en la carne, tenían deseos de verle siempre con los</p>	<p>puede ser conocido, pero no lo que oculta.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXIII EL MILAGRO DE SU HERMANA ESCOLÁSTICA</b></p> <p>G. Quién habrá, Pedro, en esta vida más grande que san Pablo? Y sin embargo tres veces rogó al Señor que le librara del aguijón de la carne (2Co 12,8) y no pudo alcanzar lo que deseaba. Por eso, es preciso que te cuente del venerable abad Benito cómo deseó algo y no pudo obtenerlo. (...) una hermana suya, llamada Escolástica, consagrada a Dios todopoderoso desde su infancia, acostumbraba a visitarle una vez al año. Para verla, el hombre de Dios descendía a una posesión del monasterio, situada no lejos de la puerta del mismo. Un día (...). Pasaron todo el día ocupados en la alabanza divina (...) siendo ya la hora muy avanzada, dicha religiosa hermana suya le rogó: "Te suplico que no me dejes esta noche, para que podamos hablar hasta mañana de los goces de la vida celestial". A lo que él respondió: "¡Qué es lo que dices, hermana! En modo alguno puedo permanecer fuera del monasterio".</p> <p>Estaba entonces el cielo tan despejado que no se veía en él ni una sola nube. Pero la religiosa mujer, al oír la negativa de su hermano, juntó las manos sobre la mesa con los dedos entrelazados y apoyó en ellas la cabeza para orar a Dios todopoderoso. Cuando levantó la cabeza de la mesa, era tanta la violencia de los relámpagos y truenos y la inundación de la lluvia, que ni el venerable Benito ni los monjes que con él estaban pudieron trasponer el umbral del lugar donde estaban sentados. En efecto, la religiosa mujer, mientras tenía la cabeza apoyada en las manos había derramado sobre la mesa tal río de lágrimas, que trocaron en lluvia la serenidad del cielo. Y no tardó en seguir a la oración la inundación del agua, sino que de tal manera fueron</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>ojos corporales. Por eso les dijo con razón: Si yo no me voy, no vendrá a vosotros el Espíritu Paráclito. Como si dijera abiertamente: "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".</p> <p>Aunque se prescinda del cuerpo, es por la transformación del mismo cuerpo, por un cambio en la mirada, que es posible cambiar la forma de amar, es necesario que se prescinda del ver para mirar y amar de otra manera en la unión con Dios en su posibilidad e imposibilidad. Un amor que Santa Escolástica devela como desmesura que sobrepasa al mismo Dios en su voluntad y sus leyes pronunciadas a los hombres y que alcanza lo imposible de Dios, en tanto, no pronunciado por su boca, un amor que logra un acto del mismo Dios (<b>Capítulo XXXIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i></b>) Lo cierto es que el texto del P20 termina con una falta que da cuenta de una presencia, de un retorno y una nueva salida, una transformación pero también de un imposible vinculado someramente a lo femenino, lo femenino en tanto lo no pronunciado en el P20 aunque sí anudado , en el <b>Capítulo XXXVIII <i>De una mujer loca, curada en su cueva</i></b> al milagro y este al misterio que le sirve de soporte y que hace referencia a un imposible de conocer de Dios si no es pronunciado por este</p>	<p>simultáneas la oración y la copiosa lluvia, que cuando fue a levantar la cabeza de la mesa se oyó el estallido del trueno y lo mismo fue levantarla que caer al momento la lluvia. Entonces, viendo el hombre de Dios, que en medio de tantos relámpagos y truenos y de aquella lluvia torrencial no le era posible regresar al monasterio, entristecido, empezó a quejarse diciendo: " ¡Que Dios todopoderoso te perdone, hermana! ¿Qué es lo que has hecho?". A lo que ella respondió: " Te lo supliqué y no quisiste escucharme; rogué a mi Señor y él me ha oído. Ahora, sal si puedes. Déjame y regresa al monasterio". Pero no pudiendo salir fuera de la estancia, hubo de quedarse a la fuerza, ya que no había querido permanecer con ella de buena gana. Y así fue cómo pasaron toda la noche en vela, saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual.</p> <p>Por eso te dije, que quiso algo que no pudo alcanzar. Porque si bien nos fijamos en el pensamiento del venerable varón, no hay duda que deseaba se mantuviera el cielo despejado como cuando <b>había bajado del monasterio, pero contra lo que deseaba se hizo</b> el milagro, por el poder de Dios todopoderoso y gracias al corazón de aquella santa mujer. Y no es de maravillar que, en esta ocasión, aquella mujer que deseaba ver a su hermano pudiese más que él, porque según la sentencia de san Juan: Dios es amor (y con razón pudo más la que amó más.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXV</b> <b>REUNIDO ANTE SUS OJOS Y DEL ALMA DE GERMÁN, OBISPO DE CAPUA:</b></p> <p>(...) De pronto en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una <b>luz</b> desde lo alto, que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella <b>luz</b>, en medio de la oscuridad brillaba con tanto resplandor, que su claridad superaba con creces a la <b>luz</b> del día. Y mientras el venerable abad fijaba sus pupilas en el resplandor de aquella <b>luz</b> tan brillante, vio cómo el alma de Germán, obispo</p>



No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>	<p>Si Dios calla no por ello no está presente, está presente como un imposible que agujerea la palabra como acto. Lo imposible que agujerea la palabra como acto de escritura en el lector del cuento de Di Benedetto quien se incluye en P20 como camisa que el Abad San Benito, la luz solar consecuente inspectora, no logra mirar como trasgresión a la Regla de los Monjes, pues solo Di Benedetto tiene el poder de comunicar el poder de hacer milagros, el poder de lo imposible que deviene acto de leer y escribir, lema que sustituye a Ora et labora de San Benito:</p> <p>“Si sucede que a un hermano se le mandan cosas difíciles o imposibles, reciba éste el precepto del que manda con toda mansedumbre y obediencia. Pero si ve que el peso de la carga excede absolutamente la medida de sus fuerzas, exponga a su superior las causas de su imposibilidad con paciencia y oportunamente, y no con soberbia, resistencia o contradicción. <sup>4</sup> Pero si después de esta sugerencia, el superior mantiene su decisión, sepa el más joven que así conviene, y confiando por la caridad en el auxilio de Dios, obedezca” <b>Capítulo LXVIII Si a un hermano le mandan cosas imposibles</b> de la Regla de los Monjes.</p>	<p>había dado.</p> <p>de Capua, era llevada al cielo por los ángeles en una bola de fuego. (...) Asustado por aquel grito, insólito en el hombre de Dios, subió y miró, pero no vio más que una pequeña centella de aquella luz. Y como Servando quedara atónito ante este prodigio tan grande, el hombre de Dios le contó detalladamente todo lo que había sucedido (...) Fíjate bien, Pedro, en lo que voy a decirte. Para el alma que ve al Creador, pequeña es toda criatura. Puesto que por poca que sea la luz que reciba del Creador, le parece exiguo todo lo creado. Porque la claridad de la contemplación interior amplifica la visión íntima del alma y tanto se dilata en Dios, que se hace superior al mundo; incluso el alma del vidente se levanta sobre sí, pues en la luz de Dios se eleva y se agranda interiormente. Y cuando así elevada mira lo que queda debajo de ella, entiende cuán pequeño es lo que antes estando en sí, no podía comprender. El hombre de Dios, pues, contemplando el globo de fuego vio también a los ángeles que subían al cielo, cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios. ¿Qué hay de extraño, pues, que viera el mundo reunido en su presencia, el que elevado por la luz del espíritu salió fuera del mundo? Y al decir que el mundo quedó recogido ante sus ojos, no quiero decir que el cielo y la tierra redujeran su tamaño, sino que, dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo de Dios. Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas.</p> <p style="text-align: center;"><b>CAPÍTULO XXXVII</b> <b>LA PROFECÍA QUE DE SU MUERTE HIZO A LOS MONJES:</b> (...) En la parte superior del camino, un hombre de aspecto venerable y lleno de luz les preguntó si sabían qué camino era el que estaban viendo. Al contestarle ellos que lo ignoraban, les</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios</p>		<p>dijo: "Éste es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo". Así, pues, los presentes vieron la muerte del santo varón y los ausentes la conocieron por la señal que les</p> <p style="text-align: center;"><b>A REGLA DE LOS MONJES:</b> <b>Capítulo LV</b> <b>EL VESTIDO Y CALZADO DE LOS MONJES</b></p> <p><sup>1</sup> Dése a los hermanos la ropa que necesiten según el tipo de las regiones en que viven o el clima de ellas, (...) en lugares templados a cada monje le basta tener cogulla y túnica <sup>5</sup> (la cogulla velluda en invierno, y ligera y usada en verano), <sup>6</sup> un escapulario para el trabajo, y medias y zapatos para los pies <sup>7</sup> No se quejen los monjes del color o de la tosquedad de estas prendas, sino acéptenlas tales cuales se puedan conseguir en la provincia donde vivan, o que puedan comprarse más baratas. <sup>8</sup> Preocúpese el abad de la medida de estos mismos vestidos, para que no les queden cortos a los que los usan, sino a su medida. // <sup>9</sup> Cuando reciban vestidos nuevos, devuelvan siempre al mismo tiempo los viejos, que han de guardarse en la ropería para los pobres. <sup>10</sup> Pues al monje le bastan dos túnicas y dos cogullas, para poder cambiarse de noche y para lavarlas; <sup>11</sup> tener más que esto es superfluo y debe suprimirse. <sup>12</sup> Devuelvan también las medias y todo lo viejo, cuando reciban lo nuevo. // <sup>13</sup> Los que salen de viaje, reciban ropa interior de la ropería, y al volver devuélvanla lavada. <sup>14</sup> Haya también cogullas y túnicas un poco mejores que las de diario; recíbanlas de la ropería los que salen de viaje, y devuélvanlas al regresar. // <sup>15</sup> Como ropa de cama es suficiente una estera, una manta, un cobertor y una almohada. <sup>16</sup> El abad ha de revisar</p>

No. P	TEXTO	MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y RECURSOS LITERARIOS EN LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO EN EL RELATO CINEMATOGRAFICO	MATERIAL LITERARIO EXTRAIDO DE LA REGLA DE SAN BENITO Y LOS DIALOGOS DE SAN GREGORIO MAGNO PARA LA COMPOSICIÓN DEL RELATO CIFRADO
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos... aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</p>		<p>frecuentemente las camas, para evitar que se guarde allí algo en propiedad. 17 Y si se descubre que alguien tiene alguna cosa que el abad no le haya concedido, sométaselo a gravísimo castigo. // 18 Para cortar de raíz este vicio de la propiedad, provea el abad todas las cosas que son necesarias, 19 esto es: cogulla, túnica, medias, zapatos, cinturón, cuchillo, pluma, aguja, pañuelo y tablillas para escribir, para eliminar así todo pretexto de necesidad. (...)</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LXVII</b> <b>LOS HERMANOS QUE SALEN DE VIAJE</b></p> <p>1 Los hermanos que van a salir de viaje, encomiéndense a la oración de todos los hermanos y del abad. 2 Y en la última oración de la Obra de Dios, hágase siempre conmemoración de todos los ausentes. // 5 Nadie se atreva a contar a otro lo que pueda haber visto u oído fuera del monasterio, porque es muy perjudicial. 6 Y si alguien se atreve, quede sometido a la disciplina regular. (...) 7 Tómese la misma medida con aquel que se atreva a salir fuera de la clausura del monasterio e ir a cualquier parte, o hacer algo, por pequeño que sea, sin permiso del abad.</p> <p style="text-align: center;"><b>Capítulo LXVIII</b> <b>SI A UN HERMANO LE MANDAN COSAS IMPOSIBLES</b></p> <p>1 Si sucede que a un hermano se le mandan cosas difíciles o imposibles, reciba éste el precepto del que manda con toda mansedumbre y obediencia. 2 Pero si ve que el peso de la carga excede absolutamente la medida de sus fuerzas, exponga a su superior las causas de su imposibilidad con paciencia y oportunamente, 3 y no con soberbia, resistencia o contradicción. 4 Pero si después de esta sugerencia, el superior mantiene su decisión, sepa el más joven que así conviene, 5 y confiando por la caridad en el auxilio de Dios, obedezca.</p>

## APÉNDICE J. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD

### ENTRE LA MATERIALIDAD PRELINGÜÍSTICA DE LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA Y LA MATERIALIDAD LINGÜÍSTICA Y LITERARIA: ESCRIBIR LA HISTORIA: ENCUENTRO CON LO IMPOSIBLE

#### LA VIDA DEL ABAD

San Gregorio uno en la devoción con San Benito ha decidido alimentarse de su vida espiritual. Dispone de algunas prendas de vestir anticipándoles su Regla de los Monjes sin medir sus alcances. Prescindió de las prendas de hombre, ahogo de su fe, y se decidió por la ropa femenina. Con apremio la dispone en la bolsa sin atenerse a su apariencia y pulcritud, y, sin reparo, renuncia a las tentaciones del alma para batirse en despiadadas luchas espirituales. Emprende viaje hacia su destino en Monte Cassino. Aun no tomado por la certeza, llega a Effide acompañado de su nodriza. De su vida monacal, su primer milagro, será el inicio.

La mujer, fiel compañía de Benito, presurosa continúa con las labores de su oficio y presta a limpiar el trigo, desprende, del primer incidente, sus primeras lágrimas. La criba, que en préstamo solicitó a sus vecinas, en manos de la voluntad determinada para Benito, se arroja al destino y cual malla escindida por un viso despreciado, se quiebra en dos trozos, uno espejo del otro, y muestran el camino: Subíaco y Monte Cassino.

Un milagro cifró lo imposible. La oración y las lágrimas fundieron la criba en la admiración de sus habitantes y sellaron la puerta que otrora abrió Effide. Aunque, sin anuncio alguno, renunció a la vanidad de las alabanzas y se fugó hacia la oscura soledad de la contemplación divina, en el silencio.

Cómplice de las luminosas fuerzas que lo inundan, Román, lo inviste con sus elevadas prendas. Contra las ambiciones y celos de su Abad Adeodato, le provee alimento en secreto. Sin camino alguno, bajo el peso de la peña, se incrusta la cueva - la cuerda y el sonido de una campana fueron los lazos con el mundo, con Roman. Siendo diminutos rivales los débiles espíritus, Adeodato retará su fe de fiera al romper su nexo con el mundo. Esa candorosa fiera oculta, descubierta tras su peluda cogulla.

Una desmedida fuerza se ensaña enviando la señal macabra en una diminuta ave negra y al fuego de "la pasión" "ese viejo enemigo" empuja. Una mujer de antaño, aparece ante sus ojos, la duda siembra en aquella alma de tan elevadas virtudes, enajenación de su voluntad y transportación de

sus sentidos. ¡Cómo puede alojarse tanta violencia en tal hermosura!. Pero confunde, la gracia divina, la sangre de Benito con el “tierno rosa” de aquellas espinas cuando una violencia apacigua a la otra.

La maldad vestida de sol se engalana con el poder divino y el espíritu intacto despierta lanzando las rosáceas a las “discretas sombras”.

A su probidad se entregaron los puros de corazón y bebieron de aquel vaso sagrado oculto en la explanada. Su alma “aun no había llegado a la edad tranquila y el calor de la tentación” acechaba. Entre tanto, la Pascua fue anunciada cuando el río aun era lago y su candelero, depositario de la luz divina, aguardaba con él los motivos de su salida.

Pedro interrumpe y revela el sentido oculto descifrado por San Gregorio, este prosigue con la narración de la vida del Abad.

Así, su alma prematuramente envejecida por las victorias contra la tentación produjo nuevos frutos “en las mies de las virtudes”. Depositario de la fe de sus fieles recibió las súplicas de una comunidad para que ocupase el lugar del prelado pues el Abad de su monasterio había fallecido. “Su alma liviana y traslucida”, “hecha de agua y cristal” no podía mas que contraerse y mostrar su probidad al anegarse a un tal nombramiento por ser contrario al estilo” que a su vida orientaba. Ante las “reiteradas súplicas” consiente a su pedido. “No permitió”, el santo, “a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda”. del camino de la perfección. Lejos de ajustarse a su gobierno, contrario a la vida licenciosa de los monjes, deciden estos obrar con premeditación e intentan envenenar al santo. No pudo ser otra la ocasión que aquella que la costumbre impone. El vino presentado al Abad era el brebaje mortífero contenido en el jarro de cristal sobre la mesa. El recipiente se deshizo en pedazos como si hubiese recibido el peso de una piedra en el momento en que la señal del todopoderoso fue escrita en el aire por el santo. El Abad con serenidad se dirigió a los monjes y apeló a su memoria que extinguió su insistencia y como “maestro de las almas” los increpó sin premura, despacio y con cautela a buscar un abad acorde con sus formas. Entonces su alma se extendió “por otro rumbo” para continuar con obras que “mayor gloria a Dios” pudiesen reportar.

Y es que, el espíritu del mal se manifiesta de formas diversas. Advierte Gregorio que las palabras de la boca de aquel “cuyo corazón está suspendido en las cosas celestiales” y cuyo lenguaje habitual “no está desprovisto de poder sobrenatural”, no podrían caer al vacío y como amenaza no podrían ser otra cosa que sentencia. Sentencia que en cierta ocasión lanzó Benito contra la obra salida de la misma boca de la oscuridad.

Justamente, por su boca dos mujeres de noble linaje investidas de hábitos religiosos su muerte buscaron al hacer caso omiso a la amenaza del hombre santo. Estas mujeres vivían bajo el cuidado de un piadoso varón quien “les proveía de todo lo necesario”. Con palabras de injuria, “las mujeres no domeñaban su lengua” y “la vulgaridad de espíritu se traducía en palabras que deshonoraban sus hábitos”. El hombre no soportando los agravios se dirigió a Benito quien profirió una amenaza de excomunión: “Refrenad vuestra lengua, porque si no lo hacéis os excomulgaré”. La advertencia ignoraron y a los pocos días fallecieron. Sus restos fueron sepultados en la iglesia pero pese a habitar el sagrado recinto, su descanso eterno no encontraron. Como es la costumbre, el diácono durante el sacrificio de la misa elevó el vaso y sus aguas se turbaron haciéndose nido. Tras pronunciar, “Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia”, las larvas emergieron de sus sepulcros y sin el alimento celestial abandonaron la iglesia para permanecer en el mar letal a la vista de la fiel nodriza. La mujer se dirigió a Benito al recordar su sentencia. El siervo de Dios entregó la oblación profiriendo “Id y haced ofrecer por ellas esta oblación al Señor y en adelante ya no estarán excomulgadas”. Mientras se inmolaba la oblación, el diácono siguió la costumbre y los débiles despojos se elevaron en la comunión del Señor. De esta forma, el hombre “ató las cosas del cielo y la tierra”.

San Gregorio recordó que tales milagros fueron posibles a los mortales gracias a la bondad de Dios hecho carne por los hombres y fue tal su grandeza que “se dignó concederles esto: “que su debilidad se elevara sobre sí misma, porque la fortaleza de Dios se había debilitado por debajo de sí misma”.

La oscura tentación femenina no cesó para el abate, nada más que ahora, suscitada por su misma sangre. No consiguiendo del ruego divino alcanzar su deseo de oponerse al aguijón de la carne, desciende el siervo de Dios a las proximidades de la puerta del monasterio donde Escolástica su hermana se insufla en deseo de tratar los goces celestiales durante la oscura noche y lanza súplicas para que su divino casto, permanezca junto a ella, pues no suficiente fue, recorrer el día en alabanzas divinas con él. Acaparar su presencia fue su ruego. Respondióle Benito, cual custodio de vasos sagrados, pues, no transgrediría su propia regla.

La pasión amorosa de Escolástica sobrepasó los límites y rasgó la castidad del cielo. Como soportando una roca sobre una malla entrelaza sus dedos y apoya su cabeza para orar. Cual piedra de acequia, a furiosas aguas atrae con sus lágrimas y sus ruegos. Relámpagos y truenos detienen con furia al venerable Benito que antes de ser impregnado por las aguas descarriladas de la lluvia “se detiene en el umbral donde estaba sentado”. En efecto, el cielo trocado por la lluvia a cambio de la eclosión de sus cristales sopesó la atmósfera que se derramó sin medida sobre las cosas. Caen prisioneras del cuarto, las almas, de Escolástica y Benito, junto a la libertad del aire. El agua se descuelga del cielo y hecho trizas el hombre de Dios entristecido al anegar el

regreso a su monasterio desprende una queja: “¡Que Dios todopoderoso te perdone hermana; ¿Qué es lo que has hecho? Y respondióle ella”. “Te lo supliqué y no quisiste escucharme, rogué a mi señor y me ha oído. Ahora sal si puedes”. “Déjame y regresa al monasterio”. E ahí la ironía de sus palabras, pues, al verse sin claustro, la fortaleza del hombre perdió su temple reblandeciéndose su espíritu en pequeños fragmentos acuíferos producto de unas lágrimas que se desprendían gota a gota... Entonces, sin desearlo impregnado de aquella pasión “pasó toda la noche en vela saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual”. Y así el amor de aquella mujer superó el amor de Benito “pues pudo más [la que más amó] 1Jn 4,16)

Al siguiente día, librados a los designios divinos uno se dirige a su morada y el otro al monasterio. Tres días transcurrieron y, estando en su celda, el siervo de Dios elevó sus ojos al cielo y abandonando su cuerpo en forma de paloma vio el alma de la mujer amorosa penetrando en lo más alto del cielo. Mas ahora, la ventana a nada se opuso y “gozándose con ella de tan gran gloria” con alabanzas dio gracias al todopoderoso y su muerte, anunció, a los monjes. Presuroso demandó de ellos por el cuerpo de la venerada, “id y regresad al monasterio”, para que fuese sepultada en la tumba que había dispuesto para sí. La quietud del aire se trocó en movimiento y empujó a uno sobre el otro cual retorno al momento mismo de ser engendrados, uno siendo en espíritu. Ni la tumba impedir pudo que arrojasen tierra sobre él y sus flores

Tras semejante prodigio, otro día, y no podía ser de otro modo, “las almas que ven al creador“, por la gracia celestial, se encontraron como de costumbre, y, aquel día, “la claridad de la contemplación interior [amplificaría] la visión íntima de sus almas y tanto se dilataría que se [haría] superior al mundo e incluso [sus] almas de videntes se levantarían sobre sí pues en la luz de Dios se elevaría y se agrandaría interiormente. Y (...) así elevada miraría lo que queda debajo de ella y entendería cuán pequeño lo que estando en sí, no podía comprender. (...) Dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo del Creador. “Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.

Habiendo intercambiado dulces palabras de vida y “pregustado el suave alimento de la patria celestial”, Benito y Servando, diácono y abad del monasterio que Liberio, antiguo patricio, había fundado en la región de Campania, se entregaron al descanso. El diácono abajo y el abad de Cassino, en su celda, subiendo las escaleras en la cima de la torre frente a la habitación donde descansaban sus discípulos.

Entonces, “la luz que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”. Mientras los monjes dormían, Benito “se quedó de pie junto

a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto, en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz en medio de la oscuridad brillaba con tal resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día”.

No pudiendo referirlo con otras palabras, “a esta visión se siguió algo en extremo maravilloso (...) apareció ante sus ojos el mundo entero recogido en un rayo de sol”. Y al fijar el hombre de Dios sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante” se reveló el alma de Germán, obispo de Capua que en una bola de fuego, al cielo era llevada por los ángeles. “Cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios”.

De inmediato ante tal maravilla, a Servando vociferó tres veces, queriéndolo tener por testigo. Y fue suficiente una pequeña centella de aquella luz para que el diácono quedara atónito ante tan magno prodigio. Sin tardanza y con prisa, dio aviso al varón Teoprobo, de la villa de Cassino para que sin esperar la puesta de otro sol, enviase un mensajero a la ciudad de Capua para informarse y le fuese notificado el estado del obispo. Supo entonces, tras la minucia de sus averiguaciones que su óbito había acaecido en el mismo instante de la contemplación divina.

Pedro atónito ante lo inaudito interrumpe a Gregorio con su incomprensión, ¿cómo es posible que el mundo entero pueda ser visto por un hombre? El santo responde y adviene la revelación a Pedro:

“Veo que me ha sido de gran utilidad el no haber entendido lo que dijiste antes, pues gracias a mi lentitud en comprender tu explicación ha sido mucho más completa. Pero ahora que ya me has explicado estas cosas con tanta claridad, te ruego que vuelvas a tomar el hilo de la narración”.

Solo entonces, “las cosas, opacas bajo el polvo, recuperaron volumen y diferenciación”.

Cual alma iluminada no podría tener otro destino, por sus mismos labios, su muerte anunció y en el silencio de los monjes resguardó el prodigio de la elevación de su alma.

Seis días antes avanza hacia su tumba aquel cuyos milagros ocultan el misterio y las pisadas alistan la morada del joven anciano. Adelantose aquel al día de su deceso con los ritos acostumbrados en la contemplación interior. Poseído por la enfermedad día a día agravada, tal es su ardor que los crujidos de sus restos parecen retumbar. Al oratorio, en manos de sus discípulos, se hizo llevar para confortar su alma antes de su viaje magistral. Mas su cuerpo, no su alma, corroído tiembla ante la presencia divina y soportado en firmes columnas eleva sus manos al cielo: “Resurrecto velador” no desfallece hasta exhalar su último suspiro entre palabras de oración. “No es mas un mensaje” y el misterio, impronunciado de Dios se sella en el silencio del milagro de su muerte.



La luz atenuada por el decrepito cuerpo se reaviva en el camino “adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas que en dirección a Oriente va desde su monasterio al Cielo”. Visión de dos por el creador iluminados, uno bajo la obediencia del Abad y otro a las orillas del lago profundo. “En la parte superior”, un hombre de venerable aspecto e insuflado de luz increpa a los monjes bendecidos acerca del camino que en sus ojos se desbroza. Al referirle su ignorancia respondioles: “Este es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo”. Cassino presencié su muerte y Subiaco su sombra.

La luz, favorita del Creador, se irradia con mayor intensidad. Aquel que se ha marchado, retorna a su primera morada sagrada con nuevos ímpetus, regido por el mandato del vestido, devuelve una camisa, un pañuelo y un par de medias sucias, faltan otra camisa, otro pañuelo y otro par de medias como está previsto, aunque la colcha arrugada, los cajones abiertos... Sin ver, obra de lo imposible, escapa la presencia de aquella prenda, pasaje del tiempo: una camisa.

En efecto, el enajenado juicio de lo impronunciable tiene forma de mujer que errante, día y noche, por montes y valles, bosques y campos es empujada a las profundidades del sueño en un brillante cueva. Al despertar, la lucidez expulsa al desvarío y permanece con un nuevo resplandor, obra del misterio. Inquietado por la profusión de milagros en los sitios donde los restos de los santos están ausentes extrae de Gregorio una elocuente respuesta:

“[Aunque en los sitios que albergan los cuerpos se suceden prodigios] Los santos mártires hacen innumerables milagros en los sitios donde el cuerpo o reliquias están ausentes porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados” (...) Pues es así como responde el Espíritu Paráclito "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".

Mostrando su complacencia Pedro consiente la explicación de Gregorio, mas no saben que del cuerpo deben disponer para devenir elevadas almas empujadas por el halo imposible que se aloja en el impronunciable divino.

**APÉNDICE K. MODELO DE ANÁLISIS CUENTO ABANDONO Y PASIVIDAD  
ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL CUENTO: SECUENCIAS Y NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS**

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
<b>PRIMERA SECUENCIA</b>			
<b>PRIMER NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P1:</b>	Una bocanada de luz se derramó en el cajón de la ropa de hombre; pero inmediatamente fue ahogada. La luz fue entonces sobre la ropa femenina, que mudó de continente: del cajón de la cómoda a la valija, sin la pulcritud sedosa que conoció recién planchada. Un viso, despreciado, quedó marchito y encogido sobre la cama.	San Gregorio uno en la devoción con San Benito ha decidido alimentarse de su vida espiritual. Dispone de algunas prendas de vestir anticipándoles su Regla de los Monjes sin medir sus alcances. Prescindió de las prendas de hombre, ahogo de su fe, y se decidió por la ropa femenina. Con apremio la dispone en la bolsa sin atenerse a su apariencia y pulcritud, y, sin reparo, renuncia a las tentaciones del alma para batirse en despiadadas luchas espirituales. Emprende viaje hacia su destino en Monte Cassino. Aun no tomado por la certeza, llega a Effide acompañado de su nodriza. De su vida monacal, su primer milagro, será el inicio.	P1 cifra aspectos del Prólogo y el Capítulo I <i>La criba rota y reparada de los Diálogos</i> de San Gregorio Magno sustanciales para la construcción del relato el cuento. En relación íntima con el Prólogo (Ver Apéndice I) cumple una función cardinal por cuanto inaugura un momento fundamental de la vida de San Benito, en tanto se refiere a una acción que “abre alternativas consecuentes para continuar la historia” Barthes (1979): para continuar con la segunda acción.  - San Benito abandona su vida en Nursia para viajar a Effide
<b>SEGUNDO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P1:</b>	La malla enteriza perdió la compañía de las dos piezas bikinis.	La mujer, fiel compañía de Benito, presurosa continúa con las labores de su oficio y presta a limpiar el trigo, desprende, del primer incidente, sus primeras lágrimas. La criba que en préstamo solicitó a sus vecinas, en manos de la voluntad determinada para Benito, se arroja al destino y cual malla escindida por un viso despreciado, se quiebra en dos trozos, uno espejo del otro, y muestran el camino: Subiaco y Monte Cassino. Un milagro cifró lo imposible.	Respecto al Capítulo I <i>La criba rota y reparada de los Diálogos</i> de San Gregorio Magno, también cumple una función cardinal ya que inaugura un momento extraordinario en la vida de San Benito.  - Realiza su primer milagro en la ciudad de Effide donde realizará que será determinante, en la acción que se cifra en P2 (Ver Apéndice I), esto es, su decisión de viajar al Subiaco y convertirse en monje anacoreta.

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P2:	Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija,	La oración y las lágrimas fundieron la criba en la admiración de sus habitantes y sellaron la puerta que otrora abrió Effide. Sin anuncio alguno, renunció a la vanidad de las alabanzas y se fugó hacia la oscura soledad de la contemplación divina en el silencio, Subiáco. Cómplice de las luminosas fuerzas que lo inundan, Román, lo inviste con sus elevadas prendas. Contra las ambiciones y celos de su Abad Adeodato, le provee alimento en secreto. Sin camino alguno, bajo el peso de la peña, se incrusta la cueva - la cuerda y el sonido de una campana fueron los lazos con el mundo, con Roman. Siendo diminutos rivales los débiles espíritus, Adeodato retará su fe de fiera. Esa candorosa fiera oculta descubierta tras su peluda cogulla.	. En relación con P1, P2 cumple una función cardinal conclusiva de un momento de la vida de San Benito, gracias a la acción "sellar con ruido la salida de la valija" que implica el abandono de Effide y su decisión de vivir como monje anacoreta en el Subiáco
<b>TERCER NÚCLEO NARRATIVO</b>			
P2:	Cuando la puerta selló con ruido la salida de la valija, el vaso alto de agua al fin intacta permaneció haciendo peso sobre el papel, escrito, asociado en la explanada de la mesita, a la presencia vertical de un florero de flores artificiales, rojas con exceso, veteadas de un rosa tierno mal conjugado con el color furioso.	Una desmedida fuerza se ensaña enviando la señal macabra en una diminuta ave negra y al fuego de "la pasión" "ese viejo enemigo" empuja. Una mujer de antaño, aparece ante sus ojos, la duda siembra en aquella alma de tan elevadas virtudes, enajenación de su voluntad y transportación de sus sentidos. ¡Cómo puede alojarse tanta violencia en tal hermosura!. Pero confunde, la gracia divina, la sangre de Benito con el "tierno rosa" de aquellas espinas cuando apacigua una violencia a la otra.	También el P2 cifrará de manera particular aspectos del <i>Capítulo II Cómo venció una tentación de la carne</i> de los Diálogos y, en relación con este anudamiento, se sigue que P2, además, cumple otra función cardinal en tanto inaugura un momento de tensión, un momento de riesgo del relato en tanto describe la primera batalla contra una violenta tentación de la carne. En este sentido, se enlaza con P3 que del mismo modo se anuda al <i>Capítulo II</i> .

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
<b>P3:</b>	Pero al acallarse la violencia exterior, también la violencia del sol, la vena rosa se extinguió y las flores comenzaron a ser una revuelta e impalpable mancha acogida a las discretas sombras.	La maldad vestida de sol se engalana con el poder divino y el espíritu intacto despierta lanzando las rosáceas a las “discretas sombras”.	Continuando con el P3, cabe recordar que cumple una función cardinal en tanto concluye la tensión que cifra P2 respecto al Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i> de los <i>Diálogos</i> , pues se cifra la victoria de San Benito al enfrentar la tentación de la carne, momento desde el que (...) por las heridas de la piel del cuerpo curó la herida del alma, porque trocó el deleite en dolor, y el ardor que tan vivamente sentía por fuera extinguió el fuego que ilícitamente le abrasaba por dentro. Así, venció el pecado, mudando el incendio. (Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i> )
<b>FUNCION CATALITICA</b>			
<b>P3:</b>	Entonces, solo el despertador mantuvo la guardia, una relativa espera, espera de luz de velador, de transformarse el orden de algunos objetos, su integridad tal vez.	A su probidad se entregaron los puros de corazón y bebieron de aquel vaso sagrado oculto en la explanada pero su alma “aun no había llegado a la edad tranquila y el calor de la tentación” acechaba.	Adicionalmente, un fragmento de P3 junto al P4 en relación con fragmentos del Capítulo II <i>Cómo venció una tentación de la carne</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I) cumplen una función catalítica por cuanto cifran acciones que retardan el discurso y anticipan las acciones conclusivas de la primera secuencia cuando Benito abandonará el Subiaco para dirigirse a Monte Cassino donde iniciará su vida como Abad y librará nuevas batallas y victorias contra el ser siniestro.  Cabe anotar que, el P4 cumple una función catalítica en tanto cifra acciones que anticipan no solo el anudamiento entre P5 y el Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i>
<b>P4:</b>	Porque todo era pasivo -o mecánico, el reloj-, aunque dispuesto a servir en cuanto la puerta se abriera	Entre tanto, la Pascua fue anunciada cuando el río aun era lago y su candelero, depositario de la luz divina, aguardaba con él los motivos de su salida.  Pedro interrumpe y revela el sentido oculto descifrado por San Gregorio, este prosigue con la narración de la vida del Abad	
<b>CUARTO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P5:</b>	El vaso, casi repentinamente, alarga su sombra, una sombra liviana y traslúcida, como hecha de agua y cristal; luego, despacio, la contrae y mas tarde con cautela, la extiende de nuevo, pero “con otro rumbo”	Así. su alma prematuramente envejecida por las victorias contra la tentación produjo nuevos frutos “en las mies de las virtudes”. Depositario de la fe de sus fieles recibió las súplicas de una comunidad para que ocupase el lugar del prelado pues el Abad de su monasterio había fallecido. “Su alma liviana y traslucida”, “hecha de agua y cristal” no podía mas que contraerse y mostrar su	El P5 del texto cifra elementos del Capítulo III <i>El jarro roto por la señal de la cruz</i> (Ver Apéndice I). Este párrafo cifra acciones que cumplen funciones cardinales que inauguran y concluyen un momento de tensión cuando los monjes del monasterio que suplicaron a San Benito ocupar el lugar de su Abad que falleció, intentan asesinarlo. San Benito realiza un milagro al quebrar el jarro que contenía el veneno al hacer la señal de la cruz y logra preservar su vida al tiempo que obtiene otra victoria contra el maligno.

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
		<p>probidad al anegarse a un tal nombramiento por ser contrario al estilo” que a su vida orientaba. Ante las “reiteradas súplicas” consiente a su pedido. “No permitió”, el santo, “a nadie desviarse como antes, por actos ilícitos, ni a derecha ni a izquierda”. del camino de la perfección. Lejos de ajustarse a su gobierno, contrario a la vida licenciosa de los monjes, deciden estos obrar con premeditación e intentan envenenar al santo. No pudo ser otra la ocasión que aquella que la costumbre impone. El vino presentado al Abad era el brebaje mortífero contenido en el jarro de cristal sobre la mesa. El recipiente se deshizo en pedazos como si hubiese recibido el peso de una piedra en el momento en que la señal del todopoderoso fue escrita en el aire por el santo. El Abad con serenidad se dirigió a los monjes y apeló a su memoria que extinguió su insistencia y como “maestro de las almas” los increpó sin premura, despacio y con cautela a buscar un abad acorde con sus formas. Entonces su alma se extendió “por otro rumbo” para continuar con obras que “mayor gloria a Dios” pudiesen .reportar.</p>	
<b>QUINTO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P6:</b>	<p>Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.</p>	<p>Custodio de vasos sagrados, Benito fue instigado una vez más por las fuerzas siniestras que carentes del poder para capturar su alma, como obsequio a la muerte intentan tomar su vida. “Las tinieblas de la envidia” enceguecen el alma del sacerdote Florencio y el ruido de la oscuridad se acrecienta en su corazón desmoronándose en venenos regurgitados por una pequeña ave del</p>	<p>Referente a los párrafos P6 y P7, cifran, particularmente, el Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i> de los <i>Diálogos (Ver Apéndice I)</i>. Estos párrafos cumplen una función cardinal, puesto que en P6 se cifran acciones que constituyen un momento de riesgo del relato, cuando el sacerdote Florencio intenta cegar la vida de San Benito y al no lograrlo intenta matar las almas de sus discípulos pero el siervo de Dios decide emprender marcha con sus discípulos lo que suscita la burla del cuerpo del demonio. Pero su burla desata el castigo divino y pierde su vida bajo el muro de su casa. Y en P7 se concluye la tensión cuando San Benito decide</p>

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P6:	Otra vez cuando afuera, en el cielo, hay nubes y ruidos como derrumbes subterráneos, el vaso esta aterido y tiende a ser algo neto, conciso, también, si es posible, levemente impregnado de azul.	<p>color de su alma.</p> <p>Las moronas son expulsadas al aire por el hombre Santo que tiñe al ave de nuevos matices El vaso aterido por el poder divino no logró disipar la tozudez del discípulo del mal que no pudiendo arrebatar el cuerpo al inundado por Dios, se lanza contra las almas de los nubes monjes que arden atizadas por el fuego que procura la danza de siete jóvenes desnudas. Decide entonces, “el siervo de Dios” custodiar antes que exponer a sus discípulos”. Excita entonces los ánimos del sacerdote cuya burla cae bajo la mirada del Altísimo y aplasta el cuerpo de aquel cuyos .crujidos retumbaron cual “derrumbes subterráneos”. Sus lágrimas vertió San Benito cuando su monje obró igual que aquel movido por pasiones desatadas por la fuente de las fuerzas oscuras. Así, sin mas victoria que los goces de su fe, se dirige hacia la ladera de “la cumbre que eleva su alma hasta fundirse con el cielo visto por las aguas de los ríos.</p>	abandonar definitivamente el Subiaco y marcha con sus discípulos a Monte Cassino donde iniciará su vida como Abad de su monasterio
P7:	El despertador ha caducado.	Tras despertar las almas dos años en el Subiaco, emigra, entonces San Benito, en el tiempo del Monje Yixing (683-727) y clausura su vida anacoreta para abrirse paso a la vida como Abad del Monasterio que erigirá en Monte Cassino. Mas, no por alejarse del lugar poseído por el siniestro, este declinará sus fuerzas al Santo quien “enfrentará “ (...) los nuevos embates del antiguo enemigo (...), a quien incitará presentándole batalla, pero, muy a pesar suyo, con ello no hará más que proporcionarle ocasiones de nuevas victorias.” (Capítulo VIII <i>Del pan envenenado tirado lejos por un cuervo</i> ).	En P7 se concluye la tensión inaugurada en P6 cuando San Benito decide abandonar definitivamente el Subiaco y marcha con sus discípulos a Monte Cassino donde iniciará su vida como Abad de su monasterio. Decisión que marca una transformación fundamental de la vida de San Benito y el inicio de una nueva secuencia.

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
<b>SEGUNDA SECUENCIA</b>			
<b>SEXTO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P8:</b>	Por su inercia, cobra vigencia una mosca, entre un sol y otro, entre un sol y otro, pero no más de dos.	Y es que, el espíritu del mal se manifiesta de formas diversas. Advierte Gregorio que las palabras de la boca de aquel “cuyo corazón está suspendido en las cosas celestiales” y cuyo lenguaje habitual “no está desprovisto de poder sobrenatural”, no podrían caer al vacío y como amenaza no podrían ser otra cosa que sentencia. Sentencia que en cierta ocasión lanzó Benito contra la obra salida de la misma boca de la oscuridad.	<p>Los párrafos P8, P9 y P10 remiten de manera particular al Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial merced a una oblación suya</i> de los <i>Diálogos</i>.</p> <p>Cabe anotar que el P8 cumple una función cardinal que cifra acciones que inauguran un momento de tensión, de riesgo, en tanto, cifra la acción que implica la presencia el mal, el pecado, que cometen dos monjas por su boca</p>
<b>SEGUNDA FUNCIÓN CATALÍTICA</b>			
<b>P9:</b>	.El agua se enturbia en el vaso y se hace nido. Como una flor ha sobrenadado su superficie un mosquito y adentro ahora, prueban profundidad las larvas.	Justamente, por su boca dos mujeres de noble linaje investidas de hábitos religiosos, su muerte, buscaron al hacer caso omiso a la amenaza del hombre santo. Estas mujeres vivían bajo el cuidado de un piadoso varón quien “les proveía de todo lo necesario”. Con palabras de injuria, “las mujeres no domeñaban su lengua” y “la vulgaridad de espíritu se traducían en palabras que deshonraban sus hábitos”. El hombre no soportando los agravios se dirigió a Benito quien profirió una amenaza de excomunión: “Refrenad vuestra lengua, porque si no lo hacéis os excomulgaré”.	En relación con P8, P9 cumple una función catalítica por cuanto, si bien, pareciera que cumple una función cardinal cuando las monjas son castigadas con la muerte por Dios, resulta que solo retardan, despistan las acciones concluyentes que se cifrarán en P10

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
<b>SÉPTIMO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P10:</b>	No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos No obstante, este mar manso es cuna letal, aguas sin alimento, y al cabo manda arriba los débiles despojos	<p>La advertencia, ignoraron y a los pocos días fallecieron. Sus restos fueron sepultados en la iglesia pero pese a habitar el sagrado recinto, su descanso eterno no encontraron. Como es la costumbre, el diácono durante el sacrificio de la misa elevó el vaso y sus aguas se turbaron haciéndose nido. Tras pronunciar, “Si alguno está excomulgado salga fuera de la iglesia”, las larvas emergieron de sus sepulcros y sin el alimento celestial abandonaron la iglesia para permanecer en el mar letal a la vista de la fiel nodriza. La mujer se dirigió a Benito al recordar su sentencia. El siervo de Dios entregó la oblación rofiriendo “Id y haced ofrecer por ellas esta oblación al Señor y en adelante ya no estarán excomulgadas”. Mientras se inmolaba la oblación, el diácono siguió la costumbre y los débiles despojos se elevaron en la comunión del Señor. De esta forma, el hombre “ató las cosas del cielo y la tierra”.</p> <p>San Gregorio recordó que tales milagros fueron posibles a los mortales gracias a la bondad de Dios hecho carne por los hombres y fue tal su grandeza que “se dignó concederles esto: “que su debilidad se elevara sobre sí misma, porque la fortaleza de Dios se había debilitado por debajo de sí misma”.</p>	P10 cumple una función cardinal conclusiva cuando por oblación de San Benito las monjas cuyas almas fueron enviadas al purgatorio son elevadas al cielo por la gracia de Dios
<b>TERCERA FUNCIÓN CATALÍTICA</b>			
<b>P11:</b>	La atmósfera quiere desprender su peso creciente sobre las cosas y es una amenaza de todos los días que no	La oscura tentación femenina no cesó para el abate, nada mas, que ahora. suscitada de su misma sangre.	P11 que se anuda aspectos de párrafos precedentes como el P6 en relación con P10 cifra elementos del Capítulo XXIII <i>De unas religiosas que después de su muerte fueron readmitidas a la comunión celestial merced a una oblación suya</i> de los.



No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
	puede temerse.		<i>Diálogos</i> , cuando las almas de las religiosas se elevan al cielo, y en relación con P12 cifra aspectos del Capitulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> , relativos a “el agua se descuelga del cielo hecho trizas” y por tanto, constituye una función catalítica que prepara y anticipa no solo la acción siguiente sino que abre una nueva secuencia que relata otro episodio de la vida de San Benito que en relación con la secuencia anterior se enlaza por cuanto también se trata de milagros pero esta vez no será Benito el que realice la obra de Dios, sino su hermana Escolástica y más aun ese milagro contradirá los designios el mismo Dios a favor de un goce imposible no la tentación de la carne, un goce celestial
<b>TERCERA SECUENCIA</b>			
<b>OCTAVO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P12:</b>	Una piedra, una piedra vulgar de acequia, sin aviso ni apoyo de congéneres consigue lo que antes no logró su familia menor, blanca y efímera: la del granizo.	No consiguiendo del ruego divino alcanzar su deseo de oponerse al aguijón de la carne, desciende el siervo de Dios a las proximidades de la puerta del monasterio donde Escolástica su hermana se insufla en deseo de tratar los goces celestiales durante la oscura noche y lanza súplicas para que su divino casto, permanezca junto a ella, pues no suficiente fue recorrer el día en alabanzas divinas con él. Acaparar su presencia fue su ruego. Respondiole Benito, cual custodio de vasos sagrados, pues, no transgrediría su propia regla.	Los párrafos P12, P13, P14 y P15 cifran aspectos que remiten al Capitulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I).  P12 en relación íntima con el Capitulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I) cumple una función cardinal por cuanto inaugura un momento de riesgo para la vida santa del siervo e Dios, en tanto se refiere a una invitación de Santa Escolástica para que su hermano la acompañase toda la noche y tratar los goces celestiales, mas, tal invitación transgrede los designios de Dios para el Abad. De esta forma, la acción “abre alternativas consecuentes para continuar la historia” Barthes (1979).
<b>NOVENO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P13</b>	. Rasga la castidad del vidrio de la ventana y trae consigo el aire, que es libertad, pero pierde la suya, cayendo	La pasión amorosa de Escolástica sobrepasó los límites y rasgó la castidad del cielo. Como soportando una roca sobre una malla entrelaza	P13 relación íntima con el Capitulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I) constituye también una función cardinal por cuanto su oración y su llanto a Dios, inauguran un momento de tensión que contradice la santa

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
	prisionera del cuarto	sus dedos y apoya su cabeza para orar. Cual piedra de acequia, a furiosas aguas atrae con sus lágrimas y sus ruegos.	voluntad de Benito, al atraer la lluvia.
<b>DÉCIMO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P14</b>	Sin la unidad que contribuía a hacerlo estable, el vidrio se descuelga de prisa y arrastra en su perdición al hermano hecho vaso. Lo abate con su peso muerto y se confunden las trizas entre una expansión desordenada de agua que, tan de improviso sin claustro, no sabe qué hacerse, va a todas partes, ante todo al papel que resultaba intocable vecino.	Relámpagos y truenos detienen con furia al venerable Benito que antes de ser impregnado por las aguas descarriladas de la lluvia “se detiene en el umbral donde estaba sentado”. En efecto, el cielo trocado por la lluvia a cambio de la eclosión de sus cristales sopesó la atmósfera que se derramó sin medida sobre las cosas. Caen prisioneras del cuarto, las almas, de Escolástica y Benito, junto a la libertad del aire. El agua se descuelga del cielo y hecho trizas el hombre de Dios entristecido al anegar el regreso a su monasterio desprende una queja “¡Que Dios todopoderoso te perdone hermana! ¿Qué es lo que has hecho? Y respondiolo ella“. “Te lo supliqué y no quisiste escucharme, rogué a mi señor y me ha oído. Ahora sal si puedes”. “Déjame y regresa al monasterio”.	P14 en nexa con el Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I) también constituye una función cardinal conclusiva pues sus ruegos, su llanto y su oración lograron furiosos relámpagos y truenos, una lluvia torrencial, aguas descarriladas que impidieron que Benito consumase su voluntad y quedó preso junto a su hermana.
<b>CUARTA FUNCIÓN CATALÍTICA</b>			
<b>P15:</b>	La tinta, que fue caligráfica, se vuelve pintora y figura en azul, barbas, charcos, estalagmitas	E ahí la ironía de sus palabras, pues, al verse sin claustro, la fortaleza del hombre perdió su temple reblandeciéndose su espíritu en pequeños fragmentos acuíferos producto de unas lágrimas que se desprendían gota a gota... Entonces, sin deseirlo impregnado de aquella pasión “pasó toda la noche en vela saciándose mutuamente con coloquios sobre la vida espiritual”. Y así el amor de aquella mujer superó el amor de Benito “pues pudo más [la que más amó] 1Jn 4,16)	P15 en relación íntima con el Capítulo XXXVIII <i>El milagro de su hermana Escolástica</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I) constituye una función catalítica resumen que recoge los momentos precedentes: la invitación de Santa Escolástica, su oración y la copiosa lluvia, el desacuerdo de San Benito y su permanencia por fuerza junto Escolástica. Esta función enlaza con la siguiente función cardinal que sigue la gradación hacia una potencia superior: las almas elevadas de la vida terrenal a la vida celestial.

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
<b>ONCEAVO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P16:</b>	En adelante la ventana a nada se opone. Expedita al aire, una vez permite la brisa que elimina de la mesa el papel, seco y prematuramente viejo; otra, el viento zonda, que atropella el florero y, por si fuera poco, arroja tierra a él y sus flores.	Al siguiente día, librados a los designios divinos uno se dirige a su morada y el otro al monasterio. Tres días transcurrieron y, estando en su celda, el siervo de Dios elevó sus ojos al cielo y abandonando su cuerpo en forma de paloma vio el alma de la mujer amorosa penetrando en lo más alto del cielo. Mas ahora, la ventana a nada se opuso y “gozándose con ella de tan gran gloria” con alabanzas dio gracias al todopoderoso y anunció su muerte a los monjes. Presuroso demandó de ellos por el cuerpo de la venerada, “id y regresad al monasterio”, para que fuese sepultada en la tumba que había dispuesto para sí. La quietud del aire se trocó en movimiento y empujó a uno sobre el otro cual retorno al momento mismo de ser engendrados, uno siendo en espíritu el otro. Ni la tumba impedir pudo que arrojasen tierra sobre él y sus flores.	P16 describe una relación íntima con el Capítulo XXXIV <i>Cómo vio salir el alma del cuerpo de su hermana</i> de los <i>Diálogos</i> (Ver Apéndice I). P16 en nexa con el Capítulo XXXIII describe una función cardinal que se enlaza cronológicamente a P15 y refiere un hecho extraordinario. Tras regresar al monasterio al día siguiente transcurrieron tres días para ser testigo de la elevación del alma de su hermana.
<b>QUINTA FUNCIÓN CATALÍTICA</b>			
<b>P17:</b>	.La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación	Tras semejante prodigio, otro día, y no podía ser de otro modo, “las almas que ven al creador” por la gracia celestial”, se encontraron como de costumbre, y, aquel día, “la claridad de la contemplación interior [amplificaría] la visión íntima de sus almas y tanto se dilataría que se [haría] superior al mundo e incluso [sus] almas de videntes se levantarían sobre sí pues en la luz de Dios se elevaría y se agrandaría	P17 describe una relación íntima con el Capítulo XXXV <i>Del mundo entero reunido ante sus ojos y del alma de Germán, Obispo de Capua de los Diálogos</i> (Ver Apéndice I). P17 en nexa con el Capítulo XXXV cumple una función catalítica por cuanto prepara para el acontecimiento extraordinario que tendrá lugar en la vida de Benito, ya no será testigo de las almas que salen llevadas por la luz celestial sino que profetizará y será su alma la que iluminada por Dios será elevada hacia la luz del Creador. Se trata entonces, de una función que recoge todo el cuento mismo al evidenciar a través de la gradación de la luz la transformación de San Benito hacia su vida celestial y su presencia entre sus fieles a través de sus milagros y dará paso a la última secuencia, profecía de su muerte, su muerte, elevación de su alma y retorno a través de su presencia milagrosa.

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P17:	.La luz, que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación	<p>interiormente. Y (...) así elevada miraría lo que queda debajo de ella y entendería cuán pequeño lo que estando en sí, no podía comprender. (...) Dilatado y arrebatado en Dios el espíritu del vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo del Creador. “Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas”.</p> <p>Habiendo intercambiado dulces palabras de vida y “pregustado el suave alimento de la patria celestial”, Benito y Servando, diácono y abad del monasterio que Liberio, antiguo patricio, había fundado en la región de Campania, se entregaron al descanso. El diácono abajo y el abad de Cassino, en su celda, subiendo las escaleras en la cima de la torre frente a la habitación donde descansaban sus discípulos.</p> <p>Entonces, “la luz que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio”. Mientras los monjes dormían, Benito “se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto, en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto que ahuyentó las tinieblas de la noche. Aquella luz en medio de la oscuridad brillaba con tal resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día”.</p> <p>No pudiendo referirlo con otras palabras, “a esta</p>	

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P17:	.La luz, que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación	<p>visión se siguió algo en extremo maravilloso (...) apareció ante sus ojos el mundo entero recogido en un rayo de sol". Y al fijar el hombre de Dios sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante" se reveló el alma de Germán, obispo de Capua que en una bola de fuego, al cielo era llevada por los ángeles. "Cosa que ciertamente vidente, pudo ver sin dificultad todo lo que estaba por debajo del Creador. "Pues a esta luz que brillaba ante sus ojos, correspondía una luz interior en su alma, que arrebatando el espíritu del vidente en las cosas celestiales, le mostró cuán pequeñas son todas las cosas terrenas".</p> <p>Habiendo intercambiado dulces palabras de vida y "pregustado el suave alimento de la patria celestial", Benito y Servando, diácono y abad del monasterio que Liberio, antiguo patricio, había fundado en la región de Campania, se entregaron al descanso. El diácono abajo y el abad de Cassino, en su celda, subiendo las escaleras en la cima de la torre frente a la habitación donde descansaban sus discípulos.</p> <p>Entonces, "la luz que solo fue diurna y venía por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio". Mientras los monjes dormían, Benito "se quedó de pie junto a la ventana orando a Dios todopoderoso. De pronto, en aquella intempestiva hora nocturna vio difundirse una luz desde lo alto que ahuyentó las</p>	

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P17:	.La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación	<p>tinieblas de la noche. Aquella luz en medio de la oscuridad brillaba con tal resplandor, que su claridad superaba con creces a la luz del día".No pudiendo referirlo con otras palabras, "a esta visión se siguió algo en extremo maravilloso (...) apareció ante sus ojos el mundo entero recogido en un rayo de sol". Y al fijar el hombre de Dios sus pupilas en el resplandor de aquella luz tan brillante" se reveló el alma de Germán, obispo de Capua que de Cassino para que sin esperar la puesta de otro sol, enviase un mensajero a la ciudad de Capua para informarse y le fuese notificado el estado del obispo. Supo entonces, tras la minucia de sus averiguaciones que su óbito había acaecido en el mismo instante de la contemplación divina.</p> <p>Pedro atónito ante lo inaudito interrumpe a Gregorio con su incomprensión, ¿cómo es posible que el mundo entero pueda ser visto por un hombre? El santo responde y adviene la revelación a Pedro:</p> <p>"Veo que me ha sido de gran utilidad el no haber entendido lo que dijiste antes, pues gracias a mi lentitud en comprender, tu explicación ha sido en una bola de fuego, al cielo era llevada por los ángeles. "Cosa que ciertamente no pudo ver sino en la luz de Dios".</p> <p>De inmediato ante tal maravilla, a Servando vociferó tres veces, queriéndolo tener por</p>	

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P17:	.La luz, que solo fue diurna y venia por la ventana, retorna una noche emanando de los filamentos de la lámpara del medio. Las cosas, opacas bajo el polvo, recuperan volumen y diferenciación	<p>testigo. Y fue suficiente una pequeña centella de aquella luz para que el diácono quedara atónito ante tan magno prodigio. Sin tardanza y con prisa, dio aviso al varón Teoprobo, de la villa”.mucho más completa. Pero ahora que ya me has explicado estas cosas con tanta claridad, te ruego que vuelvas a tomar el hilo de la narración”.</p> <p>Solo entonces, “las cosas, opacas bajo el polvo, recuperaron volumen y diferenciación</p>	
<b>CUARTA SECUENCIA</b>			
<b>DOCEAVO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
P18:	Uno de los zapatos que avanzan entre ellas va sobre el papel como a correr rugosidades en realidad únicamente ensuciarlo. Así, decrepito y embarrado, el papel sube crujiendo hasta la proximidad brillante de unos anteojos. Desciende hasta la mesa de noche y después, con otra luz encima, la del resurrecto velador, tiembla un rato inacabable ante los lentes redondos. Pero no se entrega. No es mas un mensaje	<p>Cual alma iluminada no podría tener otro destino, por sus mismos labios, su muerte anunció y en el silencio de los monjes resguardó el prodigio de la elevación de su alma.</p> <p>Seis días antes avanza hacia su tumba aquel cuyos milagros ocultan el misterio y las pisadas alistan la morada del joven anciano. Adelantose aquel al día de su deceso con los ritos acostumbrados en la contemplación interior. Poseído por la enfermedad día a día agravada, tal es su ardor que los crujidos de sus restos retumbar parecen. Al oratorio, en manos de sus discípulos, se hizo llevar para confortar su alma antes de su viaje magistral. Mas su cuerpo, no su alma, corroído tiembla ante la presencia divina y soportado en firmes columnas eleva sus manos al cielo: “Resurrecto velador” no desfallece hasta,</p>	P18 describe una relación íntima con el Capítulo XXXVII <i>La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos</i> (Ver Apéndice I). P18 en nexa con el Capítulo XXXVII describe una función cardinal que inaugura dos acontecimientos extraordinarios la profecía de su muerte y su muerte

No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
		exhalar su último suspiro entre palabras de oración. “No es mas un mensaje” y el misterio	
<b>TRECEAVO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P19:</b>	La pureza de la luz solar triunfa sobre el amarillo tenue, ya extemporáneo, que permanecía derivando de los dos focos.	impronunciable de Dios se sella en el silencio del milagro de su muerte La luz atenuada por el decrepito cuerpo se reaviva en el camino “adornado de tapices y resplandeciente de innumerables lámparas que en dirección a Oriente va desde su monasterio al Cielo”. Visión de dos por el creador iluminados, uno bajo la obediencia del Abad y otro a las orillas del lago profundo. “En la parte superior”, un hombre de venerable aspecto e insuflado de luz increpa a los monjes bendecidos acerca del camino que en sus ojos se desbroza, al referirle su ignorancia respondioles: “Este es el camino por el cual el amado del Señor, Benito, ha subido al cielo”. Cassino presencié su muerte y Subiaco su sombra	P19 describe una relación íntima con la última parte del Capítulo XXXVII <i>La profecía que de su muerte hizo a los monjes de los Diálogos</i> (Ver Apéndice I). P19 en nexa con el Capítulo XXXVIII describe una función cardinal que implica la elevación del alma de San Benito al cielo.
<b>CATORCEAVO NÚCLEO NARRATIVO</b>			
<b>P20:</b>	La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.	La luz, favorita del Creador, se irradia con mayor intensidad, aquel que se ha marchado, retorna sin regresar a su morada sagrada con nuevos ímpetus consagrado al mandato del vestido: devuelve una camisa, un pañuelo y un par de medias sucios, faltan otra camisa, otro pañuelo y otro par de medias como está previsto, aunque la colcha arrugada, los cajones abiertos... En efecto, el enajenado juicio y la ignorancia tienen forma de mujer y errante día y noche por montes y valles,	Finalmente en el P20 se describe la relación íntima con el último Capítulo de los Diálogos, Capítulo XXXVIII <i>De una mujer loca, curada en su cueva</i> , tras recorrer el camino hacia el cielo, retorna el iluminado en el resplandor de sus milagros y sea una mujer la que goce del misterio justamente en la cueva del silencio destino de aquel que se entregó a la vida mística en la cueva del Subiaco. Su retorno reaviva el misterio de lo incognoscible por ojos del hombre y lo femenino como locura se cura con el misterio,.



No. P	TEXTO	HISTORIA DEL CUENTO: <i>LA VIDA DEL ABAD</i>	FUNCIONES CARDINALES O NÚCLEOS NARRATIVOS Y FUNCIONES CATALÍTICAS
P20:	<p>La luz solar, consecuente inspectora, encuentra que todo está. Hay menos orden: la colcha arrugada, cajones abiertos...aunque todo permanece. Faltan del cajón de la ropa de hombre una camisa, un pañuelo y un par de medias pero encima de una silla quedan otra camisa, otro pañuelo y un par de medias, sucios.</p>	<p>bosques y campos es empujada a las profundidades del sueño en una brillante cueva. Al despertar la lucidez expulsa al desvarío y permanece con un nuevo resplandor.</p> <p>En efecto, el enajenado juicio y la ignorancia tienen forma de mujer y errante día y noche por montes y valles, bosques y campos es empujada a las profundidades del sueño en una brillante cueva. Al despertar la lucidez expulsa al desvarío y permanece con un nuevo resplandor Inquietado por la profusión de milagros en los sitios donde los restos de los santos están ausentes Pedro extrae de Gregorio una elocuente respuesta:</p> <p>“[Aunque en los sitios que albergan los cuerpos se suceden prodigios] Los santos mártires hacen innumerables milagros en los sitios donde el cuerpo o reliquias están ausentes porque las almas enfermizas pueden dudar de que los mártires estén presentes para escucharles donde saben que no están sus cuerpos, por eso es necesario que obren mayores milagros donde un alma débil puede dudar de su presencia. Pero la fe de aquellos que tienen el alma unida a Dios tiene tanto más mérito, cuanto que saben que aunque no estén allí sus cuerpos, no por eso dejarán de ser escuchados” (...) Pues es así como responde el Espíritu Paráclito "Si no sustraigo mi cuerpo a vuestras miradas, no puedo mostraros lo que es el amor del Espíritu; y si no dejáis de verme corporalmente, jamás aprenderéis a amarme espiritualmente".</p> <p>Mostrando su complacencia Pedro consiente la explicación y junto a Gregorio se aprestan al “silencio” para reparar sus fuerzas y proseguir tras la pausa narrando los milagros de otros santos</p>	