

## \* ¿Dónde están los fantasmas?: Lo invisible como un significante lingüístico

Where are the ghosts?: The invisible as a linguistic signifier

Onde estão os fantasmas?: O invisível como significante lingüístico

Edgar Suárez

Banco de la República, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia

[eg.suarez83@uniandes.edu.co](mailto:eg.suarez83@uniandes.edu.co)

<https://orcid.org/0000-0001-6349-2266>

### Resumen

La semántica léxica defiende que, en la comunicación, existe un código lingüístico que al ser cifrado permite entender cómo se estructuran y actúan los significados de una palabra según su nivel de arbitrariedad. Ahora bien, en este artículo se aborda los sentidos y usos de la palabra *fantasma*, la cual es el resultado de una metaoperación que se constituye en una imagen (de base cognitiva), en tanto que esta se hace *imagen* (operación comunicativa) entre el significante y el significado. La conceptualización de *nuestros fantasmas* revela, respecto a nuestro sentido común, una respuesta de su significación en el cerebro asociado a ideas que en el lenguaje se conciben desde un carácter positivo, neutro o negativo. Por ende, la invisibilidad es una respuesta posible a su contacto mágico con la naturaleza y a un saber supersticioso que se opone al poder dominante del saber organizado en lo lingüístico. La finalidad de este artículo es explorar, a partir del psicoanálisis, una manera de observar a los fantasmas como una creación significativa en el lenguaje (desde afuera, hacia adentro), sobre todo como punto de unión a los procesos semióticos que permiten crear terminologías culturales desde una perspectiva antropológica, artística y emocionalmente estética.

**Palabras clave:** fantasma; semántica léxica; psicoanálisis; semiótica; pragmática; terminología teórica; historia del arte.

### Abstract

Lexical semantics argues that, in communication, there is a linguistic code that, when encrypted, allows us to understand how the meanings of a word are structured and act according to its level of arbitrariness. Now, this article deals with the meanings and uses of the word ghost, which is the result of a metaoperation that is constituted in an image (cognitive base), as it becomes an image (communicative operation) between the signifier and the signified. The conceptualization of our ghosts reveals, with respect to our common sense, a response of their significance in the brain associated with ideas that in language are conceived from a positive, neutral, or negative character. Therefore, invisibility is a possible response to their magical contact with nature and to a superstitious knowledge that opposes the dominant power of linguistically organized knowledge. The purpose of this article is to explore, from psychoanalysis, a way of looking at ghosts as a signifying creation in language (from the outside, inwards), especially as a point of attachment to the semiotic processes that allow the creation of cultural terminologies from an anthropological, artistic, and emotionally aesthetic perspective.

**Keywords:** ghost; lexical semantics; psychoanalysis; semiotics; pragmatics; theoretical terminology; art history.

## Resumo

A semântica lexical argumenta que, na comunicação, existe um código lingüístico que, quando encriptado, nos permite compreender como os significados de uma palavra são estruturados e agir de acordo com o seu nível de arbitrariedade. Agora, este artigo trata dos significados e usos da palavra fantasma, que é o resultado de uma meta-operação que se constitui numa imagem (base cognitiva), na medida em que se torna uma imagem (operação comunicativa) entre o significante e o significado. A conceptualização dos nossos fantasmas revela, em relação ao nosso senso comum, uma resposta do seu significado no cérebro associada a ideias que, na linguagem, são concebidas a partir de um carácter positivo, neutro ou negativo. A invisibilidade é assim uma resposta possível ao seu contacto mágico com a natureza e a um conhecimento supersticioso que se opõe ao poder dominante do conhecimento linguisticamente organizado. O objectivo deste artigo é explorar, a partir da psicanálise, uma forma de ver os fantasmas como uma criação significativa na linguagem (do exterior, para dentro), especialmente como um ponto de apego aos processos semióticos que permitem a criação de terminologias culturais a partir de uma perspectiva antropológica, artística e emocionalmente estética.

**Palavras-chave:** fantasma; semântica lexical; psicanálise; semiótica; pragmática; terminologia teórica; história da arte.

---

Recibido: 05/08/2022

Aceptado: 07/11/2022

Publicado: 12/05/2023

---

## 1. Introducción

Las palabras y las imágenes son dos signos fundamentales para la comunicación, cuyo intercambio mutuo implica la consolidación de un patrimonio semiótico que es invaluable. A través de la evolución de estas dos palabras se puede comprender que sus significados poseen una autonomía frente a sus respectivos objetos de aplicación distinguidos en la teoría actual de la semántica léxica. De hecho, existen ciertas producciones estéticas; aquellas del arte, donde no es operante una rigurosa diferenciación como ocurre con el grabado, la xilografía y la litografía; ya que el fin de estos oficios era reproducir imágenes/ideas explícitas en el pasado.

El uso de la lengua dentro de una práctica poética es, seguramente, una fabricación de imágenes que hacen de tal ejercicio un hecho semiótico antes que lingüístico; pero, igualmente, las imágenes del arte que provienen suscitan y crean un discurso; podrían también ser consideradas más lingüísticas que semióticas, encontrándose, incluso, situaciones en la historia y en los géneros artísticos en los que, directamente, se pretende usar las imágenes en el sentido narrativo propio de la palabra. Existe una relación dinámica y dialéctica de estos sectores bipolares. Aun así, no cabe duda en confirmar que las artes visuales son un hecho semiótico antes que lingüístico. Sin embargo, se debe reconocer que aquellos instrumentos propios de la semiótica estructural se han quedado cortos en su aproximación a la obra de arte, abriéndose, hacia una nueva perspectiva semiótica.

La nueva perspectiva semiótica en el arte comienza por reconocer la profunda crisis en la que se encuentra la noción estructural del código y desplaza su interés al problema de la creación, que vuelve nuevamente al primer plano. Al respecto, Arroyo y Berlato (2012) sostienen que “el código es un conjunto de elementos que se combinan siguiendo ciertas reglas y que son semánticamente interpretables, lo cual permite intercambiar información” (p. 407). La recuperación del sentido sobre los excesos sistemáticos de interrelación entre códigos ha propiciado que, ahora, la comunidad académica se incline a reconocer los procesos mentales que rigen la formación del arte. Entra así el psicoanálisis al escenario como disciplina histórica y propedéuticamente interesada en el sentido,

para permitirnos el acceso a recónditas profundidades del hombre, en un espacio donde todavía no hablamos, o por lo menos no hablamos en sentido verbal (y articulatorio) de la lengua.

Tanto las palabras como las imágenes aparecen ahora como convencionales y permiten romper el mito de la univocidad del mensaje al igual que la pretendida mayor objetividad de la imagen sobre la palabra, a fin de superar la ingenua correspondencia entre el lenguaje y la realidad. Se instaura de esta manera, el nuevo reinado del significante y la escritura, donde el texto adquiere autonomía productiva y significativa. Naturalmente existen procedimientos diferentes en la formación de las cadenas discursivas de los lenguajes y aquellas operaciones artísticas, razones que hoy se quieren destacar en toda su profundidad y que justifican sus respectivas autonomías. Si por un lado se tiene el lenguaje verbal, construido por unidades discretas y con un valor más primario con el signo (*de-construible en cadenas sintagmáticas*); por otro lado, en las operaciones artísticas que no constituyen propiamente lenguajes, los signos se presentan como no discretos y atemporales, constituidos por indicios, huellas de significantes y poseedores de un valor más primario en el texto que en los signos. A partir de estas diferencias se aperturan distintas y variadas perspectivas al abordar problemas sobre analogías o de significantes oníricos/artísticos, con el propósito de explicar algo sobre la formación de los textos artísticos.

Parece que, para seguir trabajando con la semiótica en el arte, se debe alejarse de la misma semiótica. Por eso, en lo particular, se considera que las reflexiones presentes han adquirido un valor más *metasemiótico*, lo cual, lejos de incomodar, parece una línea teórica más precisa para reflexionar, sin caer en la tentación de clasificar o esquematizar; punto muerto cuando se tratan complejas operaciones artísticas que, más bien, son *metartísticas* —se hablan de imágenes en el sentido preciso y semiótico del término—. El presente estudio trata del denominado *Arte Visual* que, por tener como objeto la comunicación icónica, se torna un proyecto doblemente epistemológico: la producción de imágenes y el significado lexicográfico.

A este punto se ha introducido el término *fantasma*, el cual representa a una referencia lingüística (y muy evidente en su invisibilidad) que conserva el sentido amplio del misterio que se preserva en la producción estética; además de ser una figura que bordea el fenómeno de la “inspiración” en su prefiguración y figuración de los iconos artísticos. Se cree que la producción en el arte corresponde a un esfuerzo por hacer significante (y visivo) el fantasma en las pulsiones individuales o colectivas; siendo así, un fantasma también exhibe una variación lingüística respecto al género. Según Seco (2004), esta palabra tiene carácter “femenino en el sentido de espantajo o persona que simula una aparición o espectro y masculino en los de visión quimérica y hombre presuntuoso” (p. 196).

El desarrollo de esta propuesta parte, fundamentalmente, de una inspiración freudiana, marxista y peirceana. Concepciones de pensamiento que nosotros hemos desarrollado en diferentes valores en el mundo del lenguaje, pero que hoy, en el amplio margen de la riqueza de su pensamiento siguen siendo las fuentes originales, cercanas o lejanas que han ocasionado esta nueva constelación en el hombre y sus escrituras. Para este texto se seguirán los trabajos de Sigmund Freud (1970); Carl Gustav Jung (1995); Jacques Lacan (1964); Christian Metz (2001); Jaques Derrida (1989); Ernst Gombrich (1961) y Emilio Garroni (1968). Sus planteamientos se tratarán de integrar como un conjunto teórico, delineando esta perspectiva semiótica a través de las artes en correspondencia con la *psicosemiótica*.

## 2. ¡Los fantasmas existen!: ¿Dónde están escondidos?

A continuación, en la figura 1, se presentan tres fotogramas de la película *A Ghost Story*. Este es un acercamiento de A24 y Lowery (2017), en donde reflexiona sobre la figura de un fantasma y su relación con el tiempo, motivo por el cual se pensaría superficialmente que no tendría un significado. La genialidad de su narración es exponer lo sobrenatural con el duelo y su relación con un espacio de vida en común. La representación física del fantasma es una metáfora a la soledad, la invisibilidad y al silencio como un tipo de respuesta lingüística cuando las palabras sobran o son invisibles.

**Figura 1**

*Fotogramas conclusivos de la película *A Ghost Story* (2017)*



La influencia de Lacan (1988) es fundamental en este proyecto, pero gracias a los aportes de la lingüística estructural y la antropología social, la idea fundamental consiste en que se “desarrollen diversas gestiones de tipo discursivo dentro de los movimientos del inconsciente, y a la inversa, que se recupere de la marca del inconsciente en los discursos conscientes” (Freud, 2020, p.77). La indagación en torno a los fantasmas en el arte y como estos son seres tan insignificantes (desde el punto de vista semiótico) —pero, igualmente, tan significativo en la experiencia artística, su captación, aislamiento y valoración— constituye un programa psicosemiótico. Al respecto, Metz y Elías (2001) indican lo siguiente:

Lo mismo que en las luchas políticas que no tenemos más armas que las del adversario, y que en la antropología que no tenemos más fuentes que la del indígena y que en la cura analítica, que no tenemos más saber que el del analizado, que también es analítica. (p. 12)

La creación solo es posible con mis propios fantasmas. La experiencia psicoanalítica es bastante reveladora: se trata de esculcarme hasta los confines más remotos, hasta los confines imaginarios, donde todavía no poseo lenguaje y solo hablo con el deseo que me une a la figura materna y, aún más allá, hasta un escenario que corresponde a un “patrimonio genético” que ha dejado y deja marcas como sujeto. Esta hipótesis psicoanalítica, que se desconoce cómo sea resuelta en términos estrictos de la ciencia de la genética, se puede contrastar con las diferencias teóricas desarrolladas por Freud (2020) con su *herencia arcaica*; asimismo, se sugiere considerar las investigaciones de Jung (1955) o Jung y Murmis (2002) en su *inconsciente colectivo* —y en Piaget (2015) con sus *aprioris biológicos*— que constituyen, para nosotros, una formidable vía de acceso a fin de explicarnos el *espíritu del arte* que capta *el espíritu de la época*; situación que, incluso, puede tener constatación en los casos clínicos, como el análisis de manchas, gráficos y pinturas realizadas por esquizofrénicos en unos casos específicos.

Freud (1984) señala que la “herencia arcaica del hombre no solo comprende disposiciones, sino también contenidos, huellas mnemónicas de las vivencias de generaciones anteriores” (p. 48); aceptar tales huellas mnemónicas permitiría reconocernos, así como superar el abismo entre la psicología individual y colectiva, —como confiaba su autor—, e implicaría que, en las tradiciones de los pueblos, su formación de carácter étnico no solo se constituya por la transmisión propiamente cultural y comunicativa, sino también serían heredadas por vía genética. Esos fragmentos de vida filogenética señalados por Freud (1995) explican el simbolismo de un conocimiento primordial que puede aparecer en los sueños de un adulto, aun cuando este no lo comprenda, cuando, por otro lado, si será *comprendido* por los niños, antes de “la formación del lenguaje con la sustitución simbólica de un objeto por otro lo mismo ocurre con las acciones que es perfectamente familiar y natural en los niños” (p. 162). Este simbolismo que se gesta desde el proceso primario cuando se carece de signos previamente codificados, como es el lenguaje verbal, formará parte de nuestra secundarización (proceso que mantendrá siempre lazos muy vivos en el pasado primordial como infantil), y se estima que una de las textualidades secundarias que lo revelan, aun con todo su misterio, es el arte en su propio quebramiento del pensamiento y el lenguaje lógico. La irrupción del arte a zonas vedadas y su familiarización con el deseo hace de esta práctica un estupendo parecido con los sueños, así como una ventana por la que los hombres pueden ver y hasta traducir a sus fantasmas merodeadores.



Estas relaciones entre la producción onírica y otras instancias simbólicas del hombre, ya fue suficientemente recalada por Jung (1995) en su análisis del pasado y del futuro del inconsciente:

cuando se desean investigar la facultad del hombre para crear símbolos, los sueños resultan el material más básico y accesible, para este fin y siendo esta una expresión específica del inconsciente rescata, a su manera, pensamientos oscurecidos temporalmente, impresiones e imágenes que, a pesar de haberse perdido, están influyendo en nuestra mente consciente. (p. 28)

Pero el descubrimiento más importante del autor consiste en su constatación de que el inconsciente “no es mero depositario del pasado, sino que también está lleno de gérmenes de futuras situaciones psíquicas e ideas; que corresponden a pensamientos e ideas que jamás fueron conscientes y que se desarrollan desde la oscura profundidad de la mente” (Jung, 1995, p. 35); asimismo, forman parte de la psiquis subliminal y, seguramente, de una explicación a las inspiraciones de artistas y científicos en su momento pretextual.

Los sueños, y más ampliamente el inconsciente por su naturaleza y las funciones que cumple, vienen a configurar verdaderas matrices de significado en lugar de la mente; en donde los significantes se presentan con la mayor expresividad de imagen, pues al desconocer la lógica del lenguaje la fantasía vuela en todas las direcciones, destapando viejas asociaciones, antiguos valores de los signos de vigilia y adelantándose a sucesos de la vida. Ahora bien, desde cualquier perspectiva sabemos que nuestro futuro es incierto, así como lo demostró Jung<sup>1</sup>, en cuanto a las señales que no son advertidas inconscientemente por existir un peligro o una situación captada de la misma manera.

La vía utilizada por Freud (1915, 1984, 2020) y Jung (1970, 1995, 2021) para conectar el pasado personal o colectivo con nuestros signos presentes, es diferente; la diferencia entre *herencia arcaica e inconsciente colectivo* incide en concluir que el contenido psíquico del símbolo corresponde al deseo y el instinto es el fundamento de la vida humana. Y si, por otro lado, solo la consciencia está capacitada para evaluar el significado de las imágenes conscientes o inconscientes, esto no significa su superioridad, sino su posibilidad: cualquier cosa que se conozca como derivados de la consciencia, es consciente. Al respecto, lo consciente nunca se conocerá como derivado del sentido sino se atiende al inconsciente. Sin embargo, no todo se puede conocer ni tampoco debe importarnos; lo que sí debe asombrarnos todos los días es que la naturaleza humana es más inteligente (en cuanto a conocer) de la que conocemos, hasta el punto de que uno mismo no puede saber de todo lo que no conoce. Esto debió ser, por otro aspecto, el espacio que descubrían los formalistas rusos en torno al “secreto profesional del arte”<sup>2</sup>, que consistía en mostrar las cosas extrañándolas de su automatismo y haciéndolas sorprendentes: se trata de un cambio sustancial en la relación significante/significado; signo y concepto vienen internamente del lenguaje poético y trata de un despertar del sentido sobre el conocer.

Así, el sueño y el arte, como fenómeno de significación, son dos textos que la aguda presencia de sus motivaciones conscientes e inconscientes hacen de su estructura significante la más transparente para expresar, más allá del sentido individual, la marca fundamental de deseo. Son dos textos de un amplio e histórico ejercitarse en la visión, mas no en la visión de la materialidad fenomenológica constante y captable por registros ópticos, sino en la visión de lo que no se ve, de esas fuerzas irruptoras que no

<sup>1</sup> En la obra de Jung (1977, p. 44) se narra el caso de los sueños que advirtieron a una señora del asalto, por parte de un morador de bosques, y previos sus secretos anhelos de una aventura de este tipo.

<sup>2</sup> “I FORMALITISTI RUSSI”, varios autores; di Contini y Enaudi (1968); Di Girolamo (1996).

se expresan en la organización de la lógica objetiva o la lógica del discurso de unidades discretas del ámbito lingüístico. Sin embargo, sí aparecen en la superficie como signos de una subjetividad que se esparce en símbolos por sus respectivos escenarios; y son justamente esos seres que muestran lo que no se ve quienes nos hacen ver lo que ellos muestran —fantasmas—.

El origen y el transcurso del fantasma puede iluminar sobre la extensión que se le asigna al término en este discurrir, más propiamente semiótico. Fantasma es una etimología latina sobre la base *phan* del verbo griego *phaino* [*mostrar, mostrarse, ver*], cuyo dato curioso es que evoluciona desde la epifanía (*la manifestación del señor*), siendo equivalente a la raíz del término bíblico *phainomeno* [fenómeno], que corresponde a lo que se ve y tiene uso en otros términos científicos. Fantasma, en su tratamiento etimológico, representa lo que *no* se ve y, en otros momentos, lo que no se ve: curioso desdoblamiento lingüístico que hace misteriosas, en su misma esencia, las marcas semánticas léxicas del término.

De esta manera, el fantasma podría ser el término para expresar, privilegiadamente, aquellas figuraciones de los sueños y del arte al igual que otras producciones en las que ocurran procesos similares como la energía y el flujo psíquico; asimismo, por una economía libidinal, individual o colectiva, y como hecho semiótico (expresado) en términos no reconocibles por una convención (y/o traducción) lingüística. Al respecto, lingüística porque la lengua es el sistema simbólico de los signos (naturales al hombre) y, por tanto, los signos son portadores de una convencionalización terminológicamente universal. Distinto al procedimiento del signo estético, donde las varias simbolizaciones son casi individuales hasta el punto de que la dificultad de localizar el código de las artes ha constituido la mayor dificultad para un acercamiento semiótico de las mismas. Según lo anterior, la conceptualización terminológica de un fantasma es una desconventionalización de sus propios signos en el uso dinámico de la lengua. Lo anterior atañe a una instancia poética y, por tanto, del hacer del arte sus signos: las palabras se comportan más como signos-textos e imágenes.

El fantasma, en su composición significante, adquiere justificación de su existencia tanto en el inconsciente, el preconscious y el consciente; además, parecería que su razón de ser no recae en su ubicación en el inconsciente como se afirma generalmente —incluso, para tratados clínicos<sup>3</sup>—, sino su representación singular debido a la pobre convencionalización. La convención de un signo, de la escritura y un texto son los principales medios para poner en juego la circulación de su significado terminológico en un colectivo humano determinado geográficamente.

Sin embargo, el fantasma más verdadero no responde a un simple *acto de burla*, es decir, no se trata de producir caprichosamente un signo ilegible para que se *vuelva un fantasma*; ahora bien, es posible que en este caso burlesco estemos ante un fantasma, sobre todo por la evocación asociativa que en cualquier otro receptor puede ocasionar hasta el punto de que este bondadoso destinatario entra en comunicación estética (no lingüística) con el aventurado signo burlón. Por ello, la medida práctica para hablar del fantasma puede ser *la representación*; esto es, su configuración significante tanto en la materia como en la forma. Empero, el verdadero fantasma es aquel que viene de las profundidades: entre más profundo y más alejado del tiempo, el espacio y la mente es más auténtico. Su capacitación significa una revelación y por esto sus principales centros de operación son los sueños y el arte. Por esto mismo, los soñantes y los artistas, cada uno con sus razones biológicas o históricas, sienten su presencia que busca (salida) hacerse significante desde los procesos primarios.

<sup>3</sup> Un fantasma clínicamente se define como una escenificación imaginaria en la que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada, los procesos defensivos y la realización de un deseo inconsciente.

Esos significantes, que se prefiere denominarlos huellas, son las señales que se disponen para leer el escurridizo inconsciente o los navegantes mensajes del arte, así como las huellas significantes. Pero sin leerlos, —como presencia bruta, como escenario natural (no semiótico) y sin interpretación. Sin embargo, esos seres no existen: son solo fantasmas. Fantasmas que deseamos y por los cuales somos deseados; hay una identificación subterránea entre ellos y nosotros. Si bien los amamos, nuestras distancias se hacen a veces insoportables y nos acercamos y hablamos (peleamos) pero no con palabras, más bien con imágenes imprecisas, índices ilegibles como el lenguaje, pero nos hablan en sus apariciones. Por esto los sueños y las artes no son lenguaje, sino operaciones que se construyen cada vez y que en su infinita capacidad de “hablar sin lenguaje” alientan su material discursivo.

Los fantasmas, aquellos seres invisibles que nos hablan, son vecinos cercanos de los espectros de la variada familia de espacio: *ver*, *mirar*, visitantes que *no se dejan ver*, como cuenta Restrepo-Millán (1995), “en caserones viejos donde hay tesoro escondido, donde se ha perpetuado algún crimen, donde alguien ha sido atormentado, o, a veces sin más razón que su antigüedad” (p. 45). Iguales apelativos se podrían utilizar para nuestro fantasma estético agregando, sin embargo, que el ver tiene su reverso en el que mira. La convención presemiótica de captación de invisibilidades conlleva al ejercicio más propiamente operacional del código (o acaso metacódigo en nuestro propósito), mediante el cual, el signo de una operación visual estética interactúa con su eventual espectador a través de un acuerdo así sea menor a aquel del código lingüístico—. Justamente el espectador es pariente del espectro; espectador, el que mira o ve, del latín *spetator*, será aquel destinatario que busca ansioso, aun cuando disfrazado, nuestro espectro (onírico o artístico); es decir, un ánima en pena que quiere ser reconocida.

### 3. El hombre: un elemento de lo simbólico

Lacan (1988) afirma que el inconsciente es el dinero del otro. El autor afirmó, en su seminario sobre *la carta robada*, que “el orden del símbolo no puede ya concebirse como constituido por el hombre, sino, como constituyente” (p. 267). Del inconsciente se desprenden los núcleos posteriores del simbolismo que, en su manifestación secundaria, se encuentran siempre la interacción con las primeras significaciones y con los primeros sentidos de los primeros signos, los cuales transmutan, recrean y crean nuevas significaciones simbólicas.

El inconsciente, estudiado por distintos autores —(Freud, 2019; Jung, 2011; Lacan, 2021)— es aquella herencia genética o los rastros del inconsciente colectivo, o la marca duradera del espejo, que traza la experiencia de los primeros meses de vida en una relación con la madre. Puede ser, también, las represiones que el súper-yo envía al inconsciente por rechazo individual o cultural; incluso, el inconsciente que aprehende de la vida cotidiana sin medir un paso por la conciencia, cuyo estado preconsciente que nutre y motiva el consciente o el inconsciente (como en los sueños) ya se encuentran en las matrices primarias que conectan los lenguajes y las operaciones con formación del símbolo. El símbolo, en cuanto a Lacan (1959):

se desplaza desde una idea más concreta en la que tiene su aplicación primaria, a una idea más abstracta en la que se relaciona secundariamente. Por tal razón el símbolo es constituyente, se convierte en parte activa de la vida social, de su devenir histórico. (p. 312)



Pero dónde está lo simbólico, si también es como una infraestructura constituyente (en el sentido marxista). Metz y Elías (2001) se plantean esta pregunta y recuerdan que si bien es “el hombre el que crea el símbolo, también vemos que es un símbolo, también vemos que es el símbolo el que crea al hombre” (p. 65), como se constata en las lecciones del psicoanálisis, la antropología y la lingüística: la lengua contiene a la sociedad y está a la lengua. Por contraste, las nociones del uso de las palabras y el significado desde los roles temáticos o la descomposición de predicados son tareas concretas de la semántica léxica. Kleiber (1998), Cançado y Amaral (2017), así como Casas-Gómez y Hummel (2017) ponen en manifiesto que, en el campo de la terminología, las palabras son el camino directo para entender la evolución ideológica, cultural, política, científica, geográfica y económica que afronta cualquier variación lingüística. Por ende, priorizar la perspectiva de los oyentes frente a las perspectivas de los hablantes expone los neologismos terminológicos con las implicaciones pragmático/discursivas que ellos conllevan en nuestros imaginarios.

Con Metz (1977) entendemos al *significante imaginario* como un esfuerzo por desprender; el autor lo reconoce en términos lacanianos —el cine de un objeto que es imaginario y ganarlo para lo simbólico, que se constituye en uno de los trabajos más importantes para simbolización del signo como su elemento artístico y visual—. Pero el símbolo, más que una infraestructura o superestructura, representa una especie de yuxtaestructura donde se expresan ciertas características del hombre como *animal* y *animal creador de símbolos*; es decir, como hombre. Por esta razón, la semiótica —como se observará más adelante— estudiará el cuerpo material del simbolismo (el discurso).

El magnífico trabajo de Gombrich (1961), titulado *Art and Illusion* demuestra que, cuando el Castillo de San'tAngelo, en (Roma) intentó ser dibujado por un grabador anónimo alemán, este terminó por reproducir un *Burg Alemán* (Castillo Alemán); ya que fueron más grandes sus estereotipos mentales y esto involucró que en su resultado se falsificara la iconografía original. Este caso es narrado en otros trabajos de Gombrich (1985), Gombrich y Lauriol (2006), pues le permite explicar que, en la teoría de lo simbólico, siempre predominarán los oscuros significados que habitan los diversos paradigmas culturales. Desde la terminología pasa lo mismo con las palabras. Baralo (2007) afirma lo siguiente:

Cada hablante tiene su modelo del mundo, relacionado con su cultura y su lengua materna; cuando aprende otra lengua, necesita reetiquetar y reestructurar lo que ya conoce para poder referirlo y designarlo, esto es, necesita conocimiento léxico en la lengua meta. (p. 386)

Al respecto, se cree que este sería un punto de partida para unir lo simbólico de Freud (1915); Lacan (1959); Metz (1977); Kleiber (1998); Cançado y Amaral (2017); Casas-Gómez y Hummel (2017) con lo simbólico de los estereotipos desarrollados por Gombrich (1961, 2006). Punto de encuentro para una propuesta decodificadora de los símbolos de las operaciones artísticas frente a las comunicativas. Se establece que en la marca del significante se producen los procesos secundarios y que, por tanto, aquí se desarrolla igualmente el espacio para la operación artística en su materialidad; pero sin su inscripción, propia de cualquier escritura, es antecedida por la evocación de una figura que, en términos energéticos (flujos de sentido), se ha denominado fantasma. Este proceso implica una doble conexión: primero, prefiguración, ¿cómo pasar de lo primario a lo secundario?; es decir ¿cómo se realiza el flujo fantasmal antes de la configuración. Segundo, ¿cómo ocurre propiamente la

figuración para que hablemos de las (varias) artes visuales? y ¿por qué las visuales?; por el momento se indagará respecto a la primera.

Metz y Elías (2001), siguiendo a Freud (2019) y Lacan (1998), sintetizan estos dos sectores cognitivos de la siguiente manera:

El proceso primario se basa en el principio del placer puro, no corregido por el principio de realidad, y aspira, por tal motivo, a la descarga máxima e inmediata de las excitaciones psíquicas (afectos, representaciones, pensamientos, etc.). El proceso secundario, que en cambio obedece al principio de realidad, siempre consiste en fijar ciertos trayectos de pensamientos (energía conectada) y en prohibir que las impresiones se descarguen siguiendo otros recorridos, definición exacta de las lógicas. (p. 106)

Lo primario es lo típico de lo inconsciente y se dará a conocer por sus vías propias como los sueños, los lapsus, etc., y lo secundario se expresa por los lenguajes. Pero nunca lo primario o lo secundario llegarían al yo en estado puro, pues “llegar” ya es una forma de conocer (consciente) y, por tanto, secundario. La ilusión (respecto al orden simbólico) de que él (el sujeto) lo habría formado por medio de su conciencia (únicamente) proviene de que es por la vía de una abertura específica de su relación imaginaria con su lenguaje que pudo entrar en ese orden como sujeto (cognoscente); “entrada que hizo por el desfiladero radical de la palabra” (Lacan, 1988. p. 53). Es decir, por la conexión que lo secundario posee de lo primario.

El símbolo, la necesidad de simbolización, es una práctica que si se interpreta bien a Lacan (2003), responde al desgarramiento al ver a la imagen del otro y por esto la afirmación: “el ya no es más sino la mitad del sujeto” (p. 113). La otra mitad responde al interior; es decir, al yo (sujeto) y a él como el otro en el que me reflejo y conozco el mundo. Espejos y arte es la medida que defiende Metz (1982), “como dudar de que todo el proceso (imaginario-secundario) no se reactive en los juegos que ese otro espejo constituido por la pantalla cinematográfica (de Metz)” (p. 78); o, por extensión a los otros espejos que proyectan las otras *artes visuales* espejos-reflejos (pero reflejo productivo no pasivo) de la madre o sustituto, o sustituyente, ¿y el fantasma? El deseo se hace visible y se manifiesta en toda su ruptura. En suma, Pflieger (2022) también afirma que este tipo de modelos “se construyen fundamentalmente con rasgos sociocognitivos...y de mayor duración espaciotemporal, y proveen un marco de gran estabilidad semántica” (p. 59).

Pero si el deseo se expresa por trazas, a veces signos (de todas maneras, no discretos), a veces solo huellas que van perteneciendo a lo secundario: ¿Cómo se plantea la oposición entre pensamiento, palabra y escritura? Pues si el deseo, aquella gran huella presemiótica, es lo que nutre la significación estética, la cual responde vigorosamente a lo primario, este pensamiento de la huella sería fundamentalmente materialista. A partir de ello, Derrida (1978) establece lo siguiente:

Este pensamiento de la huella no es una fenomenología de la escritura, ni del signo: comienza y crece a través de los “blancos”, allí es donde todo concepto se desengancha provisoriamente de su articulación en cadena, tomando en la no-contradicción la no-negación la no-temporalidad simple del inconsciente, como lenguaje que se escribe desde siempre. (pp. 12-13)

Blanco, puntos suspensivos, donde la escritura no existe pero existe como la inscripción, donde es más la sugerencia, la evocación y el trazo antes que la letra o el signo. Así, el rechazo a Saussure (2008) para contrarrestar la metafísica de la presencia del signo, se sustenta en lo siguiente:

Se podría llamar juego a la ausencia de significado trascendental como la ilimitación del juego, “vale decir, como conmoción de las ontoteologías y de la metafísica de la presencia... es el juego del mundo lo que es necesario pensar, ante todo: antes de tratar de comprender todas las formas de juego en el mundo”. (Derrida, 1978, p. 65)

Derrida (1978) alza la revuelta contra la represión logo céntrica (del lenguaje) y la subordinación a la lingüística con el propósito de liberar un amplio proyecto semiótico, pues, aunque “la semiología fuese más general y comprensiva que la lingüística, continuaba regulándose por el privilegio de uno de sus sectores el signo lingüístico permanecía ejemplar para la semiología, la denominada como el signo-maestro y como modelo generador: el patrón” (p. 66).

Este juego, pensándose como la ausencia de significado trascendental, pondera la escritura sobre el lenguaje; pues si la escritura solo es representación carecería de creación y será una reduplicación de aquel (el lenguaje). Así, el juego de Nietzsche (1996) entra en escena; la constelación (conspiración) de signos sin verdad, sin origen: “desde la apertura del juego estamos en devenir-inmotivado del símbolo” (p. 56). La motivación de la huella debe ser entendida como una operación y no como un estado; asimismo, como un movimiento activo y no como una estructura dada (el lenguaje). Ciencia de la motivación de la huella, ciencia de la escritura antes del habla y en el habla es la gramatología. El texto como organización de la unidad se derrumba con Derrida (1987), ya que surgen múltiples diferencias; en donde el proceso de la significación debe ser recibido como un *inter-juego de trazas* (inscripciones de las huellas). El texto no tiene límites y su pertinencia se da, más bien, como “nudos de retículos”; metáfora que asiste muy bien a la fragmentación: la no continuidad del ver en el arte visual. Es decir, remisiones a otros textos.

Todos los elementos serán inscripciones que están en movimiento, encontrándose en sus diferencias, los cuales harán productivo y creativo el juego —aquel umbral de la multiplicidad diferencial—, descensurarnos (rompiendo el espejo del súper-yo del discurso) y cogernos de la mano con el deseo primario, infantil, heterogéneo, que nos encierran en los códigos de lo establecido. Debemos perder respeto del todo, de la unidad, dijo Nietzsche (1996); no hay más que solo diferencias y trazas de trazas.

#### **4. Las tensiones para hablar de fantasmas: *texto vs. Contexto***

Es la nueva fundamentación teórica que se ha esbozado a partir de los autores señalados anteriormente. Se llega a la producción textual propiamente dicha: la escritura, su inferencia, su influencia y provocación; asimismo, la lectura no transcribe ni representa un sentido —como critica Derrida (2017) a Saussure (2008)—, sino lo intuyen como intervenciones originales. El proceso de significación debe ser entendido como un juego formal de trazos; el lenguaje [en cuanto logos] no reproduce la realidad, sino que produce un discurso— la estructura significante, con independencia del objeto—; por lo tanto, se trata de signos y no de objetos, si bien los signos son el objeto de la semiótica, Bettetine (1977), igualmente siguiendo a Derrida (1978), insiste en que el lenguaje “hace hablar la realidad, no la reproduce, sino que escribe o habla” (Bettetine, 1977, p. 86). El texto opera

como un tejido en cuyas tramas la articulación de remisiones diferenciales e intercambios regulados provienen del habla; de allí que los hombres escriban como hablan, conociéndose a esta acción natural al igual que una “epistemología de lo vacío” (Derrida, 1978, p. 38).

Se postula si una lectura es capaz de constituirse en un nuevo saber y capaz de producir (no reflejar), un discurso indefinido. Al texto les subyacen otras maneras de “ver” y “sentir” el mundo que son, en últimas, intervenciones culturales en su amplio carácter de reproducción de sentido, en el juego de remisiones, idas y venidas del leer y el escribir; pues si la cultura se lee en textos, también los textos leen y escriben la cultura. La nueva perspectiva semiótica se extiende a todos los sistemas (sistemáticos y sistematizables o no) ligados a la producción de sentido.

Por estas razones, con Metz y Elías (2001) se renuncia al sistema [estructural] de relaciones entre códigos. Ya no se podrá pensar en un código único que asegure una significación única, pues se inicia una significación que siempre es infinita, nunca se llega a una significación única del texto; este se comporta más bien, como el lugar de relaciones de componentes diversos, ya que, por cada obra y texto, existen muchas lecturas. Al adquirir el texto, el lugar dinámico de interrelaciones, se rompe el mito—que tanto sacrificio costó— aun invocando fieles lecturas marxistas de una univocidad del mensaje. El código descompuesto y maltrecho ya no será más, diría Eco (2000), “como un diccionario, evoluciona mejor como enciclopedia o bien como librería: hace entrar en el campo semiótico tantas cosas que permanecían afuera” (p. 77). El texto implica una extensión semiótica en cuanto a su carácter de librería y como necesaria “colaboración de receptor” (Eco, 2000, p. 36). Años más tarde, Eco y Miralles (2005), finalmente, abordarán el concepto como un imaginario cognitivo: “Cuando mi imaginación, agitada por horribles y espantosos fantasmas, quede sumergida en congojas de muerte, Jesús misericordioso, tened piedad de mí” (p. 107).

Sin embargo, todos los textos, aquellos del arte, por su convicción irreverente frente a las convenciones (lógicas o sociales) establecidas, por estar siempre haciendo; asimismo, debido a su materialidad significativa, su vinculación más directa y transparente con los procesos primarios, incluso la ilusión de realidad que producen y la dificultad de poder establecer un código en su pertinencia, por todo esto y mucho más, el arte, sus imágenes que constituyen al mundo y lo restituyen son los significados que operan directamente en la carne herida, en el centro mismo del conflicto cultural.

El arte como texto, más que cualquier otro, es contexto, es cultura, es gozoso y negativo; en otras palabras, es el sentido de un eros que golpea todos los días a la sociedad para que no se duerma o no la duerman. Estos textos tan complejos como transparentes se escapan a toda calificación y, si se pretende abordarlos en una dimensión semiótica, no será más que bordeando la producción de sentido; la instancia esa en que el fantasma se constituye una operación significativa y que sale el control, tanto de su individualidad creador como de sus siguientes operantes que lo gozan, miran, leen, escriben y traducen.

Garroni (1968), uno de los filósofos más preocupados por la naturaleza del arte, reconocía al objeto estético como típicamente heterogéneo y no genéricamente semiótico con relación a una multiplicidad de modelos: unos de carácter homogéneos y otros heterogéneos. La realidad, decía en cuanto qué es la convicción o el presupuesto material de “cualquier posible código, no es un código, ni mucho menos, es inmediatamente un mensaje susceptible de modelización y de referimiento a un código objetivo, presente en la misma realidad” (p. 17). Esta concepción de la estética como

objeto heterogéneo y retorno a la realidad como único presupuesto código ha sido importante para los estudios semióticos del arte, influenciando la obra de Metz (2001). El modelo del ritmo, por ejemplo, sería tanto la arquitectura del cine o la pintura, como de la música o la poesía. Años más tarde, Garroni (1977) se opone a su versión de modelos homogéneos y heterogéneos descritos en el horizonte de una semiótica estructural, debido a lo siguiente:

Porque el aspecto constructivo de la actividad artística, viene ahora en primer plano, nadie ha logrado construir modelos formales verdaderamente rigurosos y útiles, porque lo cierto es que aquello que llamamos “lenguajes artísticos” (incluidos la poesía y la literatura) son lenguajes hasta un punto: son más con una dominante meta operativa. (p. 122)

Esta operación las prefiere denominar metaoperaciones (ya operan sobre operaciones) y esto lo lleva a considerar a Lotman (2003), cuando sostiene que el arte no es originalmente “una operación simbólica o semiótica, más bien lo que posee originalmente es una disponibilidad de simbolización y a la semiotización” (p. 35). En este momento es que el análisis semiótico se hace productivo.

A partir de ello, surgen las siguientes interrogantes: ¿Existe un espacio semiótico común a las artes visuales? ¿No sería particularmente un espacio semiótico en cuanto semiótico? Más bien, existe un conjunto de procedimientos que presentan fuertes semejanzas empíricas entre ellos; además, la significación de las artes visuales no podría ser independiente del modo de significar de cualquier otro producto cultural: significan en el modo en que el contexto decida. Los lenguajes artísticos son metaoperaciones y aquellas denominadas artes visuales no serán más que coincidencias empíricas que, como describió Garroni (1977), se unen por encontrarse “bajo el mismo techo” (p. 45). El arte bajo el aspecto semiótico, según el mismo autor, será lo que hacemos; es decir, esto que decimos en el acto interlocutorio popular, decimos en el hacer esto que hacemos.

Este recorrido en correspondencia con Garroni (2020) permite evidenciar las dificultades de trabajar el arte desde la perspectiva en el código estructural, quedándose ampliamente la cultura como la fuente interpretativa para retomar la semiótica en una dimensión antropológica signica; es decir, un proyecto de escritura/lectura étnica. La labor de la semiotista se hace ahora detectivesca en cuanto a ¿qué cosa es síntoma del texto?, ya sea síntoma consciente (en el caso de la teoría) o bien inconsciente (en el caso de la ideología), la lectura de carácter productivo —como transformación de materiales ofrecidos por el texto/origen— produce un “nuevo objeto cultural, disponible a nuevos usos y nuevas transformaciones semióticas” (Bettetini y de Atauri, 1977, p. 130). Esto es hacer del texto otro texto, pues roto al mito de la univocidad del mensaje no existe un significado determinado; el nuevo código en las artes será solo disposición del significado y estas son las condiciones de su metatextualidad.

Este camino nos ubica en la propuesta de Metz (2001), de ese algo significativo anterior al sistema estructural que corresponde a síntomas más profundos que el código lingüístico; estructura que estará por detrás de la semiótica estructural porque el proceso secundario envuelve al primario y este se encontrará presente en todo lenguaje u operación. En el filme, para Metz (2001), el significante no es simple reproducción de otra cosa, sino un juego dinámico con la realidad, pues si el cine fuera solo reproducción (por los efectos del aparato fílmico; pantalla, proyector, celuloide, etc.) no se podría explicar el desdoblamiento de una película. Solo queda el hecho bruto de la evidencia, “videncia de fuera de la ley, videncia del más allá, no asumida por ningún yo (conexión a lo primario), videncias sin marcas, ni lugar vicariamente como el narrador dios y el espectador dios” (Metz, 2001, p. 38).



El *yo* veo, pero no lo ven que ve; ve en sus propias sombras que se hacen significantes por la compleja cadena estímulos y asociaciones; todos hacemos nuestra propia película con nuestros fantasmas que regresan por los espejos del sueño de la película por las imágenes del arte. La reproducción del arte, el más simbólico de los textos secundarios, responde a una tensión entre pretexto, texto y contexto; o advirtiéndonos la necesidad de acentuar aquello que Lotman y O’Toole (1975) denominaron “el plurilingüismo cultural” (p. 93). La cultura es una escritura políglota, mientras que el arte, por ser más una extensión del contexto, su traducción, así como el transformar uno en otro código (o sistema) más que otro texto, implica un juego conflictual.

Si ya en términos de una semiótica general de la cultura, Lotman (2002) hablaba de un interconflicto en el curso, haciendo palanca sobre la contraparte, “cada individuo tiende a reconstruir el universo semiótico según sus modelos personales, estando, contemporáneamente interesada en la conservación de la peculiaridad del interlocutor” (p. 10). Entonces, tratándose de una experiencia artística, emisor y receptor en la misma pobreza de la conversión asisten a una experiencia, si se quiere, metadiscursiva; sobre todo porque el discurso, en el arte, por sí mismo nos transporta hacia lo extraartístico, pues muestra su referencialidad múltiple y sitúa en funcionamiento los complejos y totales mecanismos culturales. Mukarovsky (2010), en sus investigaciones estéticas, ya había aclarado como el signo estético elimina a la oposición forma y contenido, ya que “todos los componentes de la obra son portadores de valores extraestéticos” (p. 68); es decir, del arte visual —vértigo simbólico por el cual la cultura no se ve y se imagina así misma—.

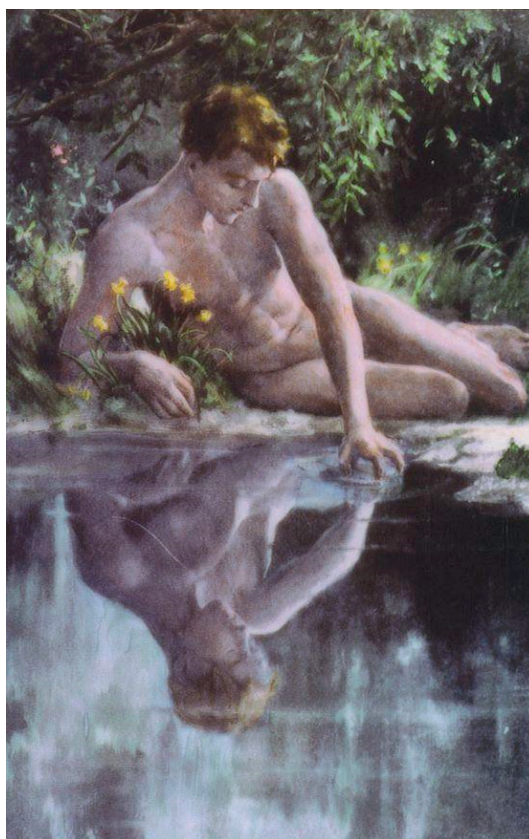
Se hace indispensable, para abordar el problema de la significación y del nuevo código en las artes, establecer una comparación de dos estructuras semióticas que debido a su manera de establecer el flujo de energía se hacen similares y, en cierto sentido, bipolares en su conformación significativa. Se trata del significante en el psicoanálisis y las artes visuales, aquellos códigos que nos prescriben y trasladan a las instancias más profundas de las matrices productoras de imágenes. Se tratan de huellas que, al conseguir un nivel textual, operan más como textos que signos; asimismo, debido al carácter ininterrumpido (no discreto) de sus imágenes proporcionan el surgimiento de las dos semióticas desarrolladas por Lacan (1964) y reconocidas por Metz (2001); es decir, los procesos primarios y secundarios que se buscan y quieren unificarse. Sin embargo, las une el símbolo, aquel enigmático signo que siempre está más allá de lo inmediato y lo obvio.

## 5. La pérdida de la unidad perspectiva

Varios discípulos de Jung (2021) no recuerdan los vínculos entre las investigaciones en física nuclear, el inconsciente y el arte: la física nuclear a las unidades básicas de la materia —su concreción absoluta— ha hecho misteriosa la materia. Paradójicamente, masa y energía, onda y partícula han resultado intercambiables y resurgido una nueva realidad totalmente distinta e irracional (la relación causa-efecto ahora es válida relativamente). Ese continuo espacio-tiempo de la física es como aquel del inconsciente, que puede considerarse como los aspectos exterior e interior de una misma realidad tras las apariencias. Esto se puede notar en la historia de El Narciso (ver figura 2), pues la metáfora de un “reflejo fantasmal” expone un deseo erótico el cual no está sometido a ningún filtro moral y esto contribuye a la liberación de un Eros, que es transparente en las varias manifestaciones de su ser y el contorno en que lo ha diseñado el ser humano.

**Figura 2**

*Las representaciones de El Narciso*



Esta nueva mirada de la ciencia y sobre la ciencia apunta a una pérdida de su martillada objetividad para hacerla entrar en el precipicio vacío, en el gran hoyo donde se restablece el misterio, más no ya con la mano de dios guiándonos por el camino de lo inocuo de la fe y la metafísica, en la que debemos creer que se nos ha revelado.

Los canales históricos y genéticos son solo un trazo donde el hombre ha inscrito su paso y aprehensión del mundo. Estas huellas que se hacen símbolos y textos serían los objetos de reflexión en una nueva mirada del nuevo ver que alimenta la pasión de los estudiosos de la semiótica, quienes al encontrarse con el mismo arte, este se resquebraja doblemente, pues el semiotista descrito implícitamente en este estudio ya no actúa con la pretensión de una semiótica científica. Se trataría de una semiótica de los textos artísticos; textos del arte que prácticamente son solo estéticos por su condición de fuego e itinerario de la subjetividad. Sin embargo, trata del arte icónico que, con su reduplicación y recreación de imágenes, nos conduce muchas veces a presenciar y ver ausencias que complican maravillosamente nuestras facultades cognitivas. Toda presencia es una ausencia, lingüísticamente el reiterado fantasma. Y ahora semióticamente, ¿cómo sería su composición? Se cree que el arte, junto al inconsciente en sus varias formas de expresión incluyendo la vida onírica, son los textos donde mejor se puede indagar la operación significativa del flujo fantasmal; textos que en el principio también son como la materia, las ondas y la energía. Se trata de “conexiones” más que de casualidad.

Como quedó explicitado en Lacan (1964), el inconsciente no es un mensaje ajeno, sino otro texto escrito por debajo que necesita ser leído en lo posible. Para esto, el autor comparaba el inconsciente estructurado como lenguaje, y esta designación ha merecido varias críticas que lo tratan de reduccionista; sin embargo, su intención era más: recuperar el inconsciente en el consciente y este en aquel. Lo cierto es que con este pensador se abre el panorama lingüístico semiótico aplicado del inconsciente y este punto arroja resultados reveladores en lo que respecta a su analogía con el significado en el arte. Ya no se tratará de utilizar el psicoanálisis para “psicoanalizar al artista” y concluir, probablemente, en la tesis freudiana de un arte como compensación y sublimación del propio artista. Si bien puede tener esto algo (o mucho) de cierto, no decía gran cosa respecto a la creación, entendiéndose a esta como escritura antes como lenguaje en las diferencias desarrolladas por Derrida (1989) con su obra *La escritura y la diferencia*. La utilización del psicoanálisis se observa hoy en el sentido de indagar por la naturaleza del significante: la estructura significativa de los mensajes y sus sistemas que emplean junto con los rasgos que hacen pertinentes sus estructuras semióticas; es decir, el reinado establecido por Lacan (2003) sobre el significante, ya que es el significante el que entrega las guías que nos conducen al vacío del significado múltiple.

A partir de lo expuesto, el inconsciente necesita ser leído en lo posible para ser descifrado. Es decir, el inconsciente es rotulado como lenguaje y esta designación ha merecido varias críticas que lo tratan de reduccionista, pues parece que su intención era como ya lo planteaban otros autores: no variar de un significado. Desde Freud (2020), el inconsciente piensa en cosas y no en palabras, es decir, lo primario en su espontánea concreción corresponde a un estado semiótico (o presemiótico) antes que lingüístico. De ahí que esta desorganización de imágenes que pasan y entran en el inconsciente no puede ser por el lenguaje ni tampoco por las operaciones artísticas. En estos ruidos o huellas que forman la materia del signo psíquico y artístico visual se encuentran los trazos que conforman su respectivo significado. Los significantes desconectados (relativamente) del lenguaje verbal son significantes sin tanta potencia lingüística que “jalen” más hacia y/o desde lo primario.



Sin embargo, su contenido simbólico es poderoso. Los símbolos, según su receptor, entran en la nueva cadena de los significantes lingüísticos; es decir, dentro de la enciclopedia de sus practicantes. Es importante aclarar que el significante del arte literario tendrá una diferencia que, como afirmaba Garroni (2020), opera con la materia significativa —el lenguaje se transforma en nuevos usos y disposiciones—; ya que el significante de las artes visuales no será desde el comienzo semiótico —al tratarse de materias, elementos, técnicas potenciales, insignificantes— como el arte, que solo inicia su significación semiótica cuando adquiere su nivel textual. Así, igualmente, los indicios oníricos —para seguir hablando de la vida más rica la cual se expresa el inconsciente— proceden de una manera similar al significante artístico visual: han eliminado previamente el referente casual (y análogo) y solo adquieren una suficiente potencia códica en su estado superior de interpretación. El código de las artes visuales y el onírico, al provenir solo de indicios que alcanzan la categoría de significante, corresponden a códigos abiertos de unidades discontinuas y, por eso, sin unidad como significante; incluso se puede afirmar que su código es único.

Estas imágenes fantasmales no se repiten, su singularidad las hace irreconciliables con la continuidad y la permanencia y cada vez que apareciese, aun con la misma configuración formal y perspectiva, el resultado de su significación es diferente. Aun siendo las mismas imágenes que se repiten en el sueño o en el arte son, por principio semántico, diferentes; lo que vemos son solo indicios, vestiduras ajenas prestadas para disfrazar contenidos inconfesables, inexplicables o irreducibles a la lengua genérica. Son imágenes cargadas de energía primaria, así como sombras que aparecen y desaparecen en cualquier cuerpo. Tanto el soñante como el artista desplazan su mecánica actuante del plano denotativo, inmediatamente expresivo o representativo, a un nivel más connotativo donde, necesariamente, los trazos que operan como índices de sus significantes no pueden entenderse más que literalmente, sustitutos de objetos y automáticamente semióticos.

El tratamiento de la imagen artística contemporánea pronuncia es autonomía y, desde aquí, el encuentro de imágenes aparentemente opuestas como del arte abstracto, enunciado por Mondrian como *pura forma y fieles* reduplicadoras de referencias —el hiperrealismo—, las cuales han roto la correspondencia inmediata (denotante) entre lenguaje y realidad. El significante fantasmal no es referente indicado y por eso, como enseñaba Derrida (1989), no es referente sino referencialidad el pretexto del referente.

Los fantasmas oníricos y artísticos juegan en sus escenarios estéticos y en una profunda afirmación de los impulsos vitales. Su composición obedece a trazos heterogéneos que si bien comparten planos, dimensiones, colores y figuras, sus relaciones sintagmáticas entre la misma textualidad y sus niveles denotados no corresponden a una secuencia lógica (no son precisamente secundarios) o una exposición temporal-espacial; ya que estamos ante códigos que valen en su singularidad y, por ello, presentan más conexiones de un amplio valor connotativo que se instauran como sistemas retóricos iconográficos con gran autonomía. Asimismo, cuentan con una pertenencia profunda verticalmente pero pobre y casi nula en su despliegue horizontal. Esto podría tomarse como una inclinación a privilegiar la metáfora sobre la metonimia, la cual parece una tendencia cuando se trata de creatividad. Sin embargo, como lo explicó Metz (2001), lo uno corresponde a lo otro o más bien, no es útil destacar la condición trópica de la metáfora y la metonimia en cuanto a sus funciones psíquicas de desplazamiento (metonimia) o condensación (metáfora) de energía que, en estos escenarios estéticos, se plasman en otro significante.

Esta es la dimensión de fuerza (por contigüidad o semejanza) y energía que forman nuestros fantasmas icónicos: el impulso y el sentido constituyen la dinámica de lo simbólico. En estos textos, el deseo se hace imagen como si no se midiera la diferencia entre el deseo y su expresión. Este es el compromiso que entendieron Marcuse y Ponce (1984) del arte con el eros; es decir, como fuerza productiva autónoma y negadora que contradice a aquel de función ideológica esencialmente dependiente y afirmativo, el cual glorifica y absuelve la sociedad. Además, es importante recordar la “no-identidad entre sujeto y objeto, individuo e individuo” (Marcuse y Ponce, 1984, p. 48). El sentido de esta imposibilidad de reconciliación recoge un conjunto de oposiciones cuya lógica común no es clara, por ejemplo, universal-particular, humanos-naturaleza, individuo-individuo, femenino-masculino. En todo caso, todas ellas pueden resumirse en una oposición: Eros y Tanatos.

La raíz de la no identidad se remonta a la estructura libidinal humana, que si bien se conforma históricamente, es para Marcuse y Ponce (1984) parte de la base natural de lo sociohistórico. El conflicto irresoluble que fisura la imagen de la conciliación plena y que permanecería más allá de la superación de la lucha de clases es, entonces, un conflicto que tiene a la “naturaleza en el centro y se encuentra por eso en una dimensión metasocial” (Arese, 2015, p. 23). Las artes visuales, como sueños en su figuración e imágenes constituidas, son textos más que signos y, en la prefiguración, son huellas más significantes o son significantes donde se aloja lo deseable.

Mientras que el analizante da entender que es una constelación singular, así como ciertas relaciones de proximidad, trozos de voces, imágenes y lapsus; la historia del arte entrega retablos, fracciones de forma, réplicas, analogías, sugerencias y encuadres que permiten acceder a lo invisible: espacio donde lo invisible se torna objeto. Por esto, el sueño y el arte icónico son imágenes sin fondo; solo que las primeras son más propiamente mentales y las segundas son materializadas, pero otra vez, no corresponden a aspectos exteriores e interiores de la misma realidad —al menos en cuanto al deseo del objeto y el objeto del deseo—. Esto se puede notar en el Mito de Pigmalión (ver figura 3): aquí, tenemos un escultor que quiere tallar una mujer según su propio gusto y se enamora de la estatua que hace —solo que en la creación no es la mujer, sino su fantasma—. En el psicoanálisis y la semiótica del arte no trata de mujeres, sino de sus fantasmas, por ello, el código solo es una sospecha.

**Figura 3**  
*Representaciones de El mito de Pigmalión*





La pérdida de la unidad perceptiva que se proclama como instancia de eficacia semiótica se encuentra frontalmente en la práctica decodificadora del receptor mediante la lectura reproductora desarrollada en varias propuestas de semiosis. El receptor tenderá, casi por formación y percepción natural en virtud de su programación ideológica, a recibir la experiencia estética como esencialmente comunicativa y acuñar “el mensaje” en la legalidad de su visión. Al respecto, no son útiles las advertencias en este escrito sobre el sospechoso sentido común; ya que al ser conductor del saber/poder y al recibir las imágenes, el receptor/consumidor entraría —con respecto al arte— en una relación de sujeción que le impedirá desarrollar cualquier facultad de interlocutoria.

La recuperación del habla se ve en la profanación del carácter autoritario y sagrado de la obra de arte. Profanar el misterio de la creación con la cooperación textual suscitará la imagen de la obra; es decir, una síntesis perceptivo-conceptual capaz de persistir en la memoria e influenciar consciente e inconscientemente la conducta ordinaria del receptor (su sentido común). La imagen sí negaría un sentido común; se podría argumentar que también hay falsos fantasmas, aquellos que el sentido común —mediante el arte— exalta el aura (su producto como circulación) antes que su verdadero fantasma (la creación de la producción).

Por esta razón, la lectura de cualquier obra estaría sometida a diferentes estrategias formales que, previniendo e incluyendo su propio texto al lector modelo, logrará romper la función epistemológica del arte con la circularidad de la imagen, la tendencia reproductora y digestiva del sentido común. Asimismo, la experiencia que inunda toda la gnosis para el significado de la palabra *fantasma* es la otorgada a través del sentido del oído, que genera en nuestro cerebro un significante polisémico e invita de maneras infinitas a repensar lo invisible entre lo psíquico, cotidiano y utópico. A partir de lo expuesto, el autor invita a los lectores de este artículo a escuchar una corta *playlist* —que se encuentra en los anexos— sobre las divergencias del concepto de fantasma y lo invisible, a fin de inspirar futuras discusiones en el campo de la lingüística, el psicoanálisis y la semántica léxica.

Finalmente, no dejemos de pensar que la verdadera revelación fantasmal milita para los desposeídos; sobre todo, debido a su potencial personal, erótico y por la recreación de los fantasmas primarios que son entidades invisibles en el arte y el sueño arte. En este sentido, son válidas las analogías psicolingüísticas en cuanto al inconsciente. Todos, como sociedad, tenemos la necesidad de escapar de lo visible y referenciado para ser libres, con el fin de estimular el cambio y la variación en la terminología de una lengua.

## Referencias bibliográficas

- Arese, L. (2015). Notas sobre la Dimensión Estética de Herbert Marcuse. *Herramienta. Revista de Debate y Crítica Marxista*. <https://www.herramienta.com.ar/notas-sobre-la-dimension-estetica-de-herbert-marcuse>
- Arroyo, C. y Berlato, P. (2012). La comunicación. En D. Averbuj (Ed.), *Lengua castellana y Literatura* (pp. 396-437). Oxford University Press.
- A24, Ideaman, S., Sailor, B., Zero, T. (Productores) y Lowery, D. (Director). (2017). "A Ghost Story" [Cinta Cinematográfica]. Distribuida por A24. <https://www.imdb.com/title/tt6265828/>
- Baralo, M. (2007). Adquisición de palabras: redes semánticas y léxicas. *Actas del Foro de Español Internacional: Aprender y Enseñar Léxico*, 384-399. [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/pdf/munich\\_2006-2007/04\\_baralo.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/pdf/munich_2006-2007/04_baralo.pdf)
- Bettetini, G. y de Atauri, J. (1977). *Producción significativa y puesta en escena*. Gustavo Gili.
- Cançado, M. y Amaral, L. (2017). *Introdução à semântica lexical: papéis temáticos, aspecto lexical e decomposição de predicados*. Editora Vozes Limitada.
- Casas-Gómez, M. y Hummel, M. (2017). Limitaciones y nuevos retos de la semántica léxica.
- Derrida, J. (1978). *De la gramatología*. Siglo XXI.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (Vol. 38). Anthropos Editorial.
- Derrida, J. (2017). *The Gift of Death, & Literature in Secret*. University of Chicago Press.
- De Saussure, F. (2008). *Curso de lingüística geral*. Editora Cultrix.
- Di Contini, B. y Enaudi, F. (1968). Un Modello Di Sequenze Di Produzione Risolvibile Con La Programmazione Lineare. *Metroeconomica*, 20(1), 36-41. <http://www.diag.uniroma1.it/-roma/didattica/RO18-19/cap3es.pdf>
- Di Girolamo, C. (1996). Tendencias actuales de las teorías de la literatura. *Quaderns d'Italia*, 1, 53-63.
- Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.
- Eco, U. y Miralles, H. (2005). *La misteriosa llama de la reina Loana*. Lumen.
- Freud, S. (1915). *Los instintos y sus destinos* (Vol. 2). Obras completas.
- Freud, S. (1955). Lines of advance in psycho-analytic therapy. In S. Freud (Ed.), *The Standard Edition of The Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 17, pp. 159-168). Hogarth.
- Freud, S. (1984). *Moisés y la religión monoteísta tres ensayos* (Vol. 23). NoBooks Editorial.
- Freud, S. (2019). *O chiste e sua relação com o inconsciente*. LeBooks Editora.
- Freud, S. (2020). *Más allá del principio del placer* (Vol. 357). Ediciones AKAL.
- Garroni, E. (1968). *Semiótica ed estética*. Editorial Laterza.

- Garroni, E. (1977). *Ricognizione della semiotica: tre lezioni* (Vol. 1). Officina.
- Garroni, E. (2020). *Progetto di semiotica*. Il Mulino.
- Gombrich, E. (1985). *Meditations on a Hobby Horse: And Other Essays on the Theory of Art*. Phaidon.
- Gombrich, E. (1961). *Art and illusion*. Pantheon Books.
- Gombrich, E. (2006). *Histoire de l'art*. Phaidon.
- Jung, C. (1955). *El Yo y el Inconsciente*. Editorial Luis Miracle.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Jung, C. (1995). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.
- Jung, C. y Murmis, M. (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trotta.
- Jung, C. (2011). *Psicología do inconsciente*. Editora Vozes Limitada.
- Jung, C. (2021). *Sobre el amor*. Trotta.
- Kleiber, G. (1998). *La semántica de los prototipos. Categoría y sentido léxico*. Visor Libros.
- Lacan, J. (1959). En memoria de E. Jones. Sobre la teoría del simbolismo. *J. Lacan, Escritos II*. Siglo XXI Editores.
- Lacan, J. (1964). *Posición del inconsciente*. Editorial Nodvs XL.
- Lacan, J. (1988). *El seminario sobre La carta robada. Del sujeto por fin cuestionado. Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*. Escritos. Editorial Siglo XXI.
- Lacan, J. (1998). *Los escritos técnicos de Freud*. Paidós.
- Lacan, J. (2021). *El inconsciente freudiano y el nuestro*. Ed. Siglo XXI.
- Lotman, J., and O'Toole, L. (1975). Point of View in a Text. *New Literary History*, 6(2), 339-352. <https://www.press.jhu.edu/journals/new-literary-history>
- Lotman, I. (2002). El símbolo en el sistema de la cultura. *Forma y Función*, (15), 19-105
- Lotman, I. (2003). El símbolo en el sistema de la cultura. *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 15, 89-101. <https://www.redalyc.org/pdf/219/21901505.pdf>
- Marcuse, H., y Ponce, J. (1984). *Eros y civilización*. Ariel.
- Metz, C. (1977). *Psicoanálisis y cine; el significante imaginario*. Gustavo Gili.
- Metz, C. (1982). *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Indiana University Press.
- Metz, C. y Elías, J. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.
- Mukarovsky, J. (2010). El arte como hecho semiológico. En N. Araújo y T. Delgado (Comps.), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)* (pp. 65-70). Anthropos.

- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres* (Vol. 1). Ediciones Akal.
- Piaget, J. (2015). *El problema biológico de la inteligencia*. Crítica.
- Pfleger, S. (2022). La construcción simbólico-discursiva de Volodymir Zelensky: la actualización del mito del héroe. *Lengua y Sociedad*, 21(1), 53-72. <https://doi.org/10.15381/lengsoc.v21i1.22584>
- Restrepo-Millán, J. (1955). *Vicisitudes de palabras*. Biblioteca de Autores Contemporáneos.
- Seco, M. (2004). *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*. Espasa.

## Anexo

### Playlist: \*🎧 ¿Dónde están los fantasmas?

The Others	<b>Alejandro Amenábar</b>	Thinking of You	<b>Katy Perry</b>
Ghosts in My Machine	<b>Annie Lennox</b>	The One That Got Away	<b>Katy Perry</b>
When You're Gone	<b>Avril Lavigne</b>	Bloody Mary	<b>Lady Gaga</b>
Calling	<b>Birthday Massacre</b>	En Cambio, No	<b>Laura Pausini</b>
Ángel	<b>Belinda</b>	Experience	<b>Ludovico Einaudi</b>
Ghost Story	<b>Coldplay</b>	Phantom Lord	<b>Metallica</b>
I Get Overwhelmed	<b>Dark Rooms</b>	Someday	<b>Nickelback</b>
Friendly Ghost	<b>Eels</b>	Ghostbusters	<b>Ray Parker Jr.</b>
Más allá del Cementerio	<b>Eskorbuto</b>	American Ghost Dance	<b>Red Hot Chili Peppers</b>
Bring Me To Life	<b>Evanescence</b>	Me Niego	<b>Reik</b>
Going Under	<b>Evanescence</b>	Ghost	<b>Square Hammer</b>
Reunión y Final	<b>Fernando Velásquez</b>	Haunted	<b>Sinéad O'Connor</b>
Sikiliza Kwa Wahenga	<b>Get Out</b>	Smile Like You Mean It	<b>The Killers</b>
November Rain	<b>Guns N' Roses</b>	Little Ghost	<b>The White Stripes</b>
Phantom of the Opera	<b>Iron Maden</b>	Righteous Brothers	<b>Unchained Melody</b>
Ghosts	<b>Japan</b>	Oh, ¿Qué será?	<b>Willie Colón</b>

### Contribución del autor

El autor ha participado en la elaboración del presente artículo no solo por contribuir al estudio de la lengua (*y sus niveles de análisis lingüístico*), sino también, por todos aquellos que tienen como tarea *enseñar la lengua*; labor eminentemente encomendada a maestros y docentes de nuestro país. El diseño de la investigación, la redacción y la revisión crítica tienen el aval personal del autor; por tanto, aprueba la versión que se publica en esta prestigiosa revista.

### Agradecimientos

El autor agradece las observaciones y sugerencias señaladas por los miembros del Grupo de Estudios Lingüísticos Regionales [GELIR] de la Universidad de Antioquia; así como los aportes de familiares, colegas, estudiantes, amigos, y lectores anónimos, que sin duda fueron los principales pilares para fundamentar con mayor rigor la perspectiva aquí ofrecida.

### Financiamiento

La investigación se ha realizado sin financiamiento.

### Conflicto de intereses

El autor no presenta conflicto de interés.

**Correspondencia:** [eg.suarez83@uniandes.edu.co](mailto:eg.suarez83@uniandes.edu.co)



## Trayectoria académica del autor

**Edgar Gabriel Suárez Higuera** es lingüista por la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Antropología Social por la Universidad de los Andes. Es docente en áreas como la Lingüística General, Lingüística Aplicada, Lingüística Contrastiva (*concebidas desde la socialización y adquisición de la lengua materna L1 y segundas lenguas L2*) y la Antropología Lingüística (centrada en la documentación etnográfica, enseñanza y rescate de las lenguas indígenas, criollas o gitanas de Colombia). Sus contribuciones integran el análisis, diseño y gestión de proyectos etnográficos, en donde la interacción verbal adquiere un flujo de la fuerza ideológica que permite rescatar, indagar y registrar modelos de la diversidad intercultural/pluricultural en nuestros territorios ancestrales. En la actualidad, trabaja como gestor de proyectos de investigación para el Banco de la República de Colombia (BRC); asimismo, desarrolla una curaduría artística/archivística para una muestra expositiva sobre el *Río Magdalena* que se realizará en la Biblioteca Luis Ángel Arango (BLAA) y las Subgerencias Culturales del Banco de la República, enmarcadas en el Proyecto Nacional *Río Territorios Posibles 2023*.