

UMBERTO ECO

# LA ESTRATEGIA DE LA ILUSIÓN

*Traducción de Edgardo Oviedo*

(Los números entre corchetes corresponden a la edición impresa. Las páginas en blanco han sido eliminadas)

Editorial Lumen

*Título original: Semiologia cotidiana*

*Publicado por Editorial Lumen, S.A.*

*Ramon Miquel i Planas, 10 - 08034 Barcelona.*

*Reservados los derechos de edición*

*en lengua castellana para todo el mundo.*

*Tercera edición: 1999*

© *Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A.*

*Dalla periferia del l'imperio (1977),*

*Il costume di casa (1973),*

*7 anni de desiderio (1983)*

*Depósito Legal: B. 6.530-1999 ISBN: 84-264-1164-9*

*Printed in Spain*

## ÍNDICE

PREFACIO.....	4
I VIAJE A LA HIPERREALIDAD .....	6
II HACIA UNA NUEVA EDAD MEDIA .....	36
III LOS DIOSES DEL SUBSUELO.....	47
IV CRÓNICAS DE LA ALDEA GLOBAL .....	75
V LEER LAS COSAS.....	112
VI DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE .....	134
ÍNDICE .....	162

## PREFACIO

Los ensayos elegidos para formar este libro son artículos que he escrito en el transcurso de varios años para su publicación en diarios y semanarios (o como máximo en revistas mensuales, pero no especializadas). Muchos de ellos tratan de los mismos problemas, con frecuencia después de transcurrir cierto tiempo, otros se contradicen (siempre al cabo de un tiempo).

Hay un método —aunque muy poco imperativo— en esta actividad de comentario sobre lo cotidiano. En caliente, bajo el impacto de una emoción o el estímulo de un acontecimiento, se escriben las propias reflexiones, esperando que serán leídas y después olvidadas. No creo que exista ruptura entre lo que escribo en mis libros «especializados» y lo que escribo en los periódicos. Hay una diferencia de tono, por supuesto, dado que al leer día tras día los acontecimientos cotidianos, al pasar del discurso político al deporte, de la televisión al «beau geste» terrorista, no se parte de hipótesis teóricas para evidenciar ejemplos concretos, sino que más bien se parte de acontecimientos para hacerlos «hablar», sin que se esté obligado a llegar a conclusiones en términos teóricos definitivos. La diferencia reside, entonces, en que, en un libro teórico, si se avanza una hipótesis, es para probarla confrontándola con los hechos. En un artículo de periódico, se utilizan los hechos para dar origen a hipótesis, pero no se pretende transformar las hipótesis en leyes: se proponen y se dejan a la valoración de los interlocutores. Estoy quizás en vías de dar otra definición del carácter provisional del pensamiento coyuntural. Todo descubrimiento filosófico o científico, decía Pierce, va precedido por lo que él llamaba «the play of musement»: un vagabundeo posible del espíritu, una acumulación de interrogantes frente a unos hechos particulares, un intento de proponer muchas soluciones a la vez. Antaño, ese juego se jugaba en privado, se confiaba a cartas personales o a páginas de diarios íntimos. Los periódicos son hoy el diario íntimo del intelectual y le permiten escribir cartas privadas muy públicas. Lo que protege del temor de equivocarse no reside en el secreto de la comunicación, sino en su difusión.

Me pregunto a menudo si, en un periódico, trato de traducir en [7] lenguaje accesible a todo el mundo o de aplicar a los hechos contingentes las ideas que elaboro en mis libros especializados, o si es lo contrario lo que se produce. Pero creo que muchas de las teorías expuestas en mis libros sobre la estética, la semiótica o las comunicaciones de masas se han desarrollado poco a poco sobre la base de las observaciones realizadas al seguir la actualidad.

Los textos de esta recopilación giran todos más o menos en torno a discursos que no son necesariamente verbales ni necesariamente emitidos como tales o entendidos como tales. He tratado de poner en práctica lo que Barthes llamaba el «olfato semiológico», esa capacidad que todos deberíamos tener de captar un sentido allí donde estaríamos tentados de ver sólo hechos, de identificar unos mensajes allí donde sería más cómodo reconocer sólo cosas. Pero no quisiera que se viera en estos círculos unos ejercicios de semiótica. ¡Por el amor de Dios! Lo que entiendo hoy por semiótica se encuentra expuesto en otros libros míos. Es cierto que un semiótico, cuando escribe en un periódico, adopta una mirada particularmente ejercitada, pero eso es todo. Los capítulos de este libro son sólo artículos de periódico escritos por deber «político».

Considero mi deber político invitar a mis lectores a que adopten frente a los discursos cotidianos una sospecha permanente, de la que ciertamente los semióticos profesionales sabrían hablar muy bien, pero que no requiere competencias científicas para ejercerse. En suma, al escribir estos textos, me he sentido siempre como un experto en anatomía comparada, que sin duda estudia y escribe de manera técnica sobre la estructura de los organismos vivos, pero que, en un periódico, no trata de discutir los presupuestos o las conclusiones de su propio trabajo y se limita a sugerir, por ejemplo, que todas las mañanas sería oportuno realizar algunos ejercicios con el cuello, moviendo la cabeza, en primer lugar, de derecha a izquierda veinte veces seguidas y, después, veinte veces de arriba a abajo, para prevenir los ataques de artrosis cervical. La intención de este «reportaje social», como vemos, no es que cada lector se convierta en un experto en anatomía, sino que aprenda por lo menos a adquirir cierta conciencia crítica de sus propios movimientos musculares.

He hablado de actividad política. Sabemos que los intelectuales pueden hacer política de diferentes maneras y que algunas de ellas han caído en desuso hasta el punto de que muchos comienzan a emitir dudas acerca de la legitimidad de tal empresa. Pero desde los sofistas, desde Sócrates, desde Platón, el intelectual hace política con su discurso. No digo que éste sea el único medio, pero para el escritor, [8] para el investigador, para el científico, es el medio principal al que no se puede sustraer. Y hablar de la traición de los intelectuales es igualmente una forma de compromiso político. Por lo tanto, si escribo en un periódico hago política, y no sólo cuando hablo de las Brigadas Rojas, sino también cuando hablo de los museos de cera.

Esto no está en contradicción con lo que he dicho más arriba, es decir, que, en el discurso periodístico, la responsabilidad es menos grande que en el discurso científico porque es posible atreverse a emitir hipótesis provisionales. Por el contrario, es también hacer política correr el riesgo del juicio inmediato, de la apuesta cotidiana y hablar cuando se siente el deber moral de hacerlo, y no cuando se tiene la certeza (o la esperanza) teórica de «hacerlo bien».

Pero quizás yo escribo en los periódicos por otra razón. Por ansiedad, por inseguridad. No sólo tengo siempre miedo de equivocarme, sino que también tengo siempre miedo de que lo que hace que me equivoque tenga razón. Para un libro «erudito», el remedio consiste en revisar y poner al día en el curso de los años las diferentes ediciones, tratando de evitar las contradicciones y de mostrar que todo cambio de orientación representa una maduración laboriosa del pensamiento propio. Pero, a menudo, el autor inseguro no puede esperar años y le es difícil madurar sus propias ideas en silencio, en espera de que la verdad se le revele de súbito. Por esta razón me gusta la enseñanza, exponer ideas todavía imperfectas y escuchar las reacciones de los estudiantes. Por esta razón me gusta escribir en los periódicos, para releerme el día siguiente y para leer las reacciones de los demás. Juego difícil, porque no siempre consiste en sentirse seguro ante la aprobación y en dudar ante la desaprobación. A veces hay que hacer lo contrario: desconfiar de la aprobación y encontrar en la desaprobación la confirmación de las intuiciones propias. No hay reglas. Sólo el riesgo de la contradicción. Como decía Walt Whitman: «¿Me contradigo? ¡Bueno, pues me contradigo!».

Si estos artículos tratan de denunciar algo a los ojos del lector, no se trata de que haya que descubrir las cosas bajo los discursos, a lo sumo discursos bajo las cosas. Por esto es perfectamente justo que hayan sido escritos para periódicos. Es una elección política criticar los mass-media a través de los mass-media.

En el universo de la representación «mass-mediática», es quizás la única elección de libertad que nos queda.

U. E. [9]

# I

## VIAJE A LA HIPERREALIDAD

### LAS FORTALEZAS DE LA SOLEDAD

Las dos muchachas, muy bellas, están desnudas. Agachadas una frente a otra, se tocan con sensualidad, se besan, se lamen con la lengua la punta de los senos, encerradas dentro de una especie de cilindro de plástico transparente. Aunque no sea un voyeur profesional, uno se ve tentado a dar la vuelta alrededor del cilindro, para poder verlas también de espaldas, de tres cuartos y del lado opuesto. Después uno se siente impulsado a acercarse al cilindro, que está encima de una columna y tiene pocos decímetros de diámetro, y mirar desde arriba: las muchachas han desaparecido. Esta realización es una de las tantas expuestas en Nueva York por la Escuela de Holografía.

La holografía, última maravilla de la técnica del rayo láser, inventada por Dennis Gabor en los años cincuenta, realiza una representación fotográfica en color más que tridimensional. Al mirar dentro de la caja mágica, en la que aparece un tren o un caballo en miniatura, podremos ver, según varíe nuestro punto de vista, aquellas partes del objeto que la perspectiva nos impedía contemplar. Si la caja es circular, podremos ver el objeto desde todos los lados. Si el objeto, mediante diversos artificios, ha sido captado en movimiento, lo veremos moverse ante nuestros ojos, o, mejor dicho, al movernos nosotros, y al cambiar de posición podremos ver que la muchacha retratada nos hace un guiño o que el pescador se dispone a beber de la lata de cerveza que tiene en la mano. No se trata de una representación cinematográfica, sino de una especie de objeto virtual de tres dimensiones que existe también allí donde no alcanzamos a verlo; y basta con desplazarnos para poder verlo asimismo en aquel punto.

La holografía no es un simple juego: ha sido estudiada y aplicada por la NASA en sus exploraciones espaciales y se utiliza en medicina para obtener representaciones realistas de las alteraciones anatómicas. También se sirven de ella la cartografía aérea y muchas industrias, y se emplea en el estudio de procesos físicos. Pero ahora comienza a ser usada por artistas que en otro tiempo hubieran hecho quizás hiperrealismo, y el hiperrealismo satisface con ella sus aspiraciones más ambiciosas: en la puerta del Museo de la Brujería, [13] en San Francisco, está expuesto el mayor holograma jamás realizado, donde se representa al diablo junto a una bellísima bruja.

La holografía sólo podía prosperar en Estados Unidos, un país obsesionado por el realismo, donde, para que una reevocación sea creíble, tiene que ser absolutamente icónica, una copia verosímil, ilusoriamente «verdadera», de la realidad representada.

Los europeos cultos y los norteamericanos europeizados consideran a Estados Unidos la patria de los rascacielos de cristal y acero y del expresionismo abstracto. Pero Estados Unidos es también la patria de Superman, héroe sobrehumano de la serie de comics creada en 1938 y que aún perdura. Superman siente, a veces, la necesidad de retirarse junto a sus recuerdos, y para ello vuela, entre inaccesibles montañas, hasta el corazón de la roca donde se yergue, defendida por una enorme puerta de acero, la Fortaleza de la Soledad.

Allí tiene Superman sus robots, fidelísimas copias de sí mismo, milagros de la tecnología electrónica, que de vez en cuando envía por el mundo con el fin de realizar un justo deseo de ubicuidad. Y estos robots resultan increíbles, porque su apariencia de verdad es absoluta: no se trata de hombres mecánicos, todo ruedecitas y bip-bip, sino de «copias» perfectas del ser humano, dotadas de piel, voz,

movimientos y capacidad de decisión. Superman usa también la fortaleza como museo de recuerdos: todo lo sucedido durante su vida llena de aventuras está registrado allí en copias perfectas o incluso conservado como pieza original miniaturizada, como la ciudad de Kandor, superviviente de la destrucción del planeta Krypton y que, bajo una campana de cristal, Superman sigue haciendo vivir, en dimensiones reducidas, tamaño casita de muñecas, con sus edificios, autopistas, hombres y mujeres. La meticulosidad con que Superman conserva todas las reliquias de su pasado nos recuerda aquellas cámaras de maravillas o *Wunderkammer* popularizadas por la cultura alemana del barroco, cuyo origen está en los tesoros de los señores medievales y quizás incluso antes, en las colecciones romanas y helenísticas.

En las colecciones antiguas, se alineaban el cuerno de unicornio junto a una reproducción de una estatua griega y, más tarde, pesebres mecánicos, autómatas prodigiosos, gallos de metales preciosos que cantaban, relojes con el desfile de hombrecitos que salían a anunciar el mediodía y cosas por el estilo. Pero, en sus inicios, el formalismo de Superman resultaba increíble, puesto que se suponía que, en nuestro tiempo, la *Wunderkammer* no podía ya seducir a nadie y no se habían difundido aún las prácticas del arte postinformal, [14] como los conjuntos de cajas de reloj de Arman dispuestas dentro de una vitrina, o los fragmentos de cotidianidad (una mesa sin recoger después de una comida desordenada, una cama deshecha) de Spoerri, o ejercicios posconceptuales como las colecciones de Annette Messager que, en neurótico catastro, acumula recuerdos de su infancia en diversos cuadernos y los expone como obras de arte.

Lo que resultaba más increíble era que, para recordar los acontecimientos pasados, Superman los reprodujera en forma de estatuas de cera de tamaño natural, como en el macabro Museo Grévin. Naturalmente, todavía no habían aparecido las esculturas hiperrealistas, pero ya existía una predisposición, que perduró después, a considerar que los hiperrealistas eran unos extraños vanguardistas que habían surgido como reacción a la cultura de la abstracción o de la deformación pop. De tal manera que al lector de Superman podía parecerle que las rarezas museográficas del héroe no tenían correspondencia real alguna con el gusto y la mentalidad norteamericanos. Sin embargo, existen en Estados Unidos muchas Fortalezas de la Soledad, con sus estatuas de cera, sus autómatas y su colección de maravillas fútiles: basta traspasar los límites del Museo de Arte Moderno y de las galerías de arte para acceder a otro universo, reservado a la familia media, al turista, al político.

La Fortaleza de la Soledad más sorprendente fue erigida en Austin, Texas, por el presidente Johnson, todavía en vida, como monumento, pirámide o mausoleo personal. Y no me refiero a la inmensa construcción de estilo imperial moderno, ni a los cuarenta mil contenedores rojos que guardan todos los documentos de su vida política, ni al medio millón de fotografías documentales, ni a los retratos, ni a la voz de la señora Johnson, que relata a los visitantes la vida de su difunto marido. Hablo más bien del cúmulo de recuerdos de la vida escolástica del hombre, de las fotografías del viaje de bodas, de una serie de películas que registran los viajes al extranjero de la pareja presidencial y que se proyectan continuamente al visitante, de los maniqués de cera que exhiben los trajes de boda de sus hijas Lucy y Linda, de la reproducción en tamaño natural del Oval Room, despacho presidencial de la Casa Blanca, de las zapatillas rojas de la bailarina Maria Tallchief, de la partitura con la firma del pianista Van Cliburn, del sombrero de plumas que usara Carol Channing en *Hello Dolly!* (reliquias cuya presencia se justifica por el hecho de que estos artistas actuaron en la Casa Blanca), de los regalos ofrecidos por los representantes de diversos estados, del tocado de plumas indio, de los retratos realizados con cerillas, [15] de los paneles conmemorativos en forma de sombrero de cow-boy, de los centros recamados con la bandera norteamericana, de la espada regalada por el rey de Tailandia y de la piedra lunar recogida por los astronautas. La Lyndon B. Johnson Library es una Fortaleza de la Soledad: cámara de maravillas y ejemplo ingenuo de *narrative art*. Museo de cera, gruta de los autómatas, que permite entender la existencia de una constante de la imaginación y del gusto norteamericano medio por

la cual el pasado debe ser conservado y celebrado en forma de copia absoluta, en tamaño natural, a escala 1:1: una filosofía de la inmortalidad como duplicación. Esta filosofía domina la relación de los norteamericanos consigo mismos, con el propio pasado, no pocas veces con el propio presente, siempre con la historia y, al límite, con la tradición europea.

Construir un modelo a escala 1:1 del despacho de la Casa Blanca (empleando los mismos materiales, los mismos colores, pero todo obviamente más brillante, más lustroso, sustraído al deterioro) significa que la información histórica debe asumir el aspecto de una reencarnación para ser transmitida. Para hablar de cosas que se quieren connotar como verdaderas, esas cosas deben parecer verdaderas. El «todo verdadero» se identifica con el «todo falso». La irrealidad absoluta se ofrece como presencia real. En la reconstrucción del despacho presidencial existe la ambición de ofrecer un «signo» que se haga olvidar como tal; el signo aspira a ser la cosa y a abolir la diferencia de la remisión, el mecanismo de la sustitución. No la imagen de la cosa, sino su calco, o bien su doble.

¿Es éste el gusto norteamericano? Ciertamente, no es el de Frank Lloyd Wright, del Seagram Building, de los rascacielos de Mies van der Rohe. No es el de la escuela de Nueva York, ni el de Pollock. No es tampoco el de los hiperrealistas, que producen una realidad tan verdadera que grita a los cuatro vientos su propia ficción. Se trata, sin embargo, de comprender de qué fondo de sensibilidad popular y de habilidad artesanal extraen su inspiración los hiperrealistas actuales, y por qué experimentan la exigencia de jugar con esta tendencia hasta la exasperación. Existe, pues, una Norteamérica de la hiperrealidad desaforada, que no es siquiera ni la del pop, de Mickey o de la cinematografía hollywoodense, sino otra más secreta (o mejor, pública pero «snobizada» por el visitante europeo e incluso por el mismo intelectual norteamericano). En cierto modo, esa hiperrealidad forma una red de remisiones e influencias que se extienden al final incluso a los productos de la cultura culta y de la industria del entretenimiento. De lo que se trata es de encontrarla. [16]

Pongámonos entonces en camino, llevando un hilo de Ariadna, un «¡ábrete, sésamo!» que permita identificar el objeto de esta peregrinación, cualquiera que sea la forma que asuma. Podemos identificarlo en dos eslogans típicos que invaden muchas publicidades. El primero difundido por la Coca-Cola, aunque utilizado también como fórmula hiperbólica en el lenguaje común, es *the real thing* (que significa el máximo, lo mejor, el non plus ultra, pero literalmente «la cosa verdadera»); el segundo, que se lee y se oye en la TV, es *more*, que es una manera de decir «otra vez», pero en forma de «más»; no se dice «el programa continuará dentro de un momento», sino «*more to come*», no se dice «sírname café otra vez» u «otro café», sino «*more coffee*», no se dice que tal cigarrillo es más largo sino que es *more*, más de lo que estamos habituados a tener, más de lo que jamás podríamos desear, que habrá hasta para tirar: ahí radica el bienestar.

He aquí la razón de nuestro viaje a la hiperrealidad en busca de los casos en los que la imaginación norteamericana quiere la cosa verdadera y para ello debe realizar lo falso absoluto; y donde los límites entre el juego y la ilusión se confunden, donde el museo de arte se contamina de la barraca de feria y donde la mentira se goza en una situación de «pleno», de *horror vacui*.

La primera etapa ha sido el Museo de la Ciudad de Nueva York, que relata el nacimiento y la vida de la ciudad de Peter Stuyvesant y la compra de Manhattan por los holandeses, que pagaron a los indios el equivalente de veinticuatro dólares actuales. El museo está realizado con cuidado, precisión histórica, sentido de las distancias temporales (que la East Coast puede permitirse mientras que, como veremos, la West Coast no sabe aún realizar) y con una notable imaginación didáctica. En la actualidad, es indudable que el diorama constituye una de las máquinas didácticas más eficaces y menos aburridas: la reconstrucción en escala reducida, el teatrillo o el pesebre. Y el museo está lleno de pequeños pesebres en vitrinas de cristal, ante los cuales los niños visitantes, que son muchos, pueden exclamar: «Eh, mira, aquí está Wall Street», como los niños italianos dicen «Mira, esto es Belén, y el asno y el buey». Pero, ante todo, el diorama trata de presentarse como sustitutivo de la realidad, más verdad que ésta: cuando



acompaña al documento (pergamino o grabado) es indudable que la maqueta es más verosímil que el grabado, y, cuando no hay lámina o grabado junto al diorama, hay una fotografía en colores de éste, que parece un cuadro de época, aunque, naturalmente, el diorama es más eficaz, más vivido que el cuadro. [17] En algunos casos, en fin, el cuadro de época podría estar allí: en determinado punto, una leyenda informa de la existencia de un retrato del siglo XVII de Peter Stuyvesant, y un museo europeo con preocupación didáctica colocaría una buena reproducción del retrato. El museo neoyorquino, en cambio, expone una estatuilla tridimensional de unos treinta centímetros de altura, que reproduce a Peter Stuyvesant tal como estaba representado en el cuadro, salvo que en éste, naturalmente, se veía sólo de frente o de tres cuartos, mientras que aquí aparece completo, incluidas las asentaderas.

Pero el museo neoyorquino hace algo más (por otra parte, no es el único museo del mundo en hacerlo, los mejores museos etnológicos siguen el mismo criterio): reconstruye a escala natural los interiores como el Oval Room de Johnson. En otros museos, por ejemplo en el espléndido museo antropológico de Ciudad de México, la reconstrucción, a veces impresionante, de una plaza azteca, con mercaderes, guerreros y sacerdotes, viene dada como tal; los hallazgos arqueológicos se encuentran aparte y cuando el hallazgo es reconstruido, en perfecto calco, se indica claramente al público que se trata de una reproducción. Ahora bien, el Museo de Nueva York no carece de precisión arqueológica y hace distinción entre las piezas verdaderas y las reconstruidas, pero la distinción aparece registrada en paneles explicativos junto a las vitrinas, donde, en lugar de la reconstrucción, el objeto original y el maniquí de cera se funden en un continuum que no despierta en el visitante deseos de descifrarlo. Y esto no sucede sólo porque, por una decisión pedagógica que no deseamos criticar, los preparadores quieran que el visitante se sumerja en una atmósfera y se identifique con el pasado sin pretender que para ello se convierta en filólogo y arqueólogo, sino también porque el dato reconstruido llevaba ya en sí ese pecado original de «nivelación de pasados» y de fusión entre copia y original. En este sentido es ejemplar la gran vitrina que reproduce por entero el salón de la casa de Mr. y Mrs. Harkness Flager, de 1906. Se advierte de inmediato que una casa particular de hace ochenta años es ya un dato arqueológico: lo cual dice mucho sobre el voraz consumo del presente y sobre la «preterización» constante que realiza la cultura norteamericana en su proceso alternativo de proyección de ciencia-ficción y de remordimiento nostálgico: resulta singular que en las grandes casas de venta de discos, en el sector denominado «Nostalgia», encontremos junto a la sección de los años cuarenta y cincuenta la sección de los años sesenta y setenta.

Pero, ¿cómo era la casa original de los señores Harkness Fla- [18] ger? Como explica el panel didáctico, el salón era una adaptación de la sala del zodiaco del Palacio Ducal de Mantua. El techo estaba copiado de una bóveda de construcción eclesiástica veneciana, que se conserva actualmente en el Museo dell'Accademia. Los entrepaños de las paredes son de estilo pompeyano prerrafaelita y el fresco sobre la chimenea recuerda a Puvis de Chavannes. Ahora bien, esta falsedad viviente que era la casa de 1906 se encuentra maníacamente falsificada en la vitrina del museo, hasta el punto de que resulta muy difícil determinar cuáles son las partes originales del salón y cuáles las falsificaciones que actúan como conexión ambiental (además, saberlo no cambiaría nada, porque las reconstrucciones de la reconstrucción son perfectas y solamente un desvalijador a sueldo de un anticuario podría verse preocupado por la dificultad de distinguir las). Los muebles son, sin duda, los del verdadero salón — que, se supone, debían ser muebles verdaderos, de verdadero anticuario —, pero no se comprende bien qué es el techo, ni si, obviamente falsos los maniqués de la señora, de la doncella y de la niña, que hablan con una visitante, son en cambio verdaderos, es decir, de 1906, los trajes con que van vestidas.

¿Qué hay que lamentar aquí? ¿La impresión de hielo mortuario que envuelve la escena? ¿La ilusión de verdad absoluta, que emana de todo eso para el visitante más ingenuo? ¿La «pesebrización» del universo burgués? ¿La lectura a dos niveles que propone el museo, con informaciones anticuariales

para quien desee descifrar los paneles, y la ocultación de lo verdadero en lo falso y de lo antiguo en lo moderno para los más distraídos?

¿Lamentarse de la reverencia kitsch que sobrecoge al visitante, excitado por su encuentro con un pasado mágico? ¿O del hecho de que, procedente de los slums o de los rascacielos y de una educación que carece de nuestra dimensión histórica, todo eso recoge, al menos en cierta medida, la idea del pasado? Porque he visto allí a grupos de escolares negros muy excitados y divertidos, indudablemente mucho más partícipes que un grupo de niños blancos europeos que fueran obligados a recorrer el Louvre...

A la salida, junto a las postales y libros de historia ilustrada, se venden reproducciones de pergaminos históricos, desde el contrato de compra de Manhattan hasta la Declaración de Independencia. De éstos se dice «*It looks old and feels old*», porque el facsímil, además de la ilusión táctil, tiene también un aroma de vieja especia. Casi verdadero. Lamentablemente, el contrato de compra de Manhattan, redactado en caracteres pseudoantiguos, está en inglés, mien- [19] tras que el original estaba redactado en holandés. Y, por tanto, no se trata de un facsímil, sino —si se nos permite el neologismo— de un «fac-distinto». Como en una novela de Heinlein o de Asimov, se tiene la impresión de entrar y salir del tiempo en una niebla espacio-temporal en la que los siglos se confunden. La misma sensación que experimentaremos en uno de los museos de cera de la costa californiana cuando veamos, en un café estilo marina de Brighton, a Mozart y Caruso sentados ante la misma mesa, con Hemingway detrás, de pie, mientras Shakespeare, taza en mano, conversa con Beethoven en la otra mesa.

Por otra parte, en Old Bethpage Village, en Long Island, se intenta reconstruir una granja de principios del siglo XIX tal como era. Pero «tal como era» quiere decir con el ganado, vivo, igual al de entonces, y ocurre que las ovejas de aquella época experimentaron pronto —por obra de ingeniosas hibridaciones— una interesante evolución: entonces tenían el hocico negro, desprovisto de lana, y ahora tienen el hocico blanco, cubierto de lana, y rinden obviamente mucho más. Los ecólogos arqueólogos de los que hablamos están trabajando para conseguir una nueva hibridación de la especie y obtener una «*evolution retrogression*». Pero la asociación nacional de criadores ha protestado enérgicamente por este insulto al progreso zootécnico, dando origen a un litigio: los partidarios del siempre adelante contra los del adelante hacia atrás, en el que no se sabe quiénes son los más «fantacientíficos» y quiénes son los verdaderos falsificadores de la naturaleza. En cuanto a las luchas por la *real thing*, nuestro viaje no acaba ciertamente aquí: *more to come!* [20]

## LOS PESEBRES DE SATÁN

El Fisherman's Wharf de San Francisco es una jauja rebosante de restaurantes, de comercios de pacotilla turística y hermosas conchas y de pequeñas tiendas italianas donde puede comprarse una cangrejo o una langosta hervidos, una docena de ostras y pan francés. En las aceras, negros y hippies improvisan conciertos que tienen por fondo un bosque de mástiles de veleros, una de las más bellas bahías del mundo y la isla de Alcatraz. En el Fisherman's Warf podréis encontrar, uno al lado de otro, cuatro museos de figuras de cera. Hay también uno en París, uno en Londres, uno en Amsterdam, uno en Milán y son elementos desdeñables del paisaje urbano, situados en calles secundarias. Aquí forman parte del itinerario turístico. Y el mejor museo de cera de Los Ángeles está situado en el Hollywood Boulevard, a pocos pasos del famoso Teatro Chino. Los Estados Unidos están sembrados de museos de figuras de cera por todas partes, y en los hoteles los anuncian como atracciones turísticas de cierta relevancia. En los alrededores de Los Ángeles se encuentran el Movieland Wax Museum y el Palace of Living Arts; en Nueva Orleans, el Musée Conti; en Florida, el Miami Wax Museum, el Potter's Wax Museum de Saint Augustine, el Stars Hall of Fame de Orlando y el Tussaud Wax Museum de Saint Petersburg. Y hay otros en Gatlinburg, Tennessee; Atlantic City, Nueva Jersey; Estes Park, Colorado; Chicago, etc.

Es bien sabido lo que puede encontrarse en un museo de figuras de cera europeo: desde Julio César hasta Juan XXIII, en diferentes marcos «vivos» y parlantes. Habitualmente las ambientaciones son misérrimas, y, en cualquier caso, tímidas e insignificantes. Los equivalentes norteamericanos son, por el contrario, ruidosos y agresivos. Nos asaltan con grandes carteles en las autopistas, se anuncian desde lejos con letreros luminosos, torres giratorias, haces de luz en la oscuridad. Desde la entrada se nos advierte que vamos a vivir una de las experiencias más emocionantes de nuestra vida; comentan las diversas escenas en extensas didascalias de tono sensacionalista; mezclan evocaciones históricas, celebraciones religiosas, glorificaciones de los personajes del cine, de los cuentos y aventuras más conoci- [21] dos; insisten en lo horrendo, lo sanguinario; llevan su preocupación por la veracidad hasta la neurosis reconstructiva. En el Movieland Wax Museum de Buena Park, California, Jean Harlow, tumbada en un diván, tiene a su lado ejemplares de revistas de la época, mientras que las paredes de la estancia dedicada a Charlot están cubiertas de posters de principios de siglo. Las escenas se desarrollan en un continuum pleno, en la oscuridad total, de modo que entre los nichos ocupados por las figuras de cera no hay espacios vacíos, sino una especie de mobiliario conectivo que intensifica la sensación: habitualmente hay espejos, dispuestos de tal modo que, a la derecha, podemos ver a Drácula abriendo una tumba, y a la izquierda, nuestro propio rostro reflejado en el espejo junto al de Drácula, mientras aparecen intermitentemente las siluetas de Jack el Destripador o de Jesús, que reverberan gracias a un hábil juego de ángulos, curvas y perspectivas, de manera que resulta difícil determinar dónde termina la realidad y comienza la ilusión. A veces nos acercamos a una escena especialmente seductora; un personaje destaca de pronto en la sombra sobre el fondo de un viejo cementerio y, en seguida, se descubre que el tal personaje es uno mismo, y que el cementerio es el reflejo de la próxima escena, que relata la lacrimógena y horrenda historia de los profanadores de tumbas en el París de la segunda mitad del siglo XIX.

En el Movieland Wax Museum, penetramos en una estepa nevada, donde el doctor Zhivago seguido de Lara desciende de un trineo, pero para llegar hasta allí hay que pasar por la isba donde vivirán los dos amantes, en la que, a través del techo derrumbado, se ha acumulado una montaña de nieve en el suelo. Experimentamos cierta emoción, nos sentimos en la piel de Zhivago, nos preguntamos si esta emoción se debe a la veracidad de los rostros, a la naturalidad de las actitudes o al tema de Lara, que, con insinuante dulzura, se difunde por la sala, y en seguida advertimos que la temperatura es verdaderamente muy baja, mantenida por debajo de cero, porque todo debe ser como en la realidad. La «realidad» es, en este caso, sólo una película, pero otra característica del museo es que la noción de

realidad histórica aparece muy democratizada: con la misma minuciosidad en los detalles con que está realizado el gabinete de María Antonieta, está presentada la escena del encuentro de Alicia con el Sombrerero Loco.

Cuando se ve a Tom Sawyer después de Mozart o cuando se entra en el Planeta de los Simios tras haber asistido al Sermón de la Montaña con Jesús y los apóstoles, la distinción lógica entre mundos real y mundos posibles ha quedado definitivamente resquebrajada. Incluso si un buen museo, que presenta una media de sesenta o setenta escenas con un conjunto de doscientos o trescientos personajes, separa las diferentes zonas, haciendo distinción entre el mundo del cine y el de la religión o la historia, al final de recorrido nuestros sentidos se encontrarán también sobrecargados de modo acrítico: Lincoln y el doctor Fausto han sido reconstruidos en el mismo estilo de realismo socialista chino, y Pulgarcito y Fidel Castro pertenecen definitivamente a la misma zona ontológica.

Esta precisión anatómica, esta alucinada frialdad, esta exactitud incluso en los detalles repugnantes (por las que un cuerpo descuartizado debe mostrar las vísceras ordenadamente como en un diagrama anatómico) nos remiten a ciertos modelos: por un lado a las figuras de cera neoclásicas del Museo Della Specola de Florencia, donde las ambiciones canovianas se unen a escalofríos sadianos, y, por otro, a los san Bartolomé desollados músculo a músculo, que decoran ciertos anfiteatros de anatomía, o, también, a los fervores hiperrealistas de los pesebres napolitanos. Pero, más allá de estas semejanzas, que en el área mediterránea corresponden siempre a un arte menor, existen otras más ilustres: la escultura en madera policroma de los ayuntamientos e iglesias alemanas, o las figuras sepulcrales del medioevo flamenco-borgoñón. Semejanza no casual, ya que este exasperado realismo norteamericano refleja quizás el gusto de las corrientes migratorias centroeuropeas: es inevitable recordar el Deutschesmuseum de Munich, que al relatar con absoluta precisión científica la historia de la técnica, no sólo inventa dioramas como los del Museo de la Ciudad de Nueva York, sino que reconstruye, varias decenas de metros bajo tierra, una mina del siglo XIX, con sus mineros tumbados en las galerías y los caballos que se ha hecho descender por los pozos por medio de tornos y correas. Sólo que el museo de cera norteamericano tiene menos prejuicios: muestra a Brigitte Bardot apenas cubierta de cintura para abajo con una toalla; canta aleluyas a la vida de Jesucristo con Mahler y Chaikovski; reconstruye la carrera de cuadrigas de *Ben-Hur* en un espacio curvo para sugerir la vistavisión panorámica: porque todo debe ser igual a la realidad, incluso en casos, como éste, en que la realidad es imaginaria.

La importancia conferida a la estatua «más realista del mundo», que se exhibe en el Ripley's «Believe it or not» Museum, sugiere que la filosofía del hiperrealismo lleva a estas reconstrucciones. Durante cuarenta años, Ripley dibujó en los periódicos norteamericanos unas ilustraciones donde narraba las maravillas que descubría en el [23] curso de sus viajes por el mundo. Desde la cabeza embalsamada de los salvajes reductores de cabezas de Borneo hasta un violín construido íntegramente con cerillas, desde el cordero de dos cabezas hasta la pretendida sirena encontrada en 1842, a Ripley no se le escapaba nada del universo de lo sorprendente, lo teratológico, lo increíble. Ripley estableció una cadena de museos que recogían los «verdaderos» objetos de los que había hablado, y donde se puede ver, en vitrinas adecuadas, la sirena de 1842 (presentada como «la falsificación más grande del mundo»), una guitarra hecha con un bidet francés del siglo XVIII, una colección de lápidas mortuorias curiosas, la *Virgen* de Nuremberg, una reproducción escultórica de un fakir que vivió cubierto de cadenas o de un chino con dos pupilas y, maravilla de las maravillas, la estatua más realista del mundo, la imagen, en tamaño natural y en madera, de un hombre, esculpida por el artista japonés Hanamuna Masakichi, definida por los entendidos como «la imagen humana más perfecta jamás creada». La estatua es un ejemplo normal de realismo anatómico, con el torso bien diseñado, pero no es esto lo sorprendente, lo sorprendente es que ni la escultura, ni el cordero de dos cabezas, ni el violín de cerillas son los objetos reales, porque hay varios Ripley's Museum, todos iguales, y el violín se presenta como la obra de

paciencia de toda una vida. Por lo tanto, cada objeto es una copia perfecta —pero realizada con materiales diferentes— de un original solitario. Pero lo que cuenta no es tanto la autenticidad de la pieza, como el aspecto asombroso de la información que transmite. El Ripley's Museum, *Wunderkammer* por excelencia, tiene en común con las colecciones de maravillas medievales y barrocas la acumulación acrítica de piezas curiosas, y se diferencia de ellas por la absoluta irrelevancia que confiere a la pieza única, o mejor, por la desenfadada eliminación del problema de la autenticidad. La pregonada autenticidad no es histórica, sino visual. Todo parece verdadero y por consiguiente todo es verdadero; en cualquier caso es verdadero el hecho de que parezca verdadero, y damos por verdadero el objeto al que se asemeja, incluso en el caso, como Alicia en el País de las Maravillas, de que no haya existido jamás. La desenvoltura es tal que las lápidas mortuorias de cualquier parte del mundo están grabadas en inglés, pero ningún visitante lo advierte (¿acaso existe algún lugar donde no se hable inglés?).

Por otra parte, cuando el Museum of Magic and Witchcraft presenta la reconstrucción del laboratorio de una bruja medieval, con polvorientos muebles llenos de cajones y compartimentos en los que [24] hay sapos, hierbas venenosas, tarritos que contienen extrañas raíces, amuletos, alambiques, ampollas con líquidos tóxicos, muñecos traspasados por agujas, manos de esqueletos, flores de misterioso nombre, picos de águila, huesos de recién nacidos, frente a esta realización visual que provocaría la envidia de Louise Nevelson o Del Pezzo, mientras oímos un fondo de lacerantes alaridos de jóvenes brujas arrastradas a la hoguera y vemos en un ángulo del oscuro corredor arder las llamas del auto de fe, lo que priva es la teatralidad. Para el visitante culto, la habilidad de la reconstrucción; para el ingenuo, la violencia de la información: hay para todos, ¿de qué lamentarse? La información histórica desemboca en lo sensacional; lo verdadero se mezcla a lo legendario; Eusapia Palladino (en cera) aparece detrás de Roger Bacon y del doctor Fausto: el resultado final es absolutamente onírico...

Pero la obra maestra de la preocupación reconstructiva (y de dar el máximo y lo mejor) se encuentra cuando esta industria de lo icónico absoluto aborda el problema del arte.

Entre San Francisco y Los Ángeles, tuve ocasión de ver siete reproducciones en cera de la *Última Cena* de Leonardo. Algunas de ellas son groseras e inconscientemente caricaturescas; otras más cuidadas, pero no menos desafortunadas en la violencia de los colores y la destrucción de aquello que fuera el vigoroso estilo de Leonardo. Cada una de ellas se exhibe junto al modelo «original». E ingenuamente podría suponerse que la imagen de referencia, dado el desarrollo de la reproducción en color, es una copia del fresco original como las que aparecen en los libros de arte. Error: comparada con el original, la copia tridimensional podría desvirtuarse. De ahí que, una y otra vez, se contraponga a la cera una reducida reproducción esculpida en madera, un grabado del siglo XIX, un tapiz moderno, un bronce. La voz del comentarista insiste en que se advierta la semejanza de la cera, y, comparada a un modelo tan deficiente, vencerá esta última. Por otra parte, la mentira no carece de justificación, ya que el criterio de semejanza, ampliamente descrito y analizado, jamás señala la ejecución formal, sino el tema: «Observen que Judas se encuentra en la misma posición, san Mateo...», etc., etc.

Habitualmente, la *Última Cena* se presenta en la última sala, con fondo de música sinfónica y atmósfera de *son et lumière*. No es raro entrar en la sala y ver que la reproducción en cera de la *Cena* aparece detrás de un telón que se abre lentamente, mientras una voz grabada, con profundos y conmovidos tonos, nos anuncia antes que nada que estamos frente a la experiencia espiritual más excepcional [25] de nuestra vida, de la que deberemos informar a amigos y conocidos. A esto seguirá cierta información acerca de la misión redentora de Jesucristo y, resumida con frases evangélicas, la excepcionalidad del gran acontecimiento representado. Por último, alguna información sobre Leonardo. Todo empapado de una intensa emoción frente al misterio del arte. En Santa Cruz, la *Última Cena* es sin más la única atracción, situada en una especie de capilla erigida por un comité de ciudadanos, con el

doble fin de elevar los espíritus y celebrar los fastos del arte. Aquí las reproducciones con las que hay que comparar la *Cena* son seis (un aguafuerte, un grabado en cobre, una copia en colores, una reproducción realizada «en un solo bloque de madera», un tapiz y la reproducción impresa de una reproducción sobre vidrio). Música sacra, conmovidas voces, una anciana con gafas, muy pulida, que recoge las ofrendas de los visitantes, venta de reproducciones impresas de la reproducción en cera, de las reproducciones en madera, metal y vidrio. Se sale, después, al sol, a una playa del Pacífico, la naturaleza nos deslumbra, la Coca-Cola nos invita, la autopista nos espera con sus cinco carriles, en la radio del coche Olivia Newton-John canta *Please, Mister, Please*. Pero hemos sido tocados por el escalofrío de la grandeza artística, hemos experimentado la más vibrante emoción espiritual de nuestra vida, y acabamos de ver la obra de arte más obra de arte que existe en el mundo. Se encuentra muy lejos, en Milán —que es algo como Florencia, toda Renacimiento—, ciudad a la que acaso no iremos jamás, pero la voz grabada ya nos ha advertido que el fresco original está deteriorado, casi invisible, y es por tanto incapaz de procurarnos la emoción que acabamos de experimentar ante las figuras tridimensionales de cera, que es más real y nada más.

Pero en cuanto a conmociones espirituales, ninguna como la que experimentaremos en el Palace of Living Arts de Buena Park, Los Ángeles. Se encuentra junto al Movieland Wax Museum, y fue construido en forma de pagoda china. Delante del Movieland Museum, hay un Rolls Royce todo de oro; delante del Palace of Living Arts está el *David* de Miguel Angel, en mármol. El *David* mismo. O casi. Es decir, la copia auténtica. Lo cual no nos asombra, ya que en nuestro viaje hemos tenido oportunidad de ver al menos diez *Davides*, junto a alguna *Pietà* y un juego completo de las tumbas de los Médicis. El Palace of Living Arts es diferente, porque no se limita, salvo algunas esculturas, a ofrecernos un calco de razonable fidelidad. El Palace reproduce en cera, en tres dimensiones, a tamaño natural y, obviamente, en colores, las grandes obras maestras de la pintura [26] de todos los tiempos. He aquí a Leonardo, que pinta a una mujer sentada frente a él: la Gioconda, de cuerpo entero, incluidos silla, pies y espalda. Junto a Leonardo se encuentra un caballete, que sostiene una copia bidimensional de *La Gioconda*, ¿qué otra cosa cabía esperar? Más allá, el *Aristóteles* de Rembrandt, que contempla el busto de Hornero, el *Cardenal de Guevara* del Greco, el *Cardenal Richelieu* de Philippe de Champaigne, la *Salomé* de Guido Reni, la *Gran Odalisca* de Ingres y la dulce *Pinkie* de Thomas Lawrence (no sólo en tres dimensiones, sino que además su vestido de seda se agita levemente por el soplo de un escondido ventilador, porque, como es sabido, su figura se recorta sobre un paisaje campestre cubierto de nubes tempestuosas).

Junto a cada estatua está el cuadro «original», pero tampoco se trata aquí de una reproducción fotográfica, sino de una copia al óleo, muy vulgar, y, una vez más, la copia parece más convincente que el modelo, y el visitante se convence de que el Palace sustituye, y mejora, la National Gallery o el Prado.

La filosofía del Palace no es: «Os ofrecemos la reproducción para que sintáis deseos de ver el original», sino: «Os ofrecemos la reproducción para que no tengáis ya necesidad del original». Pero, para que la reproducción sea deseada, el original tiene que ser idolatrado: de ahí la función kitsch de los letreros y de las voces en off que nos recuerdan la grandeza del arte del pasado. En la última sala se nos muestra una *Pietà* de Miguel Angel, una buena copia en mármol esta vez, realizada (como se especifica siempre) por un artesano florentino, y como remate la voz nos advertirá que el pavimento sobre el que se apoya la escultura ha sido construido con piedras procedentes del Santo Sepulcro de Jerusalén (y, por tanto, hay más que en San Pedro, y más verdadero).

Como hemos pagado nuestros cinco dólares y tenemos derecho a no ser engañados, junto a esta *Pietà* se exhibe una fotocopia que reproduce el documento por el que la administración de la iglesia del Santo Sepulcro confirma haber concedido al Palace el permiso para sacar (no se entiende bien de dónde) veinte piedras. Con la emoción del momento, con rayos de luz que hienden la oscuridad, e iluminan los detalles que se nos describen, el visitante no tiene tiempo de advertir que el pavimento ha sido construido con mucho más que veinte piedras y que, además, estas piedras componen también un

facsimil del muro de Jerusalén y, por consiguiente, la pieza arqueológica ha sido ampliamente integrada. Pero lo que cuenta es la seguridad del valor comercial del conjunto: la *Pietà*, tal como la vemos, [27] ha costado una cuantiosa suma, pues se tuvo que ir expresamente a Italia para obtener una copia auténtica. Por otra parte, junto al *Blue Boy* de Gainsborough, un cartel nos advierte que el original se encuentra en la Huntington Art Gallery de San Marino, California, que ha pagado por él setecientos cincuenta mil dólares. Y por lo tanto es arte. Pero también es vida, porque el panel informativo agrega, de manera más bien insensata: «La edad del Blue Boy es todavía un misterio».

Sin embargo, el Palace logra el climax en dos momentos. Uno Van Gogh. No se trata de la reproducción de un cuadro específico: el pobre Vincent, con aire de reciente electroshock, está sentado en una de las sillas que aparecen en sus pinturas, ante una cama oblicua, como efectivamente las representó, y pequeños Van Gogh en las paredes. Pero lo que impresiona es el rostro del gran loco, de cera, naturalmente, que intenta reproducir la pincelada rápida y atormentada del artista y que hace que aparezca como devorado por un desagradable eczema, con la barba apolillada y la piel descamada por un escorbuto, un herpes zóster o una micosis.

El segundo punto culminante lo constituyen tres estatuas reproducidas en cera, más verdaderas, ya que han sido coloreadas, mientras que los originales son de mármol y, por consiguiente, blancos y sin vida. Se trata de un *Esclavo* y un *David* de Miguel Ángel. El *Esclavo* es un hombretón con la camiseta enrollada sobre el pecho y un taparrabos de moderado campo nudista. El *David* es un muchacho de negros rizos, con su valiente honda y una hoja verde sobre el rosado pubis. Un letrero nos informa de que la cera representa el modelo tal como debía ser cuando lo copió Miguel Ángel. Un poco más lejos, la *Venus de Milo* se apoya en una columna jónica, ante una pared con pinturas en rojo, como en la cerámica primitiva. He dicho se «apoya»: efectivamente, la desventurada polícroma tiene brazos. La leyenda precisa: «Venus de Milo<sup>1</sup> (advértase la mezcla plurilingüística), como era en la época en que posó para el ignoto escultor griego, aproximadamente 200 años antes de Cristo».

El Palace está bajo la advocación de Don Quijote (él también está allí, aunque no sea un cuadro), que «representa la naturaleza idealista y realista del hombre, y como tal ha sido elegido como símbolo del lugar». Imagino que por «idealista» se entiende el valor eterno del arte, y por «realista» el hecho de que puede satisfacerse allí un deseo ancestral: mirar a hurtadillas más allá del marco del [28] cuadro y ver también los pies del busto. Es lo que actualmente la técnica más elaborada de la reproducción por medio del láser, la holografía, obtiene con temas realizados expresamente, y que el Palace of Living Arts lleva a cabo a partir de las obras maestras del pasado.

Lo único que sorprende es que en la perfecta reproducción del *Matrimonio Arnolfini*, de Van Eyck, todo esté realizado en tres dimensiones, salvo la única cosa que el cuadro representaba con sorprendente artificio ilusionista y que los artesanos del Palace habrían podido incluir sin esfuerzo alguno: el espejo convexo que, al fondo, devuelve de espaldas la escena pintada, como si se observara con un objetivo de gran angular. Aquí, en el reino de la cera tridimensional, el espejo está sólo pintado. No existen razones dignas de consideración, a no ser de orden simbólico. Frente a un caso en que el arte ha jugado conscientemente con la ilusión y se ha medido con la vanidad de las imágenes mediante la imagen de una imagen, la industria de lo Falso Absoluto no se ha atrevido a intentar la copia, porque habría rozado la revelación de la propia mentira. [29]

---

<sup>1</sup> En castellano en el original.

## LOS CASTILLOS ENCANTADOS

Bajando por las curvas del litoral pacífico, entre San Francisco, el llano de la Tortilla y el parque nacional de Los Padres, costa que recuerda las de Capri o Amalfi, mientras la Pacific Highway desciende hacia Santa Bárbara, en la suave colina mediterránea de San Simeón, surge el castillo de William Randolph Hearst. El corazón del viajero da un salto: allí está el Xanadú de *Citizen Kane*, el lugar donde Orson Welles hizo vivir en la pantalla al personaje explícitamente inspirado en el gran magnate de la prensa y abuelo de Patricia, la atribulada guerrillera simbiótica.

Después de alcanzar la cumbre del poder y la riqueza, Hearst construyó aquí su propia Fortaleza de la Soledad, que uno de sus biógrafos define como «una combinación de palacio y museo como no se veía desde la época de los Médicis». Igual que en una película de René Clair (aunque aquí la realidad supera ampliamente la ficción), Hearst había comprado, a trozos o enteros, palacios, abadías y conventos europeos, que hizo desmontar y numerar ladrillo por ladrillo, transportar a través del océano y reconstruir en esa colina encantada, en medio de un bosque poblado de animales salvajes en libertad. Dado que Hearst deseaba una casa renacentista y no un museo, completó las piezas auténticas con atrevidas reconstrucciones, sin preocuparse de distinguir entre lo auténtico y la copia moderna. Su incontinente coleccionismo, su mal gusto de nuevo rico y su avidez de prestigio lo llevaron a nivelar el ayer con el hoy, pero considerando que el presente sólo era digno de ser vivido si se garantizaba como «igual al pasado».

Entre sarcófagos romanos y plantas exóticas auténticos y escalinatas barrocas reconstruidas, se pasa por la Piscina de Neptuno, por un templo grecorromano de fantasía, poblado por esculturas clásicas, entre las que figura (como señala el guía con impávido candor) la célebre *Venus surgiendo de las aguas*, y se llega a la Casa Grande, que es una catedral de estilo hispano-mexicano, con dos torres (provistas de un carrillón de treinta y seis campanas), cuyo portal comprende una verja de hierro traída de un convento español del siglo XVI, rematada por un tímpano gótico con la Virgen y el Niño. El suelo del vestíbulo incluye un mosaico original de Pompeya, varios Gobelinos adornan las paredes, la puerta que da a la sala de reuniones es obra del Sansovino, el comedor es de un falso estilo renacimiento presentado como italofrancés. La sillería procede de un convento italiano (los hombres de Hearst buscaron las piezas dispersas entre varios anticuarios europeos), los tapices pertenecen al siglo XVII flamenco, los objetos —verdaderos o falsos— a diversas épocas, y hay cuatro medallones obra de Thorvaldsen. El refectorio tiene un techo italiano «de hace cuatrocientos años» y de las paredes cuelgan estandartes de «una antigua familia de Siena». El dormitorio alberga la auténtica cama de Richelieu, el salón de billares luce tapices góticos, la sala de cine (donde Hearst obligaba a sus huéspedes a ver todas las noches las películas que había producido, mientras él permanecía sentado en primera fila, con un aparato telefónico al alcance de la mano, que lo conectaba con cualquier parte del mundo) es de un falso estilo egipcio con sugerencias Imperio, la biblioteca tiene otro techo italiano, el estudio reconstruye una cripta gótica, y góticas —auténticas— son las chimeneas de las distintas salas, mientras que la piscina cubierta es una mezcla entre la Alhambra, el metro parisino y el urinario de un califa, aunque con mayor majestad.

Lo que sorprende en este conjunto no es la cantidad de objetos antiguos rapiñados por casi toda Europa, ni la negligencia con que el artificial tramado liga lo falso con lo auténtico sin solución de continuidad, sino la sensación de lleno, la obsesiva voluntad de no dejar un solo espacio que no recuerde algo (una obra maestra de bricolaje obsesionado por el horror vacui), la sensación de inhabitabilidad debida a la desatinada abundancia, la misma sensación que producen esos menús tan difíciles de comer que muchos restaurantes norteamericanos de categoría, todo penumbras y boiseries, mórbidas luces rojas y música continua, ofrecen para testimoniar al cliente la situación de «abundancia»: bistec de un grosor de cuatro dedos con langosta (y *baked potato*, y crema y mantequilla fundida y tomates hervidos y salsa de rábano), porque así el cliente tiene de más, *more and more*, y no le queda nada por desear.



Incomparable colección de piezas auténticas, el castillo de *Citizen Kane* produce un efecto psicodélico y un resultado kitsch, no porque el Pasado no se distinga del Presente (a fin de cuentas, así acumulaban también piezas raras los señores de la antigüedad y el mismo continuum de estilos se encuentra en muchas iglesias románicas con la nave barroca y el campanario tal vez del siglo XVII), [31] sino porque lo que ofende es la voracidad de la selección, e inquieta el temor de ser presa de la fascinación de esta jungla de bellezas venerables, que, indudablemente, tiene su sabor salvaje, su tristeza patética, su bárbara grandeza, su sensual perversidad, y respira la contaminación, la blasfemia, la misa negra, algo así como hacer el amor dentro de un confesionario con una prostituta con hábitos prelatos y litúrgicos, recitando versos de Baudelaire, mientras diez órganos eléctricos emiten el *Clave bien temperado*, tocado por Scriabin.

Pero el castillo de Hearst no es una *rara avis*, un *unicum*: se inserta con perfecta coherencia en el paisaje turístico californiano, entre *Ultimas Cenas* de cera y Disneylandia. Dejemos pues el castillo y vayamos hacia San Luis Obispo, a pocas decenas de millas. Allí, en la falda de la montaña de San Luis, adquirida en su totalidad por el señor Madonna para edificar en ella una serie de moteles de inerte vulgaridad pop, se alza el Madonna Inn.

Las pobres palabras de que está dotado el lenguaje humano no bastan para describir el Madonna Inn. Para dar una idea del exterior, distribuido en una serie de construcciones a las que se accede pasando por un surtidor de gasolina esculpido en roca dolomítica, o del restaurante, el bar y la cafetería, sólo puede intentarse sugerir algunas analogías. Imaginemos que Piacentini, mientras hojeaba un libro sobre Gaudí, hubiera ingerido una dosis exagerada de LSD y se hubiera puesto a construir una catacumba nupcial para Liza Minnelli. Pero esto no da cabal idea. Supongamos que Arcimboldo hubiera construido la Sagrada Familia para Orietta Berti. O bien que Carmen Miranda hubiese diseñado un local Tiffany para el motel Motta. Aún más, supongamos el Vittoriale imaginado por Fanzoszi, las Ciudades Invisibles de Calvino descritas por Liala y realizadas por Leonor Fini para una feria de tejidos, la *Sonata en si bemol menor* de Chopin cantada por Claudio Villa en un arreglo de Valentino Liberace y ejecutada por la banda de bomberos de Viggiù. Pero estas comparaciones tampoco dan idea del Madonna Inn. Tratemos de describir los retretes: una inmensa caverna subterránea, entre Altamira y Postumia, con columnitas bizantinas en las que se sostienen angelitos barrocos de yeso. Los lavabos son grandes conchas nacaradas. El urinario es una chimenea excavada en la roca, y cuando el chorro de orina (me desagrada, pero es necesario explicarlo) toca el fondo, de las paredes de la campana brota agua que cae como una pequeña cascada al estilo lavatorio de las Cavernas del Planeta Mongo. En la planta baja, en un marco entre chalet tirolés y palacete renacentista, hay una cascada de arañas de luces en forma de cestos [32] de flores, cascadas de muérdago sembradas de burbujas opalescentes, violáceas y tamizadas, entre las que se columpian muñecas victorianas, mientras las paredes presentan vitrales *art nouveau* con colorido de Chartres, tapices estilo Regencia y cuadros en puro estilo *Domenica del Corriere*, época Beltrame. Los divanes circulares son rosa y oro, las mesas, de oro y vidrio, y todo esto entre cachivaches que hacen del conjunto un helado multicolor, una caja de confites, una cassata a la siciliana, una casita de bizcocho y caramelo para Hansel y Gretel. Siguen los dormitorios, alrededor de doscientos, cada uno con una característica diferente: por un módico precio (y lecho gigante —King o Queen Bed— si estáis en viaje de bodas) puede tenerse la cámara prehistórica, toda caverna y estalactitas, la Safari Room (tapizada con piel de cebra y la cama en forma de ídolo bantú), la cámara Hawaiana, la California Poppy, la Old Fashioned Honeymoon, la Colina Irlandesa, la Cumbres Borrascosas, la Guillermo Tell, la Tall and Short (para cónyuges de altura diferente, con el lecho en forma de polígono irregular), la cámara con Cascada a lo largo de la Pared de Roca, la Imperial, la Viejo Molino Holandés, la cámara con Efecto de Justa Medieval.

El Madonna Inn es el Hearst Castle de los pobres. No tiene pretensiones artísticas o filológicas, es una llamada al gusto salvaje de lo asombroso, el todo lleno y lo absolutamente suntuoso por poco precio. «También usted, como los millonarios, puede tener lo increíble», parece ser la consigna para el visitante.

Esta necesidad de opulencia, tan viva en el millonario como en el turista clase media, aparece obviamente como marca de los hábitos norteamericanos, pero está mucho menos difundida en la costa atlántica, y no porque allí haya menos millonarios. Digamos que el millonario atlántico no encuentra dificultad para expresarse con los medios de la modernidad esencial, con las construcciones de hormigón armado y vidrio, o con la restauración de la vieja casa estilo Nueva Inglaterra. Pero es porque la casa ya existe: en otras palabras, la costa atlántica está menos sedienta de dannunzianismo arquitectónico, porque tiene su propia arquitectura, la histórica del siglo XVIII y la moderna de los barrios comerciales. El énfasis barroco, el vértigo ecléctico y la necesidad de imitación prevalecen allí donde la riqueza carece de historia. Es pues en estas grandes extensiones colonizadas tardíamente donde está naciendo la civilización posturbana representada por Los Ángeles, metrópoli compuesta por sesenta y seis ciudades diferentes, cuyos vínculos son autopistas de cinco carriles y donde el hombre considera que el pie derecho es un miembro [33] cuya única función es apretar el acelerador y el izquierdo un apéndice muerto, dado que los automóviles no tienen embrague; y los ojos, algo para enfocar, a velocidad automovilística constante, maravillas visuales mecánicas, indicadores, construcciones que deben imponerse a la mente en el espacio de pocos segundos. El mismo gusto por los Vittoriales sin poetas lo encontramos en el estado gemelo de California, Florida, que también se presenta como una región artificial, continuum ininterrumpido de centros urbanos, grandes rampas de autopistas que flanquean inmensas bahías, ciudades artificiales dedicadas a la diversión (las dos Disneylandia se encuentran una en California y otra en Florida, pero la de Florida —ciento cincuenta veces más grande— es aún más faraónica y futurista).

En Florida, al sur de Saint Petersburg, a través de una serie de puentes colgantes, que salvan brazos de mar, y de autopistas a ras del agua, que unen dos ciudades a través de una bahía tan maravillosa como impracticable para quienes carecen de automóvil, bote y bahía privada, se llega a Sarasota. Aquí, la dinastía de los Ringling (magnates del circo, comparables a Barnum) ha dejado amplia memoria de sí: un museo circense, un museo de escultura y de pintura, con villa renacentista anexa y teatro de Asolo y la «Ca' d'Zan». El término significa, como explica la guía, «House of John in venetian dialect», y, en realidad, la Ca' es un palazzo, o, mejor dicho, un trozo de fachada del Gran Canal, que, en la parte delantera, da a un jardín de asombrosa belleza botánica, donde hay, por ejemplo, un baniano (sí, el de Salgari y de los thug) que, con sus múltiples raíces aéreas que bajan hasta el suelo, crea una selvática jaula habitada por una estatua de bronce, y, en la parte trasera, una terraza escasamente veneciana, después de un camino con un Cellini por aquí y un Giambologna por allá —falsos, pero con todo su moho corroyendo el metal en los puntos exactos—, se asoma a una de las bahías de Florida, en un tiempo paraíso de los primeros explotadores o tierra bendita de Jody, el muchacho que, en la famosa novela de Rawlings, buscaba lloroso al inmortal perrito Flag.

Ca' d'Zan es un palacio veneciano que bien puede servir como tema para un examen de instituto: «Describid un palacio veneciano, símbolo del fasto y del destino histórico de los dux, lugar de encuentro de la cultura latina y la barbarie moruna». El alumno que aspira al ocho acentuará la vivacidad de los colores, las influencias orientales, y hará de modo que el resultado guste más a Otelo que a Marco Polo. En lo que respecta al interior, no hay duda de que se trata de el Danieli. El arquitecto Dwight James Baum es digno [34] (en el sentido de «merece», como Eichmann) de pasar a la historia: insatisfecho con el Danieli, lo ha exagerado. Baum contrató a un ignoto decorador húngaro para pintar un techo con artesonado al estilo papiro universitario y ha prodigado terracotas, góndolas, vidrieras a lo Murano, rosa, amatista y azul, pero para asegurarse ha decorado el conjunto con tapicerías flamencas e inglesas, entrepaños franceses, esculturas liberty, sillas Imperio, camas Luis XV,

mármoles de Carrara (etiqueta de garantía) trabajados, como de costumbre, por artesanos traídos especialmente de Venecia, y para remate ha puesto máximo cuidado en dotar el bar de paneles de vidrio con juntas de plomo, expresamente importados (obsérvese la finura arqueológica) del Cicardi Winter Palace de Saint Louis, lo que, seamos honestos, me parece el máximo de la buena voluntad. También aquí las piezas auténticas, que harían las delicias de Sotheby's, son numerosas, pero lo que prevalece es el tejido conectivo, enteramente reconstruido con perversa imaginación, aunque unos carteles explicativos se afanan en etiquetar lo bueno como bueno, hasta alcanzar una piadosa ingenuidad catastral, como la inscripción que acompaña a una porcelana holandesa, un reloj en forma de castillo medieval, que dice «Dutch, circa 1900?». Predominan los retratos al óleo de los cónyuges propietarios, felizmente difuntos y consignados a la historia. Porque el fin principal de estos Vittoriali Salvajes (como el de todo Vittoriale) no es tanto el vivir allí como el hacer pensar a la posteridad lo muy excepcionales que debieron de ser aquellos que allí vivieron; y, francamente, se necesitan dotes excepcionales, nervios sólidos y mucho amor por el pasado o por el futuro para dormir en esas habitaciones, hacer el amor, hacer pipí, comer una hamburguesa, leer el periódico y abrocharse los pantalones. Estas eclécticas reconstrucciones parecen estar dominadas por un gran remordimiento por la riqueza adquirida con medios menos nobles que la arquitectura que la corona, por una gran voluntad de sacrificio expiatorio, por una búsqueda de absolución frente a la posteridad.

Por otra parte, es difícil ejercer una ironía justa sobre estas patéticas tentativas, porque otros poderosos pensaron también en pasar a la historia a través del Estadio de Nuremberg o el Foro Mussolini, y porque hay un no sé qué de inerme en esa búsqueda de la gloria mediante el ejercicio de un amor no correspondido por el pasado europeo. Uno se siente tentado a compadecer al pobre millonario sin historia que, para rehacer Europa en desoladas sabanas, las destruye como sabanas auténticas para convertirlas en lagunas inexistentes. Pero es cierto que ese cuerpo a cuerpo con la historia, aunque patético, es injustificable, ya que la historia no se imita, se hace, y la América arquitectónicamente mejor nos demuestra que eso es posible.

La zona de Wall Street, en Nueva York, está compuesta por rascacielos, catedrales neogóticas, partenones clásicos y estructuras primarias en forma de cubo. Sus constructores no fueron menos osados que los Ringling o los Hearst, y es posible encontrar hasta un palacio Strozzi, propiedad del Reserve Bank of New York, con sillares almohadillados incluso. Este edificio, construido en 1924 con «indian limestone and Ohio sandstone», interrumpe la imitación renacentista en el segundo piso, como es justo, y prosigue con ocho pisos de fantasía, elabora un almenaje güelfo y en seguida vuelve al rascacielos. Pero no resulta ofensivo, porque el bajo Manhattan es una obra maestra de arquitectura viva, irregular como la hilera inferior de los dientes de Cowboy Kathy: rascacielos y catedrales góticas componen lo que se ha definido como la más gran jam-session en piedra de toda la historia humana. Por otra parte, el gótico y el neoclásico no aparecen como efecto de un frío razonamiento, sino que realizan la conciencia revivalista de la época en que fueron construidos: por lo tanto, no son falsedades, al menos no más de cuanto pueda serlo la Madeleine de París, y no son increíbles, no más que cuanto pueda serlo la Mole Antonelliana de Turín. Todo está integrado en un paisaje urbano ahora homogéneo, porque las verdaderas ciudades son aquellas que rescatan urbanísticamente incluso la fealdad arquitectónica. Y quizás el Ca' d'Zan podría resultar tan aceptable en Nueva York como resultan aceptables en el Gran Canal tantos palacios similares al Ca' d'Zan.

Un buen contexto urbano, con la historia que representa, educa para vivir incluso lo kitsch con sentido del humor, y por tanto para exorcizarlo. A mitad de camino entre San Simeón y Sarasota, me detuve en Nueva Orleans. Acababa de ver la Nueva Orleans reconstruida en Disneylandia y quería verificar mis reacciones respecto a la verdadera, que representa un pasado todavía intacto, porque el Vieux Carré francés es todavía uno de los pocos lugares que la cultura norteamericana no ha rehecho,

demolido o reconstruido. La estructura de la vieja ciudad criolla se conserva tal cual, con sus casas bajas, sus verandas y sus soportales de hierro, razonablemente enmohecidos y corroídos, con sus construcciones bamboleantes, que se sostienen mutuamente, como sucede en París o en Amsterdam, a lo sumo repintadas, pero ni siquiera demasiado. Ya no existen Story-ville ni Basin Street, tampoco existen los burdeles anunciados con faroles rojos, pero hay innumerables garitos de strip-tease abiertos a la calle, entre un vociferar de *bands*, un ir y venir de turistas y un holgazanear de ociosos: el Vieux Carré no corresponde exactamente al barrio de diversiones de una ciudad norteamericana, es más bien primo hermano de Montmartre. En este pedazo de Europa pretropical existen todavía restaurantes poblados de personajes al estilo *Lo que el viento se llevó*, donde camareros de frac discuten con usted sobre las variaciones que ha sufrido la «sauce béarnaise» por influjo de las especias locales, y otros, extrañamente parecidos a una «brasserie» milanesa, donde conocen los misterios del cocido con salsa verde (presentado desenfadadamente como cocina criolla).

En el Mississippi puede emprenderse un viaje de seis horas en un barco de ruedas, obviamente falso, construido con criterios mecánicos modernos, pero que todavía nos lleva, a lo largo de riberas salvajes pobladas de cocodrilos, hasta Barataría, donde se ocultara Jean Laffitte con sus piratas antes de unirse al general Jackson para luchar contra los ingleses. En Nueva Orleans, la historia existe todavía y es palpable: bajo el pórtico del Presbytère se encuentra, como una pieza arqueológica olvidada, uno de los primeros submarinos del mundo, con el que las tropas sudistas atacaban los buques de los nordistas en la guerra de Secesión. Nueva Orleans, como Nueva York, conoce sus falsedades y las historifica: en varias casas patricias de Luisiana existen, por ejemplo, copias del *Napoleón en el trono*, de Ingres, debido a que, en el siglo XIX, llegaron muchos pintores franceses diciéndose discípulos del gran artista y distribuyeron copias más o menos reducidas y más o menos logradas, pero esto sucedía en una época en que la copia al óleo era el único modo de dar a conocer el original, y la historiografía local celebra estas copias como testimonio de la propia «colonialidad». La falsedad se reconoce como «histórica» y como tal está ya dotada de autenticidad.

Actualmente existe también en Nueva Orleans un museo de figuras de cera, dedicado a la historia de Luisiana. Las figuras están bien realizadas; las ropas y mobiliarios son de honesta precisión, pero el clima es diferente: están ausentes la atmósfera de circo y la sugestión mágica. Los carteles explicativos están marcados por el escepticismo y el *sense of humor*: cuando se trata de un episodio legendario se indica así, admitiendo que era más divertido reconstruir la leyenda que la historia. El sentido de la historia permite evitar las tentaciones de la hiperrealidad: Napoleón, que discute la venta de Luisiana sentado en la bañera, debería, según los memoriales de la época, ponerse nerviosamente en pie salpicando a los presentes, pero el museo advierte que, como los trajes son muy costosos, se ha evitado la verosimilitud absoluta, excusándose por ello. Esas figuras de cera aluden a una leyenda que ha dejado rastros en las calles cercanas: la colonia, los aristócratas, las bellas criollas, las prostitutas, los despiadados espadachines, los piratas, los fulleros de los barcos del Mississippi, el jazz, los canadienses, los españoles, los franceses y los ingleses. Nueva Orleans no es víctima de la neurosis de un pasado negado, sino que regala recuerdos con desenvoltura de gran señor, no tiene necesidad de perseguir la *real thing*.

En otros sitios, por el contrario, el deseo espasmódico por el Casi Verdadero nace simplemente como reacción neurótica a la vacuidad de los recuerdos: el Falso Absoluto es hijo de la infeliz conciencia del presente sin espesor. [38]

## LOS MONASTERIOS DE LA SALVACIÓN

El mecenazgo de California y Florida ha demostrado que para ser D'Annunzio (y superarlo) no se necesita ser poeta laureado, sino que basta con mucho dinero y una sincera vocación religiosa por el sincretismo famélico. Cabe preguntarse, sin embargo, si cuando Norteamérica afronta el pasado de manera «mecenística» lo hace siempre bajo el signo de la voracidad y del bricolaje. Era necesario, por tanto, realizar otras comprobaciones, pero el signo que guiaba nuestro viaje era el Falso Absoluto, y por ende quedaban excluidos los casos de colecciones de arte correctamente filológicas, en las que se alinearan, sin intervención alguna, obras de arte famosas. Se trataba de encontrar casos límite, momentos de conjunción entre arqueología y falsificación. Y, en este sentido, California es verdaderamente, y todavía, la tierra del oro.

Con los ojos (y los nervios) saturados de museos de figuras de cera, de castillo de *Citizen Kane* y de Madonna Inn, nos acercamos, llenos de desconfianza, al museo Paul Getty de Malibu, en la costa del Pacífico, más allá de Santa Mónica. La bella y sensible funcionada (esposa de un colega de la universidad de Los Angeles) que me introduce en los misterios del museo, evitándome el uso del auricular con radio personal que se proporciona a los visitantes, está llena de pudores. Sabe muy bien para qué he ido allí y, con tales precedentes, teme mi malicia. Me muestra las estancias repletas de pinturas de Rafael, Tiziano, Paolo Uccello, Veronés, Magnasco, Georges de La Tour, Poussin y hasta de Alma-Tadema, y se asombra de la manera aburrida con que, después de tantos días de *Ultimas Cenas* y *Venus de Milo* falsas, echo distraídas miradas a esas obras escuálidamente auténticas. Mi guía me conduce a través de la prodigiosa colección de escultura griega, helenística y romana, me lleva al laboratorio de restauración en el que, con pericia científica y puntillosidad filológica, se cincelan en las últimas adquisiciones hasta las narices agregadas en el siglo XVIII, porque la filosofía del museo es rígida, docta, ferozmente alemana, y Paul Getty se ha revelado, en efecto, como un mecenas culto y amante del arte, que desea poner a disposición del público californiano sólo [39] obras de indiscutible valor y autenticidad. Pero mi Beatrice es tímida, y se justifica porque, para llegar a las salas interiores, hemos tenido que atravesar dos grandes jardines y el aireado peristilo. Hemos cruzado la Villa de los Papiros de Herculano, reconstruida íntegramente, con sus columnatas, las pinturas pompeyanas en los muros, íntegras y esplendentes, el candor de los mármoles y las estatuas del jardín, en el que únicamente hay plantas que crecen en el golfo de Nápoles. Acabamos de atravesar algo que es más que la Villa de los Papiros, porque la verdadera Villa de los Papiros está incompleta, medio enterrada y es una suposición de villa romana, mientras que ésta, la de Malibu, está completa; los arqueólogos de Paul Getty han trabajado con diseños y modelos de otras villas romanas, doctas conjeturas, silogismos arqueológicos, y la han reconstruido tal como era o al menos tal como debió haber sido. Mi guía se muestra turbada, porque sabe que las concepciones más modernas de la museografía requieren un edificio moderno y aséptico, cuyo prototipo es el Guggenheim Museum de Lloyd Wright. Se da cuenta de que el público, desorientado entre la reconstrucción más verdadera de lo verdadero y lo auténtico, corre el riesgo de perder las referencias y considerar como verdadero sólo lo exterior, y leer el interior como una gran reunión de copias modernas. En la sección de artes decorativas, los aposentos al estilo Versalles contienen piezas verdaderas y valiosas, pero también aquí la reconstrucción es completa, aunque la guía impresa especifique lo que es pieza antigua y lo que es reconstrucción: los entrapaños de la «Regence Period Room» proceden del Hotel Herlaut, pero la cornisa de estuco y el rosetón son reconstruidos, y el parquet, aunque del siglo XVIII, no formaba parte del ambiente original; las cómodas, también de época, proceden de otras residencias, y hay más de las que debiera haber. Y es cierto que en estas reconstrucciones el visitante se forma una idea más cabal de la arquitectura de los interiores franceses del período rococó que si viese objetos alineados en vitrinas separadas, pero los conservadores del Museo Getty están educados a la europea y temen que la sospecha y la confusión generadas por experimentos tales como el castillo de Hearst repercutan en su trabajo.

Por otra parte, las declaraciones de Paul Getty, que figuran en la guía, son conscientemente coherentes. Si hay error, se trata de un error lúcido; no existe improvisación o ingenuidad, sino una filosofía precisa de cómo se puede revivir el pasado europeo en las costas de una California dividida entre el recuerdo de los pioneros y Disneylandia, y por tanto en un país con mucho futuro pero carente de reminiscencias históricas.

¿Cómo puede recordar un hombre rico y amante del arte la emoción que experimentara un día en Herculano o en Versalles? ¿Y cómo puede ayudar a sus conciudadanos a comprender qué es Europa? Es fácil decirlo: coloca todos los objetos en fila, con cartelitos explicativos, en un ambiente neutro. En Europa, el ambiente neutro se llama Louvre, Castello Sforzesco, Uffizi, Tate Gallery a dos pasos de la abadía de Westminster. Es fácil proporcionar un ambiente neutro a unos visitantes que a dos pasos respiran el Pasado y que llegan a ese ambiente neutro después de recorrer, conmovidos, itinerarios entre piedras venerables. Pero en California, entre el Pacífico por un lado y Los Angeles por otro, con sus restaurantes en forma de bombín y de hamburguer, y las autopistas de cuatro niveles y diez mil salidas, ¿qué se hace? Se reconstruye la Villa de los Papiros. Se confía en que el arqueólogo alemán no haga cosas estrafalarias y coloque los bustos de Hércules en una reconstrucción que reproduzca un templete romano, y, si se tiene dinero, se procura que los mármoles vengan del lugar de origen del modelo, y que los trabajadores sean todos napolitanos, carrarenses, venecianos, y se indican incluso estas particularidades. ¿Kitsch? Quizás. Pero, ¿en el mismo sentido que el castillo de Hearst? No exactamente. ¿En el sentido del Palace of Living Arts, o de las habitaciones mágicas del Madonna Inn? ¿De la *Venus de Milo* con brazos? En absoluto.

El Palace of Living Arts o el Madonna Inn son obra de astutos explotadores del prestigio del arte. El Memorial de Lyndon Johnson es obra de un texano enriquecido que considera que cada uno de sus gestos es digno de la historiografía y erige un cenotafio a la factura de su lavandería. El castillo de Hearst es obra de un rico demasiado rico y ávidamente hambriento no de arte, sino del prestigio que el arte puede conceder, y a quien tan sólo el dinero y la disponibilidad ecléctica le han impedido realizar una falsedad total (pero, en cierto sentido, más auténtica) como el castillo de Luis de Baviera, de un gótico fabricado en la segunda mitad del siglo XIX.

El Museo Getty es, en cambio, la obra de un hombre y de unos colaboradores que han intentado reconstruir a su modo un pasado digno de consideración y «objetivo». Si las estatuas griegas no son griegas, son por lo menos buenas copias romanas y como tales se ofrecen. Si las tapicerías sobre las que se exhiben los Rafael auténticos son actuales, se ha procurado situar el cuadro en un ambiente parecido a aquel al que estaba destinado. La *Cibeles* procedente de la colección Mattei, en Roma, está colocada en un templo que nos choca por su frescor, por su «recién construido», acostumbrados como estamos a los templos semiderruidos y vetustos, pero los arqueólogos del museo han tratado de que aparezca como debió ser un templete romano acabado de construir. Por otra parte, sabemos muy bien que muchas estatuas clásicas, que nos fascinan por su blancura, eran, en su origen, policromas, y en los ojos, hoy blancos, estaban pintadas las pupilas. El Museo Getty deja las estatuas blancas (en este sentido es culpable, a lo sumo, de fetichismo arqueológico a la europea), pero reviste con mármoles policromados las paredes del templo, presentándolo como modelo hipotético. Podría pensarse que Getty es más fiel al pasado cuando reconstruye el templo que cuando dispone la estatua en la gélida incompletitud y en el antinatural aislamiento de la restauración «correcta».

En otras palabras, el Museo Getty, después de la primera reacción burlona o perpleja, deja abierto un interrogante: ¿Quién tiene la razón? ¿Cómo recobrar el contacto con el pasado? El respeto arqueológico es sólo una de las dimensiones posibles y otras épocas han resuelto el problema de modo diferente. ¿La solución Paul Getty pertenece a la época contemporánea? Tratemos de imaginar cómo vivía un patricio romano y qué pensaba cuando se hacía construir una de las villas que el Museo Getty reconstruye, en su deseo de reproducir en su país las grandezas de la civilización griega. Anhelaba

imposibles partenones, encargaba a artistas helenísticos copias de las grandes esculturas de la época de Pericles. El patricio romano era un ávido nuevo rico que, después de haber colaborado en llevar Grecia a la crisis, aseguraba su supervivencia cultural bajo la forma de copias. Entre el patricio romano y la Grecia del siglo V a. C. mediaban, digamos, quinientos o setecientos años. Entre el Museo Getty y la romanidad reconstruida median, más o menos, dos mil. La diferencia temporal se suple con la sabiduría arqueológica; podemos fiarnos de los colaboradores de Getty, su reconstrucción es más fiel a Herculano de lo que la reconstrucción herculana podía ser fiel a la tradición griega. Y nuestro viaje a través del Falso Absoluto, iniciado bajo el signo de la ironía y de la repulsión sofisticada, nos plantea ahora dramáticos interrogantes.

Dejemos el Museo Getty, hagamos un salto de unos miles de kilómetros y vayamos al Ringling Museum of Art de Florida. Los Ringling no eran petroleros, sino propietarios de un circo ecuestre y, cuando se construyen un palacio, se hacen construir un falso palacio veneciano que, en resumidas cuentas, cuesta menos que el castillo [42] de Hearst, y abunda más en evidentes falsedades. Pero en el mismo parque, en la bahía de Sarasota, levantan un museo de arte que, en lo que respecta a obras auténticas, nada tiene que envidiar al Getty: Caravaggio, Gaudenzio Ferrari, Piero di Cosimo, Rubens, el Greco, Cranach, Rembrandt, Veronese, Hals. Es más reducido que el Louvre, pero más grande que el Poldi Pezzoli. Esa gente tenía dinero y lo gastó bien.

¿Cuál es, sin embargo, el continente del museo? Una vasta y airosa villa renacentista, ligeramente discorde en cuanto a proporciones, dominada por un *David* de Miguel Ángel, el pórtico lleno de estatuas etruscas (presumiblemente auténticas, obtenidas en épocas en que las tumbas estaban menos protegidas que hoy) y un agradable jardín a la italiana, poblado de estatuas, donde parece tener lugar una reunión de amigos: aquí el *Discóbolo*, más allá el *Laocoonte*, hola, *Apolo de Belvedere*, ¿cómo estás? ¡Dios mío, siempre la misma gente!

Naturalmente, mientras que las pinturas del interior son auténticas, estas estatuas son falsas, y la placa de bronce debajo de cada una de ellas lo indica con claridad. Pero ¿qué significa «falso», referido a un calco o a una fundición en bronce? Leamos una placa al azar: «Danzarina. Fundición moderna en bronce de una copia romana del siglo I d.C., copia a su vez de un original griego del siglo V a.C. El original (es decir, la copia romana) se conserva en el Museo Nacional de Nápoles». ¿Y entonces? El museo europeo posee una copia romana. El americano, una copia de la romana. Pero son copias de esculturas, en las que, si se siguen ciertos criterios técnicos, no se pierde nada. ¿Con qué ánimo protestaremos? ¿Protestaremos por el hecho de que Giambologna se encuentre no muy lejos del *Laocoonte*, cuando en nuestros museos ocurre lo mismo? ¿Protestaremos más bien porque la logia renacentista, aceptable, esté a poca distancia de la villa, ramplona, del Gran Canal? Pero ¿qué le sucedería al visitante que dentro de mil años visitase estas reliquias, ignorando una Europa hace tiempo desaparecida? Algo parecido a lo que le ocurre hoy al visitante que recorre el trayecto que parte del Palazzo delle Assicurazioni en Piazza Venecia, pasando por el Altar de la Patria, la Via dei Fori Imperiali y el Coliseo, hasta llegar al muro servio adosado a la fachada de la Stazione Termini.

La condición, sin embargo, para amalgamar falso y auténtico es que se haya producido una catástrofe histórica, la misma que ha vuelto a la divina Acrópolis de Atenas tan venerable como Pompeya, la ciudad de las casas de placer y las panaderías. Y aquí surge [43] el tema de la Última Playa, de esa filosofía apocalíptica que, más o menos explícitamente, domina estas reconstrucciones: Europa se está hundiendo en la barbarie y es preciso salvar algunas cosas. Que es a fin de cuentas el razonamiento, si no del patricio romano, sí del mecenas medieval que acumula recuerdos clásicos con increíble desenfado filológico y —remitámonos a Gerberto d'Aurillac— cambia un manuscrito de Stazio por una esfera armilar, pero que también hubiera podido hacer lo contrario (observa Huizinga que la sensibilidad del hombre medieval ante la obra de arte es la misma que hoy esperaríamos de un burgués asombrado). Y no tiene sentido ironizar sobre las «pietàs» reunidas con ese sentido de acumulación que

ha llevado a los Ringling a adquirir entero el teatro de Asolo (armazón de madera, suelos, palcos y galería), que estaba en la villa de Caterina Cornaro desde 1798 (y que acogería a Eleonora Duse), pero que en 1930 fue derribado y vendido a un anticuario para levantar una sala «más moderna». Actualmente, el teatro está muy cerca del falso palacio veneciano, y acoge eventos artísticos de notable prestigio.

Pero para comprender el tema de la Última Playa volvamos a California, al cementerio de Forest Lawn Glendale. La idea de su fundador era que Forest Lawn, en sus diferentes sedes, no fuera un lugar de dolor, sino de serenidad, y no hay como la naturaleza y el arte para comunicar este sentimiento. Por tanto, Mr. Eaton, el inventor de la nueva filosofía cementerial, llenó Forest Lawn de copias de las grandes obras maestras del pasado, del *David al Moisés*, del *San Jorge* de Donatello a la reproducción en mármol de la *Madonna Sistina* de Rafael, aderezándolo todo con autentificaciones de la Superintendencia Italiana de Bellas Artes, que aseveran que los fundadores de Forest Lawn han estado efectivamente en todos los museos italianos para encargar copias «auténticas» de diferentes obras del Renacimiento.

Para ver la *Última Cena*, presentada en horarios regulares como un espectáculo teatral, es preciso tomar asiento, frente a un telón, con la *Pietà* a la izquierda y las esculturas de las tumbas de los Médicis a la derecha. Antes de que se levante el telón, hay que escuchar un largo discurso, que explica exactamente cómo aquella cripta es una nueva Westminster, que alberga las tumbas de Gutzon Borglum, Jan Styka, Carrie Jacobs-Bond y Robert Andrews Millikan. Aparte de que este último es un premio Nobel de Física, no quiero ni siquiera intentar decir quiénes son los demás (la Bond es, por ejemplo, la autora de *I love you truly*): sin la abadía de Westminster, muchos personajes que hoy consideramos históricos sólo serían barones [44] de tres al cuarto. En la reconstrucción de la Fama Inmortal hay ante todo una desfachatez cósmica. ¿Quién sería, sin la existencia de la tumba homónima, Cecilia Metella?

Bien. Antes de desvelar ante los conmovidos ojos de la audiencia la reproducción, en una vidriera, de la *Última Cena*, la voz en off nos relata qué le sucedió al señor Eaton cuando visitó Santa María delle Grazie y se percató de que la acción simultánea del tiempo y de la maldad humana (era antes de la segunda guerra mundial) destruirían la obra maestra de Leonardo. Presa de santa fiebre conservadora, el señor Eaton se puso en contacto con la señora Rosa Caselli-Moretti, de una antigua familia de artesanos peruginos, y le encargó una reproducción *en vidrio* de la obra de Leonardo. No como es ahora en Santa Maria delle Grazie, sino como se supone que debió ser cuando la pintó Leonardo, o mejor dicho, como éste habría debido pintarla si hubiese sido menos holgazán y no hubiera perdido tres años sin lograr terminarla. En ese preciso momento, se abre el telón. Y debo decir que, frente a las reproducciones en cera diseminadas por toda California, esta vidriera de la Caselli-Moretti es una honesta obra de artesanía, que no desentonaría en una iglesia europea del siglo XIX. La autora, partícipe del mismo temor de Leonardo al afrontar la figura del Divino, ha tenido incluso el arte de presentar difuminado el rostro de Jesucristo: de modo que la organización turística procede a proyectar detrás de la vidriera luces diferenciadas, que proporcionan los menores matices solares (alba, mediodía, crepúsculo), para mostrar la movilidad del rostro de Jesús en el juego de las variaciones atmosféricas.

Toda esta maquinaria reproductora del Pasado se instrumenta en Forest Lawn con fines lucrativos. En la entrada de la capilla leonardesca aparece una gran estela grecizante que lleva grabadas estas fatídicas palabras: «¿Por qué cree usted que un funeral en Forest Lawn cuesta caro? Pruebe, primero. Calcule que servimos a veinte familias diariamente, en vez de una o dos como los demás cementerios, y esto reduce los gastos generales...». Y siguen otras precisiones que invitan a comprobar antes de hacer afirmaciones apresuradas. Pero la ideología proclamada por el Forest Lawn es la misma del Museo Getty, que está abierto gratuitamente al público. Es la ideología del Nuevo Mundo acerca de la conservación de los tesoros que la imprevisión y el desinterés del Viejo Mundo está haciendo desaparecer en la nada. Naturalmente esta ideología oculta algo: el deseo de lucro en el caso del cementerio, y, en el caso de Getty, el hecho de que es la colonización empresarial del Nuevo Mundo [45]



(del que también forma parte el imperio petrolero de Paul Getty) lo que vuelve cada vez más valetudinario al Viejo. Es exactamente el llanto de cocodrilo del patricio romano, que reproducía la grandeza de aquella Grecia a la que su país había humillado reduciéndola al rango de colonia. Y, por tanto, la ideología de la Última Playa funda su propia red de conservación del arte sobre una eficiencia imperialista, pero esta eficiencia imperialista es al mismo tiempo mala conciencia, así como la antropología cultural es la mala conciencia del hombre blanco que paga su deuda a los primitivos destruidos.

Pero, una vez dicho esto, sería injusto rechazar el uso de esta realidad norteamericana como reactivo crítico para un examen de conciencia del Gusto Europeo. ¿Estamos seguros de que el peregrinaje del turista europeo a la *Pietà* de San Pedro es más inmune al fetichismo que el del turista americano a la *Pietà* de Forest Lawn (aquí más accesible y más cercana)? En el fondo, en estos museos se lleva a la perfección la idea del «múltiple». El Goethe Institute ha reproducido recientemente en Colonia la plancha con clavos y el metrónomo con ojo de Man Ray; y, dado que la rueda de bicicleta de Duchamp sobrevivía sólo en fotografía, ha hecho una igual. En realidad, una vez eliminado el deseo fetichista del original, estas copias son perfectas. ¿En este punto, aquel que actúa contra los derechos del arte no es más bien el grabador que rompe la piedra litográfica, para que sólo quede un número reducido de copias numeradas?

No se trata aquí de absolver los santuarios de lo Falso, sino de denunciar la complicidad de los santuarios europeos de lo Auténtico. [46]

## LA CIUDAD DE LOS AUTÓMATAS

Cuando en Europa alguien quiere divertirse acude a una «casa» de diversión (ya sea un cine, un teatro o un casino); a veces se monta provisionalmente un «parque», que puede parecer una «ciudad», pero sólo a título metafórico. En Estados Unidos, en cambio, hay como es bien sabido ciudades dedicadas por entero a las diversiones, como Las Vegas, por ejemplo. Esta ciudad, dedicada al juego y al espectáculo, posee una arquitectura totalmente artificial, que ha sido objeto de estudio por parte de Roberto Venturi, como un hecho urbanístico enteramente nuevo, una ciudad «mensaje», hecha toda de signos, no una ciudad como las demás, que comunican para poder funcionar, sino una ciudad que funciona para comunicar. Pero Las Vegas es todavía una ciudad «verdadera», y, en un ensayo reciente, Giovanni Brino mostraba que, nacida como lugar de juego, se está transformando cada vez más en una ciudad residencial, de negocios, de industrias y de congresos. Pero el tema de nuestro viaje es el Falso Absoluto y por lo tanto nos interesan sólo las ciudades absolutamente falsas. Disneylandia (California) y Disney World (Florida) son, obviamente, los ejemplos máximos, pero, si sólo existieran ellas, constituirían una excepción que podría pasarse por alto. El hecho es que los Estados Unidos están poblados de ciudades que imitan una ciudad, así como los museos de cera imitan la pintura, y los palacios venecianos y las villas pompeyanas imitan la arquitectura. Existen ante todo las *ghost towns*, es decir, las ciudades del oeste de hace cien años. Las hay pasablemente auténticas, en las que la reconstrucción o la conservación se han realizado sobre un tejido urbano «arqueológico», pero son más interesantes las nacidas de la nada, por pura decisión imitativa. Éstas constituyen la *real thing*. El único problema es la elección: hay fragmentos de ciudad, como la Stone Mountain de Atlanta, con viaje en ferrocarril del siglo XIX, asalto de indios y sheriffs al rescate, sobre un fondo de falso Mount Rushmore, donde están esculpidos en la roca los rostros de los presidentes de Estados Unidos; o el Six Guns Territory de Silver Springs, que nos ofrece tren, sheriff, duelos a pistola en las calles y french cancan en el saloon. Y existen, además, una serie de ranchos y de [47] misiones mexicanas en Arizona, Tombstone con el O.K. Corral, Old Tucson, Legend City, próxima a Phoenix; el Old South Bar-b-Q Ranch de Clewiston, Florida, y lugares por el estilo. Si vamos más allá del mito del far-west, encontramos otro tipo de ciudades como la Magic Mountain de Valencia, California, el Santa Claus Village, jardines polinésicos, islas de piratas, Astroworlds como los de Kirby, Texas, hasta los territorios «salvajés» de las varias Marinelands, ciudades ecológicas a las que dedicaremos otro artículo.

Existen también las imitaciones de naves. Entre Tampa y Saint Petersburg, en Florida, es posible, por ejemplo, subir al Bounty, fondeado en la rada a orillas de un poblado tahitiano, que se ha reconstruido fielmente siguiendo los diseños conservados en la Royal Society de Londres, pero teniendo también en cuenta la película interpretada por Charles Laughton y Clark Gable. Muchos de los instrumentos náuticos pertenecen a la época; los zapatos de un oficial —la tripulación son figuras de cera— son los mismos que usó el actor que lo interpretó en el film. Los informes históricos que ofrecen los varios paneles didácticos son dignos de atención, y las voces que invaden la atmósfera proceden de la banda sonora del film. Pero limitémonos al mito western, y escojamos como ciudad muestra la Knott's Berry Farm de Buena Park, Los Ángeles.

Aquí el juego está, aparentemente, al descubierto, el tejido urbanístico circundante y el férreo sistema de vallado —además del billete de entrada— nos advierten que no entramos en una ciudad verdadera sino en una ciudad de juguete. Pero, apenas se empieza a recorrer las primeras calles, la trama de la ilusión toma la delantera. Ante todo el realismo de la reconstrucción: los establos polvorientos, las tienduchas decadentes, la oficina del sheriff y la de telégrafos, la cárcel y el saloon están reproducidos con absoluta fidelidad y a escala 1:1. Los viejos carruajes están cubiertos de polvo, la lavandería china pobremente iluminada. Todos los locales son más o menos practicables, y los negocios están abiertos, porque la Berry Farm, como Disneylandia, integra la realidad del comercio en el juego de la ficción, y, si la droguería es fingidamente siglo XIX y la vendedora va vestida como una heroína de John Ford, los

caramelos, los bombones y los objetos de pseudoartesanía india son, en cambio, reales, tan reales como los dólares que se piden por ellos, como son asimismo reales las bebidas que se anuncian en vetustos carteles, y el cliente se encuentra inmerso en la fantasía a causa de su propia autenticidad de consumidor. En otras palabras, está en las mismas condiciones del cowboy o del buscador de oro, que bajaban al pueblo para que les despojaran de todo lo que habían acumulado mientras estaban lejos.

Además, los niveles de ilusión son múltiples, lo cual acrecienta la alucinación: hay que decir que el chino de la lavandería o el preso en la cárcel son maniqués de cera, que habitan, con poses realistas, un ambiente realista en el que, de hecho, no podemos entrar, pero no advertimos que el aposento en cuestión es una vitrina, porque nos parece que, si quisiéramos, podríamos abrir la puerta o pasar por la ventana. Pero la estancia contigua, la droguería-despacho del juez de paz, pongamos por caso, parece una vitrina y en cambio es practicable, y el juez resulta ser un señor verdadero, de casaca negra y pistola a la cintura, que nos vende su mercancía. Agréguese a todo esto el hecho de que por las calles circulan comparsas que, en momentos determinados, escenifican un furioso tiroteo, y, si se piensa que el visitante norteamericano medio usa tejanos que no difieren mucho de los que usaban los cowboys, muchos visitantes se confunden con la comparsa y aumentan la teatralidad del conjunto. Por ejemplo, en la tarima de la escuela del pueblo, reconstruida con minuciosidad hiperrealista, hay una maestría vestida con cofia y amplia falda de pequeños cuadros; en los bancos pueden verse algunos chiquillos, que luego resultan ser pequeños visitantes, y yo he oído a un turista preguntar si aquellos niños eran verdaderos o «falsos» (podía percibirse la disponibilidad psicológica para considerarlos comparsas, maniqués o autómatas con movimiento, como los de Disneylandia).

Aparentemente, el discurso sobre las *ghost towns* es distinto al de los museos de cera o las copias de obras de arte. En los primeros, nadie imagina que el Napoleón de cera pueda tomarse por verdadero, pero la alucinación actúa sobre la nivelación de los diferentes períodos históricos y sobre la distinción entre realidad histórica y fantasía. En el caso de las copias de las obras de arte, la confusión entre copia y original es culturalmente, si no psicológicamente, alucinatoria, y lo es asimismo la fetichización del arte como secuencia de temas célebres. En cambio, en las *ghost towns*, aun siendo explícita la teatralidad, la alucinación se ejercita en el hecho de hacer a los visitantes partícipes de la escena, y por lo tanto partícipes de aquella feria comercial que, aparentemente, forma parte de la ficción, pero que, de hecho, constituye el fin sustancial de toda la maquinaria imitativa.

Louis Marin, en su bellissimo ensayo sobre Disneylandia como «utopía degenerada» («una utopía degenerada es una ideología reelaborada en forma de mito»), ha analizado la estructura de aquella calle de ciudad fronteriza del siglo XIX, que acoge al visitante, apenas ha entrado, y lo lleva a los diversos sectores de la mágica ciudad. La Main Street de Disneylandia parece el primer acto de la ficción, mientras que es una acertadísima realidad comercial. Esta calle, como por otra parte toda la ciudad, se presenta, al mismo tiempo, absolutamente realista y absolutamente fantástica. He aquí la ventaja (en términos de concepción artística) de Disneylandia sobre las demás ciudades-juguete: las casas de Disneylandia están hechas a escala 1:1, en lo que respecta a la planta baja, y a escala 2:3, en lo que se refiere a los pisos superiores, por lo que dan la impresión de estar habitadas, y lo están, al tiempo que pertenecen a un pasado fantástico que podemos dominar con la imaginación. Las fachadas de la Main Street se nos presentan como casas de juguete, y nos invitan a penetrar en ellas, pero su interior es siempre un supermercado travestido, en el que se comprará obsesivamente creyendo que el juego continúa.

En este sentido, Disneylandia es más hiperrealista que el museo de figuras de cera, puesto que éste pretende aún hacer creer que cuanto se ve reproduce absolutamente la realidad, mientras que Disneylandia pone en evidencia el hecho de que en su recinto mágico se reproduce, sin duda, la fantasía. El museo de arte tridimensional vende como casi verdadera su *Venus de Milo*, mientras que Disneylandia puede permitirse vender sus reconstrucciones como obras maestras de la falsificación, dado que es eso lo

que efectivamente vende: las mercancías no son reproducciones, sino auténticas mercancías. Lo que es falsificado es nuestro deseo de comprar, que tomamos por cierto: en este sentido, Disneylandia es verdaderamente la quintaesencia de la ideología consumista.

Pero, una vez admitido el «todo falso», es preciso, para gozarlo, que todo parezca verdadero: el restaurante polinesio tendrá pues, además de un menú bastante verosímil, camareras tahitianas ataviadas con ropa típica, vegetación acorde con el conjunto, muros de roca con cascaditas y, desde el momento en que se entra, nada debe dejarnos sospechar que fuera exista cualquier otra cosa que no sea Polinesia. Si entre dos árboles se vislumbra un brazo de río que pertenece a otro sector — Adventureland—, el escorzo está arreglado de tal modo que no parezca inverosímil ver en Tahití, a través del seto vivo del jardín, un río como éste. Y si en los museos de cera la cera no es carne, en Disneylandia, cuando hay rocas, son verdaderas rocas, y, si se trata de agua, es agua de verdad, y un baobab es un bao- [50] bab. Cuando hay algo falso, hipopótamos, dinosaurios, serpientes de mar, esto no se debe a la dificultad de tener el equivalente verdadero, sino al deseo de que el público admire la perfección de lo falso y se someta dócil al programa. En este sentido, Disneylandia, no sólo produce ilusión, sino que —al confesarlo— estimula el deseo de ella: un cocodrilo verdadero puede encontrarse en el zoo, y habitualmente dormita y se esconde, mientras que Disneylandia nos dice que la naturaleza falsificada responde mucho más a nuestra exigencia de soñar con los ojos abiertos. Cuando, en veinticuatro horas (como me ocurrió a mí, programándolo adrede) se pasa de la Nueva Orleans ficticia de Disneylandia a la verdadera, y del río salvaje de Adventureland a un viaje por el Mississippi (en el que el capitán del barco nos dice que es posible ver cocodrilos en la orilla, que después no se ven), se corre el riesgo de echar en falta Disneylandia, donde los animales no se hacen rogar. Disneylandia nos dice que la técnica puede darnos más realidad que la naturaleza.

En este sentido, creo que el fenómeno más típico de todo este universo no es la célebre Fantasyland, una divertida girándula de viajes fantásticos que llevan al visitante al universo de Peter Pan o de Blancanieves —maquinaria prodigiosa, de la que sería tonto negar la fascinación y legitimidad lúdicas—, sino los Piratas del Caribe y la Casa Embrujada. El espectáculo de los piratas dura un cuarto de hora (pero se pierde el sentido del tiempo, de modo que igual pueden ser diez minutos o media hora) y consiste en recorrer en bote una serie de cavernas, donde pueden verse tesoros abandonados, el esqueleto de un capitán sobre un suntuoso lecho de brocados apolillados y chorreante de telarañas, cuerpos de ajusticiados devorados por los cuervos, mientras el esqueleto parece dirigirnos amenazantes admoniciones. Después se atraviesa un brazo de mar y se pasa entre el fuego cruzado de un galeón y los cañones de un fuerte, mientras el jefe corsario grita burlonas palabras de desafío a los asediados. A continuación, se pasa, como a lo largo de un río, por una ciudad invadida, sometida al saqueo, con estupro de las mujeres, robo de joyas y tortura del burgomaestre incluidos. La ciudad arde como una cerilla, los piratas, borrachos y tumbados sobre toneles, cantan obscenas canciones, algunos, del todo alterados, disparan sobre los visitantes. La escena degenera, todo es presa de las llamas, a lo lejos se apagan los últimos cantos y se sale a la luz del sol. Todo lo visto era a escala humana, la bóveda de la caverna se confundía con la del cielo, el límite de este mundo subterráneo era el del universo, y no era posible divisar su fin. Los piratas se movían, danza- [51] ban, torcían los ojos, se mofaban, bebían de verdad. Nos damos cuenta de que son autómatas, pero quedamos asombrados de su veracidad. En efecto, la técnica de la «audioanimatrónica» constituía uno de los mayores motivos de orgullo para Walt Disney, que al fin había logrado realizar su propio sueño: reconstruir un mundo de fantasía más verdadero que el real, derribar los muros de la segunda dimensión, realizar no la película, que es ilusión, sino el teatro total, y no con animales antropomorfizados, sino con seres humanos. De hecho, los autómatas de Disney son obras maestras de la electrónica, cada uno se concibió analizando las expresiones de un actor verdadero, a continuación se construyeron modelos reducidos y después se elaboraron esqueletos de absoluta precisión, auténticos computadores de forma humana, que, por último, fueron revestidos de «carne» y «piel», realizados por un equipo de artesanos de increíble pericia

realista. Cada autómatas obedece a un programa, sincroniza los movimientos de la boca y de los ojos con la palabra y el sonido del audio, y repite hasta el infinito, a lo largo de la jornada, su papel preestablecido (una frase, uno o dos gestos), y el visitante, cogido de sorpresa por la sucesión de escenas, obligado a ver más de una a la vez, a derecha, a izquierda, delante, no tiene tiempo de mirar hacia atrás y advertir que el autómatas apenas entrevisto está repitiendo ya su eterno guión.

La técnica de la audioanimatrónica se usa en muchos otros sectores de Disneylandia, da incluso vida a una serie de presidentes de los Estados Unidos, pero quizá jamás se muestra en toda su prodigiosa eficacia como en la caverna de los piratas. Hombres verdaderos no lo harían mejor, y costarían más caros, pero lo que cuenta es justamente que no sean humanos y que se sepa. El placer de la imitación, ya lo sabían los antiguos, es uno de los más connaturales al espíritu humano, pero aquí además de gozar de una imitación perfecta se goza del convencimiento de que la imitación ha alcanzado su punto culminante y de ahora en adelante la realidad será siempre inferior.

Sobre similares criterios se basa el viaje por los subterráneos de la Haunted Mansion, que se presenta con el humilde aspecto de una casa de campo, entre Edgar Allan Poe y los cartoons de Chas Addams, pero que esconde en su interior la colección más completa de sorpresas bruñeriles que el visitante pueda desear. Se cruza un cementerio abandonado, donde huesudas manos de esqueletos levantan, desde el interior, las losas sepulcrales, se atraviesa una colina animada por un completo aquelarre de duendes y brujas, se sobre- [52] vuela un salón con la mesa servida, poblado de fantasmas transparentes que danzan vestidos a la usanza del siglo pasado, mientras diáfanos convidados, que van desvaneciéndose en el aire, asisten al banquete de un soberano bárbaro. Acariciados por telarañas, nos vemos reflejados en cristales sobre cuya superficie aparece, por detrás de nosotros, una figura verdosa, topamos con candelabros errantes... En ningún caso nos veremos ante trucos vulgares tipo Castillo de las Brujas: la implicación (sabiamente atemperada por el humor de las invenciones) es total. Como en las novísimas películas de horror, no hay distanciamiento, no se asiste al horror del prójimo, se está dentro del horror por sinestesia total, y, si hay un terremoto, también debe temblar la sala cinematográfica.

Yo diría que estas dos atracciones resumen mejor la filosofía de Disneylandia que los modelos, por otra parte perfectos, de la nave de los piratas, el buque en el río o el velero Columbia, todos obviamente practicables. Mejor incluso que la sección del futuro, con las emociones fantacientíficas que logra provocar (como, por ejemplo, un vuelo a Marte vivido en el interior de una astronave, con todos los efectos de desaceleración, pérdida de gravedad, alejamiento vertiginoso de la Tierra). Y mejor también que los modelos de cohetes y submarinos atómicos acerca de los cuales Marin ha señalado con agudeza que, mientras la falsa ciudad del Oeste, la falsa Nueva Orleans y la falsa jungla ofrecen duplicados a escala real de hechos orgánicos, pero pasados o fantásticos, éstos se presentan como modelos a escala reducida de realidades mecánicas actuales, de modo que conjuntamente allí donde la cosa es increíble aporten la imitación a escala natural, y allí donde es verosímil intervenga la reducción de escala para hacerla fantásticamente deseable. Piratas y fantasmas compendian toda Disneylandia —al menos desde el punto de vista de nuestro viaje—, porque transforman toda la ciudad en un inmenso autómatas, realización final de los sueños de los constructores del siglo XVIII que dieron vida al escribano de Neuchâtel y al Turco Ajedrecista del Baron von Kempelen.

La precisión y coherencia de Disneylandia se ven en cierto modo alteradas por las ambiciones de Disney World, en Florida. Disney World, construido después de Disneylandia, es ciento cincuenta veces mayor y tiene el orgullo de presentarse no como ciudad-juguete, sino como modelo de agregado urbano del futuro. Lo que en California es Disneylandia aquí es sólo un núcleo periférico de la inmensa construcción territorial que se extiende sobre un área dos veces mayor que Manhattan. El gran monocarril, que desde la misma [53] entrada conduce al Magic Kingdom (la efectiva Disneylandia), atraviesa bahías y lagunas artificiales, una aldea suiza, otra polinesia, campos de golf y de tenis, un inmenso hotel: en resumen, una región dedicada a las vacaciones organizadas. Por lo que se llega al

Magic Kingdom con los ojos tan trastornados ya por tanta fantaciencia que el castillo medieval (mucho más gótico que el de Disneylandia; digamos una catedral de Estrasburgo comparada con San Miniato al Monte) no impresiona ya su fantasía: el Mañana, con su violencia, ha descolorido la historia del Ayer. En esto, Disneylandia es mucho más astuta, quiere ser penetrada sin que nada recuerde el futuro que la circunda: Marin ha señalado que la condición esencial para acceder a ella es dejar el coche en un determinado parking y llegar hasta los límites de esa ciudad de ensueño en los pequeños trenes dispuestos para este propósito, y, para el californiano, dejar el coche significa dejar su propia naturaleza humana, para encomendarse a otro poder y renunciar a la propia iniciativa. Disneylandia, alegría de la sociedad de consumo, lugar del iconismo absoluto, es también el lugar de la pasividad total. Sus visitantes deben aceptar vivir como sus autómatas: el acceso a cada atracción está regulado por una red de pasamanos y barreras de tubo metálico, un laberinto que desanima cualquier iniciativa individual. La cantidad de visitantes impone por doquier el ritmo de la cola. Los funcionarios del sueño, correctamente vestidos con sus uniformes adaptados a cada lugar específico, no sólo colocan al visitante en el umbral del lugar elegido previamente, sino que hasta le regulan por medio de un micrófono, en fases sucesivas, cada paso («bien, ahora espere allí, ahora salga, ahora siéntese, ahora espere antes de levantarse», siempre en tono cortés, impersonal, imperioso). Si el visitante paga este tributo, podrá tener no sólo «la cosa verdadera», sino también la abundancia de la verdad reconstruida. También Disneylandia, como el castillo de Hearst, carece de espacios de transición, siempre hay algo que ver, los grandes vacíos de la arquitectura y de la urbanística moderna le son desconocidos. Si Norteamérica es la del Guggenheim Museum o los nuevos rascacielos de Manhattan, Disneylandia es una curiosa excepción y hacen bien los intelectuales norteamericanos en negarse a visitarla. Pero si Norteamérica es la que hemos visto en el curso de nuestro viaje, entonces Disneylandia es su Capilla Sixtina y los hiperrealistas de las galerías son sólo tímidos voyeurs de un inmenso y continuo «objeto encontrado». [54]

## ECOLOGÍA 1984 Y LA COCA-COLA HECHA CARNE

Spongeorama, Sea World, Scripps Aquarium, Wild Animal Park, Jungle Gardens, Alligator Farm, Marineland, en las costas de California y Florida proliferan las ciudades marinas y las junglas artificiales, donde pueden verse animales en libertad, elefantes y camellos que pasean sobre su grupa entre las palmeras a los pequeños visitantes, delfines amaestrados, papagayos ciclistas y leones marinos que beben Martini con aceituna. El tema de la reproducción hiperrealista implica no sólo al Arte y a la Historia, sino también a la Naturaleza.

Sobre todo el zoo. En el de San Diego cada recinto es una reproducción a gran escala de un ambiente original. El principal objetivo de este parque zoológico es la preservación de las especies en vías de extinción, y desde esta perspectiva resulta una soberbia realización. El visitante tiene que caminar horas y horas, puesto que bisontes y aves se mueven en un espacio creado a su medida. Entre todos los zoológicos existentes, es en éste donde, indudablemente, se respeta más al animal. Pero resulta incierto si este respeto debe convencer al animal o al hombre. El hombre acepta cualquier sacrificio, incluso no ver a los animales, a cambio de saberlos vivos en un ambiente auténtico. Es lo que sucede, por ejemplo, con el rarísimo koala australiano, símbolo del zoológico, que sólo puede vivir en un bosque de eucaliptus, y en el zoo de San Diego tiene su bosque propio, donde se oculta feliz entre el follaje, mientras el visitante intenta, desesperadamente, descubrirlo con sus prismáticos. El invisible koala sugiere una libertad que fácilmente se atribuye a otros animales más visibles y condicionados. Dado que la temperatura del pack se mantiene artificialmente bajo cero, la misma impresión da el oso blanco, y, dado que las rocas son de color pardo y el agua en la que chapotea está bastante sucia, parece que también el temible grizzly se siente a sus anchas. Pero esa comodidad sólo es demostrable con la sociabilidad, y así el grizzly, cuyo nombre es Chester, espera que pase cada tres minutos un microbús cargado de turistas y que la joven empleada del zoo le grite que salude a los visitantes. Entonces Chester se pone en pie, agita su manita —que es en reali- [55] dad una terrorífica zarpa— y dice adiós. La chica le arroja un bizcocho, y a esperar el próximo microbús.

Tanta docilidad despierta sospechas. ¿Dónde está la verdad de toda esta ecología? Tales sospechas podrían tacharse de injustas, puesto que, entre todos los zoológicos, el de San Diego es sin duda el más humano, o mejor, el más animal. Pero el zoo de San Diego contiene en germen la filosofía que alcanza su plenitud en esas reservas ecológicas que son los Mundos Salvajes, entre los que escogeremos como ejemplo el Marine World Africa-USA, de Redwood City, San Francisco. Aquí podemos hablar con más legitimidad de industria de lo Falso, pues abordamos una Disneylandia para animales, un trozo de África hecho de islotes, tuculs, palmeras y ríos surcados por gabarras y «Reinas de África», donde puede admirarse en la otra orilla cebras y rinocerontes en libertad, mientras que en el núcleo central se concentran anfiteatros, acuarios subterráneos, cavernas submarinas pobladas de escualos, vitrinas que exhiben serpientes venenosas y feroces. El centro simbólico de Marine World es el Ecology Theater, donde sentados en un cómodo anfiteatro (y, si no nos sentamos, la gentilísima pero implacable azafata nos invitará a hacerlo, puesto que todo debe desenvolverse bajo el signo de la comodidad y el orden, y no podemos sentarnos donde queramos, sino junto a los últimos que acaban de sentarse, de modo que la cola pueda deshacerse bien y cada cual ocupe un sitio sin inútiles búsquedas), quedamos frente a una zona salvaje dispuesta como escenario, donde se encuentran tres chicas de largos cabellos rubios con aire de hippies. Mientras una de ella ejecuta dulces canciones folk en la guitarra, las otras dos nos van presentando un leoncito, un cachorro de leopardo, un pequeño tigre de Bengala, de sólo seis meses. Los animalitos llevan un trailla, aunque no parecen ser peligrosos y, ya sea a causa de su tierna edad o de alguna semilla de adormidera mezclada con la papilla, están bastante adormilados. Una de las chicas explica que estas bestias, tradicionalmente ferocísimas, resultan en cambio muy pacíficas si se encuentran en un ambiente agradable y amigo, e invita a los niños a subir al escenario para acariciarlas. La emoción de acariciar un tigre de Bengala no es cosa de todos los días y el público respira bondad

ecológica por todos los poros. Desde el punto de vista pedagógico, la cosa tiene cierto efecto sobre los chicos, y ciertamente les educará para no matar a los animales feroces, admitiendo que puedan encontrarse con alguno a lo largo de sus vidas. Pero para realizar esta «paz natural» (alegoría indirecta de la paz social) han sido necesarios muchos esfuerzos: educación [56] de los animales, construcción de un ambiente superficial que parezca natural, las azafatas que educan al público. De modo que la esencia última de esta apología sobre la bondad de la naturaleza es el Amaestramiento Universal.

La oscilación entre una promesa de naturaleza incontaminada y la certeza de una tranquilidad negociada es continua: las ballenas amaestradas que se exhiben en el anfiteatro marino son presentadas como *killer whales*, ballenas depredadoras (orcas) y probablemente son bestias peligrosísimas cuando tienen hambre. Una vez convencidos de que son peligrosas, resulta satisfactorio verlas tan dóciles a las órdenes, y zambullirse, correr competitivamente, dar saltos hasta coger el pez que les ofrece el domador y responder, con mugidos casi parlantes, a las órdenes que se les da. Es lo mismo que ocurre, en otro anfiteatro, con los elefantes y los monos, y si bien esto forma parte del repertorio normal de cualquier circo, debo decir que jamás he visto elefantes tan dóciles e inteligentes. Por lo tanto, a través de las orcas, los delfines, los tigres acariciables y los elefantes, que se sientan suavemente sobre el estómago de la rubia domadora sin hacerle daño alguno, el Marine World se presenta como un modelo reducido de la Edad de Oro, donde no existen ya competiciones, *struggle for life*, y hombres y bestias interactúan sin conflictos. Salvo que para que esa Edad de Oro se realice es preciso que los animales se sometan a la observancia de ciertas reglas; a cambio de lo cual tendrán alimento, lo que los eximirá de la depredación, y así los humanos los amarán y los defenderán de la civilización. El Marine World parece decirnos que, si hay comida para todos, la revolución salvaje ya no es necesaria, aunque, para tener alimento, hay que aceptar la «pax» ofrecida por el conquistador. Pensándolo bien, se trata de una enésima variación sobre el tema del «fardo del hombre blanco». Como en los relatos africanos de Wallace, será el comisario Sanders quien asegure la paz en el gran río, para que Bozambo no piense organizar, sin permiso, «conciliábulos» con los demás jefes. De otra manera, el jefe será depuesto y ahorcado.

Curiosamente, en este teatro ecológico el visitante no está en el bando del dominador humano, sino de los animales: como ellos, debe seguir los recorridos fijados, sentarse en el momento oportuno, comprar los sombreros de paja, los *lollipops* y las diapositivas que celebran la libertad salvaje e inofensiva. Los animales logran la felicidad humanizándose; los visitantes, animalizándose.

En cuanto a la humanización de los animales, se oculta aquí uno de los recursos más hábiles de la industria del Falso Absoluto, y por [57] ello es preciso comparar los Marinelands con los museos de cera que reconstruyen el último día de María Antonieta. En éstos todo es signo, pero aspira a aparecer como realidad. En los Marinelands todo es realidad, pero aspira a aparecer como signo. Las orcas bailan la *square dance* y responden a las órdenes de los domadores, no porque hayan adquirido capacidades lingüísticas, sino porque han sido adiestradas por reflejos condicionados, y nosotros interpretamos, erróneamente, la relación estímulo-respuesta como una relación de significación. Así, en la industria de la diversión, cuando hay signo parece que no lo hubiera, y cuando no lo hay creemos percibirlo. Es condición del placer que algo haya sido falsificado. Y los Marinelands resultan más inquietantes que otros sitios de diversión, porque allí casi se ha alcanzado la naturaleza, y, sin embargo, ésta se anula en el artificio justamente para poderse ofrecer como naturaleza incontaminada.

Una vez dicho esto, sería moralismo de escuela de Frankfurt de segunda mano prolongar por más tiempo la crítica. Estos sitios son agradables: si existieran en nuestra civilización de matadores de pajaritos constituirían loables ocasiones didácticas. El amor por la naturaleza es una constante del pueblo más industrializado del mundo, casi un remordimiento, así como el amor por el arte europeo resulta una pasión perennemente insatisfecha. Quisiera decir que el primer y más inmediato nivel de comunicación que realizan estos Mundos Salvajes es positivo: lo que inquieta es el nivel alegórico que se superpone al literal, la implícita promesa de un 1984 ya realizado a nivel animal. Lo inquietante no es un



plan malvado, que no existe. Es una amenaza simbólica. Saber que el Buen Salvaje, si existe todavía en las selvas ecuatoriales, mata hipopótamos y cocodrilos, y que, para sobrevivir, hipopótamos y cocodrilos deben someterse a la industria de la falsificación nos trastorna. Y no hay alternativa.

El viaje a través de los Mundos Salvajes ha revelado sutiles conexiones entre el culto a la Naturaleza y el culto al Arte y a la Historia. Hemos visto que para comprender el pasado, incluso el pasado local, era necesario tener a la vista algo que se asemejara lo más posible al modelo original. Pero esto también sucede con el presente. No se puede hablar de la Casa Blanca o del Cabo Kennedy sin tener delante la reconstrucción de la Casa Blanca o el modelo reducido de los cohetes de Cabo Kennedy. El conocimiento sólo puede ser icónico, y el iconismo tiene que ser absoluto. Lo mismo sucede con la naturaleza; no sólo la lejana África, sino también el propio Mississippi debe ser revisto, en Disneylandia, como reconstrucción del [58] Mississippi. Como si en Roma existiera un parque que reprodujera, a escala reducida, las colinas de Chianti. Pero el paralelo es injusto, ya que la distancia entre Los Angeles y Nueva Orleans es casi la misma que hay entre Roma y Kartum, y es la distancia espacial, más que la temporal, la que induce a este país a fabricar no sólo imitaciones del pasado y de las tierras exóticas, sino también imitaciones de sí mismo.

Pero el problema ahora es otro. Habitado a realizar lo lejano (tanto en el espacio como en el tiempo) mediante la reproducción casi «carnal», ¿cómo realizará el norteamericano medio la relación con lo sobrenatural?

Si escuchamos las transmisiones televisivas religiosas de los domingos por la mañana, nos daremos cuenta de que Dios sólo puede ser vivido como naturaleza, carne, energía, imagen tangible. Y puesto que ningún predicador osa mostrarnos a Dios bajo la forma de un maniquí barbudo, ni bajo la forma de un autómatas de Disneylandia, sólo nos queda reencontrar a Dios bajo la forma de fuerza natural, alegría, curación, juventud, salud, incremento económico (que, en resumidas cuentas, Max Weber dixit, es la esencia reunida de la ética protestante y del espíritu del capitalismo).

Oral Roberts, profeta con aire de púgil, ha construido, en el centro de Oklahoma, una ciudad de ciencia ficción de aparatos didácticos computarizados, la Oral Roberts University, donde una «torre de las plegarias», semejante a un repetidor televisivo, difunde por los espacios siderales las demandas de auxilio divino que, acompañadas de ofertas en forma de dinero, llegan allí, vía télex, como en los grandes hoteles, desde todas partes del mundo. Roberts tiene el sano aspecto de un pugilista retirado que no desdeña calzarse los guantes para intercambiar cuatro golpes todas las mañanas, para tomar después una buena ducha y un scotch. Sus transmisiones son una especie de music-hall sacro (un Broadway en la Jerusalén Celeste), donde cantantes bicolores que bajan escaleras a ritmo de tip-tap, una mano delante y otra detrás, celebran al Señor cantando al estilo «ba ba dup», «Jericó, Jericó», o himnos del tipo «El Señor es mi consuelo». Oral Roberts se sienta en la escalinata (la referencia es a Wanda Osiris y no a Odessa) y conversa con su mujer, mientras va leyendo las cartas de los fieles extraviados, cuyos problemas no se refieren a crisis de conciencia (divorcio, robo de pagas a los obreros, acciones bélicas), sino a crisis biliares y enfermedades incurables. Oral Roberts es famoso porque posee el *healing power*; es decir, cura cuanto toca. Por televisión no puede tocar, pero sugiere [59] continuamente una idea de lo divino como energía (la metáfora más frecuente es «carga de electricidad»), ordena al diablo que aparte las garras de sus fieles, aprieta el puño para conseguir una idea de vitalidad y de potencia. Dios debe ser sentido táctilmente, como salud y como optimismo. Roberts concibe el paraíso no como Mística Rosa, sino como Marineland. Dios es un hipopótamo bueno. Un rinoceronte que combate su Armagedón: ¡Vete, diablo, que Dios te dará un puntapié en el trasero!

Cambiamos de canal. Ahora le toca el turno a Kathryn Kuhlman, con la emisión de *I Believe in Miracles*, creo en los milagros. Creer en milagros significa en general creer en el cáncer que desaparece cuando ya los médicos han abandonado toda esperanza. El milagro no es la transustanciación, sino la desaparición de una cosa natural pero maligna. Kathryn, una vieja insoportable y demasiado

maquillada, que sonríe como la mujer de un director de la CIA en visita a Pinochet, entrevista a cuatro médicos cargados de títulos muy convincentes, que, sentados en su jardín fragante, intentan desesperadamente salvar su dignidad profesional. «Dígame, doctor Gzrgnibtz, yo no estoy aquí para defender a Dios, que no necesita de mi ayuda, pero ¿no le ha ocurrido a usted alguna vez ver que una persona que estaba desahuciada se curaba de improviso?» El doctor evade la respuesta: «Mire usted, la medicina no lo puede explicar todo. Algunas veces se trata de casos psicósomáticos; es cierto que he visto gente con un cáncer así de grande y que a los dos meses andaban en bicicleta, ¿qué puedo decirle?». Y Kathryn: «Uap, uap (risotada golosa), qué le decía yo, es la *remisión*, que sólo procede de Dios». El doctor trata de hacer una defensa extrema del sentido común. «Bueno, señora, la ciencia no alcanza a explicarlo todo. No podemos saberlo todo...» Kathryn lanza entonces un feroz «Wow!», estremecida por risitas casi sensuales. «¿No lo decía yo? That's the Truth. ¡Qué cosa profunda acaba de decir usted, doctor! ¡No podemos saberlo todo! ¡He aquí la demostración del poder de Dios, el Supernatural Power of God! ¡El Supernatural Power of God no necesita defensa! ¡Lo sé, lo sé! Gracias, queridos amigos y, ¡hasta la próxima emisión!» Kathryn Kuhlman no ha intentado siquiera, como lo haría un obispo católico, preguntarse si la persona curada había rezado, ni tampoco por qué Dios ha ejercitado su poder sobre ese individuo y no sobre su desdichado vecino de cama en el hospital. En el jardín de rosas multicolores se ha verificado algo que «parece» un milagro, así como una figura de cera parece físicamente un personaje histórico. Mediante un juego de espejos y música de fondo, [60] una vez más lo falso parece verdadero. El médico tiene la misma función que el certificado otorgado por las Bellas Artes italianas en los museos de copias: la copia es auténtica.

Si lo sobrenatural sólo puede asumir formas físicas, tampoco escapará a este destino la Supervivencia del Alma. Éste es el discurso de los cementerios californianos. Forest Lawn es una concentración de memorias históricas, reproducciones de Miguel Angel, cámaras de maravillas, donde puede admirarse la reproducción de las joyas de la corona británica, las puertas del Baptisterio de Florencia en tamaño natural, el *Pensador* de Rodin, el Pie de Pasquino, y otras variadas bisuterías, aderezado todo con música de Strauss (Johann). Los diversos cementerios de Forest Lawn rehuyen el cenotafio individual, las obras maestras del arte de todos los tiempos forman parte del patrimonio colectivo. Las tumbas del Hollywood Forest Lawn están ocultas bajo modestas planchas de bronce, en la hierba de los prados y, en el Glendale, en criptas muy sobrias, con hilo musical constante y reproducciones de esculturas del siglo XIX de jóvenes desnudas, Hebes, Venus, vírgenes rendidas, Paulina Borghese y algún Sagrado Corazón. La filosofía del Forest Lawn, expuesta por Eaton, su fundador, está grabada en grandes lápidas que aparecen en cada sede. Sus conceptos son muy simples: la muerte es una nueva vida, los cementerios no deben ser lugares de tristeza, ni un desordenado amontonamiento de estatuas fúnebres. Deben albergar las reproducciones de las obras de arte más bellas de todos los tiempos, los recuerdos históricos (grandes mosaicos con la historia norteamericana, reliquias —falsas— de la guerra de Independencia), y deben ser lugares poblados de árboles y serenas capillitas, por donde paseen los enamorados cogidos de la mano (y, por desgracia, es cierto), y donde celebren sus bodas (un gran cartel a la entrada de Forest Lawn anuncia las ceremonias nupciales). Lugares, en fin, donde las almas pías puedan meditar acerca de la continuidad de la vida. Por todo ello, los grandes cementerios californianos (indudablemente más agradables que los nuestros) son inmensas imitaciones de una vida natural y estética que continúa después de la muerte. La presencia de Miguel Angel y Donatello (en copias) asegura la eternidad. La eternidad del arte se hace metáfora de la eternidad del alma, la vitalidad de las plantas y las flores se hace metonimia de la vitalidad del cuerpo, que se consume victoriosamente bajo tierra para conferir nueva savia a la vida. La industria del Falso Absoluto logra dar apariencia de verdad al mito de la inmortalidad, a través del juego de las imitaciones y de las copias, y realiza la presencia de lo divino [61] como presencia de lo natural, aunque lo natural es «cultivado», como en los Marinelands.

A dos pasos de estos recintos, la industria de la diversión encara un nuevo tema: el Más Allá como terror, como presencia diabólica, y la Naturaleza como Enemigo. Mientras cementerios y museos de cera cantan la eternidad de la Gracia Artística, y los Marinelands elevan un peán a la Bondad del Animal Salvaje, las nuevas películas, en la línea maestra de *El exorcista*, nos hablan de un sobrenatural feroz, diabólico y enemigo. Una de las películas de mayor éxito, *Tiburón (Jaws)*, trata de una bestia feroz e insaciable que engulle niños y adultos tras lacerarlos y masticarlos como Dios manda. El tiburón de *Jaws* es un modelo hiperrealista de plástico «verdadero» y controlable como los autómatas audioanimatrónicos de Disneylandia. Pero es un pariente ideal de las orcas de Marineland. Por su parte, los diablos que pueblan películas como *El exorcista* o su última imitación *Behind the door* son parientes malignos de la divinidad curadora de Oral Roberts y se manifiestan, físicamente, en vómitos verdosos y voces rechinantes, mientras los terremotos y mareas de los *disaster movies* son hermanos de esa naturaleza que en los cementerios californianos aparece reconciliada con la vida y con la muerte en forma de aligustres, césped recién segado y pinos movidos por una ligera brisa. Pero, así como la Naturaleza Buena debe ser percibida físicamente en forma de música de violines, la Naturaleza Mala debe ser sentida en forma de sacudida física, mediante la participación sinestésica del *sensurrounding*, que hace temblar al espectador en su butaca. Todo debe ser táctil para esta Norteamérica difusa y secundaria que ignora el Museum of Modern Art y la rebelión de Edward Kienholz, que reconstruye los museos de cera, pero dotando a sus maniqués de inquietantes cabezas en forma de reloj o escafandra surrealista. Es la América de Linus, para quien la felicidad asume la forma del Hot-dog o de la Mantita, la de Schroeder, que revive a Beethoven, no tanto a través de una partitura reducida ejecutada en piano de juguete, como a través del busto realista en mármol (o caucho). Una América donde el Bien, el Arte, la Fábula y la Historia, al no poder hacerse carne, deben, por lo menos, hacerse plástica.

La ideología de esta Norteamérica querría, mediante la Imitación, establecer la reafirmación. Pero el beneficio desbarata la ideología, pues el consumidor no sólo desea excitarse en la garantía del Bien, sino también en el escalofrío del Mal. Y así como, en Disneylandia, junto a los ratoncillos y a los osos bonachones adquiere también evidencia táctil el Mal Metafísico (la Casa Embrujada) y el Mal Histórico (los Piratas), en los museos de cera encontramos junto a las Venus de Milo a los Violadores de Tumbas, Drácula, Frankenstein, el Hombre Lobo, el Fantasma de la Ópera y Jack el Destripador. Junto a la Ballena Buena se agita la aleta de plástico del Tiburón Maligno. Ambos en el mismo nivel de credibilidad, ambos en el mismo nivel de falsedad. De manera que, al entrar en esas catedrales de la reafirmación icónica, el visitante experimenta una continua incertidumbre acerca de si su destino final es el infierno o el paraíso, y consume nuevas promesas.

## II

# HACIA UNA NUEVA EDAD MEDIA

Recientemente, y desde muchas partes, se ha empezado a hablar de nuestra época como de una nueva Edad Media. El problema es si se trata de una profecía o de una constatación. Dicho de otro modo: ¿hemos entrado ya en la Nueva Edad Media o, como lo expresa Roberto Vacca en un inquietante libro, «vamos al encuentro de una próxima Edad Media inminente»? La tesis de Vacca se basa en la degradación de los grandes sistemas típicos de la era tecnológica que, demasiado vastos y complejos para ser coordinados por una autoridad central y también para ser controlados individualmente por un aparato directivo eficiente, están condenados al colapso y, por interacciones recíprocas, a producir un retroceso de toda la civilización industrial. Repasemos brevemente las hipótesis más apocalípticas que Vacca concibe, en una especie de «escenario» futurible de apariencia muy persuasiva.

### 1. PROYECTO DE APOCALIPSIS

Un día, en Estados Unidos, la coincidencia de un atasco de autopistas con una paralización del tráfico ferroviario impide que el personal de relevo acceda a un gran aeropuerto. Los controladores no relevados, vencidos por el estrés, provocan la colisión entre dos cuatrirreactores, que se precipitan sobre una línea eléctrica de alta tensión, cuya carga, repartida entre otras líneas ya sobrecargadas, provoca un black out como el que ya sufriera Nueva York hace algunos años. Salvo que esta vez es más radical y dura varios días. Como nieva y las calles están bloqueadas, los automóviles forman monstruosos atascos; en las oficinas, se encienden fuegos para calentarse, estallan incendios y los bomberos no logran llegar a los sitios para apagarlos. La red telefónica queda bloqueada bajo el impacto de cincuenta millones de personas aisladas que tratan de comunicarse. Se inician marchas por la nieve, que ocasionan víctimas que se abandonan en las calles.

Los viandantes, privados de aprovisionamientos de toda clase, intentan apoderarse de refugios y mercancías; entran en acción las decenas de millones de armas de fuego vendidas en Norteamérica. Las fuerzas armadas asumen el poder, pero son víctimas también de la parálisis general. La gente saquea los supermercados, en los [67] hogares se acaban las reservas de velas, aumenta el número de muertos a causa del frío y el hambre, y en los hospitales los enfermos mueren por falta de cuidados. Después de algunas semanas, cuando penosamente se restablezca la normalidad, los millones de cadáveres dispersos por las ciudades y el campo comenzarán a propagar epidemias y provocarán flagelos de dimensiones parecidas a los de la peste negra, que en el siglo XIV destruyó dos tercios de la población europea. Surgirán entonces psicosis «de contagio» y se afirmará un nuevo maccartismo mucho más cruento que el primero. La vida política, que habrá entrado en crisis, se subdividirá en una serie de subsistemas autónomos e independientes del poder central, con ejércitos mercenarios y administraciones autónomas de justicia. Mientras la crisis continuará indefinidamente, quienes lograrán superarla con más facilidad serán los habitantes de las áreas subdesarrolladas, ya preparados para vivir en condiciones elementales de vida y de competencia, y se producirán grandes migraciones, que darán lugar a fusiones y mezclas raciales, importación y difusión de nuevas ideologías. La propiedad, menguada la fuerza de las leyes y destruidos los catastros, se apoyará en el solo derecho de usurpación. Por otra parte, la rápida decadencia habrá reducido las ciudades a una serie de ruinas alternadas con casas habitables, y habitadas por quienes hayan logrado apoderarse de ellas, mientras las pequeñas autoridades locales podrán mantener cierto poder construyendo recintos y pequeñas fortificaciones. En este momento, se estará ya en plena estructura feudal. Las alianzas entre poderes locales se apoyarán en el compromiso y

no en las leyes, las relaciones individuales se basarán en la agresión, en la alianza por amistad o comunidad de intereses, y renacerán las costumbres elementales de hospitalidad para el transeúnte. Ante esta perspectiva, nos dice Vacca, no cabe otra cosa que pensar en planificar el equivalente de la comunidad monástica que, en medio de tanta decadencia, se ejercite desde ahora en mantener vivos y en transmitir los conocimientos técnicos y científicos útiles para el advenimiento de un nuevo renacimiento. Cómo organizar estos conocimientos, cómo impedir que se corrompan en el proceso de transmisión o que alguna comunidad haga uso de ellos con fines de poder particular, éstos y otros problemas constituyen los capítulos finales (en gran parte discutibles) del *Medio Evo prossimo venturo*. Pero, como decíamos al comienzo, el problema es de índole diversa. Se trata ante todo de decidir si este escenario que describe Vacca es apocalíptico o si es la enfatización de algo ya existente. Y, en segundo lugar, de liberar la [68] noción de Edad Media del aura negativa con que la ha envuelto cierta difusión cultural de inspiración renacentista. Tratemos pues de analizar qué es lo que se entiende por Edad Media.

## 2. PROYECTO ALTERNATIVO DE EDAD MEDIA

Para empezar, observemos que este nombre define dos momentos históricos bien distintos: uno que va desde la caída del Imperio Romano de Occidente hasta el año 1000, y es una época de crisis, de decadencia, de violentos ajustes de cuentas entre pueblos y de choque de culturas; el otro período se extiende desde el siglo XI hasta aquella época que escolarmente se define como Humanismo, y no por azar muchos historiadores extranjeros lo consideran ya una época de pleno florecimiento y hablan así de tres renacimientos: uno carolingio, otro en los siglos XI y XII, y el tercero, que es el que se conoce como Renacimiento propiamente dicho.

Admitiendo que se corre el riesgo de sintetizar la Edad Media en una especie de modelo abstracto, ¿con cuál de aquellos dos períodos se hará corresponder nuestra época? Cualquier correspondencia término por término sería ingenua, incluso porque vivimos en una época de procesos enormemente acelerados, donde lo que sucede ahora en cinco años puede a veces corresponder a lo que entonces sucedía en cinco siglos. En segundo lugar, el centro del mundo se ha extendido a todo el planeta; hoy conviven civilizaciones, culturas y estadios diferentes de desarrollo, y en términos de sentido común nos vemos llevados a hablar de «condiciones medievales» de la población bengalí, mientras consideramos Nueva York una floreciente Babilonia, o Pekín el modelo de una nueva civilización renovadora. Será necesario, por tanto, establecer un paralelo entre ciertos momentos y ciertas situaciones de nuestra civilización planetaria y diversos momentos de un proceso histórico que va del siglo V al siglo XIII. Ciertamente, comparar un momento histórico preciso (hoy) con un período de casi mil años parece un pasatiempo sin sustancia, y así sería si hiciéramos esto. Pero lo que intentamos aquí es elaborar una «hipótesis de Edad Media» (como si nos propusiéramos construir una Edad Media y calculáramos qué ingredientes serían necesarios para producir una eficiente y plausible).

Esta hipótesis, o este modelo, tendrá las características propias de toda criatura de laboratorio: será el resultado de una elección, de una filtración, y la elección dependerá de un fin preciso. En nuestro [69] caso, el fin consiste en disponer una imagen sobre la cual podamos medir tendencias y situaciones de nuestro tiempo. Será un juego de laboratorio, pero nadie ha dicho nunca seriamente que los juegos sean inútiles. Jugando el niño aprende a estar en el mundo, justamente porque simula aquello que después estará obligado a hacer de veras.

¿Qué necesitamos para hacer una buena Edad Media? Ante todo una gran Paz que se degrada, un gran poder estatal internacional que había unificado el mundo bajo una lengua, costumbres, ideología, religión, arte y tecnología y que, en un momento dado, a causa de la propia ingobernable complejidad, se derrumba. Y se derrumba por la presión que en sus fronteras ejercen los «bárbaros», que no son necesariamente incultos, sino que son portadores de nuevas costumbres y de nuevas visiones del mundo. Estos bárbaros pueden invadir con violencia, porque quieren apropiarse de una riqueza que les

había sido negada; o bien pueden insinuarse en el cuerpo social y cultural de la Pax dominante haciendo circular nuevas formas de fe y nuevas perspectivas de vida.

El Imperio Romano, en los comienzos de su decadencia, no fue socavado por la ética cristiana; se socavó sólo al acoger sincréticamente la cultura alejandrina y los cultos orientales de Mitra y de Astarté, jugueteando con la magia, las nuevas éticas sexuales y diversas esperanzas e imágenes de salvación. El imperio acogió nuevos componentes raciales, eliminó, por la fuerza de las circunstancias, muchas rígidas divisiones de clase, redujo la diferencia entre ciudadanos y no ciudadanos, entre plebeyos y patricios, conservó la división de la riqueza, pero moderó —y no podía hacer otra cosa— las diferencias entre los roles sociales. También experimentó fenómenos de rápida aculturación, colocó en el gobierno a hombres que pertenecían a razas que doscientos años antes habrían sido consideradas inferiores, y desdogmatizó muchas teologías. Durante el mismo período, el gobierno adoró a los dioses clásicos, los soldados a Mitra y los esclavos a Jesús. Por instinto se perseguía la fe que, a la larga, parecía más letal para el sistema, pero, en general, una gran tolerancia represiva permitía aceptarlo todo.

El colapso (militar, civil, social y cultural) de la Gran Pax abre un período de crisis económica y de vacío de poder, pero sólo una justificable reacción anticlerical ha permitido considerar los Siglos Oscuros tan «oscuros». En realidad, incluso la Alta Edad Media (y más la Edad Media posterior al año 1000) fue una época de increíble vitalidad intelectual, de diálogo apasionante entre civilización [70] bárbara, herencia romana y estímulos cristiano-orientales, de viajes y de encuentros, con los monjes irlandeses que atravesaban Europa difundiendo ideas, promoviendo lecturas, inventando locuras de todo género... En resumen, fue en este período cuando maduró el hombre occidental moderno, y es en este sentido que el modelo de una Edad Media puede servirnos para entender lo que está sucediendo en nuestros días: la quiebra de una gran Pax acarrea crisis e inseguridades, choques de distintas civilizaciones, y lentamente se va configurando la imagen de un hombre nuevo. Imagen que sólo más tarde aparecerá clara, pero cuyos elementos fundamentales están ya bullendo allí en un dramático caldero. Boecio, que divulga a Pitágoras y relee a Aristóteles, no repite de memoria la lección del pasado, sino que inventa un nuevo modo de hacer cultura y, fingiendo ser el último de los romanos, constituye la primera oficina de estudios de las cortes bárbaras.

### 3. CRISIS DE LA PAX AMERICANA

Que hoy estamos viviendo la crisis de la Pax Americana es ya lugar común en la historiografía del presente. Sería pueril encasillar en una imagen precisa a los «nuevos bárbaros», incluso por la carga negativa y desorientadora que para nuestros oídos ha tenido siempre el término «bárbaro»: difícil decir si son los chinos o los pueblos del tercer mundo, o la generación contestataria, o los inmigrantes meridionales que están creando en Turín un nuevo Piamonte que antes jamás existió; y si apremian en las fronteras (donde están) o trabajan ya en el interior del cuerpo social. Por otra parte, ¿quiénes eran los bárbaros en los siglos de la decadencia imperial, los hunos, los godos o los pueblos asiáticos y africanos que implicaban la central del imperio en su comercio y en sus religiones? Lo único que en concreto estaba desapareciendo era el Romano, como hoy desaparece el Hombre Liberal, empresario emprendedor de lengua anglosajona que tuvo en el *Robinson Crusoe* su poema primitivo y en Max Weber su Virgilio.

En las pequeñas villas suburbanas, el ejecutivo medio de pelo cortado en cepillo personifica todavía al romano de antigua virtud, pero su hijo ya va con pelos de indio, poncho de mexicano, toca el sitar asiático, lee textos budistas o libelos leninistas y (como sucedía en el Bajo Imperio) a menudo logra poner de acuerdo a Hesse, el zodíaco, la alquimia, el pensamiento de Mao, la marihuana y la técnica [71] nica de la guerrilla urbana; basta leer *Do it* de Jerry Rubin o pensar en los programas de la Alternate University, que hace dos años organizaba en Nueva York cursos sobre Marx, economía urbana y astrología. Por otra parte, también este romano superviviente juega, en los momentos de aburrimiento, al intercambio de parejas y pone en crisis el modelo de la familia puritana.

Este romano de pelo en cepillo, inserto en una gran corporación (gran sistema que se degrada), vive ya de hecho la descentralización absoluta y la crisis del poder (o de los poderes) central reducido a una ficción (como era el Imperio) y a un sistema de principios cada vez más abstractos. Véase el impresionante ensayo de Furio Colombo, *Potere, gruppi e conflitto nella società neo-feudale*,<sup>1</sup> del que emerge la contemporaneidad de una situación típicamente neomedieval. Sin necesidad de hacer sociología, todos sabemos que en lo que a nosotros respecta las decisiones del gobierno son, con frecuencia, formales en relación a las decisiones aparentemente periféricas de los grandes centros económicos; los cuales no por azar empiezan a constituir su *Sifar* privado, quizás utilizando las fuerzas de los *Sifar* públicos, y sus universidades, que tienen como finalidad única los resultados de eficacia individual, en oposición a la Caída de la Distribución Central de Adiestramiento. En cuanto a que ahora la política del Pentágono o del FBI pueda proceder de manera absolutamente independiente de la política de la Casa Blanca es crónica cotidiana.

«El golpe de mano del poder tecnológico ha vaciado las instituciones y ha abandonado el centro de la estructura social», observa Colombo, que añade que el poder «se organiza abiertamente fuera del área central y media del cuerpo social, dirigiéndose hacia una zona libre de tareas y responsabilidades generales, revelando abierta y súbitamente el carácter accesorio de las instituciones».

Las apelaciones ya no son en términos de jerarquía o de función codificada, sino de prestigio y presión efectiva. Colombo cita el caso de la rebelión en las cárceles de Nueva York en octubre de 1970, donde la autoridad institucional, el alcalde Lindsay, sólo pudo actuar mediante llamadas a la moderación, mientras las negociaciones se realizaban al principio entre presos y guardianes y después entre periodistas y autoridades carcelarias, con la mediación efectiva de la televisión. [72]

#### 4. LA VIETNAMIZACIÓN DEL TERRITORIO

En el juego de estos intereses privados que se autoadministran y logran mantener compromisos y equilibrios recíprocos, servidos por policía privada y mercenaria, con sus propios centros fortificados de refugio y defensa, se asiste a lo que Colombo llama una progresiva vietnamización de los territorios, batidos por nuevas compañías de fortuna (¿qué otra cosa son los *minutemen* y los *Black Panthers*?). Hagamos la prueba de aterrizar en Nueva York en un avión de la TWA: entraremos en un mundo absolutamente privado, en una catedral autogestionada que no tiene nada que ver con la terminal de la Panamerican. El poder central, que experimenta de manera particularmente intensa la presión de la TWA, provee a la compañía de un servicio de visados y aduana más rápido que los demás. Si volamos por TWA, en cinco minutos de reloj entramos en Estados Unidos; con otras compañías nos llevará una hora. Todo depende del feudatario volante al que nos confiamos, y los *missi dominici* (que también están investidos de poder de condena y de absolución ideológica) levantarán a unos excomuniones que para otros serán mucho más dogmáticamente irrevocables.

No es preciso ir a los Estados Unidos para advertir cómo se ha modificado el aspecto exterior de la sala central de un banco de Milán o Turín, ni para comprobar qué complejo de controles y trámites de policía interna hay que superar antes de poner pie en un castillo más fortificado que los otros, como es el palacio de la RAI, en Roma, en el viale Mazzini. El ejemplo de la fortificación y paramilitarización de los edificios lo tenemos también en casa, a nivel de experiencia cotidiana. A este respecto, el agente de policía de servicio sirve y no sirve, confirma la presencia simbólica del poder, que a veces puede convertirse en brazo secular efectivo, pero a menudo bastan las fuerzas mercenarias internas. Cuando la fortificación herética (piénsese en la *Estatale* de Milán, con su territorio franco provisto de privilegios «de hecho») se hace embarazosa, el poder central interviene entonces para restablecer la autoridad de la Imagen del Estado, pero en la facultad de arquitectura de Milán, transformada en ciudadela, el poder central sólo intervino cuando unos señores feudales de diversa extracción (industrias, periódicos, D.C.

---

<sup>1</sup> Cf. A.A.V.V. *Documenti su il nuovo medioevo*, Bompiani, 1973, donde aparece también el presente ensayo.

local) decidieron que la ciudadela enemiga fuera expugnada. Sólo entonces el poder central cayó en la cuenta o fingió creer que la situación era ilegal desde hacía años, e incriminó al consejo de la facultad. Hasta que la presión de los feudatarios más poderosos no [73] se hizo insostenible, aquel pequeño feudo de aberrantes templarios, o aquel monasterio de monjes disolutos, había quedado abandonado a su autogestión, con sus propias reglas y sus ayunos o sus libertinajes.<sup>1</sup>

Un geógrafo italiano, Giuseppe Sacco, desarrolló hace un año el tema de la medievalización de la ciudad. Una serie de minorías que rechazan la integración se constituyen en clan, y cada clan caracteriza un barrio, que se convierte en el centro propio, a menudo inaccesible: estamos en la «comarca» medieval (Giuseppe Sacco es profesor en Siena). A ese espíritu de clan se unen por otra parte las clases pudientes que, siguiendo el mito de la naturaleza, se retiran al exterior de las ciudades, en los barrios jardín con supermercados autónomos, que dan origen a otros tipos de microsociedad.

Sacco retoma también el tema de la vietnamización de los territorios, teatro de tensiones permanentes a causa de la ruptura del consenso: entre las respuestas del poder está la tendencia a descentralizar las grandes universidades (una especie de defoliación estudiantil), para evitar peligrosas concentraciones de masas. En ese marco de guerra civil permanente dominado por el choque de minorías opuestas y privadas de centro, la ciudad lleva camino de convertirse cada vez [74] más en eso que ya puede verse en algunas poblaciones latinoamericanas, acostumbradas a la guerrilla, «donde la fragmentación del cuerpo social está muy bien simbolizada en el hecho de que el portero de las casas de apartamentos vaya habitualmente armado de metralleta. En estas mismas ciudades, los edificios públicos parecen a veces fortalezas, como los palacios presidenciales, y están rodeados por una especie de parapetos de tierra para protegerse de los ataques con bazookas».

Por supuesto, nuestro paralelo medieval debe articularse sin temor a las imágenes simétricamente opuestas. Porque, mientras la otra Edad Media estaba estrechamente ligada a la disminución de población, abandono de la ciudad y penuria del campo, dificultad de comunicación, deterioro de las vías y correos romanos y crisis del control central, hoy parece que ocurra (respecto a la crisis de los poderes centrales) el fenómeno opuesto: el exceso de población interactúa con el exceso de comunicaciones y transportes y hace inhabitable la ciudad, no por destrucción y abandono, sino por un paroxismo de actividad. La hiedra que corroía las grandes construcciones ruinosas es sustituida ahora por la contaminación atmosférica y por la acumulación de basuras que desfigurán y vuelven irrespirables las áreas habitadas. La ciudad se llena de inmigrantes y se vacía de sus antiguos habitantes, que sólo acuden a ella para trabajar y correr después a los suburbios (cada vez más fortificados después de la matanza de Bel Air). Manhattan va camino de ser habitado sólo por negros. Turín por meridionales, mientras que en las colinas y llanos circundantes surgen nobles construcciones, ligadas a etiquetas de buena vecindad, desconfianza recíproca y grandes ocasiones ceremoniales de encuentro.

<sup>1</sup> Los estudiantes protestan porque las aulas están demasiado llenas y la enseñanza es demasiado autoritaria. Los profesores quisieran organizar el trabajo en seminarios con los alumnos, pero interviene la policía. En una refriega, resultan muertos cinco estudiantes (año 1200). Se introduce una reforma que otorga autonomía a profesores y estudiantes; el canciller no podrá rehusar la licencia de enseñanza al candidato propuesto por seis profesores (año 1215). El canciller de Nôtre-Dame prohíbe las obras de Aristóteles. Los estudiantes, con el pretexto de que los precios son demasiado caros, invaden y arrasan una hostería. El preboste de policía interviene con una compañía de arqueros, que hieren a algunos viandantes. Desde las calles vecinas acuden grupos de estudiantes, que atacan a la fuerza pública arrojándole adoquines que arrancan del pavimento. El preboste de policía ordena cargar contra ellos: caen muertos tres estudiantes. Huelga general en la universidad, atrincheramiento en el edificio, delegación al gobierno. Profesores y estudiantes se dirigen hacia las universidades periféricas. Después de largas negociaciones, el rey establece una ley que regula a bajo precio los alojamientos para estudiantes y crea colegios y comedores universitarios (marzo de 1229). Las órdenes mendicantes ocupan tres cátedras sobre doce. Revuelta de docentes seculares que las acusan de constituir una mafia de barones (1252). El año siguiente, estalla una violenta lucha entre estudiantes y policía, los docentes seculares suspenden sus cursos por solidaridad, mientras los católicos de las órdenes religiosas continúan con los suyos (1253). La universidad entra en conflicto con el Papa, que se pronuncia a favor de los docentes de las órdenes regulares, hasta que Alejandro IV se ve obligado a conceder el derecho de huelga si la decisión se toma por la asamblea de facultad con mayoría de dos tercios. Algunos docentes rechazan las concesiones y son destituidos: Guillaume de Saint-Amour, Eudes de Douai, Chrétien de Beauvais y Nicolas de Bar-sur-Aube son procesados. Los destituidos publican un libro blanco titulado *El peligro de los tiempos recientes*, que es condenado por «inicuo, criminal y execrable» por una bula de 1256 (cf. Gilette Ziegler, *Le défi de la Sorbonne*, París, Julliard, 1969).



## 5. EL DETERIORO ECOLÓGICO

Por otra parte, la gran ciudad, que hoy no es invadida por bárbaros beligerantes ni devastada por incendios, sufre escasez de agua, crisis de energía eléctrica disponible y parálisis del tráfico. Vacca recuerda la existencia de grupos underground que, en un intento de socavar las bases de la convivencia tecnológica, incitan a que se hagan saltar todas las líneas eléctricas usando simultáneamente todos los electrodomésticos posibles y a refrigerar la casa dejando abierta la nevera. Vacca señala, doctamente, que dejando la nevera abierta la temperatura no disminuye sino que aumenta: sin embargo, los filósofos paganos tenían objeciones mucho más importantes que hacer a las teorías sexuales o económicas de los primeros cristianos, y no obstante el problema no radicaba en comprobar si dichas teorías eran eficientes, sino en reprimir el abstencionismo y el rechazo a la colaboración cuando rebasaban ciertos límites. Los profesores de Castelnuovo fueron incriminados porque no registrar las ausencias en las asambleas equivale a no hacer sacrificios a los dioses. El poder teme el relajamiento de los ceremoniales o la falta de obsecuencia formal en las instituciones, en los que se ve la voluntad de sabotear el orden tradicional y de introducir nuevas costumbres.

La Alta Edad Media se caracterizó también por una gran decadencia tecnológica y por la pauperización del campo. El hierro escaseaba y si un campesino dejaba caer en el pozo la única hoz que poseía sólo le quedaba esperar la milagrosa intervención de un santo que se la devolviera (como testimonian las leyendas), de otro modo se había terminado el ir segando. La pavorosa disminución de la población no empezó a recuperarse hasta rebasado el año 1000, gracias a la introducción del cultivo de judías, lentejas y habas, alimentos de alto valor nutritivo, sin los cuales Europa hubiera perecido por debilidad constitucional de la población (la relación entre legumbres y renacimiento cultural es decisiva). Actualmente el paralelo se invierte para coincidir de nuevo: el gran desarrollo tecnológico provoca obstáculos y disfunciones, y la expansión de la industria alimentaria se convierte en producción de alimentos tóxicos y cancerígenos.

Por otra parte, la sociedad de consumo a ultranza no produce objetos perfectos, sino maquinillas fácilmente deteriorables (si se quiere un buen cuchillo, será mejor comprarlo en África; en Estados Unidos después de la primera utilización se rompe) y la civilización tecnológica se va convirtiendo en una sociedad de objetos usados e inservibles; mientras que en el campo asistimos a deforestaciones, abandono de cultivos, contaminación de las aguas, de la atmósfera y de las plantas, desaparición de especies animales y fenómenos parecidos, por lo que la necesidad, si no de judías, sí de una inyección de elementos genuinos, se hace cada vez más apremiante.

## 6. EL NEONOMADISMO

El hecho de que en la actualidad se viaje a la Luna, se transmita vía satélite y se inventen nuevas sustancias corresponde perfectamente [76] a la otra cara, por lo demás desconocida, de la Edad Media a caballo entre los dos milenios y que se define como la época de una primera e importantísima revolución industrial: en el transcurso de tres siglos se inventaron los estribos, la collera con horcate, que potencia el rendimiento del caballo, el timón posterior articulado, que permite barloventear a las embarcaciones, es decir, navegar contra el viento, y el molino de viento. Aunque no lo parezca, eran escasas las oportunidades que un hombre tenía en su vida de visitar Pavía y muchas en cambio de ir a Santiago de Compostela o a Jerusalén. La Europa medieval estaba surcada por vías de peregrinación (catalogadas en sus curiosas guías turísticas, que citaban las iglesias abaciales como hoy se citan los moteles y los Hilton), del mismo modo que nuestros cielos están surcados por líneas aéreas que hacen más fácil viajar de Roma a Nueva York que de Spoleto a Roma.

Se podría objetar que la sociedad seminómada medieval era una sociedad de viajes inseguros; partir significaba hacer testamento (recuérdese la partida del viejo Anne Vercos en *La anunciación a María*, de Paul Claudel); viajar significaba encontrar bandoleros, bandas de vagabundos y fieras. Pero la idea del viaje moderno como obra maestra de comodidad y seguridad hace ya tiempo que se malogró, y

atravesar los diversos controles electrónicos y las inspecciones antisequestros para subir a un jet restituye más o menos la antigua sensación de inseguridad, que presumiblemente está destinada a aumentar.

#### 7. LA INSECURITAS

«Inseguridad» es una palabra clave: hay que insertar este sentimiento en el marco de las angustias milenarísticas o «quiliásticas»: el mundo llega a su fin, una catástrofe final pondrá término al milenio. Está demostrado ahora que los famosos terrores del año 1000 fueron una leyenda, pero también está demostrado que todo el siglo X estuvo recorrido por el temor del fin del mundo, aunque hacia el declinar del milenio la psicosis estuviera ya superada. En lo que respecta a nuestros días, los temas recurrentes de la catástrofe atómica y de la catástrofe ecológica bastan para indicar fuertes corrientes apocalípticas. El correctivo utópico era entonces la idea de la *renovatio imperii*; hoy consiste en esa maleable suficiencia de «revolución». Ambas ideas no carecen de sólidas perspectivas reales, a pesar de los desfases finales con respecto al proyecto de partida (no [77] será el Imperio quien se renueve, sino que serán el renacer comunal y las monarquías nacionales quienes disciplinen la inseguridad). Pero la inseguridad no es sólo «histórica»; es también psicológica; forma parte de la relación hombre-paisaje, hombre-sociedad. En la Edad Media, se vagaba de noche por los bosques sintiéndolos poblados de presencias maléficas, nadie se aventuraba fácilmente fuera de los lugares habitados, se iba armado; condiciones a las que se encamina el habitante de Nueva York, que después de las cinco de la tarde no pone el pie en Central Park, o se cuida muy mucho de coger equivocadamente un metro que lo deje en Harlem o evita utilizar este medio de transporte después de medianoche si no va acompañado, e incluso antes si es una mujer. Mientras las fuerzas de policía comienzan a reprimir por todas partes los atracos y pillajes mediante indiscriminadas masacres de culpables e inocentes, se instaura la práctica del robo revolucionario y del rapto de embajadores, del mismo modo que un cardenal y su séquito podían ser capturados por cualquier Robin Hood, para ser canjeados por un par de alegres camaradas del bosque destinados a la horca o a la rueda.

Un último toque al cuadro de la inseguridad colectiva resulta el hecho de que como entonces, y contrariamente a los usos establecidos por los estados liberales modernos, ya no se declara la guerra (salvo al final del conflicto, véase el caso de India y Pakistán) y no se sabe nunca si dos países se encuentran en estado de beligerancia o no. En fin, basta ir a Livorno, Verona o Malta para advertir que las tropas del Imperio permanecen de guarnición en los diferentes territorios nacionales; se trata de ejércitos multilingües con unos almirantes continuamente tentados a usar estas fuerzas para guerrear (o hacer política) por cuenta propia.

#### 8. LOS ERRANTES

Por estos anchos territorios dominados por la «insecuritas» vagan bandas de marginados, místicos o aventureros. Al lado de los estudiantes que, en la crisis general de las universidades y gracias a becas completamente incoherentes, se vuelven itinerantes y recurren sólo a profesores no sedentarios rechazando sus propios «instructores naturales», tenemos bandas de hippies —verdaderas órdenes mendicantes—, que viven de la caridad pública en su búsqueda de una mística felicidad (entre droga y gracia divina no hay demasiada diferencia, incluso varias religiones no cristianas atisban entre los [78] pliegues de la felicidad química). Las poblaciones locales no los aceptan y los persiguen, y, cuando hayan sido expulsados de todos los albergues juveniles, el hermano de las flores escribirá que allí se encuentra la perfecta alegría. Como en la Edad Media, el límite entre el místico y el ladrón es mínimo, y Manson no es más que un monje que se ha excedido, como sus antecesores, en los ritos satánicos (por otra parte, también cuando un hombre con poder resulta molesto al gobierno legítimo, lo envuelven, como hizo Felipe el Hermoso con los templarios, en un escándalo de orgías sexuales). Excitación mística y rito diabólico están muy próximos, y Gilles de Rais, quemado vivo por haber devorado muchos niños, había sido compañero de armas de Juana de Arco, guerrillera carismática como lo fuera el Che. Otras formas afines a las de las órdenes mendicantes son por el contrario reivindicadas en otra clave por

grupos politizados, y el moralismo de la unión de los marxistas leninistas tiene raíces monásticas, con su llamado a la pobreza, a la austeridad de costumbres y al «servicio del pueblo».

Si estas comparaciones parecen disparatadas, piénsese en la enorme diferencia que, bajo la aparente cobertura religiosa, había entre monjes contemplativos y holgazanes, que en la clausura conventual no hacían nada, franciscanos activos y populistas, y dominicos doctrinarios e intransigentes, todos ellos voluntariamente marginados, pero de manera diferente, del contexto social corriente, despreciado por decadente, simbólico, fuente de neurosis y «alienación». Estas sociedades de innovadores, divididas entre una furiosa actividad práctica al servicio de los desheredados y una violenta discusión teológica, estaban desgarradas por recíprocas acusaciones de herejía y continuas excomuniones y rechazos. Cada grupo producía sus propios disidentes y sus propios heresiarcas. Los ataques que se hacían mutuamente dominicos y franciscanos no son diferentes de los que se hacen unos a otros trotskistas y estalinistas, ni es esto el signo, arbitrariamente señalado, de un desorden sin objeto, sino que, por el contrario, es el signo de una sociedad en la que nuevas fuerzas buscan nuevas imágenes de vida colectiva y descubren que sólo pueden imponerlas a través de la lucha contra los «sistemas» establecidos, practicando una consciente y rigurosa intolerancia teórica y práctica. [79]

#### 9. LA AUCTORITAS

La práctica del recurso a la auctoritas es un aspecto de la cultura medieval que una óptica laica, iluminista y liberal nos ha llevado, por un exceso de obligada polémica, a juzgar mal y a deformar. El estudioso medieval aparenta siempre no haber inventado nada y cita continuamente una autoridad precedente. Serán los padres de la Iglesia Oriental, será Agustín, serán Aristóteles o las Sagradas Escrituras o estudiosos del siglo anterior, pero jamás debe sostenerse nada nuevo, si no es haciéndolo aparecer como ya dicho por algún predecesor. Si lo pensamos bien, es lo opuesto de lo que se hará desde Descartes hasta nuestro siglo, en que el filósofo o el científico de valía son exactamente aquellos que hayan aportado algo nuevo (lo mismo vale para el artista desde el romanticismo o, quizá, desde el manierismo en adelante). Exactamente lo contrario de lo que hace el hombre medieval. Así, el discurso cultural medieval parece, desde fuera, un extenso monólogo carente de diferencias, porque todos procuran usar el mismo lenguaje, las mismas citas, los mismos argumentos, el mismo léxico, y para un oyente externo parece que siempre se dijera la misma cosa, exactamente como le sucede a quien asiste a una asamblea estudiantil o lee la prensa de los grupúsculos extraparlamentarios o los escritos de la revolución cultural.

En realidad, el estudioso de temas medievales sabe reconocer diferencias fundamentales, del mismo modo que el político de hoy se orienta fácilmente y distingue diferencias y desviaciones entre intervención e intervención parlamentaria y sabe clasificar inmediatamente a su interlocutor en tal o cual bando. Y no ignora tampoco que el hombre medieval sabe muy bien que con la auctoritas se puede hacer lo que se quiera: «La autoridad tiene una nariz de cera, que puede deformarse como se quiera», dice Alain de Lille en el siglo XII. Pero ya antes que él Bernard de Chartres había dicho: «Somos como enanos en hombros de gigantes»; los gigantes simbolizan la autoridad indiscutible, mucho más lúcidos y clarividentes que nosotros, pero nosotros, pequeños como somos, cuando nos sostenemos sobre ellos, vemos más lejos. Existía por tanto, por un lado, la conciencia de estar innovando y avanzando, y por otro, la innovación debía apoyarse en un corpus cultural que asegurase ciertas persuasiones indiscutibles y un lenguaje común. Lo que no era sólo dogmatismo (aunque a menudo llegaba a serlo), sino que constituía el modo en que el hombre medieval hacía frente al desorden y a la disipación cultural de la baja romanidad, al crisol de ideas, religiones, promesas y lenguajes del mundo helenístico, donde cada uno se encontraba solo con su tesoro de sabiduría. Ante todo había que reconstruir una temática, una retórica y un léxico comunes, en los cuales poder reconocerse, pues de otro modo no era posible comunicarse y no se podía tender un puente (que era lo que importaba) entre los intelectuales y el pueblo, que era lo que hacía, de modo personal y paternalista, el intelectual medieval, a

diferencia del griego y el romano. La actitud de los grupos políticos juveniles es hoy exactamente del mismo tipo, representa la reacción contra la disipación de la originalidad romántico-idealista y contra el pluralismo de las perspectivas liberales, consideradas como coberturas ideológicas que, bajo la pátina de la diferencia de opiniones y de métodos, ocultan la sólida unidad del dominio económico. La investigación de textos sagrados (sean de Marx o de Mao, del Che o de Rosa Luxemburgo) tiene ante todo la función de restablecer una base del discurso común, un corpus de autoridad reconocible sobre el cual instaurar el juego de las diferencias y de las propuestas que se contraponen. Todo ello realizado con una humildad totalmente medieval y exactamente opuesta al espíritu moderno, burgués, surgido del Renacimiento: ya no cuenta la personalidad de quien propone y la propuesta no debe presentarse como descubrimiento individual, sino como fruto de una decisión colectiva, siempre rigurosamente anónima. Así, una reunión asamblearia se desarrolla como una *quaestio disputata*: la cual daba al extraño la impresión de un juego monótono y bizantino, cuando en ella se debatían no sólo los grandes problemas del destino del hombre, sino también las cuestiones concernientes a la propiedad, la distribución de la riqueza y las relaciones con el Príncipe, o la naturaleza de los cuerpos terrestres en movimiento y de los cuerpos celestes inmóviles.

#### 10. LAS FORMAS DEL PENSAMIENTO

Con un rápido cambio de escenario (en lo que respecta al mundo actual), pero sin apartarnos un ápice del paralelo con la Edad Media, hemos aquí en un aula universitaria donde Chomsky divide gramaticalmente nuestros enunciados en elementos atómicos que se ramifican de manera bífida, o Jakobson reduce a trazos binarios las emisiones fonológicas, o Lévi-Strauss estructura la vida parental y la trama de los mitos en juegos antinómicos, o Barthes lee a Balzac, Sade e Ignacio de Loyola, como el erudito medieval leía a Virgilio, [81] persiguiendo ilusiones opuestas y simétricas. Nada más próximo al juego intelectual medieval que la lógica estructuralista, como nada se le parece más, a fin de cuentas, que el formalismo de la lógica y de la ciencia física y matemática contemporáneas. No debe asombrarnos que en el propio territorio antiguo se puedan encontrar paralelos con el debate dialéctico de los políticos o con la descripción matematizada de la ciencia, pues estamos parangonando una realidad en acto con un modelo condensado. Pero se trata, en ambos casos, de dos modos de afrontar la realidad que carecen de paralelos exactos en la moderna cultura burguesa y que dependen, tanto uno como otro, de un proyecto de reconstitución frente a un mundo del que se ha perdido o rechazado la imagen oficial.

El político, apoyándose en la autoridad, argumenta sutilmente para fundar sobre bases teóricas una praxis de formación; el científico, a través de clasificaciones y diferenciaciones, trata de volver a dar forma a un universo cultural que, como el universo grecorromano, ha estallado por exceso de originalidad y por la confluencia conflictiva de aportes demasiado diversos: oriente y occidente, magia, religión y derecho, poesía, medicina o física. Se trata de demostrar que existen unas abscisas del pensamiento que permiten recuperar a modernos y primitivos bajo la bandera de una misma lógica. Los excesos formalistas y la tentación antihistórica son los mismos que encontramos en las discusiones escolásticas, así como la tensión pragmática y modificadora de los revolucionarios, que entonces se llamaban reformadores o heréticos a secas, debe (como decía) apoyarse en furibundas diatribas teóricas y cada matiz teórico implica una praxis diferente. Incluso las discusiones entre san Bernardo, partidario de un arte sin imágenes, terso y riguroso, y Suger, partidario de la catedral suntuosa y pululante de mensajes figurativos, tienen correspondencias, a diferentes niveles y en claves diferentes, con la oposición entre constructivismo soviético y realismo socialista, entre abstractos y neobarrocos, entre teóricos rigoristas de la comunicación conceptual y partidarios macluhianos de la comunidad global de la comunicación visual.

#### 11. EL ARTE COMO BRICOLAJE

Sin embargo, cuando se pasa a los paralelos culturales y artísticos, el panorama se vuelve mucho más complejo. Por una parte, tenemos una correspondencia bastante perfecta entre dos épocas que, [82]

de modo diferente, con iguales utopías educativas e igual enmascaramiento ideológico de un proyecto paternalista de dirección de las conciencias, tratan de borrar la diferencia entre cultura docta y cultura popular a través de la comunicación visual. Ambas son épocas en que la élite selecta razona sobre textos escritos con mentalidad alfabética, pero después traduce en imágenes los datos esenciales del saber y las estructuras sustentantes de la ideología dominante. En la Edad Media, cultura de lo visual, la catedral es el gran libro de piedra, y en efecto es el manifiesto publicitario, la pantalla televisiva, el místico tebeo que debe contar y explicar todo, los pueblos de la tierra, las artes y los oficios, los días del año, las estaciones de siembra y cosecha, los misterios de la fe, los episodios de la historia sagrada y profana y la vida de los santos (grandes modelos de conducta, como hoy lo son divos y cantantes, élite sin poder político, como diría Francesco Alberoni, pero con enorme poder carismático).

Junto a esta sólida empresa de cultura popular se desarrolla el trabajo de composición y collage que la cultura docta ejerce sobre los detritus de la cultura del pasado. Tomemos una caja mágica de Cornell o de Armand, un collage de Max Ernst o una máquina inútil de Munari o de Tinguely, y nos encontraremos en un paisaje que nada tiene que ver con el gusto estético medieval. En poesía son centones y acertijos, los kenning irlandeses, los acrósticos, los entramados verbales de múltiples citas, que recuerdan a Pound y a Sanguineti; los juegos etimológicos creados por Virgilio de Bigorra e Isidoro de Sevilla, que hacen tan Joyce (Joyce lo sabía), los ejercicios de composiciones temporales de los tratados de poética, que parecen un programa para Godard, y, sobre todo, la afición por la recopilación y el inventario, que entonces se concretaba en los tesoros de los príncipes o de las catedrales, en los que se reunía indistintamente una espina de la corona de Jesús, un huevo encontrado dentro de otro huevo, un cuerno de unicornio, el anillo de compromiso de san José y el cráneo de san Juan a la edad de doce años (sic).<sup>1</sup> [83]

Dominaba una total indiferenciación entre objeto estético y objeto mecánico (un autómatas en forma de gallo, artísticamente cincelado, joya cinética si alguna vez la hubo, le fue regalado a Carlomagno por Harun al-Rashid), y no existía diferencia entre objeto de «creación» y objeto curioso, ni existía distinción entre lo artesanal y lo artístico, entre «múltiple» y ejemplar único y, sobre todo, entre hallazgo curioso (la lámpara liberty como el diente de ballena) y obra de arte. Todo ello dominado por un sentido chillón del color y de la luz como elemento físico de goce, y no contaba si, allí, había vasos de oro incrustados de topacios que reflejaban los rayos del sol refractados por una vidriera de iglesia, y, aquí, la orgía multimedia de cualquier Electric Circus, con proyecciones polaroid cambiantes y acuosas.

Decía Huizinga que, para comprender el gusto estético medieval, hay que pensar en el tipo de reacción que experimenta un burgués asombrado ante el objeto curioso y precioso. Huizinga pensaba en términos de sensibilidad estética posromántica; hoy encontraríamos que este tipo de reacción es el mismo que experimenta un joven ante un póster que representa un dinosaurio o una motocicleta, o ante una caja mágica transistorizada en la que giran haces luminosos, a mitad de camino entre la miniatura tecnológica y la promesa de ciencia ficción, con elementos de orfebrería bárbara.

Nuestro arte, como el medieval, es un arte no sistemático, sino aditivo y compositivo, hoy como entonces coexiste el experimento elitista refinado con la gran empresa de divulgación popular (la relación miniatura-catedral es la misma que existe entre el Museum of Modern Art y Hollywood), con

---

<sup>1</sup> *Objetos que contiene el tesoro de Carlos IV de Bohemia*: el cráneo de san Adalberto, la espada de san Esteban, una espina de la corona de Jesús, trozos de la Cruz, mantel de la Última Cena, un diente de santa Margarita, un trozo de hueso de san Vital, una costilla de santa Sofía, el mentón de san Eóbbano, costilla de ballena, colmillo de elefante, vara de Moisés, vestidos de la Virgen. *Objetos del tesoro del duque de Berry*: un elefante disecado, un basilisco, maná encontrado en el desierto, cuerno de unicornio, coco, anillo de compromiso de san José. *Descripción de una exposición de pop-art y nouveau realisme*: una muñeca despanzurrada de cuyo vientre asoman cabezas de otras muñecas, un par de gafas con ojos pintados, cruz con botellas de Coca-cola clavadas y una lamparilla en el centro, retrato de Marilyn Monroe multiplicado, ampliación de una tira cómica de Dick Tracy, silla eléctrica, mesa de ping-pong con pelotas de yeso, partes de automóviles comprimidas, casco de motorista decorado al óleo, pila eléctrica de bronce sobre pedestal, caja conteniendo tapones de botella, mesa vertical con plato y cuchillo, cajetilla de Gitanes y ducha colgante sobre paisaje al óleo.

intercambios y préstamos recíprocos y continuos: el aparente bizantinismo, el gusto desaforado por la colección, el catálogo, la reunión, el amontonamiento de cosas diferentes se deben a la exigencia de descomponer y reevaluar los detritus de un mundo precedente, quizás armonioso, pero ahora insólito; un mundo a vivir, diría Sanguineti, como una *Palus Putredinis* que hubiera sido cruzada y olvidada. Mientras Fellini y Antonioni experimentan sus Infiernos y Pasolini sus Decamerones (y el *Orlando* de Ronconi no es exactamente una fiesta renacentista, sino un misterio medieval representado en la plaza para el pueblo llano), [84] hay quien intenta desesperadamente salvar la cultura antigua, creyéndose investido de un mandato intelectual, y se acumulan las enciclopedias, los digestos, los almacenes electrónicos de la información con los que Vacca contaba para transmitir a la posteridad un tesoro de saber que corre el riesgo de disolverse en la catástrofe.

## 12. LOS MONASTERIOS

Nada más parecido a un monasterio (perdido en el campo, rodeado de hordas bárbaras y extranjeras, habitado por monjes que no tienen nada que ver con el mundo y que realizan sus investigaciones particulares) que un campus universitario norteamericano. A veces el Príncipe llama a uno de esos monjes y lo convierte en su consejero, enviándolo a Catay como embajador; y el monje pasa con indiferencia del claustro al siglo, se convierte en hombre de poder y trata de gobernar el mundo con la misma aséptica perfección con que coleccionaba sus textos griegos. Llámese Gerberto de Aurillac o McNamara, Bernardo de Chiaravalle o Kissinger, tanto puede ser hombre de paz como de guerra (como Eisenhower, que ganó algunas batallas y después se retiró al monasterio para convertirse en director de college, sin perjuicio de volver al servicio del Imperio cuando la multitud apeló a él como héroe carismático).

Pero es dudoso si corresponderá a estos centros monásticos la tarea de registrar, conservar y transmitir el legado de la cultura pasada, acaso mediante complicados aparatos electrónicos (como sugiere Vacca) que la restituyan poco a poco, estimulando su reconstrucción, sin jamás revelar a fondo todos los secretos. La otra Edad Media produjo, en sus finales, un Renacimiento que se divertía haciendo arqueología, pero en realidad la Edad Media no realizó una obra de conservación sistemática, sino de destrucción casual y conservación desordenada: perdió manuscritos esenciales y salvó otros del todo irrisorios, raspó poemas maravillosos para escribir, sobre su pergamino, adivinanzas o plegarias, falsificó los textos sagrados interpolando pasajes, y de esta manera escribía «sus» libros. La Edad Media inventó la sociedad comunal, sin haber tenido noticias precisas sobre la polis griega; llegó a China, creyendo encontrar hombres con un solo pie o con la boca en el vientre, y, posiblemente, llegó a América antes que Colón, sirviéndose de la astronomía de Ptolomeo y la geografía de Eratóstenes... [85]

## 13. LA TRANSICIÓN PERMANENTE

De esta nuestra nueva Edad Media se ha dicho que será una época de «transición permanente», para la cual habrá que utilizar nuevos métodos de adaptación: el problema no radicará tanto en cómo conservar científicamente el pasado, sino más bien en elaborar hipótesis sobre la explotación del desorden, entrando en la lógica de la conflictividad. Nacerá, como está naciendo ya, una cultura de la readaptación continua, nutrida de utopía. Así es como el hombre medieval inventó la universidad, con la misma despreocupación con que los clérigos errantes de hoy la están destruyendo, y, ojalá, transformando. La Edad Media conservó a su modo la herencia del pasado, pero no por hibernación, sino por retraducción y reutilización continua: fue una inmensa operación de bricolaje, en equilibrio entre nostalgia, esperanza y desesperación.

Bajo su apariencia inmovilista y dogmática, constituyó, paradójicamente, un momento de «revolución cultural». Todo el proceso estuvo caracterizado de manera natural por pestilencias y estragos, intolerancia y muerte. Nadie dice que la nueva Edad Media represente una perspectiva del todo alegre. Como decían los chinos para maldecir a alguien: «Así vivas en una época interesante».

1972 [86]

### III

## LOS DIOS DEL SUBSUELO

#### LA MÍSTICA DE *PLANÈTE*

¿Existen universos paralelos? ¿Es posible que mientras escribo este artículo haya, en una dimensión limítrofe, un otro yo idéntico a mí que está escribiendo un artículo totalmente distinto, tal vez en otra lengua? Los redactores de *Planète* estarían dispuestos a admitirlo. Y yo mismo —que a menudo he coqueteado con esta idea leyendo los relatos de Frederic Brown— estoy tentado hoy de creerlo, por lo menos desde que he visto en el primer número de *Pianeta* (edición italiana de la revista de Louis Pauwels) que formo parte del grupo de sus asesores y colaboradores. Ahora bien, en la dimensión en la que vivo (en el universo en el que aparece este artículo), siento la necesidad de deslindar mi responsabilidad de la de los colaboradores de *Pianeta*. No se trata de una observación de orden personal: el hecho privado se convierte en ocasión para una puntualización cultural que es forzoso hacer. Ante todo porque *Planète* representa un fenómeno digno de interés (cien mil ejemplares vendidos en Francia: el primer caso de una revista de lujo que se convierte en un hecho de masas), y después porque está concebida y realizada con indudable inteligencia. Indicar los peligros de esta inteligencia significa establecer si el planeta en el que la revista nos invita a vivir debe ser también el nuestro, y hasta qué punto.

¿De qué se ocupa *Planète*? De todo. De todo lo que es descuidado por la ciencia oficial y por las revistas normales, de todos aquellos aspectos de la ciencia y de la pseudociencia que nos abren una ventana a las nuevas condiciones en las que estamos viviendo, y en las que quizá vivamos conscientemente mañana. Así, *Planète* presenta en sus números ilustraciones de las doctrinas orientales, panoramas de parapsicología, revelaciones sobre sorprendentes descubrimientos bioquímicos, relecturas de textos ocultistas, originales enfoques sobre fenómenos de la vida cotidiana que escapan a nuestra reflexión, fragmentos de literatura excéntrica, especímenes de ciencia-ficción de calidad, revelaciones acerca de momentos oscuros de la historia, anticipaciones sobre las conquistas de la técnica. Un índice de esta índole no tiene que poner necesariamente en guardia al lector riguroso: los textos son siempre de óptima calidad, en su [89] mayor parte se deben a los especialistas más conocidos, las informaciones sobre asuntos técnicos no son nunca fantasiosas, sólo están expuestas bajo la óptica más insólita. Y ni siquiera esta selección tan extensa es ecléctica y casual o dictada por puras exigencias de variedad; en ella se subtiende una toma de posición cultural precisa, que podríamos resumir en proposiciones como: el mañana ya ha comenzado, se va delineando una situación planetaria que ha superado ahora las barreras de la ciencia y de la política tradicionales; el mundo del futuro, que se está diseñando en las propuestas y empresas de la ciencia actual, será más vasto, imprevisible, rico y poético de cuanto podamos pensar; territorios insospechados serán conquistados por el ser humano, los reinos ficticios que nos hacen entrever la magia o la cábala, la astrología o la literatura de anticipación, podrán coexistir con los territorios descubiertos por la ciencia; preparémonos, adaptémonos a esta nueva época, aprendamos a leer en los fragmentos del presente el más completo diseño de un mañana distinto. Y, sobre todo, no renunciemos a ninguna sospecha, a ninguna hipótesis. La tarea de la imaginación hoy es precisamente instaurar una «valiente tolerancia de todo lo fantástico».

La hipótesis de *Planète* es, en justicia, aceptable: entre el obtuso rechazo de una técnica, que todavía espera de nosotros un proyecto de instrumentalización total, y el acto de fe en todas las posibilidades del

saber, escogeremos la segunda vía; entre el rechazo académico de las hipótesis más vertiginosas, que sólo nuestra miopía podría considerar desatinadas, y el gusto malicioso por una posibilidad sin límites, ¿por qué no escoger este segundo camino tan humano?

Para estar de acuerdo bastaría haber conocido, como me ha sucedido a mí, a Jacques Bergier, la eminencia gris de la revista: un hombrecito inverosímil, absolutamente fascinante, que después de haber combatido en el maquis, de haber sobrevivido al campo de concentración, de haber localizado y señalado la base de Peenemünde al Intelligence Service, se pasa ahora la vida elaborando hipótesis menos verificables, ideando universos lógicos donde sea imposible sumar dos más dos, estudiando un código informático para los perfumes, psicoanalizando los cerebros electrónicos y exhibiendo su profundo conocimiento de la literatura de suplementos de cualquier parte del mundo... De una conversación con Bergier se sale convencido de la absoluta necesidad de ser curioso, intelectualmente temerario; se empieza a sospechar que la verdadera ciencia nace de esas inspecciones de la fantasía a los límites de lo increíble y que se nutre de ello. Parecería entonces legítimo que una revista como *Planète* [90] se preocupase de procurarnos, periódicamente, un material curioso con el que alimentar nuestra imaginación. Salvo que el arma más terrible de que dispone Bergier —y la condición de su equilibrio— es la ironía. Traten de comprender si cree o no cuanto está diciendo... La sospecha de que todo sea verdad va acompañada constantemente por la sospecha de que todo sea falso. Después vendrá la investigación y la verificación.

Léase ahora *El retorno de los brujos*, la obra de Bergier y Pauwels. Se advertirá que la gran cualidad de la que carece este libro es precisamente esa ambigüedad debida a la ironía. En *El retorno de los brujos* (que es una especie de Biblia y de manifiesto programático del que *Planète* es la encarnación periódica), la posibilidad de la pluralidad de los mundos habitados, el origen extraterrestre de nuestra ciencia, la inminencia de una mutación de la especie humana en una dirección parapsicológica, y la realización de las hipótesis de ciencia-ficción se presentan como cosas creíbles y creídas. Después de haber conocido a Bergier, sólo nos queda una hipótesis: en el connubio Bergier-Pauwels, la propuesta de Bergier «todo podría ser posible» se convierte en «todo es posible».

No es poca la diferencia. Sospechar que todo *puede* ser posible significa no renunciar a ninguna pista de investigación, pero aceptando también la posibilidad de que, si un camino aparece como bueno, otros pueden configurarse como inútiles. Pero decir que todo *es* posible, significa afirmar que todo es cierto, y es cierto *todo junto*, tanto el yoga como la física nuclear, la elevación de los poderes psíquicos como la sociedad cibernética, la abolición de la propiedad privada y la ascesis mística. Y esta actitud, que ya no se llama curiosidad intelectual, sino sincretismo, es propia de las épocas de transición y es curioso que sea adoptada por *Planète*, que afirma que no vivimos en absoluto en un período provisional y de paso, sino ya y directamente en la «cuarta época», que si no es la edad de oro de la Égloga Cuarta de virgiliana memoria, tiene por lo menos sus mejores características.

Consideremos atentamente que cuando *Planète* nos recomienda no descuidar nada de cuanto sucede a nuestro alrededor y estar atentos a los resultados de la antropología, de la física, de la astronomía, de la sociología o de la teoría de la información, dice cosas justas. Pero estar atento no quiere decir reunirlo todo y asumirlo todo como bueno, como si la tarea hubiese terminado ahí. Por el contrario, quiere decir comenzar a partir de ese punto y ver si, en una nueva situación cultural, es posible de algún modo reconstruir [91] en forma crítica cierta totalidad del saber. La diferencia es la misma que hay entre una suma algebraica y un puro amontonamiento adicional de elementos heterogéneos: en álgebra  $(a + b) (a - b)$  da  $(a^2 - b^2)$ . Es una nueva forma construida críticamente traduciendo los datos de la primera. Pero si sumo tres caballos, ocho conceptos, una máquina de escribir y una píldora anticonceptiva, seguimos teniendo tres caballos, ocho conceptos, una máquina de escribir y una píldora anticonceptiva. No ha sucedido nada nuevo. Sólo ha ocurrido que ahora creo haber comprendido el mecanismo de lo real: en cambio, no lo he comprendido, porque he asumido en bloque



las cosas como estaban, las he hipostasiado en una noción fabulosa de «realidad» y no he movido un dedo para operar sobre ellas.

Creo que el vicio secreto de *Planète* es estar de este lado de la intervención operativa. En la presentación de la edición italiana, Angelo Magliano intenta convencerse de que el momento histórico que estamos viviendo es positivo, de que la técnica puede producir mayor humanidad y mayor justicia; y tiene perfectamente razón. Que todo está cambiando, y que hay que levantar acta de ello: lo suscribimos. Que no hay que tener miedo: porque incluso la bomba atómica, que parecía un instrumento de muerte, ha mostrado su aspecto positivo y se ha convertido en resorte de la paz. Y aquí queremos reaccionar: porque es cierto que la bomba atómica, a través del equilibrio del terror, ha abierto perspectivas de coexistencia, pero no porque los ciclos cósmicos hayan danzado su optimista danza de progreso, sino porque, en este orden: 1) doscientas mil personas han muerto para obsesionar nuestro sueño; 2) Einstein, Oppenheimer y Eatherly han testimoniado; 3) Bertrand Russell ha llevado a millares de jóvenes ingleses a sentarse en el suelo; 4) personas de todo el mundo han constituido comités para el desarme; 5) Kennedy y Kruschew iniciaron cierta política y, por tanto, cierto tipo de intervención activa sobre los hechos.

Entonces no es verdad que todo sea bueno, que todo sea posible, que todo sea cierto, puesto que son las operaciones humanas las que constituyen los valores y el sentido de las cosas; en determinadas circunstancias históricas, quien se muestra lo suficientemente sensible y críticamente avisado para intuir que todo podría llegar a ser bueno, todo podría ser posible y todo podría resultar cierto, hace una elección: y hace que sean buenas, posibles y ciertas sólo algunas cosas.

Se objetará que éste es un discurso un poco burdo: Magliano dice claramente que *Pianeta* no quiere hacer filosofía, sino sólo proveer [92] material para estimular nuestra imaginación. Pero, en el mismo número, Pauwels lo desmiente: la tarea de *Planète* quiere ser la tarea filosófica de una Universidad Paralela, de una Escuela Permanente, de una nueva Enciclopedia. Si esta enciclopedia de lo fantástico fuera sólo un instrumento de trabajo y entretenimiento para una élite de estudiosos que buscan fuera de sus propios campos específicos ocasiones para ensanchar los horizontes de la duda, no habría nada de malo en ello. Personalmente, leo siempre *Planète* con mucho placer y, considerados individualmente, muchos de sus ensayos son muy válidos. Pero *Planète* ha llegado a ser en Francia (entre nosotros aún no se sabe) un fenómeno de masas: por consiguiente, no es ya un estímulo para espíritus refinados, sino un mensaje para quienes esperan una sistematización de los datos. Es una invitación a la contemplación pasiva de lo posible para quienes ya sospechan, por pereza o desconfianza, que las propuestas operativas de otro género pueden ser fraude o formulismo. En este sentido *Planète* se convierte en la cómoda vía de evasión para los autodidactas de lo oculto, una peligrosa universidad del populismo metafísico.

¿Por qué el nazismo? Porque Hitler creía en la teoría del hielo eterno y de la concavidad de la Tierra, nos dice *Planète*: jamás lo habíais pensado, y sin embargo esto lo explica todo. Es posible. ¿Pero la revista *Planète* no ha considerado jamás la idea de que el nazismo realizaba, en unas condiciones históricas precisas, las aspiraciones de una clase dominante a la cual las fantasías acerca de la concavidad de la Tierra podían venirle bien, a condición de que los acontecimientos tomaran un curso determinado? A fuerza de pensar que todo es posible, se corre el riesgo de ocultar lo que realmente ha sido posible y se ha podido comprobar.

1963 [93]

## LO SAGRADO NO ES UNA MODA

En 1938, procedente de la risueña Smallville, llegaba a la ciudad de Metrópolis el tímido Clark Kent, alias Superman, personaje acerca del cual hoy todos lo sabemos todo. Pero, en aquellos lejanos tiempos de capitalismo neotecnológico, en los que se preparaba en Chicago la enciclopedia de la ciencia unificada y las propuestas de los filósofos metafísicos se consideraban carentes de sentido, en Superman no había nada de misterioso. Era científicamente explicable que aquel muchacho pudiese volar como un avión y levantar edificios como si fuesen briznas de hierba. Venía de Krypton, donde la gravedad, como se sabe, es diferente, y era normal que poseyera superpoderes. Incluso su capacidad de memoria derivaba ante todo del hecho de que, por las habituales razones de gravedad, había desarrollado mejor que otros aquella capacidad de *quick-reading* que, por lo demás, ya enseñaban en las universidades.

El Superman histórico no tenía nada de místico.

A finales de los años setenta, el Superman cinematográfico es algo muy diferente. Ante todo, no es casualidad que tenga un padre tan embarazoso como Marlon Brando, cuya historia ocupa casi la mitad de la película, y que ese padre transmita al niño, en viaje hacia la Tierra, un saber del que no sabemos nada, y que se concreta en estalagmitas de diamante, material simbólico donde los haya. Tampoco es casual que su padre le dé un viático bastante trinitario, lo meta en una nave en forma de cuna, que navega por el espacio como el cometa de los Reyes Magos, y que el Superman adulto, habitado por voces petulantes como una Juana de Arco cualquiera, tenga angustias de huerto de los Olivos y visiones de monte Tabor. Él es el Hijo del Hombre.

Clark Kent llegaría, pues, a la Tierra para colmar las esperanzas de una generación que se deleita con el *Silmarillion* de Tolkien y descifra una teogonía que le obliga a memorizar a los hijos de Illuvatar y los Quandi y los Atani y los floridos prados de Valinor y las heridas de Melkor. Cosas todas que, si se hubiesen debido aprender en la escuela, la misma generación habría ocupado la universidad o el liceo como protesta contra el nocionismo. [94] Las reencarnaciones de Superman se presentarían entonces como versiones pop de una serie de fenómenos más complejos y profundos, que parecen señalar todos una tendencia: el retorno al pensamiento religioso. Toda el área islámica regresa a una visión teocrática de la vida social y política, multitud de lemmings norteamericanos se suicidan en nombre de la felicidad ultraterrena, movimientos neomilenaristas y glosoláticos invaden la tierra italiana, vuelve a escena la Acción Católica, se renueva el prestigio del solio pontificio. Y, junto a estas manifestaciones de religiosidad «positiva», he ahí la nueva religiosidad de los ex ateos, revolucionarios decepcionados que se lanzan a la lectura de los clásicos de la tradición, los astrólogos, los místicos, los macrobióticos, los poetas visionarios, lo neofantástico (no ya la ciencia-ficción sociológica, sino nuevos ciclos de Arturo) y, en fin, no más textos de Marx o Lenin, sino oscuras obras de los grandes pasados de moda, posiblemente centroeuropeos desilusionados, decididamente suicidas, que no habían publicado nada en vida, que sólo habían escrito, y aun de forma incompleta, un único manuscrito. Autores incomprendidos durante mucho tiempo, porque escribían en una lengua minoritaria, todos en lucha cuerpo a cuerpo con el misterio de la muerte y el mal, y que sentían un enorme desprecio por el quehacer humano y el mundo moderno.

Parece, sin embargo, que, sobre estos elementos, sobre estas innegables tendencias, los mass-media construyan un guión que repite el esquema sugerido por Feuerbach para explicar el origen de la religión. El hombre se siente, en cierto modo, infinito, esto es, capaz de desear de modo ilimitado, de quererlo todo. Pero advierte su incapacidad para realizar lo que desea, y entonces tiene que prefigurarse en Otro (que posea en óptima medida aquello que él desearía como mejor), en quien delega la tarea de llenar el vacío que media entre lo que se quiere y lo que se puede.

Es decir, los medios de comunicación de masas señalan, por una parte, los síntomas de una crisis de las ideologías optimistas del progreso: sea la positivista tecnológica, que quería construir un mundo mejor con el auxilio de la ciencia, sea la materialista histórica, que quería construir una sociedad perfecta

por medio de la acción revolucionaria. Por otra parte, los mismos medios tienden a traducir de forma mítica el hecho de que estas dos crisis (que en muchos aspectos son la misma) se traduzcan, en términos políticos, sociales y económicos, como un retorno al orden, o bien como una contención conservadora (véase la parábola felliniana del director de orquesta). Los medios de masas muestran el mismo problema respecto a otras [95] alegorías y acentúan los fenómenos de retorno a la religiosidad. En este sentido, mientras parecen hacer de termómetro, que registra un incremento de temperatura, en realidad forman parte del combustible con el que se alimenta la caldera.

De hecho, es más bien ingenuo hablar de un desquite de las formas religiosas institucionales. Estas formas no habían desaparecido en absoluto, piénsese en cierto asociacionismo juvenil católico: simplemente, en un panorama de opinión pública donde se hablaba de una completa marxización de la juventud, resultaba más difícil para aquellos que no eran marxistas afirmarse como fuerza organizada con una cierta capacidad de convocatoria. Del mismo modo, el éxito de la imagen paterna del nuevo papa parece antes un proceso espontáneo de reforzamiento de las imágenes de autoridad, en un momento de crisis de las instituciones, que un nuevo fenómeno religioso. En resumidas cuentas, el que creía sigue creyendo y el que no cree se adapta, se hace el democristiano cuando la DC le promete un puesto en el ayuntamiento, y flirtea con el compromiso histórico cuando le parece que el PCI puede asegurarle un puesto en el gobierno provincial.

Pero a propósito de estos fenómenos es necesario distinguir entre religiosidad institucional y sentido de lo sacro. Un reciente libro, editado por Liguori y al cuidado de Franco Ferrarotti, *Forme del sacro in un'epoca di crisi*, vuelve a poner en juego esta importante distinción: el hecho de que estuviese en crisis la concurrencia a los sacramentos no ha significado nunca que estuviese en crisis el sentido de lo sagrado. Las formas de religiosidad personal, concretadas en los movimientos posconciliares, han acompañado toda esa década en que los periódicos nos hacían pensar que la sociedad se había vuelto totalmente laica. Y los movimientos neomilenarísticos han crecido de modo constante en ambas Américas, y hoy surgen llamativamente en Italia por causas relacionadas con el choque entre sociedad industrial avanzada y subproletariado marginado. Finalmente, también forma parte de esta aventura de lo sagrado el neomilenarismo ateo, o sea el terrorismo, que repite en forma violenta un guión místico, una exigencia de testimonio doloroso, martirio, baño de sangre purificador. En resumen, todos estos fenómenos son reales, pero no forman parte de este guión, hoy en boga, del «reflujo». A lo sumo encubren, en el momento en que son puestos pintorescamente en evidencia, los verdaderos hechos nuevos que conciernen más bien a virajes conservadores a nivel político.

Donde, por el contrario, me parece que el tema del recurso a lo [96] sagrado presenta motivos de interés es a propósito de una cierta sacralidad atea, que no se presenta como la respuesta del pensamiento religioso tradicional a los desengañados de la izquierda, sino precisamente como producto autónomo de un pensamiento laico en crisis. Pero tampoco este fenómeno es de ahora y sus raíces hay que buscarlas más atrás. Lo más interesante es que recorre en forma atea las modalidades que han sido propias del pensamiento religioso.

La cuestión es que las ideas de Dios que han poblado la historia de la humanidad son de dos tipos. Por un lado, un Dios personal que es la plenitud del ser («Yo soy el que es»), y resume por tanto en sí todas las virtudes de las que carece el hombre: es el Dios de la omnipotencia y de la victoria, el Dios de los ejércitos. Pero este mismo Dios se manifiesta con frecuencia de manera opuesta: como aquel que no es. Y no es porque no pueda ser nombrado, no es porque no pueda ser descrito con ninguna de las categorías que utilizamos para designar las cosas que son. Este Dios que no es recorre la propia historia del cristianismo: se esconde, es inefable, sólo puede alcanzarse por medio de la teología negativa, es la suma de aquello que no puede predicarse de él, se habla de él celebrando nuestra ignorancia, y se le nombra a lo sumo como vórtice, abismo, desierto, soledad, silencio, ausencia.

De este Dios se alimenta el sentido de lo sagrado, que ignora las Iglesias institucionalizadas, tal como lo describió hace más de cincuenta años Rudolf Otto en su celeberrimo *Das Heilige*. Lo sacro se nos aparece así como *numen*, como *tremendum*, es la intuición que tenemos de algo que no es producto del hombre y hacia lo cual la criatura siente, al mismo tiempo, atracción y repulsión. Nos produce un sentimiento de terror, una irresistible fascinación, un sentimiento de inferioridad y un deseo de expiación y sufrimiento. En las religiones históricas, este confuso sentimiento ha tomado, una y otra vez, la forma de divinidad más o menos terrible. Pero en el universo laico ha asumido, desde cien años atrás por lo menos, otras formas. Lo tremendo y lo fascinante han renunciado a revestirse de las apariencias antropomorfas del ser perfectísimo, para asumir las de un vacío respecto al cual nuestros propósitos están destinados al fracaso.

Una religiosidad del Inconsciente, del Vórtice, de la Falta de Centro, de la Diferencia, de la Alteridad Absoluta, de la Fractura ha atravesado el pensamiento moderno como contrapunto subterráneo a la inseguridad de la ideología del progreso del siglo XIX y del juego cíclico de las crisis económicas. Este Dios laicizado e infinita- [97] mente ausente ha acompañado al pensamiento contemporáneo bajo diferentes nombres y ha estallado en el renacimiento del psicoanálisis, en el redescubrimiento de Nietzsche y de Heidegger, en las nuevas antimetafísicas de la Ausencia y de la Diferencia. Durante el período del optimismo político, se había establecido una neta fractura entre estos modos de pensar lo sagrado, o lo incognoscible, y las ideologías de la omnipotencia política: con la crisis, tanto del optimismo marxista como del liberal, esta religiosidad del vacío en la que estamos entretejidos ha invadido el pensamiento mismo de la así llamada izquierda.

Pero, si esto es cierto, el retorno a lo sacro ha precedido en mucho al síndrome de la orfandad, experimentado por los desilusionados que cayeron en la paranoia al descubrir que los chinos no eran ni infalibles ni enteramente buenos. La «traición» de los chinos ha asestado el golpe final (muy exterior) a todos aquellos que hacía tiempo presentían que, bajo el mundo de la verdad racional propuesta por la ciencia (sea la capitalista o la proletaria), se ocultaban desgarrones, agujeros negros, y carecían de fuerza para llevar a cabo una crítica escéptica, lúcida, dotada de *sense of humor* y de escaso respeto por la autoridad.

Sobre estas nuevas teologías negativas, sobre las liturgias que de ellas derivan, sobre su incidencia en el pensamiento revolucionario, valdrá la pena interrogarse extensamente en los próximos años. Ver cuán sensibles han seguido siendo a la crítica de Feuerbach, por nombrar sólo una. O ver si, a través de estos fenómenos culturales, se perfila una nueva Edad Media de místicos laicos, más proclives al retiro monástico que a la participación ciudadana. Tendremos que ver hasta qué punto pueden todavía obrar como antídoto o como antiestrofa las viejas técnicas de la razón, las artes del trivio, la lógica, la dialéctica y la retórica. Con la incertidumbre de no saber si, al practicarlas todavía con obstinación, seremos acusados de impiedad.

1979 [98]

## LOS SUICIDIOS DEL TEMPLO

Lo más extraño en la historia de los suicidios del Templo del Pueblo es la reacción de los mass-media, tanto norteamericanos como europeos: «Un hecho inconcebible, algo inconcebible». Lo que parece inconcebible es que alguien considerado persona de bien como Jim Jones (todos aquellos que le conocieron en estos últimos años, que le han ayudado en sus actividades de caridad o se han beneficiado de él para conseguir votos, lo definen unánimemente como un predicador desinteresado, una personalidad fascinante, un integracionista convencido, un buen demócrata; como diríamos nosotros, un «antifascista») haya podido caer en la locura y transformarse en un autócrata sanguinario, una especie de Bokassa que devoraba los bienes de los fieles, se entregaba a las drogas, a la sexualidad más desenfrenada —hetero u homosexual— y hacía asesinar a quienes intentaban huir de su dominio. Parece inaudito que tantas personas de bien le siguieran a ojos cerrados, incluso hasta el suicidio. Parece inaudito que una secta neocristiana, con una moderada inspiración de comunismo místico, termine transformándose en una asociación de criminales, que obliga a sus disidentes a pedir protección a la policía, porque corren peligro de ser asesinados. Parece inaudito que bondadosos jubilados, estudiantes, negros deseosos de integración social, opten por abandonar la bella y sonriente California, toda prados verdes y brisas primaverales, para ir a encenagarse en la selva ecuatorial, un hervidero de pirañas y serpientes venenosas. Es inaudito que las familias de los jóvenes «plagiados» no lograran obtener del gobierno una enérgica intervención (obsérvese con cuánta diligencia se actuó entre nosotros contra el pobre Braibante, que se limitaba a criar hormigas y que jamás arrancó una lira a sus dos «plagiados» adultos), y que al final se moviera el pobre Ryan para hacer una investigación, dejándose la piel en ello. En resumen, todo increíble, cosa de locos, jamás visto, ¿en qué mundo vivimos, dónde iremos a parar?

Es para quedarse pasmados, no ante Jim Jones, sino ante la buena conciencia de las personas «normales». Las personas normales intentan alejar desesperadamente una realidad que tienen ante sus ojos [99] desde hace al menos dos mil años. Porque la historia del Templo del Pueblo es una vieja historia, hecha de vueltas y revueltas y de eternos retornos. Negarse a recordar estas cosas conduce luego a ver en los fenómenos terroristas la intervención de la CIA o de los checoslovacos, como si fuese verdad que el mal viene siempre de allende las fronteras. Pero el mal, desgraciadamente, no procede de distancias horizontales sino de distancias verticales. Es decir, ciertas respuestas hay que buscarlas en Freud y en Lacan, no en los servicios secretos.

Lo curioso es que los políticos o los periodistas norteamericanos ni siquiera tenían que consultar los textos sagrados sobre la historia de las sectas milenaristas o los clásicos del psicoanálisis. Les bastaba con echar un vistazo a la literatura de masas: la historia de los suicidios del Templo ha sido narrada en uno de los últimos libros de ese gran zorro que es Harold Robbins (gran zorro porque sabe elaborar siempre novelas con trozos de realidad: una vez es la historia de Hefner, otra la de Porfirio Rubirosa, otra la del magnate árabe). El libro en cuestión, que se titula *Los sueños mueren antes*, narra la historia de un reverendo Sam (que entre otras cosas se parece muchísimo al reverendo Moon), que funda un laboratorio al que los jóvenes adeptos aportan sus bienes, que él invierte en cuidadosas especulaciones financieras. Sam predica la paz y la armonía, inicia a sus jóvenes en la más absoluta promiscuidad sexual, establece un retiro místico en la selva, donde se impone una disciplina rigidísima, se practican iniciaciones por medio de drogas, se tortura y persigue a los que intentan huir, de modo que al final los límites entre culto, mala vida y ritos tipo familia Manson se hacen tenuísimos. Ésta es la novela de Robbins. Pero Robbins no inventa nada, ni siquiera en el plano de la traducción novelesca de episodios reales.

Con antelación de algunas décadas, el gran Dashiell Hammett, en *La maldición de los Dain*, nos describe un culto del Santo Grial, implantado, naturalmente, en California, «como hacen todos», que se inicia reclutando fieles ricos a quienes se confisca los bienes: el culto no es violento, aunque las iniciaciones se realizan, también aquí, por medio de drogas y efectos ilusionistas (entre otras

cosas, la puesta en escena recuerda la de los misterios de Eleusis). El profeta «era una persona que te impresionaba... Cuando te miraba, te sentías totalmente confundido». Después se vuelve loco, y «Creía poder hacer y obtener cualquier cosa... Soñaba en convencer de su divinidad al mundo entero... Era un loco que no veía límites a su poder».

Parece que estemos leyendo las entrevistas de días pasados en el [100] *New York Times*: era una persona extraordinariamente dulce y gentil, una personalidad magnética, nos daba un sentido de la comunidad. Y el abogado Mark Lane intenta explicar que Jones debió estar afectado de paranoia, «de sed de poder absoluto». Y, ahora, releamos el libro que Ed Sanders dedicó a *La familia de Charles Manson*, y encontraremos ya la completa radiografía de un culto californiano y de su fatal degeneración. Lo cual permitiría a cualquier político perspicaz saber dónde podrían acabar los hijos de Moon, los cientologistas y hasta los Hare Krisna.

Entonces, ¿por qué ocurren estas cosas y por qué en California? La segunda parte de la pregunta es bastante ingenua. Existen ciertas razones por las que California es particularmente fecunda en cultos, pero la escenificación base es bastante más antigua. En resumen, el culto de Jones y de la Iglesia del Templo tiene todas las características de los movimientos milenaristas que pueblan la historia occidental desde los primeros siglos del cristianismo hasta nuestros días. (Y me refiero sólo a éstos porque resultaría muy extenso hablar del milenarismo hebraico, de cultos orientales análogos, de coribantismos varios en la época clásica, de formas similares en el continente africano, que hoy pueden encontrarse sin cambios en Brasil.)

La serie tuvo su comienzo probablemente en el siglo III d. C, con el ala extrema de los donatistas, los circoncillationes, que iban armados de garrotes y atacaban a las tropas imperiales, asesinaban a sus enemigos vasallos de la Iglesia de Roma, cegaban a sus adversarios teológicos con una mezcla de cal y vinagre, interceptaban, sedientos de martirio, el paso de los viajeros y los amenazaban de muerte si no consentían en torturarlos, organizaban suntuosos banquetes fúnebres y después se suicidaban lanzándose al vacío desde altos peñascos. En la estela de las varias interpretaciones del Apocalipsis, de las tesis que esperaban el milenio surgieron los distintos movimientos medievales: los fraticelli y los apostólicos de Gerardo Segarelli, de los que surgirá la rebelión de fray Dolcino, los hermanos del libre espíritu, los turlupinos sospechosos de satanismo y los diversos grupos cátaros que se entregaban al suicidio por inanición (los «endura»). En el siglo XII, Tanchelmo, dotado de un carisma impresionante, se hizo entregar todas las riquezas de sus seguidores y recorrió Flandes; Eudo de Stella arrastró a sus adeptos a los bosques de Bretaña, hasta que acabaron todos en la hoguera; durante las cruzadas, las bandas de Tafurs, hirsutos e inmundos, indómitos en la batalla y temidos por los sarracenos, se lanzaron al saqueo, [101] al canibalismo y a la matanza de judíos; más tarde, el revolucionario del Alto Rhin persiguió ferozmente la matanza de eclesiásticos; en el siglo XIII, se difundieron los movimientos de flagelantes (crucíferos, hermanos de la Cruz, flagelantes secretos de Turingia), que iban de pueblo en pueblo, flagelándose hasta sangrar. El período de la reforma protestante conoció el comunismo místico en la ciudad de Münster, donde los seguidores de Thomas Münzer, bajo el mando de Johann von Leiden, instauraron un estado teocrático, que se regía por la violencia y la persecución. Los creyentes debían renunciar a todo bien terrenal y eran obligados a practicar la promiscuidad sexual, mientras su jefe asumía cada vez más atributos divinos e imperiales. Los que se resistían eran encerrados días y días dentro de las iglesias, hasta que se doblegaban a la voluntad del profeta; al final, todo se purificó en una feroz matanza donde todos los fieles perdieron la vida.

Hay que observar que no en todos estos movimientos el suicidio era programático, pero sí lo era, ciertamente, la muerte violenta, el baño de sangre, la destrucción en la hoguera. Es fácil comprender por qué el tema del suicidio (presente por otra parte en los circoncillationes) parece emerger sólo hoy; el motivo es que para los movimientos del pasado el deseo de martirio, muerte y purificación era satisfecho por el poder. Y basta con leer una obra maestra de nuestra literatura medieval, la historia de

fray Michele Minorita, para ver cómo la promesa del fin en la hoguera poseía una fascinación exaltante y cierta para el mártir que, además, podía atribuir a los demás una muerte que, por otra parte, deseaba con ardor. Naturalmente, en la California de hoy, donde hasta un asesino como Manson vive tranquilo en prisión y reclama la libertad vigilada, donde el poder se niega por tanto a suministrar la muerte, el deseo de martirio debe asumir formas más atractivas, en pocas palabras: *do it yourself*.

Podríamos continuar con los paralelos históricos (desde los camisards del siglo XVIII, los profetas de Cévennes del siglo XVI, los convulsionarios de Saint-Médard, hasta los varios movimientos de tremolantes, pentecostales y glosolálicos, que invaden ahora también Italia y son reabsorbidos en muchos lugares por la Iglesia católica). Pero basta comparar las características del culto de Jim Jones con un modelo sintético de los diversos cultos milenaristas (sin tener en cuenta las diferencias) para encontrar algunos elementos constantes. El culto nace en momentos de crisis (espiritual, social, económica) y atrae, por un lado, a los verdaderos pobres y, por otro, [102] a los «ricos» con síndrome autopunitivo; anuncia el fin del mundo y el advenimiento del Anticristo (Jones esperaba un golpe de estado fascista y el holocausto nuclear). Se inicia con una campaña de comunidad de bienes y convence a sus adeptos de que ellos son los elegidos. Como tales, deben adquirir confianza en el propio cuerpo y, tras un período de rigorismo, pasan a realizar prácticas de extrema libertad sexual. El jefe, dotado de carisma, les somete a todos bajo su poder psicológico y se beneficia, por el bien común, ya de los bienes materiales donados, ya de la disposición de los fieles a dejarse poseer místicamente. Es frecuente la utilización de drogas o de prácticas de autosugestión, para obtener la cohesión psicológica del grupo. El jefe atraviesa sucesivas fases de divinización. El grupo pasa de la autoflagelación a la acción violenta en las confrontaciones con los infieles y de ahí a la violencia sobre sí mismo, por deseo de martirio. Por un lado, desata un delirio de persecución; por otro, la diversidad del grupo desencadena una persecución real y cierta, en la que se atribuyen al grupo incluso delitos que no ha cometido.

En el caso de Jones, la actitud liberal de la sociedad norteamericana le empujó a forjar el complot (el diputado que quería destruirle) y por consiguiente la ocasión autodestructiva. Como puede verse, está presente incluso el aspecto de la fuga hacia la selva. Dicho de otro modo, la Iglesia del Templo del Pueblo sólo es uno de los tantos ejemplos de una reviviscencia de los cultos milenaristas, en la que, al final (tras una preparación justificada por situaciones de crisis social, pauperismo, injusticia, protesta contra el poder y la inmoralidad de los tiempos), los elegidos son presa de una tentación de origen gnóstico por la que, para liberarse de la dominación de los ángeles, señores del cosmos, es necesario pasar a través de todas las formas de perversión y cruzar el cenagal del mal.

Entonces, ¿por qué hoy, por qué tanto en Estados Unidos, por qué en California? Si el milenarismo tiene su origen en la inseguridad social y estalla en momentos de crisis histórica, en otros países puede encarnarse en formas socialmente positivas (la revolución, la gran conquista, la lucha contra el tirano, directamente la consecución no violenta del martirio, como los primeros cristianos; y en todos estos casos, el milenarismo está sostenido por una teoría muy sólida, que permite la justificación social del propio sacrificio), o imitar las formas históricamente positivas, pero escindiéndose de la justificación social (como ocurre con las Brigadas Rojas). En una sociedad como la norteamericana, donde ya no existe ningún objeto contra el que medirse, como en tiempos de la guerra del Vietnam, [103] y donde la sociedad permite percibir subsidio de paro hasta al marginado, pero donde la soledad y la mecanización de la vida empujan a la gente a drogarse o a hablar a solas por las calles, la búsqueda de un culto sustitutivo se vuelve frenética. California es un paraíso separado del mundo, donde todo está permitido y todo está inspirado en un modelo coactado de «felicidad» (no existe siquiera la mugre de Nueva York o de Detroit, se está condenado a ser feliz). Cualquier promesa de vida comunitaria, de «nuevo pacto» de regeneración es, por tanto, buena. Y puede residir tanto en el jogging como en los cultos satánicos o en los nuevos cristianismos. La amenaza de la falla, que un día separará California del continente

dejándola a la deriva, gravita míticamente sobre unas conciencias que la artificialidad ha vuelto inestables. ¿Por qué no, entonces, el reverendo Jones y la bella muerte que promete?

En este sentido, no hay diferencia entre la locura destructiva de los khmer, que despueblan las ciudades para fundar una mística república de revolucionarios entregados a la muerte, y la locura destructiva de quien entrega cien mil dólares al profeta. Norteamérica juzga negativamente el rigorismo chino, el sentido de campaña permanente de los cubanos, la locura siniestra de los camboyanos. Cuando después se enfrenta a la aparición del mismo deseo de renovación milenarista, y lo ve deformado bajo la forma asocial del suicidio de masas, no comprende que la promesa de llegar un día a Saturno no basta. Y dice que ha sucedido algo «inconcebible».

1978 [104]



## ¿DE PARTE DE QUIÉN ESTÁN LOS ORIXÁ?

Esta tarde, en Sao Paulo, un grupo de amigos que me sirve de guía me conduce hacia la extrema periferia, por el lado del aeropuerto internacional. Casi una hora en automóvil, hacia los ritos afrobrasileños. Llegamos a un gran edificio, situado un poco por encima de un territorio de viviendas pobres, todavía no una favela: la favela está más allá, a lo lejos se entrevé el parpadeo de sus luces. El edificio, de buena construcción, parece un oratorio: se trata de un terreiro, o casa o tienda de Candomblé. Un turista, e incluso un brasileño que no lo haya visitado nunca (y son muchísimos, la mayoría, por lo menos de la burguesía media para arriba) hablaría excitado de Macumba.

Nos presentamos, un viejo negro nos sahúma para purificarnos. Al entrar, espero encontrar un local semejante a ciertas tiendas del Umbanda que ya he visitado, un triunfo del kitsch religioso, complicado con la tolerancia sincrética: altares atiborrados de estatuas del Sagrado Corazón, de la Virgen, de divinidades indias y de diablillos rojos como sólo se ven en los espectáculos de Lindsay Kemp. Por el contrario, la sala presenta un rigor casi protestante, con poca decoración. Al fondo, los bancos destinados a los fieles no iniciados; al lado, junto al tabladillo de los tambores, las suntuosas sillas para los Ogá. Los Ogá son personas de buena posición social, a menudo intelectuales, no necesariamente creyentes, aunque respetuosos del culto, a quienes se inviste con la función honorífica de consejeros y garantes de la casa, y que son elegidos por indicación de una divinidad superior. El gran novelista Jorge Amado cumple tal función en un terreiro de Bahía, elegido por Jansá, divinidad nigeriana de la guerra y del viento. El etnólogo francés Roger Bastide, que estudió estos cultos, fue elegido por decreto de Oxossi, divinidad yoruba protectora de los cazadores. En la parte opuesta de los tambores, están los asientos destinados a los invitados, donde nos acomoda el pai-de-santo, el Babalorixá, o (para entendernos) el párroco de esta iglesia. Un mulato imponente y canoso, lleno de dignidad. Sabe quién son sus invitados, hace unas agudas observaciones acerca del riesgo de que estos intelectuales racionalistas pequen de incredulidad. [105]

Pero en esta iglesia, que puede acoger con tanta liberalidad las divinidades africanas y el panteón cristiano, la tolerancia es regla, y la esencia misma del sincretismo. En efecto, en la pared del fondo descubro tres imágenes que me sorprenden: la estatua policroma de un indio desnudo, con su tocado de plumas, la de un viejo esclavo negro vestido de blanco, sentado y fumando su pipa. Los reconozco, son un caboclo y un preto velho, espíritus de difuntos, que tienen un papel importante en los ritos umbanda, pero no en el Candomblé, que sólo establece relaciones con las divinidades superiores, los Orixá de la mitología africana. ¿Qué hacen aquí, a ambos lados de un gran crucifijo? El pai-de-santo me explica que se trata de un homenaje: el Candomblé no los «utiliza», pero ni por asomo niega su presencia y su poder.

Lo mismo sucede con el Exú. En el Umbanda se le considera a menudo un diablo (se venden de él estatuillas de metal, con cuernos y cola larguísima y tridente, o figuras de madera o terracota pintada, enormes, de un kitsch repugnante, tipo diablo lascivo de night-club de «mondo di notte»), el Candomblé no lo considera un demonio, sino una especie de espíritu medio, un Mercurio degenerado, mensajero de los espíritus superiores, tanto del bien como del mal. No le honra, no aguarda de él la posesión, pero, al iniciarse el rito, el pai-de-santo se apresurará a purificar el ambiente, con un enorme cigarro agitado a modo de sahumero, para pedirle educadamente, ni más ni menos, que se mantenga al margen y no perturbe su tarea. Lo que equivale a decir: Jesús y el diablo no son asunto nuestro, pero es conveniente mantener buenas relaciones de vecindad.

¿A quién honra el Candomblé? A los Orixá, las divinidades superiores de las religiones africanas, nagoyoruba de Sudán o bantú del Congo y Angola, que acompañaron a los primeros esclavos llegados a Brasil y que jamás les abandonaron. El gran Ologun, padre de todos los dioses, que no se representa bajo figura alguna, y Oxalá, a quien el sincretismo popular identifica con Jesucristo y en particular con Nuestro Señor del Bonfim, venerado en Bahía. Y otros, de los que hablaremos.

Al conversar con este pai-de-santo, hombre de evidente cultura, le hago algunas preguntas embarazosas, precisando que mi curiosidad es de orden teológico y filosófico. Pero estos Orixá, ¿son personas o fuerzas? Fuerzas naturales, contesta el sacerdote, vibraciones cósmicas, agua, viento, hojas, arco iris. Pero, entonces, ¿cómo es que se ven por doquier sus estatuas y son identificados con san Jorge o san Sebastián? El pai-de-santo sonríe, y pasa a hablarme de [106] las profundas raíces de este culto en la propia religión hebraica, y en religiones más antiguas. Me explica que el Candomblé acepta la ley mosaica, y vuelve a sonreír cuando le señalo los ritos de magia negra, la famosa Macumba, que es, ni más ni menos, la variación maligna del Candomblé y que, en el rito umbanda, se convierte en el Quimbanda, donde el Exú y su compañera, la lasciva Pompa-Gira, se posesionan de los cuerpos humanos en trance, y todos aquellos ritos que se practican incluso antes de los partidos de fútbol, en los que se matan gallos para provocar la muerte o enfermedad de los jugadores del bando contrario. Sonríe como un teólogo de la Universidad Gregoriana a quien se pidiese una opinión sobre el milagro de san Genaro o sobre las vírgenes que lloran. Jamás pronunciará una palabra contra la fe popular, pero tampoco dirá nada en su favor. Sonríe. Ya sabemos cómo es el pueblo. Por otra parte, ¿qué puede decirse del Umbanda? Un culto reciente, nacido en los años treinta, que mezcla religiones africanas, catolicismo, ocultismo y espiritismo de Kardec, un producto del positivismo francés. Un rito de gente que cree en la reencarnación y en el que los espíritus de los muertos (y de pretos velhos y cabodcos) se posesionan de los cuerpos de los iniciados que entran en trance, para vaticinar y aconsejar a los fieles. El Umbanda es la versión conservadora y espiritualista de los ritos afrobrasileños, y ha dejado bien claro que respeta, con absoluta devoción, el orden constituido. Mientras que el Candomblé (esto no me lo dice el pai-de-santo, pero lo sé) nació como búsqueda de la propia identidad cultural por parte de los esclavos negros, y es un gesto de rebelión, o bien de voluntaria y soberbia guetización religiosa y cultural, perseguido durante largo tiempo (en Pernambuco se habla de un jefe de policía que, aún en los años treinta, coleccionaba las orejas y manos que cortaba a los malditos fetichistas que arrestaba).

La historia del desarrollo de los diversos cultos es muy confusa (hay centenares de libros dedicados a ella), y no intento sistematizar aquí un oscuro capítulo de la etnología brasileña, sino aventurar sólo algunas conjeturas. La ley Rui Barbosa, también llamada Ley Áurea, de 1888, abolió la esclavitud, pero no confirió un estatus social «regenerado» al esclavo. Así, en 1890, en el débil intento de abolir la esclavitud como estigma, se ordenó quemar todos los archivos del mercado de esclavos. Invento hipócrita, ya que así los esclavos jamás podrían reconstruir su historia ni sus orígenes, convirtiéndose formalmente en hombres libres, pero sin pasado. Se comprende entonces que, a finales del siglo pasado, los cultos se oficialicen, se [107] intensifiquen, salgan a la luz: al carecer de «raíces» familiares, los negros intentan reconstruir su identidad cultural a través de la religión. Sin embargo, es bastante curioso que justamente en un período positivista sean los intelectuales blancos, entusiasmados con las teorías espiritistas europeas, quienes influyan sobre los cultos negros, llevándoles a absorber gradualmente los principios del espiritualismo del siglo XIX. Son fenómenos que se han verificado también en la historia europea: al producirse cualquier forma de milenarismo revolucionario, la acción de la iglesia oficial ha tendido siempre a transformarla en fenómenos de milenarismo más educado, fundado en la esperanza y no en la violencia. Podríamos pensar que los ritos candomblé han permanecido como núcleos del milenarismo «duro», en medio de los más edulcorados ritos umbanda. Pero sobre esto no puedo hablar con el pai-de-santo. Tendré una respuesta, ambigua, cuando salga al jardín a visitar las casas de las divinidades.

Mientras un grupo de muchachas, en su mayoría negras, vestidas con trajes rituales de bahiana, se afanan alegremente en los últimos preparativos, nos recibe un señor vestido de blanco de la cabeza a los pies —porque estamos en el mes de Oxalá, simbolizado por este color—, que nos lleva a recorrer el jardín hablándonos en italiano. Ahora lo habla mal, vino de Italia después de la guerra (mirad siempre con recelo a quienes llegaron inmediatamente después de la guerra: en efecto, habla de aventuras en África Oriental y del mariscal Graziani). Ha tenido muchos contratiempos, ha probado todas las

religiones, ahora ha alcanzado la paz: «Si me dijese que el mundo se viene abajo justo aquí (indica con el dedo delante suyo), me apartaría sólo un poco más allá».

Las casas de los Orixá, dispuestas en el vasto jardín como capillas de un Sacro Monte, muestran en su exterior la imagen del santo católico, sincretizado con el correspondiente Orixá. Por dentro son una sinfonía de colores crudos y violentos, producida por las flores, las estatuas y el propio color de los alimentos acabados de cocer y ofrecidos a los dioses: blanco para Oxalá, azul y rosado para Yemanjá, rojo y blanco para Xangó, amarillo y oro para Ogún, y así por el estilo. No se puede entrar si no se es un iniciado; y para hacerlo hay que arrodillarse, besar el umbral y tocarse con una mano la frente y detrás de la oreja derecha. Pero, entonces, pregunto, ¿Yemanjá, diosa de las aguas y de la procreación, es o no es Nuestra Señora de la Concepción? ¿Y Xangó es o no es san Jerónimo? ¿Y a qué se debe que haya visto a Ogún representado en Bahía como [108] san Antonio y en Río como san Jorge, y que aquí, en cambio, san Jorge aparezca fulgurante en su manto azul y verde, dispuesto a ensartar con su espada al dragón, en la casa de Oxossi? Creo conocer la respuesta, porque años atrás me la había dado el sacristán de una iglesia católica en Bahía: Ya se sabe cómo son de ingenuos los pobres; para que dirijan sus oraciones a san Jorge se les debe decir que no es distinto de Oxossi. Pero mi acompañante me da la respuesta contraria: Ya se sabe cómo es el pueblo, para hacerle reconocer la realeza y la fuerza de Oxossi debe dejarse creer que es san Jorge. Indudablemente, el Candomblé es una religión antigua y sabia.

Se inicia el rito. El pai-de-santo realiza los sahumeros propiciatorios, los tambores atacan su obsesionante ritmo, mientras un cantor entona los *pontos*, estrofas rituales cantadas a coro por los iniciados. Los iniciados son, en su mayoría, mujeres. La filha-de-santo es la médium, que durante la danza será visitada por un Orixá. Hace tiempo que también hay iniciados varones, pero el don mediúmnico parece ser un privilegio reservado a la mujer. Unas semanas más tarde visitaría, en Bahía, un terreiro de cuatrocientos años de antigüedad, donde sería recibido por la mae-de-santo o Ialorixá, plácida y venerable como una abadesa: mujeres como ésta han dominado la vida cultural y social de Salvador, capital de Bahía, y escritores como Jorge Amado hablan de ellas con afectuoso y deferente respeto. Aquí, entre las mujeres, hay también algunas blancas. Me señalan a una rubia, una psicóloga alemana; danza rítmicamente con los ojos perdidos en el vacío, poco a poco comenzará a sudar, tensa, en la esperanza de caer en trance. No lo logrará, no está aún madura para el abrazo de los dioses; cuando las demás hijas de santo se encuentran ya en pleno éxtasis, la veré aún agitarse al fondo, casi llorando, tratando de perder el control siguiendo la música de los atabaques, los tambores sagrados que tienen el poder de convocar a los Orixá. Entre tanto, uno a uno, muchos de los iniciados cumplen su salto físico y místico: se les ve ponerse rígidos de repente, su mirada se vuelve inexpresiva, sus movimientos automáticos. Según sea el Orixá que los visita, los movimientos para celebrar su naturaleza y poderes son diferentes: suaves, con las manos que se mueven de lado y las palmas hacia abajo, como si nadasen, los poseídos por Yemanjá; lentos y curvos los poseídos por Oxalá, y así por el estilo (en el Umbanda, cuando llega el Exú, se mueven con arrebatos nerviosos y malignos). Aquellos que han recibido a Oxalá son cubiertos con velos particulares, ya que particular y grande ha sido su ventura.

Entre nosotros, los visitantes, hay una adolescente quinceañera, [109] europea, acompañada de sus padres. Le habíamos dicho que, si quería venir, debería observar con atención, curiosidad y respeto, pero con desapego, intercambiando opiniones con los demás sin dejarse absorber, puesto que, si Pitágoras tenía razón, la música puede hacernos hacer lo que quiera, y he visto en otras ocasiones a visitantes no creyentes, aunque particularmente sugestionables, que caían en trance como peras maduras. La muchacha ahora suda, tiene náuseas, quiere salir. Inmediatamente se le acerca el italiano vestido de blanco, que habla con sus padres y les sugiere dejar a la chica allí unas semanas: la joven tiene evidentemente cualidades de médium, ha reaccionado positivamente a Ogún, hay que cultivarla. La chica quiere marcharse, sus padres se muestran asustados. Ella ha desvelado el misterio de las extrañas relaciones entre el cuerpo, las fuerzas de la naturaleza y las técnicas de la hechicería. Ahora se

avergüenza, cree haber sido víctima de un engaño. Cuando vuelva al colegio y oiga hablar de los ritos dionisiacos, quizá jamás llegue a comprender que también ella, por un momento, ha sido una ménade.

El rito ha terminado. Al despedirme del pai-de-santo, le pregunto de qué Orixá soy hijo. Me mira a los ojos, examina luego las palmas de mis manos y contesta: «Oxalá». Mientras nos marchamos, bromeo con uno de mis amigos, que tan sólo es hijo de Xangó.

Dos días después, en Río, otros amigos me llevan a otro terreiro de Candomblé. La zona es más pobre, la fe más popular; si la casa de Sao Paulo parecía una iglesia protestante, ésta parece un santuario mediterráneo. Las ropas son más africanas; aquellos que sean visitados por Oxalá recibirán al final espléndidas máscaras. Son grandes atavíos de paja, que encapuchan todo el cuerpo. Es una procesión de fantasmas vegetales, que, llevados de la mano como ciegos por los celebrantes, andan a tientas con movimientos catatónicos, dictados por la divinidad.

Aquí, la comida dos santos —los alimentos rituales de excelente cocina bahiana ofrecidos a los Orixá— está dispuesta sobre grandes hojas, especie de cestas inmensas de golosinas tribales, de las que, cuando finalice el rito, deberemos comer también nosotros. El pai-de-santo es un individuo curioso, vestido como Orson Welles en *Cagliostro*. Tiene un rostro joven, de una belleza un tanto blanda —es blanco y rubio—, y sonríe con afecto sacerdotal a los fieles que le besan la mano. Con unos pocos movimientos, de John Travolta suburbial, dirige las diversas fases de la danza. Más tarde, cuando aparezca para indicar una aceleración en el ritmo del tambor, un movimiento de mayor abandono al iniciado que está a punto de caer en [110] trance, habrá sustituido sus atavíos por unos tejanos. Sólo nos ha permitido asistir al comienzo y al final del rito, como si no deseara que estuviéramos presentes cuando los iniciados caen en trance, que es siempre el momento más crudo. ¿Respeto por sus fieles o por nosotros?

Después nos lleva a sus habitaciones, donde nos ofrece una cena a base de fejoada. En las paredes hay extraños cuadros muy coloreados, entre lo indio y lo chino, con figuraciones surrealistas, como las que se ven en Estados Unidos en las revistas underground de los grupos orientalizados. Resultan ser obra suya. Charlamos de ética y de teología. No tiene el rigor teológico del pai-de-santo de la otra tarde; su religiosidad es más indulgente, pragmática. Niega que existan el bien y el mal, todo es bien. Le digo entonces, señalando a uno de sus amigos: «Pero si él quiere asesinarme y viene a consultarle, usted deberá decirle, sin embargo, que matarme está mal». «No lo sé», responde con una vaga sonrisa, «quizá para él sea una cosa buena. No lo sé. Yo sólo le explicaría que sería mejor que no le matara. Pero quede usted tranquilo, si acude a mí, después no lo asesinaré». Intento todavía argumentar algo respecto a la existencia del bien y del mal. Y él vuelve a insistir, tranquilizador: «No se preocupe, creo que no le matará». Manifiesta un tierno orgullo por su carisma. Habla del amor que siente por su gente, de la serenidad que produce el contacto con los Orixá. No se pronuncia acerca de su naturaleza cósmica, de su relación con los santos. No hay diferencias, basta con la serenidad. El Candomblé cambia de teología de terreiro en terreiro. Le pregunto cuál es mi Orixá. Y de nuevo se retrae, son cosas difíciles de decir, puede variar según las circunstancias, no cree en esta capacidad de juicio; como insisto me dice que así, a la primera, podría ser hijo de Oxalá. No le digo que ya recibí la misma respuesta dos noches antes. Quisiera todavía pillarlo en falta.

Mi amigo, aquel que hubiera debido asesinarme, interpreta el papel de brasileño comprometido. Le habla de las contradicciones del país, de las injusticias, le pregunta si su religión también empujaría a los hombres a la rebelión. El Babalorixá contesta evasivamente que se trata de cuestiones a las que no quiere responder, y vuelve a sonreír con excesiva dulzura, como cuando me aseguraba que mi amigo no me asesinaría, y murmura algo como: «Pero si fuese necesario, se podría...».

¿Qué quería decir? ¿Que por ahora no es necesario? ¿Que el Candomblé ha sido, sin embargo, siempre religión de oprimidos, y estaría dispuesto a incitar a sus fieles a la revolución? ¿No se fía de no-[111] sotros? Nos despedimos a las cuatro de la mañana, mientras los estados de trance se están

extinguendo en los miembros trastornados de los hijos e hijas de santo. Amanece. Nos regala algunas de sus obras de arte. Parece el director de un festejo de suburbio. No nos ha pedido nada; sólo nos ha hecho regalos y ofrecido una cena.

Me ha quedado una pregunta, que tampoco hice a su colega de Sao Paulo, porque, y no sólo en estos dos casos, he advertido que el Candomblé (por no hablar del Umbanda) atrae cada vez más a los blancos. He encontrado un médico, un abogado y muchos proletarios y subproletarios. De antigua reivindicación de autonomía racial, de configuración de un espacio negro impermeable a las religiones de los europeos, estos ritos se están convirtiendo en una oferta cada vez más generalizada de esperanza, consolación, vida comunitaria. Peligrosamente próximos a las prácticas del carnaval y del fútbol, aunque más fieles a las antiguas tradiciones, menos consumistas, capaces de investir más profundamente la personalidad de sus adeptos; es decir, más sabios, más verdaderos, más ligados a pulsiones elementales, a los misterios del cuerpo y de la naturaleza. Pero siguen siendo, sin embargo, uno de los tantos modos con los que mantener a la masa de desheredados en su reserva india, mientras los generales industrializan a sus expensas el país, ofreciéndolo a la explotación del capital extranjero. La pregunta que no hice a los dos pai-de-santo era: ¿De parte de quién están los Orixá?

Como hijo de Oxalá, ¿hubiera tenido derecho a preguntarlo?

1979 [112]

## GOLPEAR EL CORAZÓN DEL ESTADO

La espera frenética de un nuevo comunicado de las BR (Brigadas Rojas) sobre la suerte de Aldo Moro y las excitadas discusiones acerca del comportamiento a seguir en ese asunto, han hecho que la prensa reaccionara de manera contradictoria. Algunos periódicos no han reproducido el comunicado, pero no han podido evitar hacerle publicidad con grandes titulares en primera plana; otros lo han reproducido, pero en caracteres tan pequeños que sólo los lectores con una vista privilegiada han podido leerlo (una discriminación inaceptable).

La reacción sobre el contenido también ha sido embarazosa, porque todo el mundo, sin conocimiento de causa, esperaba un texto sembrado de *ach so!* o de palabras con cinco consonantes seguidas, que traicionara de inmediato la mano del terrorista alemán o del agente checo, y se han encontrado, en cambio, ante una extensa argumentación política.

Todo el mundo ha comprendido que se trataba de una argumentación y los más perspicaces se han dado cuenta de que era una argumentación dirigida no al «enemigo», sino a potenciales amigos, para demostrar que las BR no son un puñado de desesperados que dan golpes en el vacío, sino la vanguardia de un movimiento que encuentra su justificación en el marco de la situación internacional.

Sí las cosas son así, no debe reaccionarse afirmando simplemente que el comunicado es desatinado, delirante, impreciso o loco. Hay que analizarlo con calma y atención; sólo así podrá aclararse en qué lugar este comunicado, que parte de premisas lúcidas, manifiesta la fatal debilidad teórica y práctica de las BR.

Debemos tener el coraje de decir que este «delirante» mensaje contiene una premisa muy aceptable y traduce, aunque de modo un tanto chapucero, una tesis que toda la cultura europea y americana, desde los estudiantes del sesenta y ocho hasta los teóricos de la *Monthly Review* y los partidos de izquierda, repite desde hace tiempo. Por tanto, si hay «paranoia», no es en sus premisas sino, como veremos, en las conclusiones prácticas que se sacan de ellas.

No creo que sea oportuno sonreír ante el delirio del llamado EIM, [113] es decir, del Estado Imperialista de las Multinacionales. Tal vez el modo en que se describe resulta un tanto folklórico, pero a nadie se le oculta que la política internacional planetaria no está ya determinada por los gobiernos particulares, sino precisamente por una red de intereses productivos (que denominamos red de las multinacionales), que decide las políticas locales, las guerras y la paz, y establece las relaciones entre el mundo capitalista, China, Rusia y el tercer mundo.

Acaso sea interesante que las BR hayan abandonado su mitología a lo Walt Disney, según la cual por un lado había un individuo capitalista y malo llamado Paperon de Paperoni y por otro la Banda Bassotti, canallesca y tramposa ciertamente, pero con una extravagante carga de simpatía, porque robaba en nombre de expropiaciones proletarias al capitalista egoísta y avaro.

El juego de la Banda Bassotti lo jugaron los tupamaros uruguayos, convencidos de que los Paperones de Brasil y Argentina se molestarían y convertirían Uruguay en un segundo Vietnam, mientras los ciudadanos, llevados a simpatizar con los Bassotti, se habrían transformado en vietcongs. El juego no tuvo éxito porque Brasil no se inmutó y las multinacionales, que habían de producir y vender en el Cono Sur, dejaron que Perón regresara a Argentina, dividieron las fuerzas revolucionarias o guerrilleras y permitieron que Perón y sus sucesores se hundieran hasta el cuello en la mierda, en cuyo punto los montoneros más listos huyeron a España y los más idealistas perdieron el pellejo.

Es justamente porque existe el poder de las multinacionales (¿nos hemos olvidado, acaso, de Chile?) que la idea de la revolución a lo Che Guevara se ha hecho imposible. La revolución en Rusia se llevó a cabo mientras todos los Estados europeos se encontraban empeñados en una guerra mundial. La larga marcha se organizó en China cuando el resto del mundo tenía otros problemas en que pensar... Pero cuando se vive en un universo donde un sistema de intereses productivos se vale del equilibrio

atómico para imponer una paz que conviene a todos y lanza satélites que se vigilan recíprocamente, la revolución nacional deja de realizarse porque todo se decide en otra parte.

El compromiso histórico, por un lado, y el terrorismo, por otro, representan dos respuestas (obviamente antitéticas) a tal situación. La idea confusa que mueve al terrorismo es un principio muy moderno y muy capitalista (respecto al cual el marxismo clásico se ha encontrado desprevenido) de la teoría de los sistemas. Los grandes [114] sistemas no tienen cabeza, no tienen protagonistas y ni siquiera se basan en el egoísmo individual. Por consiguiente, no se les golpea asesinando al rey, sino volviéndolos inestables a través de actitudes de desorden que se valen justamente de su lógica: si existe una fábrica enteramente automatizada no se verá perturbada por la muerte del patrón, sino sólo por una serie de informaciones aberrantes insertas aquí y allá, que dificulten y perturben el trabajo de los computadores que la rigen.

El terrorismo moderno finge (o cree) que ha meditado el pensamiento de Marx, pero de hecho, aunque por vías indirectas, lo que ha meditado es a Norbert Wiener, por un lado, y la literatura de ciencia-ficción, por otro. El problema es que no la ha meditado bastante y tampoco ha estudiado suficiente cibernética. Prueba de ello es que en toda su propaganda precedente las BR hablaban todavía de «herir el corazón del Estado», cultivando, por un lado, la noción de Estado del siglo XIX y, por otro, la idea de que el adversario tuviera un corazón o una cabeza, del mismo modo que, en las batallas de otros tiempos, si se lograba herir al rey, que cabalgaba a la cabeza de sus tropas, el ejército enemigo quedaba desmoralizado y destruido.

En el último panfleto, las BR abandonan esa idea de corazón, de Estado, de capitalista malo, de ministro «verdugo». Ahora el enemigo es el sistema de las multinacionales, de las que Moro es un empleado, a lo sumo un depositario de información.

¿Cuál es pues el error (teórico y práctico) de razonamiento que cometen las BR a este respecto, especialmente cuando apelan, contra las multinacionales del capital, a las multinacionales del terrorismo?

Primera ingenuidad: una vez concebida la idea de los grandes sistemas, se mitifica de nuevo y se cree que dichos sistemas tienen «planes secretos», uno de cuyos depositarios sería Moro. En realidad, los grandes sistemas no tienen nada secreto y se sabe muy bien cómo funcionan. Si el equilibrio multinacional desaconseja la formación de un gobierno de izquierda en Italia, es pueril pensar que se envíe un dossier a Moro con instrucciones sobre la forma de derrotar a la clase obrera. Basta (por decir algo) con provocar cualquier cosa en Sudáfrica, perturbar el mercado de diamantes de Amsterdam, influir en el precio del dólar para que la lira entre en crisis.

Segunda ingenuidad: el terrorismo no es el enemigo de los grandes sistemas, es por el contrario su contrapartida natural, aceptada, prevista. [115]

El sistema de las multinacionales no puede subsistir en una economía de guerra mundial (y atómica, por añadidura), pero sabe que tampoco puede reducir los impulsos naturales de la agresividad biológica o la impaciencia de los pueblos o de los grupos. Por esta razón acepta pequeñas guerras locales que, una y otra vez, serán disciplinadas y reducidas por cautelosas intervenciones internacionales, y, por otro lado, acepta también el terrorismo. Una fábrica aquí, otra allá, puede ser desbaratada por cualquier sabotaje, pero el sistema seguirá adelante. Un avión desviado de su ruta de vez en cuando produce pérdidas a las compañías aéreas, pero en compensación produce ganancias a las cadenas periodísticas y televisivas. Además, el terrorismo sirve para dar una razón de ser a las policías y a los ejércitos, pues de quedar ociosos pedirán realizarse en cualquier conflicto más extenso. Por último, el terrorismo sirve para favorecer intervenciones disciplinantes allí donde un exceso de democracia vuelve la situación poco gobernable.

El capitalismo «nacional» a lo Paperon de Paperoni teme el motín, el robo y la revolución, que le sustraen los medios de producción. El capitalismo moderno, que invierte en países diversos, tiene siempre un espacio de maniobra lo bastante amplio para poder soportar el ataque terrorista en uno, dos o tres puntos aislados.

Puesto que carece de cabeza y de corazón, el sistema manifiesta una increíble capacidad de cicatrización y reequilibrio. Dondequiera que sea atacado o herido, será siempre en la periferia. Si, en fin, el presidente de los industriales alemanes pierde en ello la vida, se trata de un accidente estadísticamente aceptable, como la mortalidad en las carreteras. Por lo demás (y ya lo he descrito hace tiempo) se procede a una medievalización del territorio, con castillos fortificados y grandes conjuntos residenciales con guardias privados y células fotoeléctricas.

El único incidente serio podría ser una insurgencia terrorista difundida por todo el territorio mundial, un terrorismo de masas (como parecen invocar las BR): pero el sistema de las multinacionales «sabe» (en la medida en que un sistema puede «saber») que esta hipótesis puede excluirse. El sistema de las multinacionales no manda niños a trabajar en las minas: el terrorista es aquel que no tiene nada que perder excepto sus propias cadenas, pero el sistema maneja las cosas de modo que, salvo los inevitables marginados, todos los demás tienen algo que perder en una situación de terrorismo generalizado. El sistema sabe que, cuando el terrorismo, más allá de alguna acción pintoresca, comience a volver demasiado inquieta la jornada [116] cotidiana de las masas, las masas formarán barreras contra el terrorismo.

¿Qué ve, en cambio, con malos ojos el sistema de las multinacionales, según se ha demostrado últimamente? Que de golpe, por ejemplo, en España, en Italia y en Francia, accedan al poder los partidos que tienen detrás a organizaciones obreras. Por «corruptibles» que estos partidos puedan ser, el día que las organizaciones de masas metan la nariz en la gestión internacional del capital podrían surgir problemas. No es que las multinacionales muriesen si Marchais ocupase el lugar de Giscard, pero todo se volvería más difícil.

La preocupación de que los comunistas en el poder conocerían los secretos de la OTAN (secretos de polichinela) es sólo un pretexto: la verdadera preocupación del sistema de las multinacionales (y lo digo con toda frialdad, dado que no simpatizo con el compromiso histórico tal como se propone hoy) es que el control de los partidos populares perturbe una gestión del poder que no puede permitirse los tiempos muertos de las verificaciones en la base.

El terrorismo, en cambio, preocupa mucho menos, porque es consecuencia biológica de las multinacionales, del mismo modo que un día de fiebre es el precio racional de una vacunación eficaz.

Si las BR tienen razón en su análisis de un gobierno mundial de las multinacionales, deben reconocer que ellas, las BR, son su contrapartida natural y prevista. Deben reconocer que están recitando un guión ya escrito por sus presuntos enemigos. En cambio, después de haber descubierto, aunque sea burdamente, un importante principio de la lógica de los sistemas, las BR responden con su folletín decimonónico escrito por valientes y eficaces vengadores justicieros como el conde de Montecristo. Podríamos reírnos, si esa novela no estuviese escrita con sangre.

Se trata de una lucha entre grandes fuerzas, no entre demonios y héroes. Desgraciado entonces el pueblo que encuentra esos «héroes» entre sus pies, especialmente si piensan todavía en términos religiosos y lo arrastran en su sanguinaria escalada hacia un paraíso deshabitado.

1978 [117]



## ¿POR QUÉ RÍEN EN AQUELLAS JAULAS?

Hace unos años (el 25 de febrero de 1979) envié un artículo a *La Repubblica*. Mejor dicho, no se trataba de un artículo, sino de un pequeño relato, de esos que técnicamente se denominan «ucronias», es decir, ciencia-ficción o utopía aplicada a la historia, narraciones del tipo «qué hubiera sucedido si César no hubiese sido apuñalado». Dado que se trataba de ficción y no de reflexión política, el escrito acabó en las páginas culturales. Todo autor se encariña más o menos con las cosas que escribe y algunas le gustan más que otras; yo estaba muy orgulloso de aquel relato, pero debo confesar que no produjo ninguna reacción interesante entre los lectores, mientras que a menudo recibo muestras de estas reacciones por cosas que escribo con menos empeño. Lo que sucede es que, excepto en lo que se refiere a los aficionados al género, poca gente cree que la ucronia (como la utopía) sea un modo muy serio de reflexionar acerca del presente.

En aquel relato, imaginaba que, en Italia y en el resto del mundo, las cosas habían ido de manera diferente después de la segunda guerra mundial, y que en las últimas décadas Italia estaba en guerra con un imperio fascista turco. Me divertía imaginar las diversas alianzas políticas que se habrían producido y veía sobre todo a los brigadistas del núcleo histórico, los Curcio y los Gallinari, en el papel de comandantes de escuadras de asalto, condecorados con medallas de oro, y las heroicas Brigadas Rojas, que luchaban contra el invasor turco, elogiadas en el parlamento por Amendola, mientras Pablo VI reflexionaba con melancolía sobre la tranquilidad de que hubiera gozado Italia si después de 1945 hubiéramos tenido treinta años de paz.

¿Cuál era el sentido de esa historia? Tratar de mostrar que la cultura democrática había tachado con demasiada facilidad de reaccionarias algunas teorías del comportamiento animal según las cuales existe en las especies (en todas las especies) una cuota de violencia que tiene que manifestarse de algún modo. Las guerras, que los futuristas, no sin razón aunque con infame satisfacción, habían ensalzado como «única higiene del mundo», son importantes válvulas de seguridad que sirven para desfogar y sublimar esta violencia. [118] Si no hay guerras (y personalmente preferiría que hubiera las menos posibles), hay que aceptar la idea de que la sociedad exprese de una manera u otra la cuota de violencia que incuba en ella.

Pero mi relato tenía también otra moraleja: con tal de que esta violencia se desfogue, es irrelevante que lo haga en forma de asaltos a bancos, homicidios de honor, campañas para destruir a los heréticos, manifestaciones de satanismo, suicidios colectivos como el de Guyana, exaltaciones nacionalistas o utopías revolucionarias para la insurrección proletaria. La moraleja final era que, si a Curcio y a Gallinari se les hubiese ofrecido un hermoso mito nacionalista o colonialista, tal vez la matanza de judíos, se habrían adherido a él y no al sueño de herir el corazón del Estado burgués.

Reflexiones éstas que adquieren de nuevo actualidad en estos días, mientras por un lado se asiste al proceso Moro y por otro al rito grotesco de la guerra anglo-argentina.

¿Qué es lo que asusta en el conflicto de las Falkland? No es el hecho de que el general Galtieri haya buscado un enemigo exterior para calmar las tensiones internas, ya que ésta es una técnica dictatorial normal y cada cual debe hacer su oficio, por sucio que sea. No es tampoco el hecho de que Gran Bretaña reaccione de manera más salgariana que posmoderna, porque *noblesse oblige*, y cada cual es prisionero de la propia historia y de los propios mitos nacionales.

Lo que asusta es el hecho de que los montoneros de Firmenich, los peronistas revolucionarios, todos aquellos por quienes se conmoviera la opinión pública democrática europea cuando languidecían en las cárceles de los generales y a quienes se llegaba a justificar cuando realizaban terrorismo menudo (es comprensible, se decía, viven bajo una dictadura), todos estos revolucionarios a tiempo completo, todos estos enemigos del capitalismo y las multinacionales, se alineen ahora de modo entusiasta al lado del gobierno, exaltados por la invitación nacionalista a morir por las sagradas fronteras de la patria.

Parece exactamente mi relato: si los generales argentinos hubieran inventado una hermosa guerra hace diez años, todos estos héroes no habrían cometido jamás acciones terroristas, sino que se hubieran hecho matar, el puñal entre los dientes, arrojando bombas de mano contra el rajá blanco James Brook, tal vez al grito de «¡Mompracem!», como nuevos jóvenes tigres de las pampas. Chile no está en el juego, porque Pinochet es hombre precavido y necesita el apoyo norteamericano, pero vean: Cuba ha estado inmediatamente de acuerdo, también Castro debe haber leído más a Salgari que a Marx. [119]

Veo muchas analogías entre los brigadistas que ríen a carcajadas durante el proceso Moro y los montoneros que ahora gritan viva Galtieri. Como veo también mucha analogía con lo sucedido en un país tan alérgico a la ideología como Estados Unidos, donde la violencia, para estallar, ha tenido necesidad de otros pretextos, como el culto a Satanás.

Comprendo la indignación y el espanto de Giampaolo Pansa, que en *La Repubblica* de ayer no alcanzaba a comprender que los brigadistas estuvieran tan alegres y no les pesaran los asesinatos que habían cometido. Pero releamos las crónicas de la investigación y del proceso de Charles Manson y su «familia» después del asesinato de Sharon Tate: es el mismo guión, la misma psicología, la misma ausencia de remordimientos, el mismo sentimiento de haber hecho algo que daba sentido a una vida en conjunto demasiado aburrida y pacífica.

La misma alegría de aquel millar de pobres gentes que se envenenaron y envenenaron a sus propios hijos por seguir la mística suicida de un predicador que, poco antes, estaba dispuesto a sacrificarse por causas mucho más aceptables.

Esto explica también el fenómeno de los arrepentidos. ¿Cómo es posible arrepentirse después de la detención, y arrepentirse a fondo, denunciando a los propios compañeros, mientras que no había arrepentimiento en el momento de meter dos balas en la nuca de un hombre indefenso? Porque se sentía el impulso de matar, y una vez realizado, terminó el juego, ¿por qué no arrepentirse? La ideología no cuenta, sólo era un pretexto.

Sé muy bien que este discurso corre el peligro de pasar por reaccionario: no hay ideología, ni ideales, sólo hay oscuras fuerzas biológicas que arrastran a los hombres al derramamiento de sangre (suya o ajena), no hay diferencia entre mártires cristianos, garibaldinos, brigadistas rojos, partisanos.

Y bien, el problema es cómo no llegar a estas conclusiones. El problema es saber, comprender, que no todos los sacrificios, no toda la sangre se ha derramado por juego. Pero esto implica efectuar todas las distinciones de que es capaz nuestra razón, y para articularlas es preciso, ante todo, sospechar siempre y de cualquier modo de la mística del sacrificio y de la sangre. No quiero sugerir que no haya diferencia entre aquellos que la sociedad reconoce como héroes y aquellos que la sociedad considera locos sanguinarios, si bien hay mucha menos de lo que nos hacen creer los libros escolares. No quiero sugerir que todas las ideologías y todos los ideales sean pretextos [120] transitorios para impulsos de violencia que nacen en las profundidades de la especie. Quizás existe una distinción, y muy simple.

Los verdaderos héroes, aquellos que se sacrifican por el bien colectivo y que la sociedad reconoce como tales, tal vez mucho tiempo después, mientras que en su momento fueron tachados de delincuentes e irresponsables, son siempre personas que actúan *de mala gana*. Gente que muere, pero que preferiría no morir; que mata, pero que quisiera no matar, de tal manera que después renuncian a vanagloriarse de haber matado por necesidad.

Los verdaderos héroes son siempre arrastrados por las circunstancias, jamás eligen, porque, si pudieran, elegirían no ser héroes. Valga por todos el ejemplo de Salvo D'Acquisto, o de tantos partisanos huidos a las montañas, capturados y torturados, que no hablaron para disminuir el tributo de sangre, no para alentarlos.

El héroe verdadero lo es siempre por error, su sueño sería ser un honesto cobarde como todos. De haber podido, hubiera resuelto la situación de otro modo, y de manera incruenta. No se vanagloria de su

muerte ni de la ajena. Pero no se arrepiente. Sufre en silencio, son los demás quienes luego lo explotan y hacen de él un mito, mientras él, el hombre digno de estima, era tan sólo un pobre hombre que supo actuar con dignidad y coraje en una situación que lo superaba.

En cambio, sabemos de inmediato y sin lugar a dudas que debemos desconfiar de aquellos que salen disparados (y disparando) movidos por un ideal de purificación por la sangre, suya y ajena, aunque más a menudo ajena. Siguen un guión animal, estudiado ya por los etólogos. No debemos asombrarnos ni escandalizarnos demasiado. Pero tampoco debemos ignorar la existencia de estos fenómenos.

Si no se acepta y no se reconoce con valentía la fatalidad de estos comportamientos (estudiando las técnicas para reprimirlos, para preverlos, ofreciéndoles otras válvulas de escape menos cruentas), se corre el riesgo de ser tan idealistas y moralistas como aquellos de quienes reprobamos la locura sanguinaria. Reconocer la violencia como una fuerza biológica es verdadero materialismo (histórico o dialéctico, poco importa), y ha hecho mal la izquierda en no estudiar suficiente biología y etología.

1982

[121]

## ¿CRISIS DE LA RAZÓN?

He leído en un semanario una entrevista con un célebre novelista (no cito el nombre porque, por un lado, la frase se le atribuía y, por otro, la reproduzco de memoria, y por consiguiente no quiero atribuir a nadie algo que tal vez no dijo, pero, si no lo ha dicho él, lo dicen otros) que afirmaba que la razón no alcanza ya a explicar el mundo en que vivimos y que es preciso recurrir a otros instrumentos.

Desdichadamente, el entrevistado no especificaba cuáles eran esos otros instrumentos y dejaba al lector en la libertad de pensar en: el sentimiento, el delirio, la poesía, el silencio místico, un abrelatas, el salto de altura, el sexo, las endovenosas de tinta simpática. Más desdichadamente aún, cada uno de estos instrumentos podría, por cierto, ser opuesto a la razón, aunque cada una de estas oposiciones implicaría una definición diferente de la razón.

Por ejemplo, el libro que ha originado el punto de partida de este debate<sup>1</sup> parece hablar de crisis de un modelo de razón llamado «clásico», como explica muy claramente Aldo Gargani en su prólogo. Pero las alternativas que propone Gargani figuran, en otros ámbitos filosóficos, bajo el nombre de razón o actividad racional o al menos razonable, como él mismo reconoce. En cuanto a los demás ensayos que componen el libro, para citar sólo algunos, el de Ginzburg opone a la razón deductiva un razonamiento hipotético y por indicios, que ya fue juzgado válido por Hipócrates, Aristóteles y Peirce; el de Veca ofrece una serie muy convincente de reglas para conjeturar con racionalidad; el trabajo de Viano propone una prudente definición de racionalidad como ejercicio de una «voz» que elabora las justificaciones invocadas para acreditar creencias particulares, de manera que éstas sean comprendidas por todo el mundo.

He aquí unas buenas definiciones de actitud racional no clásica, que nos permiten movernos dentro de lo real sin delegar la tarea de la razón al delirio o realizarla a la ligera. El problema no radica en asesinar la razón, sino en dejar las malas razones en condiciones de no hacer daño; y en disociar la noción de razón de la noción de ver- [122] dad. Pero esta honorable tarea no se llama himno a la crisis. Se llama, desde Kant, «crítica». Determinación de límites.

La impresión, ante un calambre lingüístico como este de la crisis de la razón, es que, al comienzo, no se debiera definir tanto la razón, cuanto el concepto de crisis. Y el uso indiscriminado del concepto de crisis es un caso de calambre editorial. La crisis se vende bien. En las últimas décadas hemos asistido a la venta (en quioscos, en librerías, por suscripción y puerta a puerta) de las crisis de la religión, del marxismo, de la representación, del signo, de la filosofía, de la ética, del freudismo, de la presencia y del sujeto (omito aquí otras crisis de las cuales no entiendo profesionalmente aunque las sufra, como las de la lira, de la vivienda, de la familia, de las instituciones y del petróleo). De ahí el lugar común: «Dios ha muerto, el marxismo está en crisis y yo tampoco me siento demasiado bien».

Consideremos una bagatela como la crisis de representación. Aun admitiendo que quienes hablan de ella tengan una definición de representación (lo cual no es frecuente), si entiendo bien lo que quieren decir —esto es, que no logramos construir e intercambiar imágenes del mundo que sean con seguridad adecuadas a la propia forma de este mundo, admitiendo que haya alguna—, me consta que la definición de esta crisis se inició con Parménides, continuó con Gorgias, causó no pocas preocupaciones a Descartes, puso a todos en apuros con Berkeley y Hume, y así sucesivamente hasta la fenomenología. Si Lacan resulta interesante es porque retoma (re-toma) a Parménides.

Parece que quien descubre hoy la crisis de la representación tenga ideas adorablemente imprecisas acerca de la continuidad de este discurso (me recuerda aquel chiste del estudiante interrogado sobre la muerte de César: «¿Cómo? ¿Ha muerto? ¡Ni siquiera sabía que estuviese enfermo!»).

---

<sup>1</sup> *Crisi della ragione*, a cargo de A. Gargani, Turín, Einaudi, 1979.

Pero admitida incluso la antigüedad de esta crisis, todavía no logro comprender en qué sentido se la hace jugar. Cruzo la calle con el semáforo en rojo, el guardia urbano me lo señala a golpe de silbato y me multa a *mí* (no a otro). ¿Cómo puede suceder todo esto, si están en crisis la idea de sujeto, la de signo y la de representación recíproca? Me asalta la idea de que no sea éste el fondo del problema. Pero, entonces, ¿qué es lo que estaba en crisis? ¿Queremos aclararlo? ¿O es que está en crisis la noción de crisis? ¿O me están sometiendo a una serie de actos terroristas? Protesto.

Volvamos a la razón, quiero decir a su definición. A fuerza de movernos en la selva de las diferentes y milenarias definiciones filo- [123] sóficas, podemos (con la tosquedad a que obliga el hecho de explicarlo en unas pocas cuartillas) delinear cinco acepciones básicas.

La razón sería ese tipo de conocimiento natural, característico del hombre, que se puede oponer, por un lado, a las simples reacciones instintivas y, por otro, al conocimiento no discursivo (como las iluminaciones místicas, la fe, las experiencias subjetivas no comunicables a través del lenguaje, etc.). En este caso, se habla de razón para decir que el hombre es capaz de producir abstracciones y de discurrir por medio de abstracciones. No me parece que esta noción esté en crisis: no cabe duda de que el hombre está hecho de esta manera, a lo sumo debe decidirse hasta qué punto es mejor esta forma de proceder por abstracciones que otros modos de pensar, porque indudablemente también piensa quien tiene visiones místicas. Pero hablar de crisis de la razón significa precisamente formular una abstracción, usando nuestras capacidades racionales, para poner en duda la bondad de cierto tipo de ejercicio de esta capacidad nuestra.

La razón es una facultad particular de conocer lo Absoluto por visión directa, es la autoconciencia del Yo ideal, la intuición de los principios primeros a los que obedecen tanto el cosmos como la mente humana y hasta la divina. Que este concepto esté en crisis es cosa admitida. Ya nos ha procurado muchas preocupaciones. Recibamos a puntapiés a quien venga a decirnos que posee la visión directa de lo Absoluto y pretenda imponérsela, pero no hablemos de crisis de la razón, porque sólo se trata de la crisis de él.

La razón es un sistema de principios universales que preceden a la propia capacidad de abstracción del hombre. El hombre, a lo sumo, debe reconocerlos, aunque con fatiga y reflexionando largamente sobre ello. Platonismo, comoquiera que se presente. Actitud ilustre: puesta ampliamente en crisis, empezando por Kant (aunque incluso antes). Se trata de la famosa razón clásica. Su crisis es evidente pero no admitida. Nos la encontramos hasta en las matemáticas y en la lógica contemporánea. ¿Qué significa decir que es verdad necesaria que la suma de los ángulos internos de un triángulo da siempre y comoquiera que sea ciento ochenta grados? Se trata como máximo de discutir sobre la diferencia entre verdad universal evidente y postulado. Si postulo una geometría euclidiana, el hecho de que la suma de los ángulos internos dé como resultado ciento ochenta grados es una verdad necesaria. Suele aspirarse, en situaciones particulares, a tener la libertad de cambiar los postulados. A quien me conceda esto yo le concedo el uso de la noción de ver- [124] dad necesaria. Está claro que sobre decisiones de esta clase se libra la batalla por la definición número cinco, de la que hablaremos.

4. Razón como facultad de juzgar bien y discernir bien (el bien o el mal, lo verdadero o lo falso). Es el buen sentido de Descartes. Si se insiste sobre el carácter natural de esta facultad, se vuelve a algo muy parecido a la definición número tres. Esta noción está hoy ciertamente en crisis, pero de una manera ambigua. Diría que está en crisis por exceso: esta inocente naturalidad ha sido desviada de la razón hacia otras «facultades», como el Deseo, la Necesidad, el Instinto. Antes que insistir sobre la crisis de esta noción (bastante peligrosa e «ideológica») me parecería más útil poner en crisis la seguridad de sus sustitutos. En este sentido, me parece mucho más inquietante el nuevo cartesianismo de lo irracional, por decirlo de algún modo.

Afirmar que estas cuatro acepciones del concepto de razón están en crisis es como afirmar que después de Galileo y Copérnico la Tierra gira alrededor del Sol. Puede que sea necesario agregar que

quizá también el Sol gira en torno a alguna otra cosa, es decir, que el Sol sólo está fijo con respecto a la Tierra, pero, en cuanto a la primera afirmación, no cabe ninguna duda y está ciertamente en crisis (pero, ¿por qué repetirlo?) la idea de que el Sol gire alrededor de la Tierra.

5. Llegamos así a la quinta definición, que también está en crisis, pero de modo diferente a las otras. Ésta, más que estar en crisis, es *crítica* porque, en cierto sentido, es la única definición que permite reconocer un modo «racional» o «razonable» de poner continuamente en crisis la razón, el racionalismo clásico y las nociones antropológicas de racionalidad y, en definitiva, sus propias conclusiones.

La quinta definición es muy moderna, pero a la vez muy antigua. Si se relee bien a Aristóteles, podemos, con cierta cautela, extraerla de sus obras. Si se relee a Kant (y releer quiere decir siempre leer en relación a nuestros problemas, sometiéndolo al marco original a críticas y precauciones explícitas) también vendría al caso. A propósito, me anuncian desde Francia que, después de la muerte de Marx, de Hegel y de algunas enfermedades incurables de Freud, se asiste a un renacimiento kantiano; señalo la ocasión editorial al amigo Vito Laterza: preparémonos, muchachos, menos mal que nosotros estudiamos al viejo en el instituto y lo hemos digerido en la universidad, mientras los franceses leían a Victor Cousin. Y, digámoslo, siempre hemos sido afectos en secreto al paseante de Koenigsberg, aun [125] cuando nombrarlo significaba ser acusado de estar con Vietnam del Sur. ¡Qué década difícil nos ha tocado vivir!

Decía, pues, que en este quinto sentido se ejercita la racionalidad por el propio hecho de que deben expresarse proposiciones sobre el mundo; e incluso antes de estar seguros de que estas proposiciones sean «verdaderas», es necesario asegurarse de que los demás las comprendan. Por tanto, es preciso elaborar reglas para poder hablar en común, reglas de discurso mental que sean también las del discurso expresado. Lo cual no significa afirmar que cuando hablemos debemos decir siempre y sólo una cosa, sin ambigüedad ni polisemia. Antes bien, es más racional y razonable reconocer que existen también discursos (en el sueño, en la poesía, en la expresión de deseos y pasiones) que quieren decir más cosas a un tiempo y contradictorias entre sí.

Pero precisamente, por fortuna, es evidente que hablamos de modo abierto y polisémico, y es necesario, para ciertos propósitos, elaborar de vez en cuando normas de discurso compartibles, en ámbitos específicos en los que se decida que todos adopten los mismos criterios para usar las palabras y relacionarlas entre sí en proposiciones sobre las que se pueda discutir. ¿Puedo afirmar razonablemente que a todos los seres humanos les gusta la comida? Sí, aunque entre ellos haya dispépticos, ascetas e inapetentes neuróticos. Basta ponerse de acuerdo para establecer que, en ese ámbito de problemas, vale como razonable una prueba estadística.

¿Es válida la prueba estadística para establecer cuál es el «justo» significado de la *Iliada*, o si Laura Antonelli es más deseable que Eleonora Giorgi? No, se cambia la regla. ¿Y quién no está de acuerdo con este criterio? No diré que sea irracional, pero permitidme mirarlo con sospecha. Si es posible lo evito.

No me pregunten qué es lo que debo hacer si se cuela: será razonable decidirlo *de cualquier modo* cuando llegue el caso. A este tipo de racionalidad pertenecen tanto las leyes lógicas como las retóricas (en el sentido de una técnica de la argumentación). Se trata de establecer los campos en los que las unas son preferibles a las otras.

Un amigo lógico me decía: «Renuncio a todas las certezas, menos al *modus ponens*». ¿Qué hay de racional en esta actitud? Lo aclaro en pocas palabras para aquellos que no son del oficio: el *modus ponens* es la regla de razonamiento (y por tanto la regla para un discurso comprensible y acordado) por la que se afirma que *si p entonces q*, si admito *p* tengo que admitir *q*. Es decir, si esta- [126] blezco definir como europeos a todos los ciudadanos franceses (y estamos de acuerdo sobre este postulado de significado), entonces si Jean Dupont es ciudadano francés deben reconocer que es europeo.

El *modus ponens* no es válido en poesía, ni en el sueño, ni en cualquier otro lenguaje del inconsciente. Basta establecer dónde debe ser válido, es decir, iniciar un discurso estableciendo si aceptamos el *modus ponens* o no. Y, por supuesto, ponernos de acuerdo sobre la premisa, porque puede suceder que alguien quiera definir como ciudadano francés sólo a aquel que ha nacido en Francia, de padres franceses y con la piel blanca.

A veces, sobre la definición de las premisas, sobre los postulados de significado que queramos aceptar, pueden establecerse disputas *ad infinitum*. Será razonable no inferir según el *modus ponens* hasta que todos estén de acuerdo sobre la premisa. Pero después me parece razonable obedecer al *modus ponens*, si se ha asumido como válido. Y será racional no referirse al *modus ponens* en los casos en que se sospeche que no puede dar ningún resultado de comprensión recíproca (no se puede analizar según el *modus ponens* la proposición catuliana «odi et amo», a menos que se redefinan las nociones de odio y de amor, pero para redefinirlas de modo razonable sería necesario razonar según el *modus ponens*...).

En todo caso, si alguien usa el *modus ponens* para demostrarme que el *modus ponens* es una ley racional eterna (clásica, para intuir y aceptar), juzgaré razonable definir como irracional su pretensión. Pero me parece razonable razonar según el *modus ponens* en muchos casos, por ejemplo para jugar a las cartas: si he establecido que el póker de ases gana al póker de dieces, y tú tienes un póker de ases y yo uno de dieces, debo admitir entonces que has ganado. La cuestión es que se debe establecer la posibilidad de cambiar el juego mediante un acuerdo previo.

Lo que sigo considerando irracional es que alguien sostenga, por ejemplo, que el Deseo triunfa siempre y comoquiera que sea sobre el *modus ponens* (lo que sería incluso posible), pero que, para imponerme su noción de Deseo y para refutar mi refutación, trate de cogerme en contradicción usando el *modus ponens*. Me entra el Deseo de romperle la cabeza.

La difusión de tales comportamientos no racionales la atribuyo a tanta publicación que juega con desenvoltura metafórica con la crisis de la razón (y no hablo obviamente del libro *Crisi della ragione*, donde se argumenta de modo razonable). Pero que quede claro [127] que este problema nos atañe, no sólo a nivel de discusión científica, sino también en lo que respecta a los comportamientos cotidianos y a la vida pública. Por lo que os digo: ¡Compañeros, larga vida al *Modus Ponens*! Según los casos.

1980 [128]

## DIÁLOGO SOBRE LA PENA CAPITAL

Eco: Te noto turbado, ¡oh, Renzo Tramaglino! ¿Qué es lo que inquieta tu ahora tan tranquila existencia, en la paz de las leyes y el orden? ¿Quizás es Lucía, que, empujada por los nuevos caprichos llamados «feministas», te niega los placeres del tálamo asumiendo su propio derecho a la no procreación? ¿O Inés que, estampando besitos demasiado intensos en las mejillas de tus retoños socava indebidamente su inconsciente volviéndoles blandos y *mother oriented*? ¿O el Azzecagarbugli que te habla de convergencias paralelas embotando tu capacidad de intervenir en la cosa pública? ¿O don Rodrigo que, imponiendo el cúmulo de los réditos, te obliga a pagar tributos superiores a los del Innominado, que exporta dineros al bergamasco?

RENZO: Me turba, ¡oh, cortés visitante!, el Griso. Ahora organiza bandas de malhechores no muy diferentes a él y, con la ayuda de tramposos deshonestos, rapta de nuevo muchachas, pero para obtener pingües rescates y, en habiéndolos, las asesina bárbaramente. Y, donde los hombres de bien reúnen su fortuna, aparece él con el rostro cubierto con una media, y rapiña y saquea y toma otros rehenes y aterroriza la ciudad, hoy teatro de insensatos crímenes, mientras los ciudadanos temblamos y los esbirros, impotentes, no logran contener esta riada de delitos, y los buenos, los honestos se preguntan afligidos dónde iremos a parar.

Y yo, que soy apacible y jovial, yo que me había adherido a las tesis de un grande de estas tierras, el Beccaria, quien había demostrado para siempre que el Estado no podía enseñar a no matar a través del asesinato legal, yo, me siento turbado. Y me pregunto si no debiera restaurarse para tan odiosos delitos la pena de muerte, en defensa del ciudadano indefenso y como advertencia a todos quienes intentaran hacerle daño.

Eco: Te comprendo, Renzo. Es humano que, ante vicisitudes tan atroces, que hurtan jovencísimas hijas a bienamados progenitores, surja el pensar en la venganza y en la defensa a ultranza. También yo que soy padre me pregunto qué haría si, con mi hijo ase- [129] sinado por desconocidos raptos, pudiera dar con los culpables antes que los esbirros.

RENZO: ¿Y qué harías, vamos?

Eco: En el primer momento creo que querría matarlos. Pero frenaría mi impulso, considerando mucho más afectivo para apaciguar mi exasperado dolor una larga tortura. Los llevaría a un lugar seguro y una vez allí empezaría por trabajarles los testículos. Después las uñas, por inserción de trozos de bambú, como se dice que hacen los crueles pueblos orientales. Luego les arrancaría las orejas, y los atormentaría en la cabeza con cables eléctricos pelados. Y, después de este baño de horror y de sangre, sentiría que mi dolor, si no calmado, se habría saciado de crueldad, y me abandonaría entonces a mi destino, sabiendo que mi mente jamás podría ya recobrar la paz y el equilibrio de antes.

RENZO: Veamos, entonces...

Eco: Sí, pero en seguida me entregaría a la guardia, para que me encadenasen y me castigasen ejemplarmente. Porque, con todo, siempre habría cometido un delito al haber quitado la vida a un hombre, cosa que no debe hacerse. Parecería una justificación el hecho de que entre el dolor de un padre cegado y la insania hay muy poca diferencia y pediría parcial indulgencia. Pero jamás podría pedir al Estado que me sustituyese, incluso porque el Estado no tiene pasiones que satisfacer, y sólo debe prevalecer el hecho de que quitar una vida es en cualquier caso un mal. Por tanto, el Estado no puede segar una vida para señalar, justamente, que es delito quitar la vida.

RENZO: Conozco estos argumentos. El retorno a la pena de muerte lo piden ciertos ambiguos individuos que querrían el orden como terror, para poder reinstaurar los tiempos del atropello y del abuso. Pero hace unos días he leído en una de las más importantes gacetas del país un extenso y pacato artículo de un severo filósofo en el que éste, después de haber sopesado las cuestiones en causa, se preguntaba con sutil preterición si no sería lícito, frente a delitos tan graves, restaurar, con la autoridad



del Estado, el derecho a repartir generosamente penas supremas para tranquilizar al ciudadano. De hecho, la pena de muerte tiene al menos un valor disuasorio o infunde temor a otros malvados, mientras que las cárceles actuales, lugar de amenas reeducaciones y de fáciles evasiones, no logran detener la mano homicida de nadie.

Eco: He escuchado estos razonamientos, que parecen convencer a todos. Pero quizá tú no conozcas a otro filósofo que nos ha enseñado mucho a todos y también a los filósofos que piden el retorno de la pena capital. Se trata de un tal Kant, que señaló que los hombres debían ser usados siempre como fines y no como medios...

RENZO: ¡Sublime prescripción!

Eco: Efectivamente. Si yo mato a Cayo como advertencia a Tizio, ¿no uso acaso a Cayo como medio para advertir a Tizio, para defender a los demás de las posibles intenciones de Tizio? Y si es lícito que use a Cayo como mensaje a Tizio, ¿por qué no sería lícito usar a Samuel para fabricar jabón para Adolf?

RENZO: Pero hay una diferencia. Cayo ha cometido un delito y es justo que sea castigado con igual pena, no por venganza, sino por ecuánime justicia. Samuel es inocente. No así Cayo.

Eco: Pero, ¿entonces ya no piensas que Cayo debe ser ejecutado para atemorizar a Tizio, sino simplemente que hay que hacer padecer a Cayo todo cuanto él ha hecho padecer?

RENZO: Ambas cosas juntas. Estoy autorizado a usar a Cayo como medio porque, al hacerse indigno de ser considerado un fin en sí mismo, su muerte sirve para evitar otras, y todos sabemos que se padece aquello que se hace padecer. El Estado es garantía para los ciudadanos, a través de la severa balanza de la ley. Y, si para garantizar seguridad parece útil la abstracta, rigurosa y sublime ley del talión, bienvenida sea, porque contiene principios de antigua sabiduría. El talión del Estado no es venganza, sino geometría.

Eco: No desdeño, oh Renzo, la antigua sabiduría. Mas dime: dado que tienes tal severa y sobrehumana visión de la ley, y admites que la muerte con que castiga el Estado no es asesinato, sino distribución ecuánime, si el Estado, por sorteo o rotación, te eligiese a ti para administrar la muerte a quien ha matado, ¿aceptarías?

RENZO: NO podría decir que no. Y mi conciencia estaría tranquila. Cualquiera que se declara partidario de la pena capital debe mostrarse dispuesto a conminarla, si se lo manda la comunidad.

Eco: Ahora dime, ¿no hay otros delitos tan odiosos y terribles como el homicidio? ¿Qué dirías de quien, en vez de asesinar a tu hijo pequeño, cometiera en él, con inhumana violencia, actos de sodomía, volviéndotelo loco para toda la vida?

RENZO: Sería un delito parecido, si no peor.

Eco: Y si el principio del talión del Estado fuese válido, ¿no debería, con las aprobaciones de la ley, cometerse, y violentamente, sodomía sobre su persona? [131]

RENZO: Ahora que me lo señalas, pienso que sí, ciertamente.

Eco: Y si el Estado, por rotación o sorteo, te pidiera que le administraras violencia sodomítica, ¿te encargarías de tal tarea?

RENZO: ¡Oh, no! ¡De ningún modo, no soy un maníaco sexual!

Eco: ¿Es que, por el contrario, eres un maníaco homicida?

RENZO: NO me confundas. Lo que digo es que este segundo gesto me produciría repulsión y disgusto.

Eco: ¿Quizás el primero te proporcionaría placer y sádica alegría?

RENZO: NO me hagas decir lo que no he dicho. Matando no me causo a mí mismo daño alguno, mientras que ocupándome en una acción que me repugna sólo sacaré fastidio y dolor. El Estado no puede pretender que, para castigar a un malvado, sufra yo mal alguno.

Eco: Esto me dice que tú no quieres ser usado como medio.

RENZO: ¡Oh, no!

Eco: Sin embargo, usarías un hombre vivo, dándole muerte, como medio de atemorizar a otros hombres.

RENZO: Sí, pero aquél, al haber cometido el daño, es menos hombre que los demás... ¿O, no?

Eco: No. Y me inquieta el hecho de que quienes están dispuestos a considerar a este hombre menos hombre, se muestren en cambio implacables contra las prácticas abortivas, alegando que un ser humano es siempre un ser humano, aun cuando sea todavía la propuesta de un feto. ¿No están en contradicción?

RENZO: Me confundes las ideas. ¿Y la legítima defensa?

Eco: Ésta considera a dos hombres, uno de los cuales pretende reducir al otro a simple medio mientras el segundo debe evitar este atropello. Si es posible sin matar al otro, aunque si fuese necesario impidiendo al otro hacer el mal. Y, en este caso, entre el derecho del inocente y el derecho del culpable, prevalece el primero. Pero el Estado que injusticia al culpable no le impide con eso cometer el acto y simplemente, repito, lo usa como puro medio. Y, una vez se usa un hombre como medio admitiendo que existen hombres menos hombres que otros, se anula la esencia misma del contrato con que se rige el Estado. Y, en realidad, la cuestión del aborto no contempla la pregunta de si es lícito matar a un hombre, sino antes bien si un feto es un hombre y si, propuesta informe en la profundidad del útero, está ya bajo las leyes del contrato social o sólo es propiedad del seno materno. Pero un homicida, inserto en el contrato social, es un hombre a todos los efectos. Y si se le considera menos hombre que a otro, [132] mañana se podría considerar menos hombres a quienes se atreven a defender la pena de muerte y podría proponerse su muerte para disuadir a los demás de sostener tan insanos pensamientos.

RENZO: Pero entonces, ¿qué es lo que debería hacer?

Eco: Pregúntate si don Rodrigo, en su palacio, no controla la banda de tramposos, pasando doblones al bergamasco e incitando al Griso a recaudar dinero mediante homicidios.

RENZO: Pero, ¿y suponiendo que lo descubriera?

Eco: Comprenderías que el Griso en el patíbulo no garantiza la vida de tus hijos. ¿Por qué no aterrorizar directamente a don Rodrigo?

RENZO: ¿Y qué es lo que podría aterrorizarle?

Eco: El tiranicidio. Pero éste es ya otro discurso.

1975

[133]

## IV

# CRÓNICAS DE LA ALDEA GLOBAL

### PARA UNA GUERRILLA SEMIOLÓGICA

No hace mucho tiempo que para adueñarse del poder político en un país era suficiente controlar el ejército y la policía. Hoy, sólo en los países subdesarrollados los generales fascistas recurren todavía a los carros blindados para dar un golpe de estado. Basta que un país haya alcanzado un alto nivel de industrialización para que cambie por completo el panorama: el día siguiente a la caída de Kruschev fueron sustituidos los directores de *Izvestia*, de *Pravda* y de las cadenas de radio y televisión; ningún movimiento en el ejército. Hoy, un país pertenece a quien controla los medios de comunicación.

Si la lección de la historia no parece lo bastante convincente, podemos recurrir a la ayuda de la ficción que, como enseñaba Aristóteles, es mucho más verosímil que la realidad. Consideremos tres películas norteamericanas de los últimos años: *Seven Days in May* (Siete días de mayo), *Dr. Strangelove* (Teléfono rojo, volamos hacia Moscú) y *Fail Safe* (Punto límite). Las tres trataban de la posibilidad de un golpe militar contra el gobierno de Estados Unidos, y, en las tres, los militares no intentaban controlar el país mediante la violencia de las armas, sino a través del control del telégrafo, el teléfono, la radio y la televisión.

No estoy diciendo nada nuevo: no sólo los estudiosos de la comunicación, sino también el gran público, advierten ahora que estamos viviendo en la era de la comunicación. Como ha sugerido el profesor McLuhan, la información ha dejado de ser un instrumento para producir bienes económicos, para convertirse en el principal de los bienes. La comunicación se ha transformado en industria pesada. Cuando el poder económico pasa de quienes poseen los medios de producción a quienes tienen los medios de información, que pueden determinar el control de los medios de producción, hasta el problema de la alienación cambia de significado. Frente al espectro de una red de comunicación que se extiende y abarca el universo entero, cada ciudadano de este mundo se convierte en miembro de un nuevo proletariado. Aunque a este proletariado ningún manifiesto revolucionario podría decirle: «¡Proletarios del mundo, unios!». Puesto que aun cuando los medios de comunicación, en cuanto medios [137] de producción, cambiaran de dueño, la situación de sujeción no variaría. Al límite, es lícito pensar que los medios de comunicación serían medios alienantes aunque pertenecieran a la comunidad.

Lo que hace temible al periódico no es (por lo menos, no es sólo) la fuerza económica y política que lo dirige. El periódico como medio de condicionamiento de la opinión queda ya definido cuando aparecen las primeras gacetas. Cuando alguien tiene que redactar cada día tantas noticias como permita el espacio disponible, de manera que sean accesibles a una audiencia de gustos, clase social y educación diferentes y en todo el territorio nacional, la libertad del que escribe ha terminado: los contenidos del mensaje no dependerán del autor, sino de las determinaciones técnicas y sociológicas del medio.

Todo esto había sido advertido hace tiempo por los críticos más severos de la cultura de masas, que afirmaban: «Los medios de comunicación de masas no son portadores de ideología: son en sí mismos una ideología». Esta posición, que he definido en uno de mis libros como «apocalíptica», sobreentiende este otro argumento: No importa lo que se diga a través de los canales de comunicación de masas; desde el momento en que el receptor está cercado por una serie de comunicaciones que le llegan simultáneamente desde varios canales, de una manera determinada, la naturaleza de esta información tiene poquísima importancia. Lo que cuenta es el bombardeo gradual y uniforme de la información, en la que los diversos contenidos se nivelan y pierden sus diferencias.

Recordaréis que ésta es también la conocida posición de Marshall McLuhan en *Understanding Media*. Salvo que, para los llamados «apocalípticos», esta convicción se traducía en una consecuencia trágica: el destinatario del mensaje de los mass-media, desvinculado de los contenidos de la comunicación, recibe sólo una lección ideológica global, un llamado a la pasividad narcótica. Cuando triunfan los medios de masas, el hombre muere.

Por el contrario, Marshall McLuhan, partiendo de las mismas premisas, llega a la conclusión de que, cuando triunfan los medios de masas, muere el hombre gutenberiano y nace un hombre diferente, habituado a «sentir» el mundo de otra manera. No sabemos si este hombre será mejor o peor, pero sabemos que se trata de un hombre nuevo. Allí donde los apocalípticos veían el fin de la historia, McLuhan observa el comienzo de una nueva fase histórica. Pero es lo mismo que sucede cuando un virtuoso vegetariano discute con un consumidor de LSD: el primero ve en la droga el fin de la razón, [138] el otro el inicio de una nueva sensibilidad. Ambos están de acuerdo en lo que concierne a la composición química de los psicodélicos.

En cambio, la cuestión que deben plantearse los estudiosos de la comunicación es ésta: ¿Es idéntica la composición química de todo acto comunicativo?

Naturalmente, están los educadores que manifiestan un optimismo más simple, de tipo iluminista: tienen una fe ciega en el poder del contenido del mensaje. Confían en poder operar una transformación de las conciencias transformando las transmisiones televisivas, la cuota de verdad en el anuncio publicitario, la exactitud de la noticia en la columna periodística.

A éstos, o a quienes sostienen que *the medium is the message*, quisiera recordarles una imagen que hemos visto en tantos *cartoons* y en tantos *comic strips*, una imagen un poco obsoleta, vagamente racista, pero que sirve de maravilla para ejemplificar esta situación. Se trata de la imagen del jefe caníbal que se ha colgado del cuello, como pendentif, un reloj despertador.

No creo que todavía existan jefes caníbales que vayan ataviados de tal modo, pero cada uno de nosotros puede trasladar este modelo a otras varias experiencias de la propia vida cotidiana. El mundo de las comunicaciones está lleno de caníbales que transforman un instrumento para medir el tiempo en una joya «op».

Si esto sucede, entonces no es cierto que *the medium is the message*: puede ser que la invención del reloj, al habituarnos a pensar el tiempo en forma de un espacio dividido en partes uniformes, haya cambiado para algunos hombres el modo de percibir, pero existe indudablemente alguien para quien el «mensaje-reloj» significa otra cosa.

Pero si esto es así, tampoco es cierto que la acción sobre la forma y sobre el contenido del mensaje pueda modificar a quien lo recibe; desde el momento en que quien recibe el mensaje parece tener una libertad residual: la de leerlo de modo *diferente*.

He dicho «diferente» y no «equivocado». Un breve examen de la mecánica misma de la comunicación nos puede decir algo más preciso sobre este argumento.

La cadena comunicativa presupone una *fuentes* que, mediante un *transmisor*, emite una *señal* a través de un *canal*. Al extremo del canal, la señal se transforma en *mensaje* para uso del *destinatario* a través de un *receptor*. Esta cadena de comunicación normal prevé naturalmente la presencia de un *ruido* a lo largo del canal, de modo que el mensaje requiere una *redundancia* para que la información [139] se transmita en forma clara. Pero el otro elemento fundamental de esta cadena es la existencia de un *código*, común a la fuente y al destinatario. Un código es un sistema de probabilidad prefijado y sólo en base al código podemos determinar si los elementos del mensaje son intencionales (establecidos por la fuente) o consecuencia del ruido. Me parece muy importante distinguir perfectamente los diversos puntos de esta cadena, porque cuando se omiten se producen equívocos que impiden considerar el fenómeno con atención. Por ejemplo, buena parte de las tesis de Marshall McLuhan acerca de la naturaleza de los

media derivan del hecho de que él llama «media», en general, a fenómenos que son reducibles a veces al canal, a veces al código y a veces a la forma del mensaje. El alfabeto reduce, según criterios de economía, las posibilidades de los órganos fonadores y de este modo provee de un código para comunicar la experiencia; la calle me provee de un canal a lo largo del cual puedo hacer viajar cualquier comunicación. Decir que el alfabeto y la calle son «media», significa no considerar la diferencia entre un código y un canal. Decir que la geometría euclidiana y un traje son media, significa no diferenciar un código (los elementos de Euclides son un modo de formalizar la experiencia y de hacerla comunicable) de un mensaje (un traje determinado, en base a códigos indumentarios —de convenciones aceptadas por la sociedad—, comunica una actitud mía respecto a mis semejantes). Decir que la luz es un media significa no advertir que existen, por lo menos, tres acepciones de «luz». La luz puede ser una señal de información (utilizo la electricidad para transmitir impulsos que, según el código morse, significan mensajes particulares); la luz puede ser un mensaje (si mi amante pone una luz en la ventana, significa que su marido está ausente); y la luz puede ser un canal (si tengo la luz encendida en la habitación, puedo leer el mensaje-libro). En cada uno de estos casos el impacto de un fenómeno sobre el cuerpo social varía según el papel que juega en la cadena comunicativa.

Siguiendo con el ejemplo de la luz, en cada uno de estos tres casos el significado del mensaje cambia según el código elegido para interpretarlo. El hecho de que la luz, cuando utilizo el código morse para transmitir señales luminosas, sea una señal —y que esta señal sea luz y nada más— tiene en el destinatario un impacto mucho menos importante que el hecho de que el destinatario conozca el código morse. Si, por ejemplo, en el segundo de los casos citados, mi amante usa la luz como señal para transmitirme en morse el mensaje «mi marido está en casa» pero yo sigo refiriéndome al código establecido precedentemente, por el que «luz encendida» significa «marido ausente», lo que determina mi comportamiento (con todas las desagradables consecuencias que supone) no es la forma del mensaje ni su contenido según la *fuentes emisora*, sino el código que yo uso. Es la utilización del código lo que confiere a la señal-luz un determinado contenido. El paso de la Galaxia Gutenberg al Nuevo Pueblo de la Comunicación Total no impedirá que se desencadene entre yo, mi amante y su marido el eterno drama de la traición y de los celos.

En este sentido, la cadena comunicativa descrita antes deberá transformarse de esta manera: el *receptor* transforma la *señal* en *mensaje*, pero este mensaje es todavía una forma vacía a la que el *destinatario* podrá atribuir significados diferentes según el código que aplique.

Si escribo la frase *No more*, aquel que la interprete a la luz del código lengua inglesa la entenderá en el sentido más obvio; pero le aseguro que, leída por un italiano, la misma frase significaría «nada de moras», o bien «no, prefiero las moras»; pero, si en lugar de un sistema de referencia botánico, mi interlocutor apelase a un sistema de referencia jurídico, entendería «nada de moras (dilaciones)»; y si usase un sistema de referencia erótico, la misma frase sería la respuesta «no, morenas» a la pregunta «¿Los caballeros las prefieren rubias?».

Naturalmente, en la comunicación normal, entre persona y persona, relativa a la vida cotidiana, estos equívocos son mínimos: los códigos se establecen de antemano. Pero hay también casos extremos como, en primer lugar, la comunicación estética, donde el mensaje es intencionalmente ambiguo con el fin preciso de estimular la utilización de códigos diferentes por parte de aquellos que estarán en contacto con la obra de arte, en lugares y en momentos diferentes.

Si en la comunicación cotidiana la ambigüedad está excluida y en la estética es por el contrario deseada, en la comunicación de masas la ambigüedad, aunque ignorada, está siempre presente. Hay comunicación de masas cuando la *fuentes* es única, centralizada, estructurada según los modos de la organización industrial; el *canal* es un expediente tecnológico que ejerce una influencia sobre la forma misma de la señal; y los *destinatarios* son la totalidad (o bien un grandísimo número) de los seres humanos en diferentes partes del globo. Los estudiosos norteamericanos se han dado cuenta de lo que

significa una película de amor en technicolor, pensada para las señoras de los suburbios y proyectada, después, en un pueblo del tercer [141] mundo. Pero en países como Italia, donde el mensaje televisivo es elaborado por una fuente industrial centralizada y llega simultáneamente a una ciudad industrial del norte y a una perdida aldea agrícola del sur, en dos circunstancias sociológicas separadas por siglos de historia, este fenómeno se registra día a día.

Pero basta incluso con la reflexión paradójica para convencerse de este hecho: cuando la revista *Eros* publicó, en Estados Unidos, la famosa fotografía de una mujer blanca y un hombre de color, desnudos, besándose, imagino que, si las mismas imágenes hubieran sido transmitidas por una red televisiva de gran difusión, el significado atribuido al mensaje por el gobernador de Alabama y por Alien Ginsberg habría sido diferente. Para un hippie californiano, para un radical del Village, la imagen habría significado la promesa de una nueva comunidad. Para un seguidor del Ku Klux Klan el mensaje habría significado una tremenda amenaza de violencia carnal.

El universo de la comunicación de masas está lleno de estas interpretaciones discordantes; diría que la variabilidad de las interpretaciones es la ley constante de las comunicaciones de masas. Los mensajes parten de la fuente y llegan a situaciones sociológicas diferenciadas, donde actúan códigos diferentes. Para un empleado de banco de Milán la publicidad televisiva de un frigorífico representa un estímulo a la adquisición, pero para un campesino en paro de Calabria la misma imagen significa la denuncia de un universo de bienestar que no le pertenece y que deberá conquistar. Es por esto que creo que en los países pobres incluso la publicidad televisiva puede funcionar como mensaje revolucionario.

El problema de la comunicación de masas es que hasta ahora esta variabilidad de las interpretaciones ha sido casual. Nadie regula el modo en que el destinatario usa el mensaje, salvo en raras ocasiones. En este sentido, aunque hayamos desplazado el problema, aunque hayamos afirmado que «el medio no es el mensaje», sino que «el mensaje depende del código», no hemos resuelto el problema de la era de las comunicaciones. Si el apocalíptico dice: «El medio no transmite ideologías, es la ideología misma; la televisión es la forma de comunicación que asume la ideología industrial avanzada», nosotros sólo podremos responder: «El medio transmite las ideologías a las que el destinatario puede recurrir en forma de códigos que nacen de la situación social en la que vive, de la educación recibida, de las disposiciones psicológicas del momento». En tal caso, el fenómeno de las comunicaciones de masas sería inmutable: existe un instrumento extremadamente poderoso que ninguno de nosotros [142] llegará jamás a regular; existen medios de comunicación que, a diferencia de los medios de producción, no son controlables ni por la voluntad privada ni por la de la colectividad. Frente a ellos, todos nosotros, desde el director de la CBS y el presidente de Estados Unidos, pasando por Martin Heidegger, hasta el campesino más humilde del delta del Nilo, somos *el proletariado*.

Sin embargo, creo que el defecto de este planteamiento consiste en el hecho de que todos nosotros estamos tratando de ganar esta batalla (la batalla del hombre en el universo tecnológico de la comunicación) recurriendo a la estrategia.

Habitualmente, los políticos, los educadores, los científicos de la comunicación creen que para controlar el poder de los mass-media es preciso controlar dos momentos de la cadena de la comunicación: la *fuentes* y el *canal*. De esta forma se cree poder controlar el *mensaje*; por el contrario, así sólo se controla el mensaje como forma vacía que, en su *destinación*, cada cual llenará con los significados que le sean sugeridos por la propia situación antropológica, por su propio modelo cultural. La solución estratégica puede resumirse en la frase: «Hay que ocupar el sillón del presidente de la RAI», o bien: «Hay que apoderarse del sillón del ministro de Información», o: «Es preciso ocupar el sillón del director del *Corriere*». No niego que este planteamiento estratégico pueda dar excelentes resultados a quien se proponga el éxito político y económico, pero me temo que ofrezca resultados muy magros a quien espere devolver a los seres humanos una cierta libertad frente al fenómeno total de la comunicación.

Por esta razón, habrá que aplicar en el futuro a la estrategia una solución de guerrilla. Es preciso ocupar, en cualquier lugar del mundo, la primera silla ante cada aparato de televisión (y, naturalmente, la silla del líder de grupo ante cada pantalla cinematográfica, cada transistor, cada página de periódico). Si se prefiere una formulación menos paradójica, diré: La batalla por la supervivencia del hombre como ser responsable en la Era de la Comunicación no se gana en el lugar de donde parte la comunicación sino en el lugar a donde llega. Si he hablado de guerrilla es porque nos espera un destino paradójico y difícil, a nosotros, estudiosos y técnicos de la comunicación: precisamente en el momento en que los sistemas de comunicación prevén una sola fuente industrializada y un solo mensaje, que llegaría a una audiencia dispersa por todo el mundo, nosotros deberemos ser capaces de imaginar unos sistemas de comunicación complementarios que nos permitan llegar a cada grupo humano en particular, a cada miembro en particular, de la audiencia universal, para [143] discutir el mensaje en su punto de llegada, a la luz de los códigos de llegada, confrontándolos con los códigos de partida.

Un partido político, capaz de alcanzar de manera capilar a todos los grupos que ven televisión y de llevarlos a discutir los mensajes que reciben, puede cambiar el significado que la fuente había atribuido a ese mensaje. Una organización educativa que lograra que una audiencia determinada discutiera sobre el mensaje que recibe, podría volver del revés el significado de tal mensaje. O bien, demostrar que ese mensaje puede ser interpretado de diferentes modos.

Cuidado: no estoy proponiendo aquí una nueva forma de control de la opinión pública, todavía más terrible. Estoy proponiendo una acción para incitar a la audiencia a que controle el mensaje y sus múltiples posibilidades de interpretación.

La idea de que un día habrá que pedir a los estudiosos y educadores que abandonen los estudios de televisión o las redacciones de los periódicos para librar una guerrilla puerta a puerta, como probos de la Recepción Crítica, puede asustar y parecer pura utopía. Pero si la Era de las Comunicaciones avanza en la dirección que hoy nos parece más probable, ésta será la única salvación para los hombres libres. Hay que estudiar cuáles pueden ser las formas de esta guerrilla cultural. Probablemente, en la interrelación de los diversos medios de comunicación, podrá emplearse un medio para comunicar una serie de juicios sobre otro medio. Esto es lo que en cierta medida hace, por ejemplo, un periódico cuando critica una transmisión de televisión. Pero, ¿quién nos asegura que el artículo del periódico será leído del modo que deseamos? ¿Nos veremos obligados a recurrir a otro medio para enseñar a leer el periódico de manera consciente?

Ciertos fenómenos de «contestación de masa» (hippies o beatniks, new bohemia o movimientos estudiantiles) nos parecen hoy respuestas negativas a la sociedad industrial: se rechaza la sociedad de la Comunicación Tecnológica para buscar formas alternativas de vida asociativa. Naturalmente, estas formas se realizan usando medios de la sociedad tecnológica (televisión, prensa, discos...). Así no se sale del círculo, sino que se vuelve a entrar en él sin quererlo. Las revoluciones se resuelven a menudo en formas pintorescas de integración.

Podría suceder que estas formas no industriales de comunicación (de los *love-in* a los mítines estudiantiles, con sentadas en el campus universitario) pudieran llegar a ser las formas de una futura guerrilla de las comunicaciones. Una manifestación complementaria de las manifestaciones de la comunicación tecnológica, la corrección continua de las perspectivas, la verificación de los códigos, la interpretación siempre renovada de los mensajes de masas. El universo de la comunicación tecnológica sería entonces atravesado por grupos de guerrilleros de la comunicación, que reintroducirían una dimensión crítica en la recepción pasiva. La amenaza para quienes *the medium is the message* podría entonces llegar a ser, frente al medio y al mensaje, el retorno a la responsabilidad individual. Frente a la divinidad anónima de la Comunicación Tecnológica, nuestra respuesta bien podría ser: «Hágase *nuestra* voluntad, no la Tuya».

1967 [145]

## LA MULTIPLICACIÓN DE LOS MEDIA

Hace un mes la televisión nos permitió volver a ver un clásico cinematográfico que recordábamos con admiración, cariño y respeto. Me refiero a *2001* de Stanley Kubrick. Después de esta reposición televisiva, interrogué a muchos amigos y el parecer fue unánime: estaban decepcionados.

Esta película, que no hace muchos años nos sorprendiera por sus extraordinarias novedades técnicas y figurativas y por su hálito metafísico, nos ha dado ahora la impresión de repetir monótonamente cosas que ya habíamos visto mil veces. El drama del computador paranoico mantiene todavía una buena tensión, aunque no resulte ya sorprendente, y el comienzo, con la escena de los simios, constituye un hermoso momento cinematográfico. Pero esas astronaves no aerodinámicas han quedado en el cajón de los juguetes de nuestros hijos, ahora adultos, de plástico (las astronaves, creo, no los hijos). Los momentos finales son auténtico kitsch (una serie de vaguedades seudofilosóficas en las que cada uno puede aplicar la alegoría que desee). El resto es discográfico, música y cubiertas ilustradas.

Sin embargo, Kubrick nos había parecido un innovador genial. Pero ahí está la cuestión: los mass-media son genealógicos y carecen de memoria, aunque ambas características deberían excluirse recíprocamente. Son genealógicos porque toda nueva invención produce imitaciones en cadena, produce una especie de lenguaje común. No tienen memoria porque, una vez producida la cadena de imitaciones, nadie puede recordar quién la empezó y se confunden fácilmente el fundador de la estirpe con el último de los nietos. Además, los media aprenden, y de ahí que las astronaves de *La guerra de las galaxias*, que nacieron sin pudor de las de Kubrick, sean más complejas y creíbles que el propio modelo que les dio origen, con lo que el modelo parece imitación.

Sería interesante preguntarse por qué no sucede igual con las artes tradicionales, por qué, todavía, podemos comprender que Caravaggio es mejor que los caravaggistas y que Invernizio no es Balzac. Podría decirse que en los mass-media la realización técnica prevalece sobre la invención y que la técnica es imitable y perfeccionable. Pero no acaba todo ahí. Por ejemplo, *Hammet* de Win Wenders es técnicamente mucho más sofisticado que el viejo *Halcón maltés* de Huston y, sin embargo, vemos el primero sólo con interés, mientras que el segundo lo miramos con religiosidad. Por tanto, juega también en esto un sistema u horizonte de expectativas por parte del público. ¿Quizá cuando Wenders sea viejo como Huston lo veremos con la misma emoción? No soy capaz de afrontar aquí tantas y tan grandes cuestiones. Pero creo que en *El halcón maltés* gozaremos siempre de cierta ingenuidad que en Wenders está ya perdida. La película de Wenders, a diferencia del *Halcón*, se mueve ya en un universo en el que no sólo ha cambiado la relación entre los mass-media y el llamado «gran» arte. El film de Huston es ingenuo porque inventa sin tener relaciones directas y conscientes con las artes figurativas y la «gran» literatura, mientras que el de Wenders se mueve ya en un universo en el que estas relaciones se han mezclado inevitablemente, en el que es difícil decir si los Beatles son extraños a la gran tradición musical de occidente, y las tiras cómicas entran en los museos a través del pop art, mientras que el arte de los museos entra en los comics a través de la cultura no ingenua de los Crepax, Pratt, Moebius o Drouillet. Un mundo en el que los adolescentes van por dos noches seguidas a hacinarse en un palacio de los deportes, una noche por los Bee Gees y la siguiente por John Cage o un ejecutante de Satie, e incluso van aún una tercera noche (y desgraciadamente no pueden más) a escuchar a Cathy Berberian, que interpreta juntos a Monteverdi, Offenbach y, ni más ni menos, los Beatles, ejecutados a lo Frank Purcell (aunque la Berberian no agrega a la música de los Beatles nada que ésta no citase ya, en parte solamente, sin saberlo y sin quererlo).

Nuestra relación con los productos de masas y con los productos del «gran» arte ha cambiado. Las diferencias se han reducido o anulado, pero con ellas se han deformado las relaciones temporales, las líneas de filiación, el antes y el después. El filólogo lo advierte, pero el usuario común no. Hemos obtenido lo que pedía la cultura iluminada e iluminista de los años sesenta: que no hubiera, por un lado, productos para masas idiotas y, por otro, productos difíciles para el público culto de paladar delicado.



Las distancias se han acortado, la crítica está perpleja y se observan situaciones embarazosas (justificadísimas), como la que reflejaba recientemente *L'Espresso* al comentar la última canción de los Matia Bazar. La crítica tradicionalista lamenta que las nuevas técnicas de investigación [147] analicen con la misma meticulosidad a Manzoni y a Paperino, sin lograr ya distinguirlos (y miente descaradamente y contra toda evidencia impresa), sin darse cuenta (por falta de atención) de que es la propia vicisitud de las artes actuales la que trata de borrar esa distinción. Para empezar, una persona de poca cultura puede leer hoy a Manzoni (y lo que comprende ya es otra cosa), aunque no consiga leer las tiras cómicas de *Metal Hurlant* (a veces herméticas, pretenciosas y aburridas como sólo supieron serlo los malos experimentalistas para *happy few* de los decenios precedentes). Y esto nos indica que, cuando se registran tales cambios de horizonte, no se ha dicho todavía si las cosas marchan mejor o peor; simplemente han cambiado, y también los juicios de valor deberán atenerse a parámetros diferentes.

El hecho interesante es que, por instinto, tales cosas las saben mejor los niños de la generación de los media que cualquier catedrático setentón (me refiero a la edad de las arterias, no necesariamente a la anagráfica). El profesor de escuela media (y también superior) está convencido de que el muchacho no estudia porque lee *Diabolik* y acaso el chico no estudia porque lee (junto a *Diabolik* y a Moebius —y entre ellos hay la misma distancia que entre un Sanantonio y Robbe-Grillet) el *Siddharta* de Hesse, aunque lo haga como si fuese una glosa al libro de Pirsig, *Zen y el arte del mantenimiento de la motocicleta*. Está claro que respecto a esto también la escuela debe revisar sus propios manuales (si alguna vez los ha tenido) sobre el saber leer. Y sobre lo que es poesía y no poesía.

La escuela (y la sociedad, sin limitarse a los jóvenes) debe aprender a proporcionar nuevas instrucciones sobre cómo reaccionar ante los medios de masas. Hay que revisar todo lo que se dijo en los años sesenta y setenta. Entonces todos éramos víctimas (quizá justamente) de un modelo de los mass-media que recalcaba aquello de las relaciones de poder: un emisor centralizado, con planes políticos y pedagógicos precisos, controlado por el Poder (económico o político), unos mensajes emitidos a través de canales tecnológicamente reconocibles (ondas, cadenas, hilos, aparatos individuales como una pantalla, cinematográfica o televisiva, una radio, una página de rotograbado) y unos destinatarios víctimas del adoctrinamiento ideológico. Bastaba con enseñar a los destinatarios a «leer» los mensajes, a criticarlos, y se podía llegar así a la era de la libertad intelectual, del conocimiento crítico... Éste fue también el sueño del sesenta y ocho.

Hoy sabemos lo que son la radio y la televisión. Una pluralidad [148] incontrolable de mensajes que cada cual usa arreglándoselas por su cuenta con el telemando. No habrá aumentado la libertad del usuario, pero cambia ciertamente el modo de enseñarle a ser libre y controlado. Y, por lo demás, han ido apareciendo lentamente dos nuevos fenómenos: la multiplicación de los media y los media al cuadrado.

¿Qué es en la actualidad un medio de masas? ¿Una emisión de televisión? También, sí. Pero tratemos de imaginar una situación no imaginaria. Una firma produce camisetas con la imagen de un aguzanieves en el pecho y les hace publicidad (fenómeno tradicional). Una generación empieza a llevarlas. Cada usuario de la camiseta le hace publicidad a través de la imagen del aguzanieves (así como cada poseedor de un Fiat Panda es un propagandista, no pagado y que paga, de la marca Fiat y del modelo Panda). Una emisión de televisión, para ser fiel a la realidad, muestra a unos jóvenes con la camiseta del aguzanieves. Los jóvenes (y los viejos) ven la emisión y compran más camisetas con el aguzanieves, porque hace «joven».

¿Dónde está el mass-media? ¿Es el anuncio publicitario en el periódico, es la emisión, es la camiseta? He aquí no uno, sino dos, tres o quizá más medios de masas, que actúan en diversos canales. Los media se han multiplicado, pero algunos de ellos actúan como media de media, es decir, como media al cuadrado. ¿Quién emite entonces el mensaje? ¿El que fabrica la camiseta? ¿El que la usa? ¿El que habla de ella en la pantalla del televisor? ¿Quién es el productor de ideología? Porque se trata de ideología: basta con analizar las implicaciones del fenómeno, lo que quiere significar el fabricante de la

camiseta, el que la lleva, el que habla de ella. Pero, según el canal que se considere, cambia en cierta manera el sentido del mensaje y tal vez su peso ideológico. Ya no existe el Poder a secas (¡con lo reconfortante que era!). ¿Debemos quizás identificar con el Poder al estilista que ha tenido la idea de crear un nuevo diseño para una camiseta, al fabricante (probablemente de provincias) que ha pensado en venderla, y en venderla en gran escala, para ganar dinero, como es justo, y para no despedir a sus obreros? ¿O a quien legítimamente acepta llevarla y hacer publicidad a una imagen de juventud y desenfadado, o de felicidad? ¿O al realizador de televisión que para representar una generación pone una camiseta con el pájaro a su personaje? ¿O al cantante que, para cubrir gastos, acepta dejarse patrocinar por la camiseta? Todos dentro o todos fuera: el poder es inaprensible y ya no se sabe de dónde viene el «proyecto». Porque ciertamente existe un proyecto, pero ya no es intencional y, [149] por tanto, no se puede criticar a través de la crítica tradicional a las intenciones. Todos los catedráticos de teoría de la comunicación, formados con textos de hace veinte años (entre los que me incluyo), deberían jubilarse.

¿Dónde están los medios de masas? ¿En la fiesta, en el cortejo, en la conferencia sobre Kant organizada por el asesor de cultura que observa ahora a miles de jóvenes sentados en el suelo que han ido a escuchar al severo filósofo que hiciera suya la admonición de Heráclito?: «¿Por qué queréis meterme en todas partes, oh, iletrados? No escribo para vosotros, sino para aquellos que pueden entenderme». ¿Dónde están los mass-media? ¿Hay algo más privado que una comunicación telefónica? ¿Y qué ocurre cuando alguien entrega en el juzgado la grabación de una comunicación telefónica privada, de una comunicación telefónica hecha para ser grabada, y para ser entregada al juez, y para que el «topo» del palacio de justicia la entregue a los periódicos, y para que los periódicos hablen de ella, y para que las investigaciones queden comprometidas? ¿Quién ha producido el mensaje (y su ideología)? ¿El cretino que ignorante hablaba por teléfono, el que lo ha entregado al juzgado, el juez, el periódico, el lector que no ha comprendido el juego y perfecciona, de boca en boca, el suceso del mensaje?

Éranse una vez los mass-media. Eran malos, como se sabe, y érase un culpable. Y estaban las voces virtuosas que les acusaban de sus crímenes. Y el arte (¡ah, por fortuna!) que ofrecía alternativas a quienes no eran prisioneros de los media.

Bien, todo ha terminado. Hay que volver a preguntarse qué es lo que sucede desde el principio.

1983 [150]

## TV: LA TRANSPARENCIA PERDIDA

## 1. LA NEO TV

Érase una vez la Paleotelevisión, que se hacía en Roma o en Milán, para todos los espectadores, y que hablaba de inauguraciones presididas por ministros y procuraba que el público aprendiera sólo cosas inocentes, aun a costa de decir mentiras. Ahora, con la multiplicación de cadenas, con la privatización, con el advenimiento de nuevas maravillas electrónicas, estamos viviendo la época de la Neo-televisión. De la Paleo TV podía hacerse un pequeño diccionario con los nombres de los protagonistas y los títulos de las emisiones. Con la Neo TV sería imposible, no sólo porque los personajes y las rúbricas son infinitos, no sólo porque nadie alcanza ya a recordarlos y reconocerlos, sino también porque el mismo personaje desempeña hoy diversos papeles según hable en las pantallas estatales o privadas. Ya se han realizado estudios sobre las características de la Neo TV (por ejemplo, la reciente investigación sobre programas de entretenimiento, llevada a cabo por cuenta de la comisión parlamentaria de vigilancia, por un grupo de investigadores de la Universidad de Bolonia). El discurso que sigue no quiere ser un resumen de ésta o de otras investigaciones importantes, pero tiene en cuenta el nuevo panorama que estos trabajos han descubierto.

La característica principal de la Neo TV es que cada vez habla menos (como hacía o fingía hacer la Paleo TV) del mundo exterior. Habla de sí misma y del contacto que está estableciendo con el público. Poco importa qué diga o de qué hable (porque el público, con el telemando, decide cuándo dejarla hablar y cuándo pasar a otro canal). Para sobrevivir a ese poder de conmutación, trata entonces de retener al espectador diciéndole: «Estoy aquí, yo soy yo y yo soy tú». La máxima noticia que ofrece la Neo TV, ya hable de misiles o de Stan Laurel que hace caer un armario, es ésta: «Te anuncio, oh maravilla, que me estás viendo; si no lo crees, pruébalo, marca este número, llámame y te responderé».

Después de tantas dudas, al fin algo seguro: la Neotelevisión existe. Es verdadera porque es ciertamente una invención televisiva. [151]

## 2. INFORMACIÓN Y FICCIÓN

Hay una dicotomía fundamental a la que recurren de modo tradicional (y no del todo erróneo) tanto el sentido común como muchas teorías de la comunicación para definir lo real. A la luz de esta dicotomía, los programas televisivos pueden dividirse, y se dividen, en la opinión común, en dos grandes categorías:

1. *Programas de información*, en los que la TV ofrece enunciados acerca de hechos que se verifican independientemente de ella. Puede hacerlo de forma oral, a través de tomas en directo o en diferido, o de reconstrucciones filmadas o en estudio. Los acontecimientos pueden ser políticos, de crónica de sucesos, deportivos o culturales. En cada uno de estos casos, el público espera que la televisión cumpla con su deber: a) diciendo la *verdad*, b) diciéndola según unos criterios de *importancia* y de *proporción*, c) separando la *información* de los *comentarios*. Respecto a decir la verdad, sin entrar en disquisiciones filosóficas, diremos que el sentido común reconoce como verdadero un enunciado cuando, a la luz de otros métodos de control o de enunciados procedentes de fuentes alternativas veraces, se confirma que corresponde a un estado de hecho (cuando el telediario dice que ha nevado en Turín, dice la verdad si el hecho es confirmado por la oficina meteorológica). Se protesta si lo que la televisión dice no corresponde a los hechos. Este criterio es también válido en aquellos casos en que la TV refiere, en resumen o por entrevista, opiniones ajenas (sea de un político, de un crítico literario o de un comentarista deportivo): la TV no se juzga por la veracidad de cuanto dice el entrevistado, sino por el hecho de que éste sea realmente quien corresponde al nombre y a la función que le son atribuidos y de que sus declaraciones no sean resumidas o mutiladas para hacerle decir algo que él (con datos en la mano) no ha dicho.

Los criterios de proporción y de importancia son más vagos que los de veracidad. De cualquier modo, se acusa a la TV cuando se cree que privilegia ciertas noticias en detrimento de otras, o que omite quizás otras consideradas importantes, o que sólo refiere algunas opiniones excluyendo otras.

En lo que respecta a la diferencia entre información y comentario, también se considera intuitiva, aun cuando se sabe que ciertas modalidades de selección y montaje de las noticias pueden constituir un comentario implícito. En cualquier caso, se cree disponer de parámetros (de diversa irrebatibilidad) para determinar cuándo la TV informa «correctamente». [152]

2. *Programas de fantasía o de ficción*, habitualmente denominados espectáculos (dramas, comedias, óperas, películas, telefilms). En tales casos, el espectador pone en ejecución por consenso eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta «por juego» tomar por cierto y dicho «seriamente» aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica. Se juzga aberrante el comportamiento de quien toma la ficción por realidad (escribiendo incluso misivas insultantes al actor que personifica al «malo»). Sin embargo, se admite también que los programas de ficción vehiculan una verdad en forma *parabólica* (entendiendo por esto la afirmación de principios morales, religiosos, políticos). Se sabe que esta verdad parabólica no puede estar sujeta a censura, por lo menos no del mismo modo que la verdad de la información. A lo sumo, se puede criticar (aportando algunas bases «objetivas» de documentación) el hecho de que la TV haya insistido en presentar programas de ficción que acentuaban unilateralmente una particular verdad parabólica (por ejemplo, proyectando películas sobre los inconvenientes del divorcio cuando era inminente un referéndum sobre el tema).

En todo caso, en lo que se refiere a los programas informativos, se cree posible lograr una valoración aceptable intersubjetivamente respecto de la concordancia entre noticia y hechos; mientras que se discute subjetivamente la verdad parabólica de los programas de ficción y se intenta al máximo lograr una valoración aceptable intersubjetivamente respecto a la ecuanimidad con que son proporcionalmente presentadas verdades parabólicas en conflicto.

La diferencia entre estos dos tipos de programas se refleja en los modos en que los órganos de control parlamentario, la prensa o los partidos políticos promueven censuras a la televisión. Una violación de los criterios de veracidad en los programas de información da lugar a interpelaciones parlamentarias y artículos o editoriales de primera plana. Una violación (considerada siempre opinable) de los criterios de ecuanimidad en los programas de ficción provoca artículos en tercera página o en la sección televisiva.

En realidad, rige la opinión generalizada (que se traduce en comportamientos políticos y culturales) de que los programas informativos poseen relevancia *política*, mientras que los de ficción sólo tienen importancia *cultural*, y como tales *no* son de competencia del político. En efecto, se justifica que un parlamentario, comunicados de ANSA en mano, intervenga para criticar una transmisión del telediario juzgada facciosa o incompleta, pero no su intervención, obras [153] de Adorno en mano, para criticar un espectáculo televisivo como apología de costumbres burguesas.

Esta diferencia se refleja también en la legislación democrática, que persigue las falsedades en acto público pero no los delitos de opinión.

No se trata aquí de criticar esta distinción o de invocar nuevos criterios (antes bien se desanimaría una forma de control político que se ejercitase sobre las ideologías implícitas en los programas de ficción). No obstante, se quiere señalar una dicotomía arraigada en la cultura, en las leyes y en las costumbres.

### 3. MIRAR A LA CÁMARA

Sin embargo, esta dicotomía ha sido neutralizada desde los comienzos de la TV por un fenómeno que podía comprobarse tanto en los programas informativos como en los de ficción (en particular en aquellos de carácter cómico, como los espectáculos de revista).

El fenómeno tiene relación con la oposición entre *quien habla mirando a la cámara y quien habla sin mirar a la cámara*.

De ordinario, en la televisión, quien habla mirando a la cámara se representa a sí mismo (el locutor televisivo, el cómico que recita un monólogo, el presentador de una transmisión de variedades o de un concurso), mientras que quien lo hace sin mirar a la cámara representa a otro (el actor que interpreta un personaje ficticio). La contraposición es grosera, porque puede haber soluciones de dirección por las que el actor de un drama mira a la cámara, y existen debates políticos y culturales cuyos participantes hablan sin mirar a la cámara. Sin embargo, la contraposición nos parece válida desde este punto de vista: quienes no miran a la cámara hacen algo que se considera (o se finge considerar) que harían también si la televisión no estuviese allí, mientras que quien habla mirando a la cámara subraya el hecho de que allí está la televisión y de que su discurso se produce justamente porque allí está la televisión.

En este sentido, no miran a la cámara los protagonistas reales de un hecho de crónica tomado por las cámaras mientras el hecho sucede; no miran a la cámara los participantes en un debate, porque la televisión los «representa» empeñados en una discusión que podría suceder también en otro lugar; no mira a la cámara el actor, porque quiere crear precisamente la ilusión de realidad, como si lo que hace formase parte de la vida real extratelevisiva (o extrateatral [154] o extracinematográfica). En este sentido, se atenúan las diferencias entre información y espectáculo, porque la discusión no sólo se produce como espectáculo (y trata de crear una ilusión de realidad), sino que también el director, que recoge un acontecimiento del que quiere mostrar la espontaneidad, se preocupa de que sus protagonistas no se den cuenta o muestren no darse cuenta de la presencia de las cámaras, pidiéndoles que no miren (no hagan señas) hacia éstas. En este caso, se produce un fenómeno curioso: la televisión quiere, aparentemente, desaparecer en tanto que sujeto del acto de enunciación, pero sin engañar con esto al público, que sabe que la televisión está presente y es consciente de que eso que ve (real o ficticio) ocurre a mucha distancia y es visible precisamente en virtud del canal televisivo. Pero la televisión hace sentir su presencia exacta y solamente en tanto que canal.

En casos como éste, se acepta a menudo que el público se proyecte e identifique, viviendo en el suceso representado sus propias pulsiones o eligiendo como modelos a sus protagonistas, pero este hecho se considera normal televisivamente (habría que consultar a los psicólogos acerca de la valoración de la normalidad de la intensidad de proyección o de identificación actuada por los espectadores individualmente).

Por el contrario, el caso de quien mira a la cámara es diferente. Al colocarse de cara al espectador, éste advierte que le está hablando precisamente a él a través del medio televisivo, e implícitamente se da cuenta de que hay algo «verdadero» en la relación que se está estableciendo, con independencia del hecho de que se le esté proporcionando información o se le cuente sólo una historia ficticia. Se está diciendo al espectador: «No soy un personaje de fantasía, estoy de veras aquí y de veras os estoy hablando».

Resulta curioso que esta actitud, que subraya de modo tan evidente la presencia del medio televisivo, produzca en los espectadores «ingenuos» o «enfermos» el efecto opuesto. Estos espectadores pierden el sentido de la mediación televisiva y del carácter fundamental de la transmisión televisiva, esto es, que se emite a gran distancia y se dirige a una masa indiscriminada de espectadores. Es una experiencia común, no sólo de presentadores de programas o entretenimiento, sino también de cronistas políticos, el recibir cartas o llamadas telefónicas de espectadores (calificados de anormales) en las que éstos preguntan: «Dígame si ayer por la noche usted me miraba de veras a mí, y en la emisión de mañana hágamelo saber a través de una señal». [155]

En estos casos (incluso cuando no están subrayados por comportamientos aberrantes), advertimos que *no está ya en cuestión la veracidad del enunciado*, es decir, la concordancia entre enunciado y hechos, sino *más bien la veracidad de la enunciación*, que concierne a la cuota de realidad de todo lo que sucede en

la pantalla (y no de cuanto se dice a través de ella). Nos encontramos frente a un problema radicalmente diferente que, como se ha visto, recorre de manera bastante indistinta tanto las transmisiones informativas como las de ficción.

A este nivel, desde mediados de los años cincuenta, el problema se ha complicado con la aparición del más típico de los programas de entretenimiento, el concurso o telequiz. ¿El concurso dice la verdad o pone en escena una ficción?

Se sabe que provoca ciertos hechos mediante una puesta en escena preestablecida; pero también se sabe, y por evidente convención, que los personajes que aparecen concursando allí son verdaderos (el público protestaría si supiese que se trata de actores) y que las respuestas de los concursantes son valoradas en términos de verdaderas o falsas (o exactas y equivocadas). En este sentido, el presentador del concurso es al mismo tiempo garante de una verdad «objetiva» (o es verdadero o es falso que Napoleón murió el 5 de mayo de 1821) y está sujeto al control de la veracidad de sus juicios (mediante la metagarantía del notario público). ¿Por qué aquí se hace necesario el notario, mientras que no se considera necesario un garante para autenticar la veracidad de las afirmaciones del locutor del telediario? No es sólo porque se trata de un juego y porque estén en juego grandes ganancias, sino también porque no está dicho que el presentador deba decir siempre la verdad. En realidad, sería aceptable la situación en la que un presentador del concurso presentara a un cantante célebre con su propio nombre y luego se descubriera que se trata de un imitador. El presentador puede hacerlo incluso «por bromear».

Se perfila así, desde tiempos ya lejanos, una especie de programas en los que el problema de la veracidad de los enunciados empieza a ser ambiguo, mientras que la veracidad del acto de enunciación es absolutamente indiscutible: el presentador está allí, frente a la cámara, y habla al público, representándose a sí mismo y no a un personaje ficticio.

La fuerza de esta verdad, que el presentador anuncia e impone quizás implícitamente, es tal que alguien puede creer, como hemos visto, que le habla sólo a él. [156]

El problema existía pues desde el principio, pero estaba, no sabemos con cuánta intencionalidad, exorcizado, tanto en las transmisiones de información como en las de entretenimiento. Las transmisiones de información tendían a reducir al mínimo la presencia de personas que miraran a la cámara. Salvo la anunciadora (que funciona como vínculo entre programas), las noticias no eran leídas, dichas o comentadas en vídeo, sino sólo en audio, mientras que en la pantalla se sucedían telefotos, reportajes filmados, incluso a costa de recurrir a material de archivo que denunciaba su propia naturaleza. La información tendía a comportarse como los programas de ficción. La única excepción la constituían personajes carismáticos como Ruggiero Orlando, a quien el público reconocía una naturaleza híbrida entre cronista y actor, y a quien podían perdonar incluso comentarios, gestos teatrales y fanfarronadas.

Por su parte, los programas de entretenimiento —cuyo ejemplo principal era *Lascia o Raddoppia* (Lo toma o lo deja)— tendían a asumir las características de las emisiones de información: Mike Bongiorno no se proponía como «invención» o ficción, se colocaba como mediador entre el espectador y algo que sucedía de manera autónoma.

Pero la situación se fue complicando cada vez más. Un programa como *Specchio segreto* (Espejo secreto, una especie de *Cámara indiscreta*) debía su fascinación a la convicción de que las acciones de sus víctimas (sorprendidas por la cámara oculta, que no podían ver) era algo *verdadero*, y sin embargo todo el mundo se divertía, pues se sabía que eran las intervenciones provocadoras de Loy las que hacían que ocurriera lo que ocurría, las que hacían que sucediese en cierta manera *como si* se estuviera en un teatro. La ambigüedad era todavía más intensa en programas como *Te la dò io I'America* (Te regalo América), donde se asumía que la Nueva York que Grillo mostraba era «verdadera», y se aceptaba no obstante que Grillo se entrometiera para determinar el curso de los acontecimientos como si se tratase de teatro.

En fin, para confundir más las ideas, llegó el programa contenedor donde, por algunas horas, un conductor habla, hace escuchar música, presenta una escenificación y después un documental o un debate e incluso noticias. En este punto, hasta el espectador superdesarrollado confunde los géneros. Llega a sospechar que el bombardeo de Beirut sea un espectáculo y a dudar de que el público de jovencitos que aplaude en el estudio a Beppe Grillo esté compuesto de seres humanos.

En resumen, estamos hoy ante unos programas en los que se mez- [157] clan de modo indisoluble información y ficción y donde no importa que el público pueda distinguir entre noticias «verdaderas» e invenciones ficticias. Aun admitiendo que se esté en situación de establecer la distinción, ésta pierde valor respecto a las estrategias que estos programas llevan a efecto para sostener la autenticidad del acto de enunciación.

Con este fin, tales programas ponen en escena el propio acto de la enunciación a través de *simulacros* de la enunciación, como cuando se muestran en pantalla las cámaras que están filmando lo que sucede. Toda una estrategia de ficciones se pone al servicio de un efecto de verdad.

El análisis de todas estas estrategias revela el parentesco que liga los programas informativos con los de entretenimiento: el TG2 (Telediario 2) puede considerarse como un estudio abierto, en el que la información ya había hecho suyos los artificios de producción de realidad de la enunciación típicos del entretenimiento.

Nos encaminamos, por tanto, hacia una situación televisiva en que la relación entre el enunciado y los hechos resulta cada vez menos relevante con respecto a la relación entre la verdad del acto de enunciación y la experiencia de recepción por parte del espectador.

En los programas de entretenimiento (y en los fenómenos que producen y producirán de rebote sobre los programas de información «pura») cuenta siempre menos el hecho de que la televisión diga la verdad que el hecho de *que ella sea la verdad*, es decir, que esté hablando de veras al público y con la participación (también representada como simulacro) del público.

#### 4. ESTOY TRANSMITIENDO, Y ES VERDAD

Entra así en crisis la relación de verdad factual sobre la que reposaba la dicotomía entre programas de información y programas de ficción, y esta crisis tiende cada vez más a implicar a la televisión en su conjunto, transformándola de *vehículo de hechos* (considerado neutral) en *aparato para la producción de hechos*, es decir, de espejo de la realidad pasa a ser productora de realidad.

A tal fin, es interesante ver el papel *público* y *evidente* que desempeñan ciertos aspectos del aparato de filmación, aspectos que en la Paleo TV debían permanecer ocultos al público.

*La jirafa.* En la Paleo TV, había un aullido de alarma que preludiaba las llamadas de atención, las cartas de despido y el hundimiento [158] de honradas carreras: ¡jirafa en pantalla! La jirafa, es decir, el micrófono, no debía verse, ni en sombra (en el sentido de que la jirafa era temidísima). La televisión se obstinaba patéticamente en presentarse como realidad y, por tanto, había que ocultar el artificio. Después, la jirafa hizo su entrada en los concursos, más tarde en los telediarios y por último en diferentes espectáculos experimentales. La televisión ya no oculta el artificio, por el contrario, la presencia de la jirafa asegura (incluso cuando no es cierto) que la emisión es en directo. Por lo tanto, en plena naturaleza. Por consiguiente, la presencia de la jirafa sirve ahora para ocultar el artificio.

*La cámara.* Tampoco debía verse la cámara. Y también la cámara ahora se ve. Al mostrarla, la televisión dice: «Yo estoy aquí, y si estoy aquí, esto significa que delante de vosotros tenéis la realidad, es decir, la televisión que filma. Prueba de ello es que, si agitáis la mano delante de la cámara, os verán en casa». El hecho inquietante es que, si en televisión se ve una cámara, no es ciertamente la que está filmando (salvo en caso de complejas puestas en escena con espejos). Por tanto, cada vez que la cámara aparece, está mintiendo.

*El teléfono del telediario.* La Paleo TV mostraba personajes de comedia que hablaban por teléfono, es decir, informaba sobre hechos verdaderos o presuntamente verdaderos que sucedían fuera de la televisión. La Neo TV usa el teléfono para decir: «Estoy aquí, conectada a mi interior con mi propio cerebro y, en el exterior, con vosotros que me estáis viendo en este momento». El periodista del telediario usa el teléfono para hablar con la dirección: bastaría con un interfono, pero entonces se escucharía la voz de la dirección que, por el contrario, debe permanecer misteriosa: la televisión habla con su propia secreta intimidad. Pero lo que el telecronista oye es verdadero y decisivo. Dice: «En un momento veremos las imágenes filmadas», y justifica así largos segundos de espera, porque lo filmado debe venir del lugar justo, en el momento justo.

*El teléfono de Portobello.* El teléfono de *Portobello*, y de transmisiones análogas, pone en contacto el gran corazón de la televisión con el gran corazón del público. Es el signo triunfal del acceso directo, umbilical y mágico. Vosotros sois nosotros, podéis formar parte del espectáculo. El mundo del que os habla la televisión es la relación entre nosotros y vosotros. El resto es silencio.

*El teléfono de la subasta.* Las Neo TV privadas han inventado la subasta. Con el teléfono de la subasta, el público parece determinar el ritmo del propio espectáculo. De hecho, las llamadas son filtradas y es legítimo sospechar que en los momentos muertos se use [159] una llamada falsa para hacer subir las ofertas. Con el teléfono de la subasta, el espectador Mario, al decir «cien mil», convence al espectador José de que vale la pena decir «doscientas mil». Si sólo llamase un espectador, el producto sería vendido a un precio muy bajo. No es el subastador quien induce a los telespectadores a gastar más, es un telespectador quien induce a otro, o bien el teléfono. El subastador es inocente.

*El aplauso.* En la Paleo TV el aplauso debía parecer verdadero y espontáneo. El público en el estudio aplaudía cuando aparecía un letrero luminoso, pero el público que veía la emisión en su televisor no debía saberlo. Naturalmente ha llegado a saberlo y la Neo TV ha dejado de fingir: el presentador dice «¡Y ahora, un gran aplauso!». El público del estudio aplaude y el espectador en su casa se siente satisfecho, porque sabe que el aplauso no es fingido. No le interesa que sea espontáneo, sino que sea de veras televisivo.

##### 5. LA PUESTA EN ESCENA

Entonces, ¿la televisión ya no muestra acontecimientos, esto es, hechos que ocurren por sí mismos, con independencia de la televisión y que se producirían también si ésta no existiese?

Cada vez menos. Ciertamente, en Vermicino un niño cayó *de veras* en un pozo y *de veras* murió. Pero todo lo que se desarrolló entre el principio del accidente y la muerte del niño sucedió como sucedió porque la televisión estaba allí. El hecho captado televisivamente en su mismo inicio se convirtió en una *puesta en escena*.

No vale la pena referirse aquí a los estudios más recientes y decisivos sobre el tema, y pienso en el fundamental libro de Bettetini, *Produzione del senso y messa in scena*: basta apelar al sentido común. El espectador de inteligencia media sabe muy bien que cuando la actriz besa al actor en una cocina, en un yate o en un prado, incluso cuando se trata de un prado verdadero (con frecuencia es el campo romano o la costa yugoslava), se trata de un prado *elegido, predispuesto, seleccionado*, y por tanto en cierta medida *falsificado* a fines del rodaje.

Hasta aquí el sentido común. Pero el sentido común (y a menudo también la atención crítica) se halla mucho más desarmado con respecto a lo que se llama transmisión en directo. En este caso, se sabe (incluso aunque se desconfa y se supone que el directo es un diferido enmascarado) que las cámaras transmiten desde el lugar don- [160] de sucede algo, algo que ocurriría de todos modos, aunque no estuvieran presentes las cámaras de televisión.

Desde los principios de la televisión, se sabe que incluso el directo presupone una elección, una manipulación. En mi lejano ensayo «El azar y la intriga» (ahora en *Obra abierta*) traté de mostrar cómo un



conjunto de tres o más cámaras que transmiten un partido de fútbol (acontecimiento que por definición sucede por razones agonísticas, donde el delantero centro no se prestaría a fallar un gol por exigencias del espectáculo, ni el portero a dejarlo pasar) opera una selección de los hechos, enfoca ciertas acciones y omite otras, intercala tomas del público en menoscabo del juego y viceversa, encuadra el terreno de juego desde una perspectiva determinada. En suma, *interpreta*, nos ofrece un partido visto por el realizador del programa y no un partido en sí.

Pero este análisis no cuestionaba el hecho indiscutible de que el evento ocurriese con independencia de su transmisión. Esta transmisión interpretaba un hecho que ocurría de forma autónoma, ofrecía una parte de éste, una sección, un punto de vista, aunque se trataba siempre de un punto de vista sobre la «realidad» extratelevisiva.

Tal consideración es, sin embargo, afectada por una serie de fenómenos que percibimos en seguida:

El hecho de saber que el acontecimiento será transmitido influye en su *preparación*. A propósito del fútbol, obsérvese la evolución del viejo balón de cuero tosco al balón televisivo escaqueado; o el cuidado que ponen los organizadores en colocar importantes vallas publicitarias en posiciones estratégicas, para engañar a las cámaras y al ente estatal que no quería hacer publicidad; sin hablar de ciertos cambios, indispensables por razones cromático-perceptivas, experimentados por las camisetas.

La presencia de cámaras de televisión influye en el desarrollo del acontecimiento. En el suceso de Vermicino, tal vez el socorro hubiese dado los mismos resultados aunque la televisión no hubiese estado presente por espacio de dieciocho horas, pero indudablemente la participación hubiera sido menos intensa y quizá menores las obstrucciones y la confusión. No quiero decir que Pertini no hubiera estado presente, pero sí ciertamente durante menos tiempo: no es que se tratase de un cálculo teatral, pero es evidente que estaba allí por razones simbólicas, para significar ante millones de italianos la participación presidencial, y que esa participación simbólica fuese, como creo, «buena», no quita que estuviera inspirada por la presencia de la televisión. Podemos incluso preguntarnos qué hubiera [161] sucedido si la televisión no hubiese seguido ese hecho y las alternativas son dos: o los socorros hubieran sido menos generosos (no importa el resultado, pensamos en los esfuerzos, y sabemos muy bien que sin la presencia televisiva aquellos tipos pequeños y delgados que acudieron a prestar ayuda no hubieran sabido nada del acontecimiento), o bien la menor afluencia de público hubiera permitido realizar una operación de socorro más racional y eficaz.

En ambos casos descritos, podemos ver que se perfila ya un esbozo de *puesta en escena*: en el caso del partido de fútbol es intencional, aunque no cambie radicalmente el evento; en el caso de Vermicino es instintivo, inintencional (al menos a nivel consciente), pero puede cambiar radicalmente el hecho.

Sin embargo, en la última década el directo ha sufrido cambios radicales respecto a la puesta en escena: desde las ceremonias papales hasta numerosos acontecimientos políticos o del mundo del espectáculo, sabemos que tales acontecimientos no se hubieran concebido tal como lo fueron de no mediar la presencia de las cámaras de televisión. Nos hemos ido acercando cada vez más a una predisposición del acontecimiento natural para fines de la transmisión televisiva. El matrimonio del príncipe Carlos de Inglaterra verifica totalmente esta hipótesis. Este ceremonial no sólo no se hubiera desarrollado tal como se desarrolló, sino que probablemente ni siquiera hubiera tenido lugar, si no hubiese debido ser concebido para la televisión.

Para medir del todo la novedad de esta *Royal Wedding* es necesario remontarse a un episodio análogo acaecido hace casi veinticinco años: la boda de Raniero de Mónaco con Grace Kelly. Aparte de la diferencia de dimensiones de los dos reinos, el acontecimiento se prestaba a las mismas interpretaciones: el momento político-diplomático, el ritual religioso, la liturgia militar, la historia de amor. Pero el matrimonio monegasco ocurría a principios de la era televisiva y se había organizado sin tener en cuenta la televisión. Aun en el caso de que los organizadores hubieran considerado la idea de la televisión, la

experiencia era todavía insuficiente. Así, el acontecimiento se desarrolló verdaderamente por su cuenta y al director televisivo sólo le quedó *interpretarlo*. Al hacerlo, privilegió los valores románticos y sentimentales frente a los político-diplomáticos, lo privado frente a lo público. El acontecimiento sucedía: las cámaras enfocaban aquello que contaba para los fines del tema que la televisión había elegido.

Durante una parada de bandas militares, mientras tocaba una [162] sección de *marines* de evidentes funciones representativas (hay que considerar que en el principado de Mónaco los *marines* eran también noticia), las telecámaras enfocaron en su lugar al príncipe, que se había ensuciado el pantalón al rozar la balaustrada del balcón, y que, casi a hurtadillas, se inclinaba para sacudirse el polvo con la mano, sonriendo divertido a la novia. Una elección ciertamente, un decidirse por la novela rosa frente a la opereta, pero realizada, por así decirlo, *a pesar* del acontecimiento, aprovechando los intersticios no programados. Así, durante la ceremonia nupcial, el realizador siguió la misma lógica que lo había guiado la jornada precedente: eliminada la banda de *marines*, era preciso eliminar también al prelado que celebraba el rito, y las cámaras permanecieron fijas enfocando el rostro de la novia, princesa ex actriz, o actriz y futura princesa. Grace Kelly representaba su última escena de amor, el realizador narraba, pero parasitariamente (y por ello de manera creativa), usando a modo de collage retazos de aquello que sucedía de manera autónoma.

Con la *Royal Wedding* del príncipe heredero del Reino Unido las cosas fueron muy diferentes. Era absolutamente evidente que todo lo que sucedía, de Buckingham Palace a la catedral de Saint Paul, había sido estudiado para la televisión. El ceremonial había excluido los colores inaceptables, modistos y revistas de modas habían sugerido los colores pastel, de modo que todo respirase cromáticamente no sólo un aire de primavera, sino un aire de primavera televisiva. El traje de la novia, que tantas molestias causó al novio que no sabía cómo levantarlo para hacer sentar a su prometida, no estaba concebido para ser visto de frente, ni de lado, ni siquiera desde detrás, sino desde lo alto, como se veía en uno de los encuadres finales, en que el espacio arquitectónico de la catedral quedaba reducido a un círculo dominado en el centro por la estructura cruciforme del transepto y de la nave, subrayada por la larga cola del traje nupcial, mientras que los cuatro cuarteles que rodeaban este blasón estaban formados, como en un mosaico bizantino, por el punteado colorido de la vestimenta de los integrantes del cortejo, de los prelados y del público masculino y femenino. Si Mallarmé afirmó una vez que *le monde es fait pour aboutir à un livre*, la retransmisión de la boda real decía que el Imperio Británico estaba hecho para dar vida a una admirable emisión de televisión.

He podido ver personalmente diversas ceremonias londinenses, entre ellas la anual *Trooping the Colours*, donde la impresión más desagradable la producen los caballos, adiestrados para todo, excepto [163] para abstenerse de ejercer sus legítimas funciones corporales: en estas ceremonias, la reina se mueve siempre en un mar de estiércol, ya que los caballos de la Guardia —sea por la emoción o por la normal ley de la naturaleza— no saben hacer nada mejor que llenar de excrementos todo el recorrido. Por otra parte, manejar caballos es una actividad muy aristocrática y el estiércol equino forma parte de las materias más familiares a un aristócrata inglés.

Durante la *Royal Wedding* no fue posible eludir esta ley natural. Pero quien vio la televisión pudo observar que este estiércol equino no era ni oscuro ni desigual, sino que aparecía siempre y por doquier de un color también pastel, entre el beige y el amarillo, muy luminoso, para no llamar demasiado la atención y armonizar con los suaves colores de los trajes femeninos. Después he leído (aunque no costaba demasiado imaginarlo) que los caballos reales habían sido alimentados durante una semana con unas pildoras especiales, para que el estiércol tuviera un color telegénico. Nada debía dejarse al azar, todo estaba dominado por la retransmisión.

Hasta el punto de que, en esa ocasión, la libertad de encuadre e «interpretación» dejada al realizador había sido, como es fácil de suponer, mínima: era preciso filmar lo que sucedía, en el lugar y

en el momento en que se había decidido que sucediera. Toda la construcción simbólica estaba «predeterminada» en la puesta en escena previa, todo el acontecimiento, desde el príncipe hasta el estiércol, había sido preparado como un discurso de base, sobre el que el ojo de las cámaras, en su obligado recorrido, debería fijarse reduciendo al mínimo los riesgos de una interpretación televisiva. Es decir que la interpretación, la manipulación y la preparación para la televisión precedían la actividad de las cámaras. El acontecimiento nacía ya como fundamentalmente «falso», dispuesto para la toma. Londres entero había sido dispuesto como un estudio, construido para la televisión.

#### 6. ALGUNOS PETARDOS, PARA TERMINAR

Para terminar, podríamos decir que, en contacto con una televisión que sólo habla de sí misma, privado del derecho a la transparencia, es decir, del contacto con el mundo exterior, el espectador se repliega en sí mismo. Pero en este proceso se reconoce y se gusta como televidente, y le basta. Vuelve cierta una vieja definición de la televisión: «Una ventana abierta a un mundo cerrado». [164]

Pero, ¿qué mundo «descubre» el televidente? Redescubre su propia naturaleza arcaica, pretelevisiva —por un lado— y su destino de solitario de la electrónica. Y esto ocurre especialmente con la aparición de las emisoras privadas, saludables en un principio como garantía de una información más vasta, y finalmente «plural».

La Paleo TV quería ser una ventana que desde la provincia más remota mostrara el inmenso mundo. La Neo TV independiente —a partir del modelo estatal de *Giochi senza frontiere* (Juegos sin fronteras)— apunta la cámara sobre la provincia, y muestra al público de Piacenza la gente de Piacenza, reunida para escuchar la publicidad de un relojero de Piacenza, mientras un presentador de Piacenza hace chistes gruesos sobre los pechos de una señora de Piacenza, que lo acepta todo mientras gana una olla a presión. Es como mirar con un largavistas al revés.

El presentador de la subasta es un vendedor y al mismo tiempo un actor. Pero un actor que interpretase a un vendedor no sería convincente. El público conoce a los vendedores, esos que le convencen para que compre un coche usado, la pieza de género, la grasa de marmota en las ferias campesinas. El presentador de la subasta debe tener buena presencia y hablar como sus espectadores, con acento y de ser posible despellejando la gramática. Debe decir «¡Exacto!», y «¡Oferta muy interesante!», como dice la gente que vende de veras. Debe decir «dieciocho quilates, señora Ida, no sé si me explico». En realidad no debe explicarse, sino manifestar, ante la mercancía, la misma sorpresa llena de admiración que el comprador. En su vida privada, seguramente es probo y honestísimo, pero ante la cámara debe mostrarse un tanto tramposo, de otro modo el público no se fía. Así es como se comportan los vendedores.

En otro tiempo había palabrotas que se decían en la escuela, en el trabajo o en la cama. Pero en público había que controlar un poco esos hábitos, y la Paleo TV (sometida a censura y concebida para un público ideal, moderado y católico) hablaba de manera depurada. Las televisiones independientes, en cambio, quieren que el público se reconozca y se diga «somos nosotros mismos». Por lo que tanto el cómico como el presentador que propone una adivinanza mirando el trasero de la espectadora, deben decir palabrotas y hablar con doble sentido. Los adultos se reencuentran, y la pantalla es, al fin, como la vida misma. Los chicos piensan que aquél es el modo apropiado de comportarse en público, como siempre habían sospechado. Éste es uno de los pocos casos en los que la Neo TV dice la verdad absoluta. [165]

La Neo TV, especialmente la independiente, explota a fondo el masoquismo del espectador. El presentador pregunta a tímidas amas de casa cosas que deberían hacerlas enrojecer de vergüenza, pero ellas entran en juego y entre fingidos (o verdaderos) rubores se comportan como putillas. En Norteamérica, esta forma de sadismo televisivo ha culminado en el nuevo juego que Johnny Carson propone en el curso de su popularísimo programa *Tonight Show*. Carson cuenta la trama de un hipotético dramón tipo *Dallas*, en el que aparecen personajes idiotas, miserables, deformes, pervertidos. Mientras

describe a uno de estos personajes, la cámara enfoca el rostro de un espectador, que al mismo tiempo puede verse en una pantalla colocada sobre su propia cabeza. El espectador ríe inocente mientras es descrito como un sodomita, un violador de menores; la espectadora goza al encontrarse en el papel de una drogada o de una deficiente congénita. Hombres y mujeres (que, por otra parte, la cámara ha elegido ya con cierta malicia, porque tienen algún defecto o algún rasgo pronunciado) ríen felices al verse ridiculizados ante millones de espectadores. Total, piensan, es una broma. Pero son ridiculizados de verdad.

Cuarentones y cincuentones saben qué fatigas, qué búsquedas eran precisas para recuperar en alguna perdida filmoteca una vieja película de Duvivier. Hoy la magia de la filmoteca está acabada: la Neo TV nos brinda, en una misma noche, un Totó, un Ford de los primeros tiempos y quizás hasta un Méliès. Así nos hacemos una cultura. Pero ocurre que para ver un viejo Ford hay que tragarse diez indigeribles bodrios y películas de cuarta categoría. Los viejos lobos de filmoteca todavía saben distinguir, pero en consecuencia sólo buscan en su televisor las películas que ya han visto. De esta manera su cultura no avanza. Los jóvenes, por otra parte, identifican cualquier película antigua con una de filmoteca. Así su cultura se aminora más. Afortunadamente, aún están los periódicos que ofrecen alguna información. Pero, ¿cómo se puede leer periódicos si hay que ver la televisión?

La televisión norteamericana, para la que el tiempo es dinero, imprime en todos sus programas un ritmo calcado del jazz. La Neo TV italiana mezcla material norteamericano con material propio (o de países del Tercer Mundo, como la telenovela brasileña), que tiene un ritmo arcaico. Así, el tempo de la Neo TV resulta un tempo elástico, con desgarrones, aceleraciones y ralentís. Afortunadamente, el televidente puede imprimir su propio ritmo seleccionando históricamente con el telemando. Todos hemos intentado alguna vez ver el [166] telediario pasando de la primera a la segunda cadena de la RAI a intervalos, alternativamente, de modo que hemos visto siempre dos veces la misma noticia y nunca aquella que esperábamos. O introducir una escena de pastel en la cara en el momento de la muerte de la vieja madre. O de romper la gymkhana de Starsky y Hutch con un lentísimo diálogo entre Marco Polo y un bonzo. Así, cada cual puede crearse su propio ritmo y ver la televisión del mismo modo que cuando se escucha música tapándose y destapándose los oídos con las manos, decidiendo por su propia cuenta en qué cosa se transformará la *Quinta* de Beethoven y la *Bella Gigugin*. Nuestra noche televisiva ya no cuenta historias completas: toda ella es un avance, un trailer, un «próximamente». El sueño de las vanguardias históricas.

En la Paleo TV había poca cosa que ver y antes de medianoche ¡todo el mundo a la cama! La Neo TV, en cambio, ofrece decenas de programas hasta horas avanzadas de la madrugada. El apetito se abre comiendo. El aparato de vídeo permite ver ahora muchos programas más. Las películas pueden comprarse o alquilarse; y pueden grabarse los programas que se emiten cuando no estamos en casa. ¡Qué maravilla! Ahora es posible pasarse cuarenta y ocho horas al día delante de la pantalla, de modo que ya no hay que estar en contacto con esa remota ficción que es el mundo exterior. Además, un acontecimiento puede hacerse ir hacia adelante y atrás, y al ralentí y a doble velocidad. ¡Se puede ver a Antonioni a ritmo de Mazinga! Ahora la irrealidad está al alcance de todos.

El vídeo es una de las nuevas posibilidades, pero ya aparecen otras y seguirá así hasta el infinito. En la pantalla televisiva podrían verse los horarios de trenes, la cotización de Bolsa, los horarios de espectáculos, las voces de la enciclopedia... Pero cuando todo, absolutamente todo, incluso las intervenciones de los consejeros municipales, pueda leerse en el televisor, ¿quién tendrá necesidad todavía de los horarios de trenes o de espectáculos, o de los informes meteorológicos? La pantalla del televisor nos dará informaciones de un mundo exterior al que ya nadie saldrá. El proyecto de la nueva megalópolis MITO, es decir, Milano-Torino, se basa en gran medida en contactos vía televisión: llegados a tal punto, no hay por qué potenciar las autopistas o las líneas ferroviarias, puesto que no tendremos necesidad de desplazarnos de Milán a Turín y viceversa. El cuerpo se volverá inútil; bastarán los ojos.

Se pueden comprar juegos electrónicos, hacerlos aparecer en el televisor, y toda la familia puede jugar a desintegrar la flota espacial de Dart Vader. Pero, ¿cuándo?, si hay que ver tantas cosas, in- [167] cluidas las registradas en vídeo. En todo caso, la batalla galáctica, que ya no se jugará en el bar, entre un cortado y una llamada telefónica, sino todo el día, hasta el espasmo (porque, como se sabe, en el bar sólo se abandona la máquina porque hay alguien detrás echándonos el aliento en el cogote, pero en casa, en casa se puede jugar hasta el infinito), tendrá los efectos siguientes. Enseñará a los niños a tener unos reflejos óptimos, de manera que puedan conducir un caza supersónico. Nos habituará, a niños y adultos, a la idea de que desintegrar diez astronaves no es gran cosa, y la guerra de los misiles nos parecerá a la medida del hombre. Cuando después hagamos de veras la guerra seremos desintegrados en un instante por los rusos, no condicionados por Battlestar Galactica. Porque, no sé si lo habréis experimentado, después de haber jugado durante dos horas, por la noche, en un inquieto duermevela, se ven luces intermitentes y la traza luminosa de los proyectiles. La retina y el cerebro quedan aniquilados. Es como cuando un flash nos relampaguea ante los ojos. Durante mucho tiempo sólo vemos delante de nosotros una mancha oscura. Es el principio del fin.

1983 [168]

## LOS MODOS DE LA MODA CULTURAL

*Les femmes nulles suivent la mode, les prétentieuses l'exagèrent, mais les femmes de goût pactisent agréablement avec elle.*

MARQUISE DU CHATELET

El juego nacional de los italianos cultos se compone de tres jugadas entre el señor Blanco y el señor Negro. (Para una información más amplia sobre la dinámica de los «juegos» véase Eric Berne, *A che gioco giochamo*. Más adelante se comprenderá por qué me apresuro a citar una fuente de inspiración: de otro modo, estaría expuesto a la segunda jugada del lector Blanco como autor Negro.)

*Primera jugada:*

NEGRO: ¡Habría que matar a gente como ésa!

BLANCO: El eterno provincianismo italiano. En Inglaterra hace por lo menos diez años que se ha demostrado la inutilidad del homicidio. Si leyeses...

*Segunda jugada:*

NEGRO: He reflexionado. Creo que no hay que matar a ningún ser humano.

BLANCO: NO me parece una idea original. Ya lo dijo Gandhi.

*Tercera jugada:*

NEGRO: Bien, encuentro que Gandhi tenía razón. BLANCO: Ya lo sabía. Ahora está de moda el pacifismo.

La fórmula es variable hasta el infinito: 1) Los niños no deberían leer comics. —Te equivocas, si estuvieras al corriente de las investigaciones sociológicas norteamericanas... 2) Bueno, también yo los he leído y no me parecen mal. —No lo considero un gran descubrimiento: hace cuarenta años Gilbert Seldes en *Seven Lively Arts...* [1913] 3) Bien, estoy de acuerdo con Seldes... —Lo sabía. Ahora estamos en plena moda del cómic.

O bien: 1) En *Los novios*, hay escasos momentos líricos refrenados por una estructura no poética. —Te equivocas: si leyeras los estudios norteamericanos sobre las estructuras narrativas... 2) Lo he vuelto a pensar, hasta la trama tiene un valor poético. —¡Qué novedad! Eso ya lo sabía Aristóteles. 3) Bueno, ¿sabes que él tenía razón? —Ya me lo figuraba: ahora todo el mundo juega a ser aristotélico.

El juego que he propuesto no es ficticio. Si hay algo que choca al orador extranjero en nuestros círculos culturales es que se le objete cualquier cosa que diga, afirmando que eso ya lo había dicho otro antes. Por lo general, el extranjero no alcanza a comprender por qué debe lamentarse de ello. Lo que no sabe es que, apenas se haya marchado, todo aquel que se hubiera mostrado de acuerdo con sus opiniones será acusado de conformismo. Después de tres intentos, su admirador italiano ya no podrá volver a citarlo.

En este juego no hay salida, pues se rige por tres principios lógico-antropológicos indiscutibles: 1) para toda afirmación hecha en un lugar puede encontrarse otra contraria formulada con anterioridad en otro lugar; 2) para toda afirmación hecha en una época determinada existe un fragmento de los presocráticos que la anticipa; 3) toda afirmación de consenso con una tesis, si es expresada por varias personas, hace que las opiniones de estas personas puedan definirse como «afines» o «conformes».

El juego nacional que acabamos de describir vuelve a los italianos particularmente sensibles a ese peligro vulgarmente conocido como «moda cultural». Ansiosos por estar al día y severos con aquellos que no lo están tanto como ellos, los italianos se muestran proclives a considerar parasitaria toda idea surgida de operaciones de actualización ajenas y a condenar la actualización —deseada— como moda. Como el ansia de *aggiornamento* les expone al riesgo de la moda, la severidad hacia el *aggiornamento* ajeno actúa de correctivo y hace que esas actualizaciones sean rápidas y transitorias, es decir, precisamente

«modas». En consecuencia, difícilmente se crean corrientes y movimientos culturales, ya que los Blancos vigilan a los Negros y estimulan la alternancia de las elecciones: todo Blanco se transforma a su vez en Negro de otro que también fue Negro a su vez. De tal modo que la avidez de *aggiornamento* unida al temor a la moda neutraliza así el *aggiornamento* y alienta la moda.

Esta situación tendría su propia envidia funambulesca, y una [170] nada innoble gracia de ballet permanente de la inteligencia crítica, si el desarrollo de los medios de comunicación de masas no hubiera introducido un nuevo elemento en el juego: la presencia de los italianos que siguen el fútbol.

Estimulados por la rápida circulación divulgadora de periódicos y revistas, los italianos que se interesan por el fútbol han llegado a conocer el juego que practica la *upper class*; aunque no saben muy bien por dónde van todos los tiros, de modo que el ciclo ignorancia-información-consenso-moda-repudio se cumple en ellos sólo a medias. En cierto sentido, sólo entran en el juego en la tercera jugada, cuando el jugador Negro concuerda con alguna tesis dominante que ya ha sido expresada por otros, y se fijan en el descubrimiento perdiendo de vista el hecho de que ese mismo jugador Negro, derrotado por el Blanco, abandona repentinamente la tesis para jugar otra partida. Por consiguiente, en las clases sometidas la moda dura más tiempo (como uso lingüístico, recurrencia a argumentos tópicos, tics verbales) que en las clases dominantes (con la salvedad de que la distinción entre clases dominantes y proletariado sigue aquí una línea divisoria que no necesariamente corresponde a la realidad económica).

Por ello puede ser interesante seguir, a lo largo de una década, el nacimiento, permanencia y descomposición de una serie de modas culturales. Costumbres, citas, aberraciones periodísticas de diferente tipo atestiguan su permanencia, mientras que su desaparición da cuenta de la volubilidad de los jugadores cultos y de nuestra dolorosa incapacidad para hacer fructificar sugerencias e ideas, líneas de investigación, temáticas y problemáticas.

Será de particular interés seguir esta aventura durante la década que fue la de (para usar la ya célebre fórmula de Arbasino) la excursión a Chiasso. Una cultura italiana provinciana que durante veinte años se había consolado de su propia timidez acusando de ello a la dictadura, que impedía saber qué ocurría allende las fronteras (digamos de paso que ni siquiera era necesario ir hasta Chiasso para enterarse de lo que se publicaba: aun estando en prisión, Gramsci lograba leer bastante), en los diez años posteriores a la liberación, siguió cultivando su propio y culpable oscurantismo: pero, al despuntar los años sesenta, se volcó encima de golpe la salsa del *aggiornamento* y empapuzó con ella a sus propios hijos desde las columnas de las páginas culturales, con las ediciones *hard cover*, en los quioscos pletóricos de *paperbacks*. Los descubrimientos se volvieron excitaciones, las excitaciones se convirtieron en hábitos lingüísticos, los hábitos lingüísticos en tics y los tics en despropósitos.

El oscuro episodio de la palabra «alienación» sirve para demostrar cuanto se quiera: un término venerable, una realidad terrible, un dato cultural, que los estudiosos manejaban por propia cuenta sin traumas, se convierte de improviso en moneda corriente. El uso, que desarrolla el órgano, debilita sin embargo las palabras. Con el término alienación se hicieron estragos, y obraron bien quienes denunciaron el exceso.

Sin embargo, el temor al exceso también hizo callar a quienes podían hablar con calma y conocimiento. Conozco un estudiante de filosofía que venía trabajando desde hacía algunos años en una tesis sobre el concepto de alienación en Marx y que, entre 1961 y 1962, se vio obligado a cambiar el título de su investigación para que se le tomara en serio. En otros casos se llegó a cambiar no sólo el título sino incluso el tema, lo cual es de lamentar.

No sé si lograremos corregirnos. Veamos un episodio que me ocurrió mientras revisaba las galeradas de este artículo. Larga conversación con un amigo, a quien no veo desde hace tiempo, ahora profesor en una pequeña universidad de provincias, absorto en problemas de filología clásica pero atento a los acontecimientos culturales «de moda» (naturalmente, con cierto distanciamiento, con una punta de ironía, pero siempre con tensión intelectual). Le cuento mi encuentro con Jakobson en Estados

Unidos. Sonríe: «Demasiado tarde. Justo ahora que lo están destruyendo...» «¿Quién lo está destruyendo?» «Bueno, todos. Está superado, ¿no?».

Bien. Jakobson nació en el siglo pasado. Formó parte del círculo de Moscú, pasó por la revolución, llegó a Praga, vivió los años treinta, sobrevivió al nazismo, inició la aventura americana, sobrevivió a la guerra, coincidió con la nueva generación, conquistó mercados culturales que le ignoraban, sobrevivió a sus sonados setenta años, a las nuevas escuelas de semiótica eslavas, francesas y norteamericanas de las que sigue siendo líder, y en cada una de sus experiencias intelectuales obtiene el unánime reconocimiento de la cultura internacional. Habrá cometido errores, ciertamente, pero sobrevive a sus errores... Y, ¡válgame Dios!, citado en Italia en el 64, leído en el 65, traducido en el 66, resulta que a finales del 67 ya no sobrevive a la erosión de la intelligentsia italiana. *Quod non facerunt barbari...* Tres años de popularidad en Italia le aniquilan. Para creer todavía en la validez de su obra hay que ser muy joven, muy ingenuo, muy marginado o muy emigrado. Ahora se tratará de volver obsoleto a Chomsky lo más rápidamente posible, quizás antes de que haya sido traducido (si se ejecuta bien la jugada, es posible lograrlo a tiempo). Se trata de empresas que cuestan lo suyo, pero que luego brindan satisfacción.

No se necesita ser una vestal del saber para reconocer que el nacimiento y la difusión de una moda cultural siembran incomprendimientos, confusiones, usos ilegítimos. Deploramos las modas culturales. Cualquiera que haya tratado seriamente conceptos que después se han puesto de moda habrá experimentado la incomodidad producida por el hecho de que toda palabra que haya usado no ha sido interpretada jamás según el contexto en que aparecía, sino agitada como estandarte, etiqueta, señal de tráfico.

Es absoluta y tristemente cierto que ni siquiera un especialista de la construcción puede hablar hoy de estructuras sin pasar por ser un estructuralista *à la page*. Y, sin embargo, en la indignación ante las modas hay algo de altanero e inmodesto (jugada número 3 del juego descrito antes), tan nocivo como las mismas modas.

Las «modas» no se producen cuando se posee una cultura rigurosamente de clase, o rigurosamente especializada. Una cultura de clase hace que temas y problemas circulen a un nivel inalcanzable para la mayoría: los gustos del duque de Berry no se convierten en moda, aunque sólo sea porque van a desembocar en una copia única manuscrita. Nadie pensaría, por ejemplo, en estampar las imágenes de los meses en fulares para usarlas en minifalda.

Una cultura especializada se defiende con su impenetrabilidad. Puede ponerse de moda la palabra «relatividad», pero no las ecuaciones de Maxwell.

El problema de la moda se origina, pues, cuando, por diversas razones, el dato cultural va de la cúspide a la base por obra de técnicas escolares más difundidas (entendiendo por esto cualquier técnica de divulgación, desde el manifiesto hasta el semanario y la televisión). La divulgación recluta nuevos usuarios de la cultura para encaminarlos hacia la especialización, pero paga este reclutamiento con el despilfarro y el consumo: los términos y los conceptos que pone en circulación pasan por demasiadas manos para que puedan retornar —a la cúspide de la pirámide de donde han partido— íntegros como en un principio.

En la actualidad, el exceso de especialización impone intentos interdisciplinarios. Interdisciplina significa contacto y comprensión entre hombres que trabajan en sectores diferentes de especialización. El contacto se establece de dos maneras: en primer lugar, el técnico de un sector debe aclarar al técnico de otro sector el sentido de su [173] discurso y los límites del propio universo de discurso; en segundo lugar, ambos deberán tratar de traducir los elementos válidos en su propio universo del discurso del otro. En esta labor de trasvase (en la que colabora toda una cultura) se derrama mucho líquido por el suelo. Los intentos de traducción generan metáforas apresuradas, malentendidos, carreras forzadas hacia un



*aggiornamento* aparente. Como en el caso de la divulgación de la cúspide a la base de la pirámide, el trasvase de sector a sector de igual nivel produce inflación.

Pero si esto es cierto, las modas culturales son la consecuencia inevitable de una dinamización de la cultura. En la medida en que una cultura es vital, y está sujeta a una constante revisión y comunicación entre sus diferentes niveles, produce una moda para cada uno de los aspectos en que se expone. Esto no quiere decir que la moda se forme como un poso, como un desecho, como una franja externa del proceso cultural auténtico, sino que es al mismo tiempo su abono, su terreno feraz. Ya que la consignación y trasvase de saber no se produce según modalidades de pureza absoluta, quien aprende o traduce en términos propios los conocimientos ajenos pasa con frecuencia en primer lugar a través del territorio de la moda cultural, olisqueando un problema de modo aberrante antes de aprehenderlo con exactitud; la moda cultural es tan esencial al proceso de la cultura que, a menudo, sólo a través del reclamo de la moda recluta aquélla sus líderes futuros.

Por lo tanto, frente a las modas que origina, una cultura no debe plantearse tanto el problema de reprimirlas como el de controlarlas. La tarea de una cultura consiste en producir tanto saber especializado como saber espontáneo y difuso; y, en la crítica de los excesos de este saber espontáneo, su tarea no debe ser sólo reprimirlo, sino hacer surgir de él relaciones y oportunidades, otro saber especializado, en un movimiento más o menos ordenado en que el malentendido se transforma a menudo en *serendipità*<sup>1</sup>. Comoquiera que sea, se puede estar seguro de una cosa: una cultura que no origina modas es una cultura estática. No hubo ni hay modas en la cultura hopi, por ejemplo, porque no hubo proceso. La moda cultural es el acné juvenil del proceso cultural. Cuando es reprimida con demasiada violencia, simplemente se acelera el advenimiento de una nueva moda. Y entonces la moda cultural como modelo permanente se convierte en el aspecto más visible de esa cultura, que se vuelve [174] así cultura de las modas que se suceden. Éste es nuestro problema de hoy. No debemos preocuparnos porque haya modas culturales, sino porque se superan con demasiada rapidez.

La cultura francesa, más madura que la nuestra, soporta muy bien la moda estructuralista desde hace diez años, y no se avergüenza de ello, pese a ser consciente de sus excesos. Lo preocupante, en la cultura italiana, no son los miles de imbéciles que se llenan la boca con la palabra «estructura» en las ocasiones más gratuitas, sino el saber que con estos imbéciles se hará estragos de inmediato y con excesivo rigor. Subestimar la función bacterial (en sentido botánico) que cumplen estos imbéciles es signo de inmadurez cultural.

Por otra parte, si una cultura que no genera modas es una cultura estática, una cultura que reprime la moda es una cultura reaccionaria: la primera jugada del conservador consiste en etiquetar como moda la novedad: es lo que Aristófanes hace con el socratismo, Cicerón con los cantores euforiones y así, más o menos, hasta la indignación de aquellos hombrecitos salvajes de papiniana y giuliottiana memoria.

A condición de que sea larga, una moda restituye, bajo otra forma, el rigor que ha quitado. El peligro existe cuando es breve.

1967 [175]

---

<sup>1</sup> Italianización de la voz inglesa *serendipity*, que expresa la facultad de realizar descubrimientos valiosos por azar.

## CULTURA COMO ESPECTÁCULO

El 1979 y el 1980 han sido los años en los que, mientras se teorizaban algunas novedades ya maduras, surgían los primeros interrogantes sobre otras novedades, si así puede decirse, más nuevas. Las novedades maduras concernían a una sensible evolución en el concepto de espectáculo: un fenómeno de los años setenta. Lentamente, el público, y no sólo el público joven, había ido saliendo del encierro de los teatros: primero fue el teatro en las esquinas, de brechtiana memoria, y su hermano menor el *street theater*, y los happenings, después la fiesta, teatro como fiesta y fiesta como teatro... Sobre estos fenómenos, como decía, existe hoy una vasta literatura teórica, y la literatura teórica, como se sabe, si no mata al menos vuelve «respetables» los hechos inesperados; que han dejado de ser inesperados. Ahora que las fiestas se han convertido en objeto de la administración municipal, e implican a toda una ciudad en sus estratos menos marginales (y han escapado de las manos de quienes precisamente las improvisaban en sitios marginales), no seremos tan snobs como para decir que han perdido todo su sabor, pero indudablemente se han convertido en un «género», como la novela policíaca, la tragedia clásica, la sinfonía o el baile de tablado. Y, frente a tantas nuevas estéticas, sociologías y semióticas de la fiesta, no hay nada más que decir.

La novedad perturbadora, en cambio, ha surgido con la aparición de algo que, más o menos maliciosamente, se ha etiquetado «cultura como espectáculo».

La expresión es ambigua: como si el teatro y la fiesta, o la banda que toca en la plaza, no fuesen cultura. Pero, puesto que después de décadas y décadas de antropología cultural (que nos ha enseñado que hasta las posiciones defecatorias forman parte de la cultura material de una comunidad) se tiene tendencia a hablar de cultura sólo cuando se trata de «alta» cultura (literatura culta, filosofía, música clásica, arte de galería y teatro de escenario), al hablar de cultura como espectáculo se quiere decir algo muy preciso. Y decirlo a la luz de una ideología (por más que imprecisa) de la cultura con C mayúscula. En otros términos, se parte del presupuesto de que [176] el espectáculo es diversión, ligeramente culpable, mientras que una conferencia, una sinfonía de Beethoven o un debate filosófico constituyen experiencias aburridas (por tanto «serias»). Al niño que ha obtenido malas calificaciones en el colegio, el padre severo le prohíbe asistir a un «espectáculo», pero no a una manifestación cultural (que, en cambio, se supone que le hará bien).

Otra característica de la manifestación cultural «seria» es el hecho de que el público no toma parte en ella, sólo está ahí para ver o escuchar. En este sentido, incluso un espectáculo (es decir, lo que en otro tiempo era un espectáculo en «mal» sentido) puede llegar a ser «serio», cuando el público no toma parte activamente en él, sino que asiste pasivamente. Es posible que el público de la comedia griega asistiera a ella escupiendo huesos y semillas de fruta y chinchando a los actores, pero hoy, en un anfiteatro debidamente arqueologizado, la misma comedia es más cultura que espectáculo, y la gente permanece callada (probablemente, aburriéndose).

Ahora bien, en el último año se han producido hechos inquietantes. Centros culturales que desde hace años han venido organizando debates, conferencias y mesas redondas han tenido que enfrentarse a una *tercera fase*. La primera fase era la normal hasta el sesenta y ocho: alguien hablaba, el público, en cantidad razonable, escuchaba, con alguna educada pregunta al final, y en un par de horas todo el mundo a casa. La segunda fase fue la del sesenta y ocho: alguien intentaba hablar, una audiencia turbulenta le impugnaba el derecho a tomar autoritariamente la palabra, cualquiera del público se ponía a hablar en su lugar (otro tanto autoritariamente, pero de eso nos hemos ido dando cuenta poco a poco), al final se votaba una moción cualquiera, y después todo el mundo a casa. La tercera fase, por el contrario, funciona así: alguien habla, el público se agolpa en cantidad inverosímil, sentado en el suelo, hacinándose en los vanos de puertas y ventanas, a veces en las escaleras de acceso, soporta que el orador hable por espacio de una, dos, tres horas, participa en la discusión durante otras dos horas, y no quiere marcharse nunca a casa.

La tercera fase puede ser liquidada con ejemplar dialéctica de *nouveau philosophe*: nos encontramos en una época de reflujó; harta de la política, la nueva (y también la vieja) generación quiere ahora volver a escuchar «palabras verdaderas», es precisamente la Alta Cultura la que vuelve a triunfar. Pero basta ser un poco más conservador que un *nouveau philosophe* (lo que es hasta posible, basta con ser paleomarxista, liberal a lo Croce o discípulo de la primera es- [177] cuela de Frankfurt) para advertir una sensación de malestar. Porque estas nuevas masas (y creo que es posible hablar de «masas», aunque su aspecto no sea el de las masas deportivas o del rock) asisten a las manifestaciones culturales, escuchan y, con viva atención, intervienen, y su participación va desde la intervención aguda y docta hasta el grito instintivo, afectivo, pero se comportan como si estuvieran en una fiesta colectiva. No es que escupan huesos de albaricoque o se despojen de la ropa, sino que, evidentemente, acuden también por el carácter colectivo del acontecimiento, o bien (para usar un término un tanto «pasado», pero que me parece justo reciclar para este tipo de experiencias) para *estar juntos*.

De todos los ejemplos que podría dar (desde conciertos sinfónicos al aire libre hasta debates de epistemología, sitios todos ellos donde ya no se ven los rostros habituales), el que más me ha impresionado (incluso porque he estado implicado en él) se refiere a la serie de conferencias o encuentros con filósofos organizados por la Biblioteca Municipal de Cattolica. Se ha hablado mucho de ello. Era ya bastante sorprendente el hecho de que una pequeña ciudad de unos pocos miles de habitantes organizara, fuera de temporada, unas jornadas de encuentro con la Filosofía (un viejo fantasma que está a punto de ser eliminado hasta de la escuela media superior). Otra sorpresa ha sido comprobar después que a algunos de aquellos encuentros acudían hasta un millar de personas. Aún fue más sorprendente ver que aquellos encuentros duraban hasta cuatro horas, y que las intervenciones iban desde la participación de quien ya lo sabía todo y se enzarzaba en una culta polémica con el orador, hasta la intervención salvaje de quienes interrogaban al filósofo sobre qué pensaba acerca de la droga, del amor, de la muerte, de la felicidad, hasta el punto de que algunos oradores tuvieron que desviar el golpe recordando que un filósofo no es un oráculo y no debe ser investido en exceso de carisma (¿quién lo hubiera dicho diez años atrás?). La sorpresa aumenta al hacer ciertos cálculos cuantitativos y geográficos. Hablo de mi experiencia. Era evidente que por sí sola Cattolica no bastaba para proveer tantos «clientes». Y, en efecto, muchos de ellos venían de fuera, de la Romaña, de Las Marcas, incluso de más lejos. Me di cuenta de que muchos venían de Bolonia, la ciudad donde doy lecciones tres veces por semana. ¿Por qué venían a escuchar lo que yo podía decir en menos de cuarenta y cinco minutos, cuando podían acudir cuando quisieran durante todo el año a la universidad, donde la entrada es gratuita, mientras que para ir de Bolonia a Cattolica, entre gasolina, autopista y cena fuera de casa, [178] la aventura salía más cara que cualquier espectáculo teatral? La respuesta es muy sencilla: no venían a escucharme a mí. Venían a vivir el *acontecimiento*, a escuchar también a los demás, para participar en una manifestación colectiva.

¿Espectáculo? Sin vacilación, ni pudor, ni amargura alguna diría que sí. Ha habido muchas épocas históricas en las que una discusión filosófica o forense constituía también un espectáculo: en París, en la Edad Media, se asistía a las discusiones de las *quaestiones quodlibetales*, no sólo para escuchar qué tenía por decir el filósofo, sino también para asistir a un certamen, a un debate, a un acontecimiento agonístico. Y no se me diga que la multitud se apretujaba en los anfiteatros atenienses para ver una trilogía trágica más un drama satírico sólo para estar sentada educadamente hasta el fin. Se acudía para vivir un acontecimiento, en el que también contaba la presencia de los demás, y los puestos de comidas y bebidas, y el rito en su complejidad de festival «cultural». De igual modo se ha ido a ver *Einstein on the Beach* en Nueva York, un espectáculo donde la acción teatral dura más de cinco horas y que está concebido para que el público se levante, salga, vaya a beber cualquier cosa y a discutir de la obra con otros, y vuelva a entrar y a salir cuando le apetezca. Aunque entrar y salir no es estrictamente necesario. Creo que se va a escuchar a Beethoven en un anfiteatro abierto para escuchar la sinfonía del principio al fin, pero cuenta también la ritualidad colectiva. Como si la llamada Alta Cultura fuera reaceptada e

insertada en una nueva dinámica a condición de que permita también unos encuentros, unas experiencias en común. Al conservador que argumente que, al ser absorbida de esta forma, la Cultura con mayúscula no ofrece nada, pues carece de la necesaria concentración, se le puede responder (si se es educado, aunque hay alternativas más bruscas) que no se sabe cuánto «absorbía» el cliente normal de la conferencia o del concierto, que dormitaba y se sobresaltaba con el aplauso final. A nuestro conservador no le parece mal que alguien se lleve una obra de Platón a la playa y que la lea en medio de mil ruidos, y alabaría la buena voluntad de este cultísimo y voluntarioso bañista, pero sí le desagrada que ese mismo lector acuda con sus amigos a escuchar un debate sobre Platón en vez de ir a la discoteca. Quizá sea difícil hacerle entender que la espectacularización no significa necesariamente pérdida de intensidad, falta de atención, «ligereza de intenciones». Se trata tan sólo de una manera diferente de vivir el debate cultural.

En estos últimos meses, en Italia, se han producido por doquier [179] las primeras escaramuzas. Puede que sea sólo un fenómeno transitorio. Si durase, habría que examinar, con la misma frialdad con que se ha hecho hasta el momento, qué sucedería si se alcanzasen niveles de espectacularidad cultural institucionalizada como los que existen en Estados Unidos.

Allí no se organizan sólo congresos para especialistas: se organizan a menudo convenciones, simposios, encuentros culturales de varios días de duración sobre cualquier tema, de la religión a la literatura o a la macrobiótica, anunciándolos en la prensa y cobrando una inscripción con frecuencia muy cara. La organización gasta lo que sea necesario para asegurarse la presencia de personajes de reclamo y el acontecimiento se desarrolla como un espectáculo teatral. Tal cosa puede causarnos horror. Alguna vez *debe* causar horror. Recuerdo *The Event*, organizado en 1978 por Jerry Rubin, héroe del movimiento contestatario del sesenta y ocho y líder de los hippies.

*The Event* duraba desde las nueve de la mañana hasta la una de la madrugada y prometía una «extravagancia de la autoconciencia», exposiciones, debates, conferencias sobre el zen, la macrobiótica, la meditación trascendental, las técnicas sexuales, el jogging, el descubrimiento del genio que todos llevamos escondido, el arte, la política, religiones de diversos tipos, la filosofía popular. Entre las «stars» participantes estaba el famoso cómico de color Dick Gregory, los sexólogos Master y Johnson, el arquitecto profeta Buckminster Fuller, predicadores religiosos, gente del espectáculo. Entrada carísima, publicidad en los grandes periódicos, promesas de felicidad y de radicales descubrimientos para la propia evolución interior, *buffets* vegetarianos, libros de doctrinas orientales, prótesis para órganos sexuales. Si la cosa producía horror era porque estaba concebida como un music-hall, ante un público con la boca abierta. No había participación, y de cualquier modo los participantes no se conocían entre sí. El espectáculo cultural estaba concebido como un bar para hombres y mujeres solos, y por otra parte no es raro encontrar en Estados Unidos la publicidad de una serie de conciertos, muy serios, en la que se advierte que el intermedio del concierto es una ocasión ideal para encontrar el alma gemela.

Si el espectáculo cultural debe tomar este camino no habrá motivo para estar satisfechos. No porque se trate de un espectáculo «cultural», sino porque se trata de «espectáculo» en el peor sentido del término: una falsa vida representada en el escenario para que los asistentes, silenciosos, tengamos la ilusión de vivir por persona interpuesta. [180]

Pero éstas son las degeneraciones de una sociedad llamada precisamente «del espectáculo». No queda dicho que la cultura como espectáculo de la que hemos hablado sea producto de una sociedad del espectáculo, puede ser más bien su alternativa. Un modo de huir de los espectáculos organizados para crearnos otros. Y, en esta perspectiva, conservemos sólidos nuestros nervios. Ya se verá.

1980 [181]

## LA CHÁCHARA DEPORTIVA

Hay algo que ningún movimiento estudiantil, ninguna revuelta urbana, ninguna protesta global o lo que sea podrán hacer nunca, aunque lo consideraran esencial: invadir un campo deportivo en domingo.

La propuesta misma se revela irónica y absurda. Tratemos de hacerla y se nos reirán en la cara. Hagámosla seriamente y se nos tachará de provocadores. Una masa de estudiantes puede dedicarse a tirar cócteles Motolov contra los jeeps de cualquier policía: no habrá nunca más de una cuarentena de muertos, dadas las leyes, las exigencias de la unidad nacional, el prestigio del Estado. Por el contrario, el ataque a un terreno deportivo provocaría sin duda una matanza indiscriminada, total, de los atacantes en manos de los probos ciudadanos estupefactos por la afrenta y que, sin otra cosa más importante que salvaguardar que ese supremo derecho conculcado, estarían dispuestos al linchamiento en masa.

Se puede ocupar una catedral y sólo habrá algún obispo que proteste, algunos católicos conmocionados, un grupo de disidentes favorables, la izquierda que será indulgente y los laicos históricos (en el fondo) felices. Se puede ocupar la sede central de un partido, y los demás partidos, más o menos solidarios, pensarán que se lo merece. Pero si alguien ocupase un estadio, aparte de las reacciones inmediatas que esto provocaría, nadie sería solidario: la Iglesia, la Izquierda, la Derecha, el Estado, la Magistratura, los Chinos, la Liga por el Divorcio y los Anarcosindicalistas, todos pondrían al criminal en la picota. Hay, por tanto, una zona profunda de la sensibilidad colectiva que nadie, ya sea por convicción o por cálculo demagógico, consentiría en tocar. Existe, pues, una estructura profunda de lo Social que, de disolverse su Argamasa Esencial, pondría en crisis todo principio asociativo posible, y por tanto la presencia del hombre en la Tierra, o por lo menos la forma en que ha estado presente en las últimas decenas de millares de años. El Deporte es el Hombre, el Deporte es la Sociedad.

Pero, si es cierto que está hoy en juego una revisión global de las relaciones humanas, esta revisión tiene que abordar el Deporte. [182]

En esta raíz última se descubrirán las inconsistencias del Hombre en tanto que animal social: aquí emergerá lo que hay de no humano en la relación social. Aquí se hará evidente la naturaleza falseadora del Humanismo Clásico, fundado en la antropolalia griega, fundada a su vez no en la contemplación, en la noción de ciudad o en la primacía del hacer, sino en el Deporte, como derroche calculado, cobertura del problema, «cháchara» elevada al rango de tumor. En suma —y más adelante nos explicaremos— el deporte es la aberración máxima del discurso «fático», y por tanto —al límite— es la negación de todo discurso, y por consiguiente es el principio de la deshumanización del hombre, o la invención «humanística» de una idea del hombre falseadora desde el principio.

La idea de «derroche» domina la actividad deportiva. En principio, todo gesto deportivo es un derroche de energía: si arrojo una piedra por el puro placer de arrojarla —no con un fin utilitario cualquiera— derrocho calorías que he acumulado a través de la ingestión de comida, realizada a través de un trabajo.

Ahora bien, este derroche —que quede muy claro— es profundamente sano. Es el derroche propio del juego. Y el hombre, como todo animal, tiene necesidad física y psíquica de jugar. Hay, por tanto, un derroche lúdico al que no podemos renunciar: ejercitarlo significa ser libre y liberarse de la tiranía del trabajo indispensable. Si junto a mí, que arrojo la piedra, se agrega otra persona para arrojarla aún más lejos, el juego toma la forma de la «competición»: ésta también es un derroche de energía física y de inteligencia, que provee las reglas del juego, pero este derroche lúdico se resuelve en un provecho. Las carreras mejoran las razas, las competiciones desarrollan y controlan la competitividad, dado que reconducen la agresividad original a sistema y la fuerza bruta a inteligencia.

Pero en estas definiciones anida ya la carcoma que mina el gesto en sus raíces: la competición disciplina y neutraliza las fuerzas de la praxis. Reduce el exceso de acción, pero de hecho es un mecanismo para neutralizar la acción.

En ese núcleo de equívoca sanidad (de sanidad «sana», mientras no se traspase cierto límite: se puede morir por exceso de ese indispensable ejercicio liberador que es la risa, y Margutte revienta por causa de una salud exagerada) maduran las primeras degeneraciones de la competición: como la «cría» de seres humanos consagrados a la competición. El atleta es ya en sí mismo un ser que ha hipertrofiado un órgano, que hace de su cuerpo sede y fuente exclusiva de un juego continuo; el atleta es un monstruo, es el Hombre [183] que Ríe, es la geisha de pie comprimido y atrofiado, consagrada a la instrumentalización total.

Pero el atleta como monstruo nace cuando el deporte se eleva al cuadrado: es decir, cuando el deporte, de juego que era jugado en primera persona, se convierte en una especie de discurso sobre el juego, el juego como espectáculo para otros y, por tanto, el juego jugado por otros y visto por mí. El deporte al cuadrado es el espectáculo deportivo.

Si el deporte (practicado) es salud, como el comer, el deporte *visto* es el falseamiento de la salud. Cuando veo jugar a otros, no hago nada sano, y únicamente me deleito vagamente con la salud de los otros (que ya sería escuálido ejercicio de voyeurismo, como quien observa a otros mientras hacen el amor), porque en realidad saco el máximo placer de los accidentes que le ocurrirán a quien realiza ese ejercicio saludable, y, por consiguiente, de la enfermedad que mina esa salud en ejercicio (como quien observa no a dos seres humanos, sino a dos abejas que hacen el amor, en espera de asistir a la muerte del zángano).

Es cierto que quien observa la práctica del deporte en otros se excita y grita y se remueve, y por tanto realiza una gimnasia física y psíquica, y reduce su agresividad y disciplina su competitividad. Pero esta reducción no es compensada, como en la práctica del deporte, por un acrecentamiento de energía y por la adquisición de control y dominio de sí mismo, ya que los atletas rivalizan por juego, pero los voyeurs lo hacen en serio (tan cierto es como que luego se pegan, o mueren por infarto en las gradas).

El elemento disciplinante de la competitividad, que en el deporte practicado tiene los dos aspectos del acrecentamiento y de la pérdida de la propia humanidad, en el voyeurismo deportivo sólo tiene una, la negativa. El deporte se presenta entonces como ha sido a través de los siglos, como *instrumentum regni*. Es evidente; los *circenses* ponen freno a las energías incontrolables de la multitud.

Pero este deporte al cuadrado (objeto hoy de especulaciones y mercados, bolsas y transacciones, ventas y consumos coaccionados) genera un deporte al cubo, que es el discurso sobre el deporte en tanto que deporte visto. En primera instancia, ese discurso es el *de* la prensa deportiva, pero genera a su vez el discurso *sobre* la prensa deportiva, y por consiguiente un deporte elevado a la potencia *n*. El discurso sobre la prensa deportiva es el discurso sobre un discurso acerca del deporte ajeno como discurso.

El deporte actual es esencialmente el discurso sobre la prensa de- [184] portiva. Tres diafragmas más allá está el deporte practicado, que, en caso límite, bien podría no existir. Si por una diabólica maquinación del gobierno mexicano y del senador Brundage, aliados con las cadenas televisivas de todo el mundo, las Olimpiadas no se realizaran, pero fueran relatadas día a día y hora a hora con imágenes ficticias, nada cambiaría en el sistema deportivo internacional, ni los comentaristas deportivos se sentirían defraudados. Por consiguiente, el deporte como práctica ha dejado de existir, o sólo existe por razones económicas (porque es más fácil hacer correr a un atleta que rodar una película con actores que finjan correr): sólo existe la cháchara sobre la cháchara deportiva. La cháchara de la prensa deportiva representa un juego con todas sus reglas: para comprobarlo basta escuchar esas transmisiones radiofónicas del domingo por la mañana, donde se finge (elevando así el deporte a la potencia *n*) que algunos ciudadanos reunidos en una barbería charlan de deporte. O bien se puede ir a escuchar tales discursos donde tienen lugar.

Se podrá observar, como por otra parte ya todo el mundo sabe, que las valoraciones, consideraciones, argumentos, polémicas, denigraciones y triunfos siguen un ritual verbal muy complejo pero de reglas simples y exactas. En este ritual verbal, las energías intelectuales se ejercitan o se neutralizan; las físicas no están ya en juego, con lo que la competición se sitúa a un nivel puramente «político». En efecto, la cháchara sobre la chachara deportiva posee todas las apariencias del discurso político. En ella se dice qué hubieran debido hacer los gobernantes, qué es lo que han hecho, qué es lo que quisiéramos que hicieran, qué es lo que ha sucedido y qué es lo que sucederá: sólo que su objeto no es la Ciudad (y los pasillos del Palacio de Gobierno), sino el Estadio, con sus bastidores. Esta cháchara es pues, aparentemente, la parodia del discurso político, pero, puesto que en esta parodia se diluyen y se disciplinan todas las fuerzas de que disponía el ciudadano para el discurso político, tal cháchara constituye el *Ersatz* del discurso político. Y lo es hasta tal punto que ella misma se convierte en discurso político. Después, no queda espacio para otra cosa. Y puesto que quien practica esa cháchara deportiva, si no hiciera por lo menos esto, advertiría que posee posibilidad de juicio, agresividad verbal y competitividad para emplear de otro modo, la cháchara deportiva lo convence de que el gasto de esas energías tiene un fin determinado. Una vez calmada la duda, el deporte cumple su función de falsa conciencia.

Y puesto que la cháchara sobre el deporte proporciona la ilusión de interesarse en el deporte, la noción de *hacer deporte* se con- [185] funde con la de *hablar de deporte*: quien parlotea sobre el deporte se cree deportivo, sin advertir que no practica deporte alguno. Así no se da cuenta siquiera de que no podría practicarlo, porque el trabajo que hace, cuando no parlotea, lo debilita y le resta la energía física y el tiempo que serían necesarios para practicar un deporte.

Se trata de la misma cháchara cuya función definió Heidegger en *Sein und Zeit*: «La cháchara es la posibilidad de comprenderlo todo sin que haya apropiación preliminar de la cosa. La cháchara, desde el principio, protege del peligro de errar en tal apropiación. La cháchara, que está al alcance de todos, no sólo libera de la tarea de una auténtica comprensión, sino que forja una comprensibilidad indiferente para la cual ya no existe nada incierto... La cháchara no presupone la volición de un engaño. No tiene el modo de ser del conocedor, puede hacer creer tanto una cosa como otra... La cháchara, por tanto, en virtud de su indiferencia respecto a la necesidad de remontarse al fundamento de lo que se dice, es siempre, desde la raíz, un encerrarse».

Ciertamente, Heidegger no pensaba en una negatividad total de la cháchara: la cháchara es el modo cotidiano en que somos hablados por el lenguaje preexistente en lugar de someterlo a fines de comprensión y descubrimiento. Es una actitud normal. Para él, sin embargo, «lo que cuenta es que se hable». Se trata de aquella función del lenguaje que para Jakobson es la función «fática» o de contacto. Al teléfono (cuando respondemos «sí, no, bien, claro...») y por la calle (cuando preguntamos: «¿Cómo está?» a alguien cuya salud no nos interesa realmente, y el interpelado, que lo sabe, sigue el juego respondiendo «Bien, gracias») estamos conduciendo discursos fá-ticos indispensables para mantener una conexión constante entre los hablantes; pero los discursos fá-ticos son indispensables porque mantienen en ejercicio la posibilidad de comunicación, a los fines de otras comunicaciones más sustanciosas; si esta función se hipertrofia tenemos un contacto continuo sin mensaje alguno. Como cuando un aparato de radio permanece encendido fuera de sintonía, con un ruido de fondo y algunas descargas, que nos advierten que estamos en cierta comunicación con algo, pero no nos permiten saber nada.

La cháchara es así el discurso fá-tico convertido en un fin en sí mismo: pero la cháchara deportiva es algo más, un discurso fá-tico continuo que se presenta engañosamente como el discurso sobre la Ciudad y sus Fines.

La cháchara deportiva, nacida como elevación a la enésima potencia de ese derroche inicial (y razonado) que era el juego deporti- [186] vo, es la magnificación del Derroche, y por tanto el punto

máximo del Consumo. Sobre ella y en ella, el hombre de la sociedad de consumo se consume a sí mismo (y consume toda posibilidad de argumentar y juzgar el consumo coaccionado al que es invitado y sometido).

Sede de la ignorancia total, constituye tan en profundidad al ciudadano que, en casos límites (y hay muchos), rechaza discutir esa su cotidiana disponibilidad a la discusión vacía. Por tanto, ningún requerimiento político podría hacer presa en una práctica que es la falsificación total de toda disponibilidad política. Por esta razón, ningún revolucionario tendría el coraje de revolucionar la disponibilidad a la cháchara deportiva; el ciudadano se apoderaría del discurso contestatario y transformaría los elementos en elementos de cháchara deportiva, o rechazaría en bloque, y con desconfianza desesperada, la intrusión de la razón en su razonable ejercicio de racionalísimas reglas verbales.

Por eso los estudiantes mexicanos murieron por nada. Por esto pareció razonable que un atleta italiano anunciase noblemente: «Si siguen matando, no saltaré». Pero no se estableció cuántos debieran haber matado para impedirle saltar. Si después no hubiera saltado, habría bastado a los demás hablar de lo que hubiera sucedido si hubiese saltado.

1969 [187]



## EL MUNDIAL Y SUS POMPAS\*

Muchos lectores, recelosos y malignos, al ver el distanciamiento, fastidio y, digámoslo, mala intención con que trato aquí el noble juego del fútbol, albergarán la vulgar sospecha de que yo no quiero al fútbol porque el fútbol jamás me ha querido a mí. Es decir, creerán que he pertenecido a esa categoría de niños o adolescentes que, apenas tocan el balón —admitiendo que lleguen a ello—, lo lanzan dentro de su propia portería o, en el mejor de los casos, lo pasan al adversario, cuando no lo mandan, con tenaz obstinación, fuera del campo, más allá de setos y vallas, perdido en cuevas y arroyos o ahogado entre varias fragancias en el carrito de los helados, de modo que sus compañeros no lo quieren consigo y lo excluyen de las ocasiones agonísticas más alegres. Ninguna sospecha habrá sido nunca más lúcidamente cierta.

Incluso diré más. En el intento de sentirme igual a los demás (como un pequeño homosexual aterrorizado que se repite obstinadamente que *deben* gustarle las chicas), rogué muchas veces a mi padre, forofo equilibrado pero constante, que me llevara consigo a ver el partido. Y cierto día, mientras observaba con indiferencia los insensatos movimientos que tenían lugar allá abajo en el campo, sentí como si el alto sol meridiano envolviese hombres y cosas con una luz congelante, y como si delante de mis ojos se desarrollara una representación cósmica sin sentido. Era lo que más tarde, leyendo a Ottiero Ottieri, descubriría como el sentimiento de la «irrealidad cotidiana», pero entonces tenía trece años y lo traduje a mi modo: por primera vez dudé de la existencia de Dios y pensé que el mundo era una ficción sin objeto alguno.

En cuanto salí del estadio, fui corriendo asustado a confesarme con un sensato capuchino, quien me dijo que mi idea era bien extraña, ya que personas dignas de fe como Dante, Newton, Manzoni, Gioberti y Fantappiè habían creído en Dios sin problemas. Confundido ante el consenso de tanta gente, postergué casi una década mi [188] crisis religiosa. Digo todo esto para explicar que, desde siempre, el fútbol ha estado para mí asociado a la ausencia de fines y a la vanidad del todo, al hecho de que el Ser no puede ser (o no ser) más que un agujero. Quizá por esto (creo que único entre los vivientes) he asociado siempre el juego del fútbol con las filosofías negativas.

Dicho esto, cabe preguntarse por qué hablo precisamente ahora del campeonato. Es sencillo: la dirección de *L'Espresso*, en un raptó de vértigo metafísico, ha insistido en que se hablase del evento desde una perspectiva de absoluto distanciamiento y para ello se ha dirigido a mí. Jamás ha habido una elección mejor y más sagaz.

Debo aclarar ahora que, en realidad, no tengo nada en contra de la pasión futbolística. Al contrario, la apruebo y la considero providencial. Esas multitudes de hinchas apasionados segados por el infarto en las graderías, esos árbitros que pagan un domingo de celebridad exponiendo su persona a graves injurias, esos excursionistas que descienden ensangrentados del autocar, heridos por los vidrios rotos a pedradas, esos festivos mozuelos que, borrachos, recorren por la tarde las calles, asomando su bandera por la ventanilla del utilitario sobrecargado y se estrellan contra un TIR, esos atletas destruidos psíquicamente por lacerantes abstinencias sexuales, esas familias arruinadas económicamente por ceder a insanas reventas en el mercado negro, esos entusiastas cegados por el estallido de un petardo celebratorio me llenan de alegría el corazón. Soy tan partidario de la pasión futbolística como lo soy de las carreras, de las competiciones motociclistas al borde de los precipicios, del paracaidismo desatinado, del alpinismo místico, de la travesía de los océanos en botes de goma, de la ruleta rusa y del uso de drogas. Las carreras mejoran las razas, y todos estos juegos que acabo de enumerar conducen afortunadamente a la muerte de los mejores y permiten que la humanidad continúe tranquilamente sus vicisitudes con protagonistas normales y medianamente desarrollados. En cierto modo estaría de acuerdo con los futuristas en que la guerra es la única higiene del mundo, con una pequeña corrección: lo sería si se consintiera que participaran sólo los voluntarios. Pero, desgraciadamente, la guerra también implica a los renuentes, y en este sentido es moralmente inferior a los espectáculos deportivos.

\* Este artículo fue redactado con ocasión del Mundial de 1978. Con algunos cambios y alguna bandera más valdría también para el de 1982. Lo bonito del fútbol es que jamás cambia.

Quede claro que hablo de espectáculos deportivos y no de deporte. El deporte, entendido como práctica en la que una persona, sin fines de lucro, comprometiendo su propio cuerpo, realiza ejercicios físicos en los que hace trabajar los músculos, además de hacer funcionar plenamente sus pulmones y circular la sangre, el deporte, [189] decía, es algo muy hermoso, por lo menos tanto como el sexo, la reflexión filosófica y los juegos de azar con garbanzos como apuesta.

Pero el fútbol no tiene nada que ver con esa concepción del deporte. No en cuanto a los jugadores, que son profesionales sometidos a las mismas tensiones que un obrero en la cadena de montaje (salvo despreciables diferencias salariales). Y tampoco en cuanto a los espectadores —es decir, a la mayoría—, que se comportan exactamente como cuadrillas de maníacos sexuales que fueran, no una vez en la vida, sino todos los domingos, a Amsterdam para ver cómo una pareja hace, o finge hacer, el amor (o como aquellos niños pobrísimo de mi infancia a quienes se prometía llevarles a ver como los ricos tomaban helados).

Una vez expuestas estas premisas, se comprende por qué estas últimas semanas me siento muy relajado. Neurotizado, como todo el mundo, por los recientes y trágicos sucesos, acabado de salir de un trimestre en el que había que leer todos los periódicos y estar pegado al televisor esperando el último mensaje de las Brigadas Rojas, o la promesa de una escalada del terror, ahora puedo dejar de leer los periódicos y no ver la televisión y, a lo sumo, buscar en octava página noticias sobre el proceso de Turín, la Lockheed o el referéndum. En las restantes páginas sólo se habla de cosas de las que no quiero saber nada. Los terroristas, que han desarrollado mucho su sentido de los mass-media, lo saben muy bien y no intentan nada interesante, porque advierten que, como noticia, acabarían entre los ecos de sociedad y la página dedicada a gastronomía.

No vale la pena preguntarse por qué los campeonatos han monopolizado morbosamente la atención del público y la devoción de los mass-media: desde la conocida historia de la comedia de Terencio, a la que no asistió nadie porque había un espectáculo de osos, y las agudas consideraciones de los emperadores romanos sobre la utilidad de los espectáculos circenses, hasta el cuidado uso que todas las dictaduras (incluida la argentina) han hecho siempre de los grandes acontecimientos agonísticos, es tan evidente y notorio que la mayoría prefiere el fútbol o el ciclismo al aborto, y Bartali a Togliatti, que no vale siquiera la pena de reflexionar sobre ello. Pero visto que se me induce a hacerlo por solicitudes externas, digamos también que nunca como en este momento la opinión pública, especialmente en Italia, tenía necesidad de un buen campeonato internacional.

En efecto, como ya he señalado en otra oportunidad, la discusión deportiva (entiendo por esto el espectáculo deportivo, el hablar [190] del espectáculo deportivo, el hablar sobre periodistas que hablan del espectáculo deportivo) es el sustituto más fácil de la discusión política. En vez de juzgar la actuación del ministro de Economía (para lo que es preciso saber algo de economía y alguna otra cosa), se discute acerca del proceder del entrenador; en lugar de criticar la actuación del parlamentario, se critica la del atleta; en vez de preguntarse (pregunta oscura y difícil) si el ministro tal ha suscrito oscuros pactos con tal otro poder, la gente se pregunta si el partido final decisivo será resultado del azar, de la prestancia atlética o de alquimias diplomáticas. El discurso futbolístico requiere una competencia que ciertamente no es vaga, pero en resumidas cuentas limitada, bien centrada, y permite asumir posiciones, expresar opiniones, pronosticar soluciones sin exponerse a la detención, al *Radikalerlassen* o, en todo caso, a la sospecha. No impone que deba decidirse intervenir personalmente, ya que se habla de algo que se ejecuta fuera del área de poder del hablante. En una palabra, permite jugar a la conducción de la Cosa Pública sin los problemas, deberes e interrogantes de la discusión política. Para el varón adulto es como para las niñas jugar a mamás: un juego pedagógico que enseña a mantenerse en su puesto.

Imaginémonos en un momento como el actual en que ocuparse de la Cosa Pública (la verdadera) es tan traumático... Frente a una elección como ésta, seamos todos argentinos, y los cuatro pelmazos argentinos que todavía nos recuerdan que de vez en cuando desaparece alguien en aquel país, que, por favor, no nos echen a perder el placer de esta representación sacra. Les hemos escuchado antes y muy educadamente, ¿qué más quieren ahora? En suma, estos campeonatos son como el queso sobre los macarrones. En fin, algo que no tiene nada que ver con las Brigadas Rojas.

Acerca de las cuales el lector no demasiado distraído sabe que circulan dos tesis (naturalmente, considero sólo las hipótesis extremas, la realidad es siempre algo más complicada). La primera tesis pretende que sean un grupo oscuramente movido desde el poder, quizás extranjero. La segunda tesis pretende que sólo sean «compañeros equivocados», que se comportan de manera execrable, pero por motivos, en última instancia, nobles (un mundo mejor). Ahora bien, si la primera tesis es correcta, tanto las Brigadas Rojas como los organizadores de campeonatos de fútbol forman parte de la misma articulación del poder: las unas desestabilizan en el momento oportuno, los otros reestabilizan en el momento justo. Se pide al público Que siga el Italia-Argentina como si fuese el Curcio-Andreotti y que [191] haga, si es posible, una quiniela sobre los próximos atentados. Si, por el contrario, fuese cierta la segunda tesis, las Brigadas Rojas serían realmente compañeros que se equivocan muchísimo, dado que se afanan con tan buena voluntad en asesinar a políticos y en hacer saltar cadenas de montaje, aunque el poder no se encuentre allí, sino, ¡ay de mí!, en la capacidad que tiene la sociedad de redistribuir rápidamente después las tensiones hacia otros polos, mucho más cercanos al espíritu de la multitud.

¿Es posible la lucha armada el domingo del campeonato? Quizás fuera necesario realizar menos discusiones políticas y más sociología de los espectáculos circenses. Incluso porque hay espectáculos de circo que no aparecen como tales a primera vista: por ejemplo, ciertos enfrentamientos entre policía y «extremismos opuestos», que tienen lugar en ciertas épocas sólo los sábados, de cinco a siete de la tarde. ¿Es posible que Videla tenga infiltrados en la sociedad italiana?

1978 [192]

## LA FALSIFICACIÓN Y EL CONSENSO

El estudiante que encontré en octubre pasado en la biblioteca de la universidad de Yale venía de California. Ambos buscábamos el mismo ejemplar de un periódico italiano; así fue como descubrí que había vivido en Italia. Bajamos juntos al bar del sótano para fumar un cigarrillo, y hablando de esto y de lo otro me citó un libro italiano que le había impresionado mucho, pero del que no recordaba ni el autor ni el título. «Aguarde un momento, me dice, se lo preguntaré a mi amiga de Roma. ¿Tiene diez centavos?» Mete los diez centavos en el teléfono que hay junto a nosotros, habla un momento con la operadora, espera treinta segundos y se pone en comunicación con Roma. Parlotea con su amiga durante un cuarto de hora y cuando termina me devuelve los diez centavos que el teléfono le ha reintegrado. Me figuro que la llamada ha sido a cobro revertido, a expensas de la destinataria; por el contrario, me dice que ha usado el número de código de una multinacional.

El sistema telefónico norteamericano (del que los norteamericanos no cesan de quejarse porque no conocen otros) permite llamar a Hong Kong, Sydney o Manila con sólo dar el número de una tarjeta especial de crédito individual. Muchos altos cargos de grandes empresas usan una tarjeta colectiva, cuyo número, lógicamente, es reservadísimo, pero que una infinidad de estudiantes, especialmente si trabajan en departamentos tecnológicos, conocen. Le pregunto a mi estudiante si la multinacional no acaba por darse cuenta de que todo el mundo utiliza su número, controlando las facturas. Sí, ciertamente, pero tiene un forfait anual con los teléfonos, y perdería demasiado tiempo realizando controles minuciosos, así que ya cuenta con la pérdida de unas docenas de miles de dólares de conferencias «de gorra». ¿Y si las controlasen? Pues basta con llamar desde una cabina pública. Pero, ¿y si controlaran también el número del destinatario? En esto está de acuerdo, y me cuenta que efectivamente una tarde recibió una llamada de larga distancia, pero que debía tratarse de una broma (lo que es muy creíble, ya que muchos llaman a números elegidos al azar, sólo para divertirse). Lo que cuenta no es la utilidad inmediata, me explica, sino que de ese modo se joroba [193] a las multinacionales, que apoyan a Pinochet y que son todas fascistas.

Los miles de estudiantes que hacen cosas de este tipo no constituyen el único ejemplo de la contestación electrónica. Joseph La Palombara me contaba que, hace unos dos años, un grupo contestatario californiano había invitado a todos los usuarios a pagar regularmente la factura del teléfono, pero agregando en el cheque un centavo de más. Nadie puede incriminarnos por pagar y menos aún si pagamos de más. Pero, si lo hacen muchos usuarios, todo el sistema administrativo de la telefónica salta: con cada pago irregular, los computadores se paran, registran el error y producen una nota de crédito y un cheque por un centavo para cada acreedor. Si la operación tiene lugar a gran escala, se bloquea todo. En efecto, durante algunos meses la administración telefónica tuvo embrollos y dificultades y se vio obligada a lanzar llamamientos por televisión para convencer a los usuarios de que terminaran con la broma. Los grandes sistemas son muy vulnerables y basta un grano de arena para hacerles entrar en «paranoia». Pensándolo bien, el terrorismo aéreo se basa también en este principio: no se podría hacer cambiar de ruta un tranvía, pero un jet es como un niño. Para corromper a un contable se requiere tiempo, dinero y quizás mujeres hermosas: un cerebro electrónico enloquece con muchísimo menos, basta saber insertar en su circuito, incluso por teléfono, una información «loca».

He aquí que en plena era de la información electrónica se abre camino la consigna para una forma de guerrilla no violenta (o, por lo menos, no sangrienta): la guerrilla de la falsificación.

Recientemente la prensa hablaba de la facilidad con que una fotocopidora en colores permite falsificar billetes de ferrocarril, o de cómo se puede hacer enloquecer los semáforos de toda una ciudad. Alguien puede producir por decenas fotocopias de una carta determinada, cuya firma ha sido fotocopiada de otra carta.

La idea teórica que guía estas formas de falsificación nace de las nuevas críticas de la idea de poder. El poder no se origina nunca por una arbitraria decisión en la cúspide, sino que vive de miles de

formas de consenso minúsculas o «moleculares». Se requieren miles de padres, esposas e hijos que se reconozcan en la estructura de la familia para que un poder pueda fundarse en la ética de la institución familiar. Es preciso que miles de personas encuentren una función como médico, enfermera, celador, para que un poder pueda fundarse en la idea de la segregación de los diferentes.

Sólo las Brigadas Rojas, últimos románticos incurables de procedencia católico-papista, piensan todavía que el Estado tiene un [194] corazón y que este corazón es vulnerable. Y se equivocan, porque ni uno, ni diez, ni cien Aldo Moro secuestrados debilitan el sistema, antes bien restablecen el consenso en torno al fantasma simbólico de su «corazón» vulnerado y ofendido.

Las nuevas formas de guerrilla contestataria tienden, por el contrario, a vulnerar el sistema poniendo en crisis la sutil red de consensos, que se basa en algunas reglas de convivencia. Si esta red se deshace, se produce el colapso. Ésta es su hipótesis estratégica.

Hace unos diez años, se produjeron dos episodios notorios de falsificación. Primeramente alguien mandó una falsa poesía de Pasolini al *Avanti*. Más tarde, otra persona envió al *Corriere della Sera* un falso artículo de Cassola. La publicación de ambos suscitó un gran escándalo, que pudo contenerse porque ambos casos eran excepcionales. El día que se convirtieran en norma, ningún periódico podría publicar ya ningún artículo que no fuese entregado personalmente por el autor al director. Todo el sistema de las teleimpresoras entraría en crisis.

Pero esto ya ha sucedido en los dos últimos años: manifiestos políticos publicados y fijados por el grupo A con la firma del grupo B, el epistolario falso de Berlinguer publicado en una edición falsa de Einaudi, un texto falso de Sartre. Todavía pudimos advertirlo porque las falsificaciones eran groseras, y todo en conjunto torpe o demasiado paradójico: pero, ¿qué pasaría si todo fuese mejor hecho y con un ritmo más intenso? No quedaría otro remedio que reaccionar a estas falsificaciones con otras falsificaciones, difundiendo noticias falsas sobre todo, incluso sobre las falsificaciones. Pero justamente esta sospecha nos muestra el potencial suicida que hay en las técnicas falsificadoras.

Todo poder estructurado de manera piramidal se basa en una red de consensos moleculares, pero es preciso distinguir entre los consensos que permiten la expansión de formas macroscópicas de control y aquellas formas de consenso que satisfacen en cambio un ritmo que llamaremos biológico, y que están infinitamente más acá de la constitución de las relaciones de poder propiamente dichas.

Pongamos dos ejemplos. Un Estado moderno logra que sus ciudadanos paguen los impuestos, no a través de la imposición de una fuerza de la cúspide, sino a través del consenso. El consenso nace del hecho de que los miembros del grupo han aceptado la idea de que ciertos gastos colectivos (por ejemplo: ¿Quién paga los bocadillos para la excursión dominical?) se repartan colectivamente (respuesta: Los bocadillos los pagaremos a escote). Admitamos que esta [195] costumbre de microconsenso sea equivocada: los bocadillos, pongamos, los debe pagar quien saca mayor utilidad de la excursión, o quien tiene más dinero. Si se destruye la base del microconsenso, entra en crisis la ideología sobre la que se basa el sistema impositivo.

Veamos ahora el segundo ejemplo. Supongamos un grupo de personas unido por determinadas relaciones. Entre estas personas rige la convención de que toda información dada por un miembro del grupo debe ser cierta. Si uno miente una vez, es reprobado por los demás (les ha engañado). Si miente habitualmente, será considerado no digno de crédito, y el grupo dejará de fiarse de él. En el caso extremo, el grupo se venga mintiéndole a su vez. Pero supongamos que la costumbre de no respetar la condición de decir la verdad se difunde y que cada uno miente a los demás. El grupo se deshace, comienza la guerra de todos contra todos.

Llegados a tal extremo, no se han destruido relaciones de poder, sino que se han destruido las condiciones de supervivencia del grupo. Cada uno se convierte a su vez en el engañador y la víctima. A menos que el poder sea de un modo u otro reconstituido en provecho de alguno: es decir, de aquel o

aquellos que se unan entre sí para elaborar unas técnicas más eficaces para mentir mejor que los demás, y con más presteza, y se conviertan en corto tiempo en dueños de los demás. En un mundo de falsificadores, no se destruye el poder; a lo sumo se sustituye un detentador de poder por otro.

En pocas palabras, un grupo político capaz de emitir falsos comunicados de prensa con la firma de la Fiat obtiene una ventaja sobre la Fiat y pone en crisis su poder. Pero hasta que la Fiat contrate un falsificador más hábil que difunda falsos comunicados de prensa atribuyéndolos al grupo de falsificadores. Aquel que venza en esta lucha será el nuevo Patrón.

La realidad, sin embargo, es menos novelesca. Ciertas formas de consenso son tan esenciales a la vida social que se reconstituyen contra cualquier intento de ponerlas en crisis. A lo sumo se reconstituyen de manera más dogmática, más fanática diría yo. En un grupo en el que se difundiese la técnica de la falsificación disgregadora, se restablecería una ética de la verdad muy puritana. La mayoría (para defender las bases biológicas del consenso) se volvería fanática de la «verdad», y le cortarían la lengua hasta a quien mintiera con la intención de hacer una figura retórica. La utopía de la eversión produciría la realidad de la reacción.

Finalmente, ¿tiene sentido proponerse disgregar la sutil red de los micropoderes (atención, no ponerla en crisis a través de la crítica [196] ca de sus presupuestos, sino disgregarla volviéndola, de golpe, impracticable), una vez se ha asumido que no existe un poder central y que el poder se reparte a lo largo de los hilos de una tela de araña sutilísima y difusa? Si esta telaraña existe, ella misma es capaz de curar sus heridas locales, justamente porque no tiene un corazón, porque es, digamos, un cuerpo sin órganos. Pongamos un ejemplo.

El triunfo de las fotocopadoras está poniendo en crisis el mundo de la industria editorial. Cualquiera de nosotros, si puede obtener gastando menos la fotocopia, se evita la compra de un libro que es muy caro. Esta práctica se ha institucionalizado. Supongamos que un libro de doscientas páginas cueste diez mil liras. Si lo fotocopia en la copistería a cien liras la página, gastaré veinte mil liras y por lo tanto no me conviene. Si hago uso de una fotocopadora que reduce dos páginas en una sola hoja, gastaré lo que cuesta el libro. Pero si me pongo de acuerdo con otros y hago cien copias, reduzco el costo a la mitad y la operación resulta entonces conveniente. Si, además, el libro es de carácter científico y, siempre de doscientas páginas, cuesta veinte mil liras, el costo de la fotocopia se reduce entonces a un cuarto. Actualmente hay miles de estudiantes que, por este medio, sólo pagan una cuarta parte del precio de cubierta de los libros costosos. Una forma casi legal de reapropiación, o de expropiación.

Pero las grandes editoriales holandesas y alemanas que publican obras científicas en inglés se han adaptado ya a este régimen. Un libro de doscientas páginas cuesta cincuenta mil liras. Saben muy bien que sólo lo venderán a bibliotecas y a grupos de investigación, y que el resto será xerox. Venderán sólo tres mil ejemplares. Pero tres mil ejemplares a cincuenta mil liras es lo mismo que facturar cincuenta mil ejemplares a tres mil liras (salvo que los gastos de producción y distribución disminuyen). Además, como precaución, no pagan a los autores, alegando que se trata de obras científicas destinadas a instituciones de utilidad pública.

El ejemplo a que he recurrido vale sólo para obras científicas indispensables. Pero sirve para mostrar que la capacidad de cicatrización de las heridas sufridas por los grandes sistemas es notable. Y que más bien los grandes sistemas y los grupos eversivos son a menudo hermanos gemelos, y uno produce al otro.

Si el ataque al presunto «corazón» del sistema (en la confianza de que existe un poder central) está destinado al fracaso, el ataque periférico contra unos sistemas que no tienen ni centro ni periferia no produce revolución alguna. A lo sumo garantiza la mutua super- [197] vivencia de las partes en juego. Las grandes casas editoriales están dispuestas a aceptar la difusión de la fotocopia, del mismo modo en que las multinacionales pueden soportar las conferencias telefónicas realizadas a sus expensas, o una buena empresa de transportes acepta de buen grado una cantidad razonable de billetes falsificados, a condición

de que los falsificadores se limiten a su provecho inmediato. Es una forma más sutil de compromiso histórico, sólo que es tecnológico. Es la nueva forma que se dispone a asumir el pacto social, en la medida en que la utopía de la revolución se transforma en proyecto de disturbio permanente y a corto plazo.

1978 [198]

## V LEER LAS COSAS

### EL TELEVIDENTE

¿Qué cantidad de noticias da el telediario? ¿Cómo las da? ¿En qué medida y de qué modo las manipula? Desde el miércoles 26 de enero hasta el domingo 30 inclusive, me he sentado ante el televisor para mirar y registrar cuatro telediarios al día: el de la mañana, el del mediodía y los dos de la tarde. He obviado el de la noche, porque es igual que el de las 20:30 horas, excepto en casos de excepcional gravedad. Una tarea de este tipo la han realizado y la realizan, de modo sistemático e intensivo, los analistas boloñeses que integran el Grupo de Estudio de Instrumentos Audiovisuales y Públicos, registrando tiempos, noticias y detalles para elaborar estadísticas cuidadosas. Pero el resultado de su trabajo llena volúmenes no demasiado accesibles al telespectador. Por mi parte, me he limitado a una acelerada inspección (que, a causa de la monótona repetición del espectáculo, me ha expuesto a fuertes perturbaciones nerviosas), pues sólo quería verificar una impresión que se experimenta con frecuencia cuando se ve esporádicamente un telediario cualquiera. Me explicaré: a través de las experiencias de años se nos forma, por acumulación, un modelo negativo de telediario que, comparado después con una emisión en particular, parece contestado por los hechos. Es difícil encontrar en un solo telediario esas falsificaciones monstruosas, esas ausencias injustificables que piden venganza delante de la comisión parlamentaria, y casi se nos llega a convencer de que el diablo no es tan feo como lo pintan. Pero inténtese ver por lo menos veinte telediarios, comparándolos luego con la prensa del día siguiente (para tener un arco de opiniones confiables me he limitado al *Corriere della Sera*, a *Il Giorno* y a *Il Manifesto*): comenzarán a perfilarse entonces unas formas muy sutiles de construcción y distribución de la noticia, que he intentado resumir en diez Reglas de Manipulación, más el recurso al Efecto Gioconda y al Efecto Pelagatos.

El telediario de las 13:30 se presenta como un noticiario para espectadores con título medio superior. Aquí aparecen las crónicas literarias, y en cinco días me he encontrado con una dedicada a Giovanni Verga, otra a Max Ernst, otra a Dreyer y otra a Diego Fabbri. [20] El redactor político no vacila en introducir inflexiones irónicas u observaciones explícitas a propósito de la noticia. Un ejemplo típico es el telediario de las 13:30 del día 27, en el que se relataba la noticia del secuestrador aéreo muerto a manos de agentes del FBI con el siguiente inciso: «Contra los secuestradores aéreos armados existe, por lo que parece, licencia para matar...». Ahora bien, la asunción de responsabilidad crítica por parte del comentarista, cuando es explícita, es un hecho positivo, con dos condiciones: que afecte a todas las noticias y que no vaya acompañada de manipulaciones menos visibles que se presentan como informe objetivo. En el telediario de las 13:30 del día 29, Gustavo Selva desarrolló una especie de editorial de tono seco y conciso sobre las críticas chinas al plan Nixon. Nixon ha presentado un plan «de paz», «no obstante» ha llegado de China una respuesta escéptica y negativa». China considera «irrazonables» las condiciones norteamericanas, mientras que otros observadores las consideran la única base «racional» para poner fin a la guerra. La tesis china significa «la absorción pura y simple del Vietnam del Sur en el Estado comunista de Hanoi». Del mismo modo, la cumbre roja de Praga se juzga explícitamente como un intento soviético de gravitar sobre la vida checoslovaca.

Entonces, ¿por qué la misma intervención editorial no desarrolla las confrontaciones de la crisis de gobierno que es, por el contrario, resumida del modo más gélido e incomprensible? Tal cosa ocurre de acuerdo a la regla de Manipulación n.º 1: «Sólo se comenta aquello que se puede o debe comentar». ¿Y el



resto? El telediario de las 13.30 del día 27 había abierto la serie de noticias sobre la reacción vietnamita al plan norteamericano, que los telediarios llamaban siempre «plan de ocho puntos» o «plan Nixon». El telediario de la mañana, en cambio, elaboraba así la noticia: existe en Vietnam una situación entre la guerra y la paz, Nixon propone un «plan de paz» y los vietnamitas lo rechazan. Es obvio que, dada la oposición «paz-guerra», los vietnamitas pasaban a estar instintivamente de parte de la guerra; tanto más cuanto que las propuestas de Nixon se presentaban siempre como «ofertas», «esperanzas de diálogo», mientras que las críticas vietnamitas aparecían como «neta obstrucción» o «respuesta seca». Todo el contexto parece estar elaborado para inculcar la idea de que Hanoi quiere la guerra y Nixon la paz. He aquí que podemos elaborar por tanto la regla de Manipulación n.º 2: «La noticia verdaderamente orientada no requiere comentario abierto, sino que se basa en la elección de los adjetivos y en un diestro juego de contraposiciones». [202]

Muy distinto es el telediario de la sobremesa. Si el de las 13:30 pretende ser una revista político-cultural, éste quiere ser una revista popular femenina. La noticia política está reducida al mínimo, mientras que abunda en la crónica curiosa: mal tiempo, el lago de Varese sometido a descontaminación, entrevista con alpinistas, colecciones de alta costura. El telediario vespertino de la primera cadena tiene en cuenta, en cambio, el modelo del diario «independiente». Sus redactores parecen hacer todo lo posible para no subrayar emotivamente las noticias y darlas, aparentemente, todas. En cuanto al telediario de la segunda cadena, después de haber conocido un período de oro cuando era conducido por periodistas famosos, que hacían de él una especie de comentario hablado de los hechos del día, con intervención de las diferentes partes del juego, ahora es tan sólo un diario de provincias, que usa noticias de agencia y trata de cumplir con su cuarto de hora para dar paso al programa siguiente.

Detengámonos en el telediario vespertino de la primera cadena. De tono neutro, atento a no permitirse comentario alguno, efectúa, sin embargo, una primera selección y elimina ciertas noticias basándose en la burda regla de Manipulación n.º 3: «Ante la duda, mejor callar». El telediario de las 20:30 correspondiente al día 26 hablaba de una manifestación estudiantil en El Cairo y omitía citar los incidentes ocurridos en la Estatal de Milán, la explosión de varias bombas en Nueva York y el hecho de haberse dictado sentencia sobre la legitimidad del referéndum. El telediario de las 20:30 del día 27 no mencionaba las huelgas de Porto Marghera por el cierre de la Sava, ni la sentencia del Tribunal Constitucional sobre la imposibilidad de recusar a un juez por sus ideas políticas, ni el cierre de *Paris Jour* y la huelga de los periodistas franceses en protesta por la invasión televisiva. Por su parte, el telediario de la misma hora del día siguiente no hablaba de la instrucción de un proceso formal contra veinticinco estudiantes y profesores del Castelnuovo, ni de los sondeos privados entre la DC y los laicos sobre el referéndum, ni de la ofensiva de Bonn contra comunistas y neonazis. Pero hablaba —recordarán los redactores— del hombre que murió en Novi y del hospital de Catania. Veamos ahora cómo hablaron de ello.

El telediario del día 27 decía que se habían producido incidentes en el hospital de Catania entre huelguistas y policía, hacía un balance de los heridos y anunciaba la continuación de la huelga. La noticia seguía durante algunos segundos y provocaba en el espectador una previsible actitud de relajamiento y desatención. Sólo al cierre de la información se citaba el hecho de que los trabajadores del hospital no percibían sus haberes desde hacía dos meses. En esto consiste lo que llamaremos Efecto Gioconda, por referencia a una conocida viñeta de Charles Addams en la que se ve una platea de cinematógrafo llena de rostros que ríen a mandíbula batiente. Al observar más detenidamente el dibujo se descubre, confundida entre el público, a la Gioconda que, naturalmente, sólo sonríe. El efecto cómico es innegable, pero sólo a condición de que el lector haya observado bien y durante un tiempo la viñeta, de otro modo sólo ve una masa indiferenciada de rostros que ríen. Ahora bien, cuando una noticia tiene un tiempo de exposición rápido y sólo se escucha la voz del informador sin que la vista se detenga en una imagen particularmente significativa, es evidente que el hecho de verdad importante —en especial

si se pospone— se pierde. De ahí la regla de Manipulación n.º 4: «Ponga la noticia incómoda donde nadie la espera ya».

En la misma noticia había además otro hecho relevante: se habían lanzado gases lacrimógenos en las dependencias pediátricas. En el telediario del día 27 el hecho se había callado; en el del día 28, la noticia era referida a los «refugiados en las dependencias pediátricas». Otro Efecto Gioconda, realizado esta vez no con la rapidez de lectura, sino con el uso de palabras no comprensibles para la mayoría, por aplicación de la regla de Manipulación n.º 5: «No decir nunca polenta cuando puede decirse pastel de maíz». El hecho de que además esta noticia apareciera con retraso demuestra otra tendencia del telediario, que se traduce en la regla de Manipulación n.º 6: «Ofrezca la noticia completa sólo cuando la prensa del día siguiente la haya difundido». El 27, la cuestión de los gases lacrimógenos en las salas infantiles se omitía, el 28 por la mañana, se publicaba en todos los diarios, el 28 por la tarde, el telediario la acogía, aunque de una manera hermética. Lo mismo ocurrió, por ejemplo, con el rechazo de Hanoi a las propuestas de Nixon. El día 27, el telediario informaba de que los vietnamitas rechazaban las propuestas; el 28, los periódicos especificaban que el rechazo se había mencionado sólo en una emisión radiofónica, y que oficialmente existían aún posibles aperturas; el telediario se situaba en esta línea el mismo día y ya el 29 ostentaba un cauto optimismo.

Veamos ahora otro caso de «a remolque de la prensa», complicado con lo que llamaremos Efecto Pelagatos. El telediario de las 20:30 del día 26 informaba de la muerte de un obrero de Italsider de Novi al caer en una cinta transportadora. Pasaba luego a informar [204] que los sindicatos se habían declarado en huelga «con el fin de determinar los términos de la iniciativa sindical en materia de prevención de accidentes de trabajo». No existía, aparentemente, culpable alguno. A la mañana siguiente, el *Corriere* precisaba muy claramente que el obrero había caído porque faltaba cierta barandilla pese al hecho de ser obligatoria. El 27, en el telediario de la misma hora, 20:30, se informaba que se habían declarado en huelga veinte mil obreros del centro siderúrgico de Tarento para exigir condiciones de trabajo más humanas. Pero esta noticia sólo se daba en relación a sí misma. El telediario de las 13:30 del día 28 (después de un largo servicio informativo en vivo a cargo de Massimo Inardi) hablaba entre otras cosas de los funerales del obrero fallecido y sólo al final de la información (Efecto Gioconda) decía que los sindicatos «lamentan la falta de medidas suficientes para proteger la vida de los trabajadores en las fábricas». Por último, el telediario de las 20:30 del día 28, realizaba un golpe teatral. Tito Stagno anunciaba dramáticamente que Donat-Cattin había amenazado a la Italsider: o cumple todas las medidas de seguridad, o la Inspección del Ministerio de Trabajo le obligará a suspender las actividades en todos sus establecimientos. Sorpresa en el telespectador: nadie ha explicado el problema de los trabajos a destajo que constituye el centro del asunto. No se comprende entonces por qué se ha desatado la furia de Donat-Cattin. Nos hallamos así ante el Efecto Pelagatos: el capitán manda llamar al cabo para pedirle que, con la debida delicadeza, comunique al soldado Pelagatos que sus padres han muerto. El cabo ordena entonces: «¡Todos los soldados que todavía tengan los padres vivos que den un paso adelante!», para agregar luego furioso: «¡Pelagatos! Eres siempre el mismo pelmazo. ¡Vuelve a la fila!». En este caso, funcionan además las reglas de Manipulación n.º 7 («Manifiéstese sólo si el gobierno ya se ha manifestado») y n.º 8 («No omita jamás la intervención de un ministro»).

No se trata, naturalmente, de exigir al redactor del telediario que se comprometa en una crítica personal de la Italsider o de la dirección del hospital de Catania; pero, si en lugar de informar sólo oralmente, estas noticias se hubieran acompañado de imágenes filmadas y de entrevistas a sindicalistas y obreros, los problemas hubieran salido a la luz por sí mismos. Pero aquí entra en juego la regla de Manipulación n.º 9: «Las noticias importantes deben darse sólo oralmente. Las irrelevantes pueden y deben ser filmadas». En el telediario de las 13:30 del día 29, por ejemplo, se informaba que otro obrero había muerto en Nápoles aplastado por una vagoneta en una [205] cantera. Dada la actualidad del tema, todos sentimos curiosidad por ver dicha vagoneta. Nada. De inmediato se nos anuncia que en Turín la

policía ha recuperado trajes robados, y a continuación aparecen imágenes filmadas en las que se muestran vestidos, vestidos y más vestidos. Alguien me objetará que no es cierto que las noticias importantes no sean filmadas. En cinco días hemos visto imágenes sobre la protesta estudiantil en El Cairo, sobre los secuestradores aéreos norteamericanos apenas fueron abatidos, sobre el incendio de una catedral en Nantes, sobre la heroína encontrada por la policía francesa. Pero aquí lo que funcionaba era la regla de Manipulación n.º 10: «Sólo se darán imágenes de las cosas importantes si ocurren en el extranjero». Los estudiantes de El Cairo, sí; los estudiantes que se enfrentan con la policía en Milán, no.

¿Acaso la televisión egipcia es más rápida que la italiana? Una de las respuestas, que se desprende de los veinte telediarios examinados, puede ser ésta: todos los equipos estaban ocupados en cada una de las cien ciudades de Italia para mostrarlas todas en el momento preciso en que caía la primera nieve. Observemos que, mientras la repetida visión de autopistas heladas puede ser útil para desanimar la circulación, el rapto poético periodístico con el que fueron filmados todos los centros urbanos cubiertos por un blanco manto invernal era singularmente intenso. Quizá porque las noticias sobre la nieve, además de agradables para la vista, parecen ser absolutamente verdaderas y se ganan la confianza del telespectador, que se asoma a la calle y observa que de verdad nieva y termina llegando a la conclusión de que la televisión dice las cosas tal como son. De esta manera no hemos tenido equipos para escuchar de viva voz al magistrado responsable cómo y por qué ha iniciado cuarenta y dos procesos contra los fascistas de Ordine Nuovo (noticia dada oralmente por Bersani en el telediario de las 11:30, correspondiente al día 30) y hay que agradecer al cielo que el telediario de las 13:30 de ese mismo día haya podido dedicar una larga y comprometida entrevista al magistrado que ha puesto bajo acusación a las fábricas de cosméticos. Resulta meritorio documentar la estafa cosmética, pero ¿por qué no documentar también el peligro neofascista?

Al optar por no visualizar y, por tanto, por proporcionar las noticias más molestas de una manera carente de interés, el telediario ahoga las noticias relevantes en una especie de borborismo continuo que atenúa la atención del telespectador. El telediario, entre el Efecto Gioconda y el Efecto Pelagatos, incapaz de preceder a la prensa escrita en la identificación de la noticia que relata (y jugándose [206] por tanto la única ventaja que la televisión tiene sobre los periódicos), al ofrecer sin perjuicios las noticias extranjeras (del mismo modo que los periódicos dignos presentan senos desnudos sólo si se trata de senos de color) y al enmascarar el aburrimiento con el pretexto de la objetividad, ha logrado, por ejemplo, hablar difusamente de la crisis de gobierno durante cinco días, ofreciendo todas las declaraciones oficiales, sin conseguir comunicarnos ni una sola de las noticias que todos los diarios resolvían con un solo titulito. Jamás se ha podido entender si las noticias se referían a que los contactos eran difíciles, o si los socialistas habían comenzado a ceder o cualquier otra cosa. También en este caso hubiera bastado con entrevistar a observadores de las diversas partes.

En resumen, el telediario, en su preocupación por permanecer apolítico, generaba aburrimiento y disgusto por la política. Aunque no se trataba de incapacidad profesional: era preciso que la crisis no agitara a nadie. En compensación, el telediario se ha afanado, día a día, en explicarlo todo sobre el Salón de Náutica y en informarnos de que había comenzado la era del yate de masas, permitiéndonos abrigar la esperanza de que, ahora que los trabajadores del hospital de Catania —que nunca hemos visto en pantalla— han cobrado sus sueldos atrasados, se puedan permitir uno de esos bonitos catamaranes que las telecámaras nos han mostrado desde todos los ángulos.

1972 [207]

## DOS FAMILIAS DE OBJETOS

Para inaugurar una sección sobre los signos y los mitos —que trataremos de llevar adelante sin obsesionarnos por la periodicidad, sino más bien en respuesta a las solicitudes que llegan de todas partes, y cuando lleguen— lo más oportuno era dirigirse en devota peregrinación a uno de los santuarios de la comunicación de masas, la Feria de Milán. Sabiendo que vamos allí con un objeto bien determinado; porque una cosa es ir como operador económico, a quien la Feria no hace falsos discursos, le ofrece la posibilidad de encontrar lo que busca, de tocarlo y de comprarlo. Se trata de un juego sin dobles sentidos, honesto en la medida en que puede ser honesta la competencia comercial en una economía de mercado. Otra cosa muy diferente es ir como espectador (como van la mayoría de los visitantes). Para éstos, la Feria es una gran kermesse de las mercancías triunfantes y asume las características —en pequeña escala— de las grandes exposiciones internacionales. Si, como decía Marx, «la riqueza de las sociedades en las que predomina el modo de producción capitalista se manifiesta como un inmenso acopio de mercancías», las exposiciones universales son el templo donde esas mercancías pierden toda relación real con su valor de uso, y la mayor parte de las relaciones con su valor de cambio, para convertirse en puros signos connotativos, de alta temperatura emotiva. Casi pierden su individualidad concreta, para convertirse en otros tantos compases de un canto al progreso, de un himno a la abundancia y a la felicidad del consumo y de la producción.

Pero una feria de muestras es una exposición universal sólo a medias. Porque las mercancías también están allí para ser vendidas. Son signos de un deseo indiferenciado, pero son también términos objetivos de un deseo individualizado y preciso. El inmenso número de objetos reunidos nos remite a esa «sociología de los objetos» que está adquiriendo forma en Francia y de la que hablaremos en otra ocasión. Sin embargo, una sociología (o una semiología) de los objetos pretende que éstos sean observados dentro del sistema concreto de la sociedad que los crea y los acoge, es decir, que sean vistos como un lenguaje que se escucha mientras está siendo hablado y del que se intenta determinar el sistema que lo regula. Aquí, en cam- [208] bio, los objetos aparecen alineados como en un diccionario o como en un repertorio gramatical: verbos con verbos, adverbios con adverbios, lámparas con lámparas, tractores con tractores. ¿Habría que llegar a la conclusión de que esa colección de objetos que es una feria de muestras deja, de hecho, libre al visitante, porque no le impone la lógica de la acumulación de objetos y le permite una mirada fría, una elección? No, al contrario, y el mensaje ideológico de una feria emerge sólo con una segunda mirada, cuando casi se ha caído en el juego persuasivo que ella instaura.

Los objetos aquí son de dos tipos. Unos son «hermosos», deseables y, en suma, accesibles. Son los sillones, las lámparas, las salchichas, los licores, las lanchas, las piscinas. El visitante los desea y quisiera poseerlos. Quizá no pueda comprar una lancha, pero sí puede pensar en la remota posibilidad de que un día, ¿por qué no?, pueda hacer esa adquisición. Sólo una cosa no desea: acumular objetos de un solo tipo. Puede desear un cenicero, no cien ceniceros, un bote neumático, pero no mil. Así, el deseo es agudo pero no espasmódico, puede ser aplazado, pero su dificultad no origina nunca el drama de la imposibilidad. Bien pensado, estos objetos «hermosos» son todos bienes de consumo.

Después están los otros objetos. Esos son «feos», porque se trata de grúas, mezcladoras de cemento, tornos, carretillas, excavadoras, prensas hidráulicas (en realidad son muy hermosos, más hermosos que los otros, pero el visitante no lo sabe). En tanto que feos, voluminosos y pesados resultan indeseables, incluso porque aparecen extrañamente desfuncionalizados, con sus ruedas girando en el vacío y sus palas que se agitan en el aire, sin mover nada... Son inaccesibles, pero eso no preocupa al visitante. Sabe que aunque pudiera comprar una máquina-herramienta no le serviría de nada. Porque estos objetos, a diferencia de los otros, sólo funcionan si son acumulables. Miles de ceniceros resultan inútiles, pero, en cambio, mil máquinas-herramienta constituyen una gran industria. Al finalizar su recorrido, el visitante común cree haber elegido. Desea los objetos hermosos, accesibles y no acumulables y rechaza los objetos feos y acumulables (pero inaccesibles). En realidad, no ha elegido: sólo

ha aceptado ser un consumidor de bienes de consumo, ya que no puede ser propietario de medios de producción. Pero se siente contento. Mañana trabajará más para poder comprar, un día, sillones y neveras. Trabajaré en un turno que no es suyo porque él (la feria se lo ha dicho) no lo quiere.

1970 [209]

## LADYBARBARA

A menudo, y cada vez con mayor frecuencia, me viene a la mente el estribillo de una canción cualquiera, cosa que le ocurre a todo el mundo. Pero, desde hace unos años, el estribillo surge en mi mente acompañado de un rumor, de un griterío de multitud, de un prorrumpir de aplausos, con una dinámica del todo particular. No es el estribillo como es o como debiera ser; quiero decir tal como se escucha en un disco o tal como se puede leer en la partitura: es un estribillo que se desboca violentamente, prorrumpe como si surgiera de un movimiento telúrico, mejor dicho, hace erupción como un volcán. Al principio no hay nada, o el largo sueño de perezas tectónicas sin deseos: y, de pronto, un bramido subterráneo, un arranque de movimientos en espiral, un moscardón que primero vuela lejos y después se acerca con ruido de misil, y ahí está el estribillo. Es más que un estribillo, es un coito, una gran satisfacción. Bzz, bzz, vrrr, vrrr, y, de pronto, la gran efusión sonora: *Lady Barbara sei tu...* (Y digo Lady Barbara, porque es lo primero que se me ocurre, pero el ejemplo vale para casi todas las canciones italianas de festival, discos del verano, etc.)

Esto quiere decir que el estilo de las canciones de concurso ha sido influido por un hábito televisivo: la llegada del momento culminante, tanto en el gag cómico como en la canción, va subrayado por un aplauso. Pero el aplauso no estalla después del momento crucial (como se estilaba hace un tiempo), sino antes. Lo precede, lo anuncia, lo acompaña. El aplauso es un hecho musical, ya no constituye el juicio o la constatación del espectáculo, sino uno de los medios de que se vale éste para producir un efecto revulsivo y obtener así un juicio entusiasta.

En suma, el aplauso ya no sirve para demostrar la satisfacción del público, sino para gobernar a ese público: «Tienes que mostrar contento, más aún, entusiasmo... Presta atención a lo que está por suceder». Se trata del mismo artificio que Poe reprochaba a la novela popular de Sue cuando decía que carecía de *ars celandi artem*, más aún, que se excedía en prevenir al público: «Estáte atento, pronto ha de ocurrir algo maravilloso que te llenará de estupor». ¿Cómo [210] se obtiene el aplauso previo? De dos maneras. Una es la más escuálida y mecánica: haciendo aparecer un cartel luminoso frente a la platea con la consigna «aplausos». Se usa en televisión, pero sólo en espectáculos por invitación, en los que el público se gana la gratuidad de la entrada respondiendo a la cortés llamada luminosa de colaboración. Al revelarse como muy productivo, ese sistema sería utilizado también, sin recurrir a semejantes artilugios, en las grandes ocasiones con público de pago, tipo festival de San Remo. Por esta razón, la orden de aplaudir debía ser dada sin recurrir a medios extrínsecos, debía surgir del interior mismo de la canción. Debía darse una situación por la que el público se sintiese incitado interiormente a aplaudir y a sostener la efusión romántica del cantante, a la vez que tuviera la impresión de actuar libre y alegremente.

Ahora bien, ¿cómo se obtiene ese sentimiento de liberación, sorpresa o alegría? Creando una atmósfera de tensión, aburrimiento, repetición, redundancia llevada al extremo, opacidad insoportable y, finalmente, dando una señal para anunciar el fin del aburrimiento y la monotonía, prometiendo nuevas y más satisfactorias aventuras. Basta con que este procedimiento se utilice algunas veces y que la señal de la liberación adquiera alguna característica reconocible; en lo sucesivo, el comportamiento del público no será diferente al de los perros de Pavlov: campanilla, saliva. De manera que las canciones de festival se inician con una parte preliminar (llamada «estrofa») lenta, de escasísima musicalidad, sin rima, con una melodía imprecisa que se muerde la cola, o que se ofrece como decididamente mala o desagradable. Así, cuando llega el momento del «estribillo», no hay más que aumentar la intensidad, o el ritmo, o bien dar la señal de una melodía identificable, para que el público estalle en una apasionada ovación que acompaña la apertura del cáliz sonoro, en un ensancharse del fluido orquestal y de los corazones arrebatados por la audición.

Piénsese en la canción presentada por Sergio Endrigo en San Remo. Un comienzo ingrato, con imágenes deliberadamente cultas y mecánicas (queroseno, caballos muertos) y una melodía de tipo

eclesiástico, una decidida ausencia de métrica y de rima... Y después, de pronto, anunciado con una sonrisa y los brazos extendidos y con la concomitancia de la orquesta: *Partirá, la nave partirá...* Y ahí, entonces, la melodía, la métrica, la rima, todo demuestra al público que la música, que al comienzo sólo existía como negación, ha llegado finalmente.

Sólo que el destino de la canción, si los estilos poseen una lógica [211] y las invenciones una manera, viaja en una dirección difícil, puesto que para poder tener tanto arrastre y poder ser tan «informativo» (en sentido cibernético), el momento de la explosión debería ser (y deberá serlo cada vez más) único, puntual, aislado en medio de la composición. Y ésta, para llegar a ser avasallante, tendrá que acentuar y prolongar el momento de la espera, de la frustración introductoria. Por tanto, el destino de una canción bonita es el de ser toda ella feísima, con excepción de un pequeño, ínfimo, maravilloso momento central, que deberá extinguirse en seguida, de manera que, cuando retorne, sea saludado con la ovación más intensa que jamás se haya escuchado. Y sólo cuando la canción sea totalmente desagradable, el público se sentirá, al fin, feliz.

1972 [212]

## EL PENSAMIENTO LUMBAR

Hace unas semanas, Luca Goldoni publicó un divertido artículo de la costa adriática sobre las desventuras del que, para seguir la moda, lleva tejanos y ya no sabe cómo sentarse ni cómo distribuir su aparato reproductivo externo. Creo que la problemática abierta por Goldoni es densa en reflexiones filosóficas, que quisiera proseguir por mi cuenta y con absoluta seriedad, pues ninguna experiencia cotidiana es demasiado vil para el hombre de pensamiento, y porque ya es hora de hacer andar la filosofía, además de con sus propios pies, con sus propios lomos.

He usado tejanos cuando apenas se llevaban, y de todos modos sólo en vacaciones. Los encontraba y los encuentro muy cómodos, en especial para viajar, ya que no presentan problemas de arrugas, manchas o desgarrones. En la actualidad se llevan también por coquetería, pero ante todo resultan una prenda práctica. La única cosa es que desde hace unos años he tenido que renunciar a ese placer porque había engordado. Es verdad que, si se busca bien, se puede encontrar la medida *extra-large* (en Macy's de Nueva York se encuentran tejanos hasta para Oliver Hardy), pero son de pierna ancha: se pueden llevar pero no son de muy buen ver.

Recientemente, tras reducir el consumo de alcohol, he perdido los kilos suficientes para volver a probarme unos tejanos *casí* normales. He pasado el mismo calvario descrito por Goldoni, con la chica de la tienda que me decía: «Contráigala, verá como en seguida se adaptan», y me he ido sin haber metido hacia dentro mi barriga (no estoy dispuesto a rebajarme a compromisos de esta clase). Sin embargo, volví a saborear, después de tanto tiempo, la experiencia de embutirse dentro de un pantalón que, más que ceñirse a la cintura, se sostiene en las caderas, pues es propio de los tejanos presionar sobre la región sacrolumbar y sostenerse no por suspensión, sino por adherencia.

Después de tanto tiempo, la sensación era nueva para mí. No me hacían daño, me *hacían sentir* su presencia. Por elástica que fuera, sentía una armadura alrededor de la segunda mitad de mi cuerpo. Aunque hubiera querido mover el vientre *dentro* del pantalón no podía hacerlo, a lo sumo podía hacerlo *junto* con los pantalones, que dividen, por decirlo así, el cuerpo en dos zonas independientes: la de cintura para arriba liberada de ropa y la otra identificada orgánicamente con el vestido. Descubría que mis movimientos, el modo de caminar, de volverme, de sentarme, de apresurar el paso, eran *diferentes*. No más difíciles, o más fáciles, sino realmente diferentes.

En consecuencia, vivía sabiendo que llevaba tejanos, mientras que habitualmente se vive olvidando que se llevan calzoncillos o pantalones. Vivía para mis tejanos y adoptaba, en consecuencia, el comportamiento exterior de quien los lleva. En todo caso, adoptaba una *compostura*. Es curioso que la prenda por tradición más informal y antietiqueta sea justamente la que más impone una etiqueta. Habitualmente soy bastante desmañado, me siento como viene, me abandono donde me place sin ninguna pretensión de elegancia; los tejanos me controlaban estos gestos, me hacían más educado y prudente. He hablado largamente de ello, sobre todo con interlocutores del sexo opuesto, de quienes he sabido algo que ya había sospechado, que experiencias de esta clase son habituales para la mujer, porque toda su indumentaria ha sido siempre concebida para conferir un determinado porte: tacones altos, fajas, sostenes con refuerzos, portaliagas, jerseys muy ceñidos.

He pensado entonces en cuánto había influido, en la historia de la civilización, el vestido como armadura en la *compostura* y, en consecuencia, en la moralidad exterior. El burgués Victoriano era rígido y mesurado a causa del cuello duro, el rigor del gentilhomme del siglo XIX venía determinado por los redingotes atildados, los botines y los sombreros de copa, que no permitían movimientos bruscos de la cabeza. Si Viena hubiera estado situada en el ecuador y sus burgueses hubieran andado en bermudas, ¿habría descrito Freud los mismos síntomas neuróticos, los mismos triángulos edípicos? ¿Y los hubiera descrito de la misma manera de haber sido un escocés que usase kilt (bajo el cual, como se sabe, es buena regla no llevar ni siquiera un slip)?



Una prenda que comprime los testículos hace pensar de manera diferente; las mujeres durante sus períodos, los que padecen orquitis, hemorroides, uretritis, prostatitis y similares saben muy bien cuánto inciden en el humor y la agilidad mental las compresiones o las interferencias en la zona sacroilíaca. Y lo mismo puede decirse (quizás en menor grado) del cuello, de los hombros, de la cabeza, de los pies. Una humanidad que ha aprendido a andar con zapatos ha orientado su pensamiento de una manera diferente de como lo hubiera hecho de seguir andando con los pies descalzos. Es muy triste, en especial para los filósofos de tradición idealista, pensar que el espíritu sea tributario de tales condicionamientos, pero no sólo es así, lo curioso es que lo sabía hasta Hegel, y por ello se ocupó de estudiar las protuberancias craneales determinadas por los frenólogos, y justamente en una obra que se titulaba *Fenomenología del espíritu*. Pero el problema de mis tejanos me ha incitado a hacer otras consideraciones. La prenda no sólo me imponía una actitud, una compostura, sino que, al enfocar mi atención en éstas, me obligaba a *vivir hacia el exterior*. Es decir, reducía el ejercicio de mi interioridad. Para la gente de mi profesión es normal ir andando mientras se piensa en otras cosas, en el artículo a escribir, en la conferencia que hay que dar, en las relaciones entre lo Uno y lo Múltiple, en el gobierno Andreotti, en si hay vida en Marte, en la última canción de Celentano, en la paradoja de Epiménides. Es lo que en nuestro ramo llamamos *vida interior*. Bien, con mis nuevos tejanos mi vida era toda exterior: pensaba en la relación entre yo y mis pantalones, y entre yo y mis pantalones con la sociedad circundante. Había realizado así la *heteroconciencia*, es decir, una autoconciencia epidérmica.

Fue entonces cuando reparé en que, con el curso de los siglos, los pensadores siempre han luchado para deshacerse de la armadura. Los guerreros vivían en la exterioridad, totalmente envueltos en lorigas y cotas de malla, pero los monjes habían inventado una prenda (majestuosa, fluyente, de una sola pieza, que caía en pliegues estatuarios) que, a la vez que respondía *de por sí* a las exigencias de la compostura, dejaba el cuerpo (dentro, debajo) completamente libre y olvidado de sí. Los monjes eran ricos en interioridad y muy sucios: porque el cuerpo, protegido por un vestido que ennobleciéndolo lo liberaba, era libre de pensar y de olvidarse de sí mismo. Idea que no era solamente eclesiástica; basta recordar las bellas hopalandas de Erasmo. Y, cuando también el intelectual tiene que vestirse con armaduras laicas (pelucas, jubones, calzones), vemos que cuando se retira a pensar se pavonea astutamente en ricas batas o divertidos camisones desahogados a lo Balzac. El pensamiento aborrece los jubones.

Pero si la armadura impone vivir en la exterioridad, la milenaria sujeción de la mujer se debe también entonces a que la sociedad le ha impuesto unas armaduras que la llevarán a descuidar el ejercicio del pensamiento. La mujer ha sido esclavizada por la moda, no sólo porque, al obligarla a ser atrayente, a tener un porte etéreo, gracioso, excitante, la convertía en objeto sexual; ha sido esclavizada [215] sobre todo porque la indumentaria que se le aconsejaba le imponía psicológicamente vivir para la exterioridad. Lo que lleva a pensar cuán intelectualmente dotada y heroica tenía que ser una joven para poder llegar a ser, con tales vestidos, Madame de Sevigné, Vittoria Colonna, Madame Curie o Rosa Luxemburgo. Esta reflexión no deja de tener interés porque nos induce a pensar que los tejanos, símbolo aparente de liberación y de igualdad con el hombre, que la moda impone hoy a la mujer, son otra trampa del Dominio, ya que no liberan el cuerpo, antes bien lo someten a otra etiqueta y lo aprisionan en otras armaduras, que no parecen tales porque aparentemente no son «femeninas».

Como reflexión final: la indumentaria, al imponer una actitud exterior, resulta ser un artificio semiótico, es decir, una máquina para comunicar. Es algo que ya se sabía, pero todavía no se había intentado establecer un paralelo con las estructuras sintácticas de la lengua que, al decir de muchos, influyen en el modo de articular el pensamiento. También las estructuras sintácticas del lenguaje del vestido influyen en el modo de ver el mundo y de un modo mucho más físico que la *consecutio temporum* o que la existencia del subjuntivo. Observad un poco por cuántos caminos misteriosos transcurre la dialéctica entre opresión y liberación, y la dura lucha para ver claro. Incluso por las ingles.

1976 [216]

## CASABLANCA, O EL RENACIMIENTO DE LOS DIOSES

Dos semanas atrás, toda la gente de cuarenta años estaba sentada ante el televisor para volver a ver *Casablanca*. Pero no se trata de un fenómeno normal de nostalgia. En realidad, cuando *Casablanca* se proyecta en las universidades norteamericanas, los jóvenes veinteañeros subrayan cada escena y cada réplica célebres («Arrestad a los sospechosos de costumbre», o bien «¿Son los cañones o los latidos de mi corazón?», o cada vez que Bogey dice «Kid») con ovaciones que habitualmente se reservan a los partidos de béisbol. Y pude observar esta misma actitud en una filmoteca italiana frecuentada por jóvenes. ¿Cuál es entonces la fascinación de *Casablanca*?

Pregunta legítima, ya que *Casablanca*, estéticamente (o desde el punto de vista de una crítica exigente), es una película muy modesta. Fotonovela, folletín, donde la verosimilitud psicológica es muy débil y los efectos dramáticos se encadenan sin demasiada lógica. Y sabemos incluso por qué: la película fue pensada a medida que se rodaba, y hasta el último momento ni el director ni los guionistas sabían si Ilse se marcharía con Victor o con Rick. De modo que lo que parecen sagaces hallazgos de dirección y arrancan aplausos por su inesperada osadía, son en realidad decisiones tomadas por desesperación. ¿Cómo es posible entonces que de esa cadena de improvisaciones surgiera un film que aún hoy, visto por segunda, tercera o cuarta vez, arranca aplausos admirativos, reclama un bis o despierta el entusiasmo ante sus inéditos hallazgos? Ciertamente, hay en *Casablanca* un reparto de formidables actores. Pero esto no es suficiente.

Están él y ella, amargo él y tierna ella, románticos, pero se han visto otros mejores. *Casablanca* no es *La diligencia*, otra película de retorno cíclico. *La diligencia* es, en cualquier aspecto, una obra maestra, todo está donde tiene que estar, los personajes están justificados en todas sus acciones y la primera parte de su argumento (esto también cuenta) se basa en una obra de Maupassant. ¿Y entonces? Entonces se está tentado de leer *Casablanca* del mismo modo que Eliot releyó *Hamlet*. Eliot atribuía la fascinación de este drama, no al hecho de que fuera una obra lograda, ya que la considera- [217] ba una de las piezas menos felices de Shakespeare, sino justamente a lo contrario: *Hamlet* sería consecuencia de una fusión no lograda entre distintos Hamlets precedentes, uno que tenía como tema la venganza (con la locura como mera estratagema) y otro cuyo tema era la crisis provocada por la culpa de la madre, con la consiguiente desproporción entre la tensión de Hamlet y la imprecisión e inconsistencia del delito materno. De modo que crítica y público encuentran hermosa la obra porque es interesante, y la consideran interesante porque es hermosa.

Con *Casablanca*, aunque en menor grado, ha ocurrido lo mismo: obligados a inventar sobre la marcha, sus autores han metido de todo un poco en la trama argumental, y para ello eligieron material del repertorio de lo tradicionalmente aceptado. Cuando la elección de lo ya aceptado es limitada, se obtiene un film amanerado, de serie, o incluso kitsch. Pero cuando de lo aceptado se utiliza verdaderamente todo, lo que se logra es una arquitectura como la Sagrada Familia de Gaudí. Se logra el vértigo, se roza la genialidad.

Olvidemos ahora cómo fue realizada la película y veamos qué es lo que nos muestra. Se inicia en un lugar de por sí mágico, Marruecos, el exotismo comienza con un compás de melodía árabe que se esfuma en las notas de *La Marsellesa*. En cuanto se entra en el local de Rick, escuchamos música de Gershwin. África, Francia, Estados Unidos. En este momento entra en juego una intriga de Arquetipos Eternos. Situaciones que han presidido las historias de todos los tiempos. Aunque habitualmente para hacer una buena historia basta con una sola situación arquetípica. Y sobra. Por ejemplo, el Amor Desgraciado. O la Fuga. *Casablanca* no se contenta con eso: las mete todas. La ciudad es el lugar de un Paso, el paso hacia la Tierra Prometida (o hacia el Noroeste, si lo prefieren). Para pasar, sin embargo, hay que someterse a una prueba, la Espera («Esperan, esperan, esperan...»), dice una voz en off al comienzo). Para pasar de la sala de espera a la tierra prometida hace falta una Llave Mágica: el visado. En torno a la Conquista de esta llave se desencadenan las pasiones. El medio para llegar a la llave parece ser el Dinero

(que aparece repetidamente, casi siempre bajo la forma de Juego Mortal, o ruleta): pero al final se descubrirá que la llave sólo puede conseguirse a través de un Don (que es el don del visado, pero también es el don que Rick hace de su Deseo, sacrificándose). Porque también ésta es la historia de una vertiginosa danza de deseos de los cuales sólo dos acaban satisfechos: el de Victor Laszlo, el héroe pu- [218] rísimo, y el del joven matrimonio búlgaro. Todos aquellos que tienen pasiones impuras fracasan.

Y por tanto, otro arquetipo, el triunfo de la Pureza. Los impuros no alcanzarán la tierra prometida, desaparecen antes, aunque alcancen la Pureza a través del Sacrificio: he aquí la Redención. Se redime Rick y se redime el capitán de la policía francesa. Aquí se advierte que en el fondo son dos las Tierras Prometidas: una es América, aunque para muchos es un falso objetivo; otra es la Resistencia, o sea la Guerra Santa. Victor viene de ella, Rick y el capitán de policía van hacia ella, se unen a De Gaulle. Y, si el símbolo recurrente del avión parece subrayar de cuando en cuando la fuga hacia América, la cruz de Lorena, que sólo aparece una vez, anuncia por anticipado el otro gesto simbólico del capitán que, al final, mientras está despegando el avión, tira la botella de agua de Vichy. Por otra parte, el mito del Sacrificio impregna toda la película: el sacrificio de Ilse que abandona en París al hombre que ama para regresar junto al héroe herido; el sacrificio de la joven esposa búlgara dispuesta a entregarse para salvar al marido; el sacrificio de Victor, que estaría dispuesto a ver a Ilse con Rick con tal de saberla a salvo.

En esta orgía de arquetipos sacrificiales (acompañados por el tema de la relación Amo-Siervo, a través de la relación entre Bogey y el negro Dooley Wilson) se inserta el tema del Amor Desgraciado. Desgraciado para Rick, que ama a Ilse y no puede tenerla, desgraciado para Ilse, que ama a Rick pero no puede irse con él, desgraciado, en fin, para Victor, que comprende que no ha conservado verdaderamente a Ilse. El juego de amores desgraciados produce diversos entrecruzamientos hábiles: al principio, el desgraciado es Rick, que no comprende el rechazo de Ilse, después lo es Victor, que no comprende por qué Ilse se siente atraída por Rick y, finalmente, será Ilse la desgraciada, que no comprende por qué Rick la obliga a partir con su marido. Estos tres amores desgraciados (o Imposibles) se estructuran triangularmente. Pero en el Triángulo Arquetípico hay un Marido Traicionado y un Amante Victorioso. Aquí, en cambio, ambos hombres son traicionados y perdedores: aunque en la derrota —y por encima de ella— juega un elemento adicional, tan sutil que escapa al nivel consciente: muy en el fondo se instala (sublimadísima) una sospecha de Amor Viril o Socrático. Porque Rick admira a Victor y Victor se siente ambiguamente atraído por Rick, y parece casi en cierto modo que se estableciera un doble juego, en el cual el sacrificio de cada uno fuera para complacer al otro. En cualquier caso, como en las *Confesiones* de Rousseau, la mujer se sitúa como [219] Intermediaria entre los dos hombres. La mujer no es portadora de valores positivos, sólo los hombres lo son.

Sobre el fondo de estas ambigüedades en cadena, se encuentran los caracteres de comedia: o todo bueno o todo malo. Víctor juega un doble papel, agente ambiguo en la relación erótica, agente claro en la relación política: él es la Bella contra la Bestia Nazi. El tema Civilización contra Barbarie se entremezcla con los demás, a la melancolía del retorno de la *Odisea* se une la osadía bélica de una *Iliada* en campo abierto.

Alrededor de esta danza de mitos eternos aparecen los mitos históricos, es decir, los mitos del cine debidamente revisados. Bogart encarna por lo menos tres de ellos: el Aventurero Ambiguo, amasado de cinismo y generosidad; el Asceta por Desengaño Amoroso y, al mismo tiempo, el Alcohólico Redimido (y para redimirlo hay que alcoholizarlo, de golpe, cuando era ya un Asceta Desilusionado). Ingrid Bergman es la Mujer Enigmática o Fatal. Después tenemos Escucha Cariño Nuestra Canción, el Último Día en París, América, África, Lisboa como Puerto Franco, el Puesto de Frontera o El Último Fuerte en los Límites del Desierto, la Legión Extranjera (cada personaje tiene una nacionalidad y una historia diferente) y por último el Gran Hotel Gente Que Va Gente Que Viene. El local de Rick es un lugar mágico donde puede ocurrir —y ocurre— de todo: amor, muerte, persecuciones, espionaje, juegos de azar, seducciones, música, patriotismo (el origen teatral del argumento ha producido, junto a la pobreza

de medios, la admirable condensación de acontecimientos en un solo lugar). Este lugar es Hong Kong, Macao Infierno del Juego, prefiguración de Lisboa Paraíso del Espionaje, Barco en el Mississippi.

Pero justamente porque están todos los arquetipos, justamente porque *Casablanca* es la cita de otras mil películas y porque cada actor repite en ella un papel interpretado otras veces, opera en el espectador la resonancia de la intertextualidad. *Casablanca* lleva consigo, como en una estela de perfume, otras situaciones que el espectador refiere a este film sin recordar otras películas aparecidas después, como *Tener y no tener*, en la que Bogart encarna un héroe a lo Hemingway, pero Bogart ya atrae sobre sí las connotaciones hemingwayanas por el simple hecho de que —según se dice en la película— Rick ha luchado en España (y, como Malraux, ha colaborado con la revolución china). Las reminiscencias de Fritz Lang afloran tras Peter Lorre; Conrad Veidt embebe su personaje de oficial alemán con sutiles efluvios de *El gabinete del doctor Caligari*, no es [220] un nazi despiadado y tecnológico, sino un César nocturno y diabólico. Así que *Casablanca* no es una película, sino muchas, una antología. La película, realizada casi por casualidad, probablemente se hizo sola, si no en contra, por lo menos más allá de la voluntad de sus autores y de sus actores. Y por esto funciona, a despecho de teorías estéticas y cinematográficas. Porque en ella se despliegan con una fuerza casi telúrica los Poderes de la Narratividad en estado salvaje, sin que haya intervenido el Arte para disciplinarlos. Y entonces podemos aceptar que los personajes cambien de humor, de moral, de psicología de un momento a otro, que los conspiradores tosan para interrumpir su discurso cuando se acerca un espía, que alegres mujercitas prorrumpen en llanto al escuchar *La Marsellesa*, Cuando todos los arquetipos irrumpen sin pudor alguno, se alcanzan profundidades homéricas. Dos clichés producen risa. Cien, conmueven. Porque se percibe vagamente que los clichés hablan entre sí y celebran una fiesta de reencuentro. Del mismo modo que el colmo del dolor alcanza la voluptuosidad y el colmo de la perversión roza la fuerza mística, el colmo de la banalidad deja entrever un edificio de lo sublime. Algo ha hablado en lugar del director. El fenómeno es digno, si no de otra cosa, de veneración.

1975 [221]

## UNA FOTOGRAFÍA

Los lectores de *L'Espresso* recordarán la transcripción de la grabación de los últimos minutos de Radio Alice, mientras la policía derribaba la puerta. Una de las cosas que habrá impresionado a muchos es que uno de los locutores, mientras relataba con voz tensa lo que estaba sucediendo, intentaba dar una idea de la situación refiriéndose a la escena de una película. Era indudablemente singular la situación de un individuo que estaba viviendo una experiencia bastante traumática como si estuviera en el cine.

Sólo cabía dos interpretaciones. Una, tradicional: la vida es vivida como obra de arte. La otra nos obliga a algunas reflexiones más: la obra visual (cine, vídeo, imagen mural, cómic, fotografía) forma parte ya de nuestra memoria. Lo cual es bastante distinto y parecería confirmar una hipótesis ya conocida de que las nuevas generaciones han proyectado como componentes de sus comportamientos una serie de elementos filtrados a través de los medios de comunicación de masas (algunos de ellos procedentes de las zonas más inaccesibles de la experiencia artística de este siglo). A decir verdad, ni siquiera es necesario hablar de nueva generación. Basta con ser de la generación intermedia para haber experimentado hasta qué punto lo vivido (amor, miedo o esperanza) ha sido filtrado a través de imágenes «ya vistas». Dejo a los moralistas el deplorar este modo de vivir por comunicación interpuesta. No hay que olvidar que la humanidad jamás ha vivido de otro modo, y antes de Nadar y de los hermanos Lumière ha usado otras imágenes, extraídas de los bajorrelieves paganos o de las miniaturas del Apocalipsis.

Pero es previsible otra objeción, aunque esta vez no por parte de los cultores de la tradición: frente a comportamientos y acontecimientos intensos y dramáticos, ¿no constituirá un desagradable ejemplo de ideología de la neutralidad científica tratar de analizarlos, definirlos, interpretarlos, anatomizarlos? ¿Puede definirse lo que por definición se sustrae a cualquier definición? Y bien, hay que tener el coraje de repetir una vez más lo que uno cree: nunca como hoy la propia actualidad política está impregnada, motivada, abundantemente nutrida por lo simbólico. Comprender los mecanismos de [222] lo simbólico a través de los que nos movemos significa hacer política. No comprenderlos conduce a practicar una política equivocada. Reducir los hechos políticos y económicos a los meros mecanismos simbólicos es, ciertamente, un error, pero también lo es ignorar esta dimensión.

Indudablemente, son muchas y graves las razones que han determinado el fracaso de la intervención de Lama en la universidad de Roma,<sup>1</sup> pero hay una que no es omisible: la oposición entre dos estructuras teatrales o espaciales. Lama, según las reglas de la comunicación frontal, típica de la espacialidad sindical y obrera, se presentó en un podio improvisado ante una masa estudiantil que, por el contrario, ha elaborado otros modos de congregación e interacción, descentralizados, móviles, aparentemente desorganizados. Se trata de otra forma de organización del espacio y aquel día se produjo en la universidad el choque entre dos concepciones diferentes de la perspectiva, una, digamos, brunelleschiana y otra cubista. Por supuesto sería erróneo reducir toda la historia a estos factores, pero también lo sería tratar de liquidar esta interpretación como un divertimento intelectual. La Iglesia Católica, la Revolución Francesa, el nazismo, la Rusia soviética y la China popular, además de los Rolling Stones y las sociedades futbolísticas, han sabido siempre que la organización del espacio era también religión, política, ideología. Devolvamos entonces a lo espacial y a lo visual el lugar que le corresponde en la historia de las relaciones políticas y sociales.

Y pasemos ahora a considerar otro hecho. En los últimos meses, en el seno de esa experiencia variopinta y móvil que ha sido llamada «el movimiento», han surgido los hombres de la P-38.<sup>2</sup> Desde

---

<sup>1</sup> En marzo de 1977, el jefe de las tres confederaciones sindicales italianas, Lama, intentó, sin éxito, dar un discurso a los estudiantes, en la universidad de Roma.

<sup>2</sup> Nombre de la pistola de calibre 38, invocada como instrumento de justicia social y de realización personal por parte de algunas facciones de los «autónomos».

varios lados se ha pedido que el movimiento les considerara un cuerpo extraño, y eran tendencias que presionaban tanto desde el exterior como desde dentro. Parecía que ese rechazo iba a ser objeto de arduas discusiones: muchos dentro del movimiento no estaban de acuerdo en declarar extrañas unas fuerzas que, aunque se manifestaran de manera inaceptable y trágicamente suicida, parecían expresar una marginación de la que no se quería renegar. En síntesis, se decía: se equivocan, pero forman parte de un movimiento de masas. Todo eso produjo debates fatigosos y duros. [223]

Y he aquí que, la semana pasada, se produjo como una precipitación de todos los elementos de debate que hasta ahora habían quedado sin resolver. De golpe, y digo de golpe porque fue en un solo día que se produjeron pronunciamientos decisivos, se hizo evidente el aislamiento de los de la P-38. ¿Por qué en ese momento y no antes? No basta con decir que los hechos de Milán han impresionado a mucha gente, porque tan impresionantes como éstos habían sido los ocurridos en Roma. ¿Qué es lo que sucedió de nuevo y de diferente?

Tratemos de adelantar una hipótesis, recordando una vez más que una explicación nunca lo explica todo, pero entra a formar parte de un panorama de explicaciones en relación recíproca. Apareció una fotografía.

Fotos aparecieron muchas, pero una circuló por todos los periódicos después de haber sido publicada en el *Corriere d'Informazione*. Se trata de una fotografía que todos recordarán: un individuo de perfil, tocado con un pasamontañas, en mitad de la calle, con las piernas abiertas y los brazos extendidos, que empuña horizontalmente y con ambas manos una pistola. Al fondo pueden verse otras figuras, pero la estructura de la fotografía es de una simplicidad clásica: la figura central, aislada, domina todo el conjunto.

Si es lícito (aunque es obligado) hacer observaciones estéticas en casos de este tipo, ésta es una de esas fotografías que pasarán a la historia y aparecerán en mil libros. Las vicisitudes de nuestro siglo están resumidas en unas pocas fotografías ejemplares que han hecho época: la desordenada multitud que se vuelca a la plaza durante los «diez días que conmovieron el mundo»; el miliciano muerto de Robert Capa; los marines plantando la bandera en un islote del Pacífico; el prisionero vietnamita ajusticiado con un tiro en la sien; el Che Guevara desgarrado, tendido sobre la mesa de un cuartel. Cada una de estas imágenes se ha convertido en un mito y ha condensado una serie de discursos. Ha superado la circunstancia individual que la ha producido, no habla ya de aquel o de aquellos personajes en particular, sino que expresa unos conceptos. Es única, pero al mismo tiempo remite a otras imágenes que la han precedido o que la han seguido por imitación. Cada una de estas fotografías parece una película que ya hemos visto y que remite a otras películas. A veces no se trata de una fotografía, sino de un cuadro o de un cartel.

¿Qué ha «dicho» la foto del tirador de Milán? Yo creo que ha revelado súbitamente, sin necesidad de muchas desviaciones discursivas, algo que ya circulaba en muchos discursos, pero que la palabra no lograba hacer aceptar. Aquella fotografía no se parecía a ninguna de las imágenes en las cuales se había emblematizado, por lo menos durante cuatro generaciones, la idea de revolución. Faltaba el elemento colectivo, nos devolvía de modo traumático la figura del héroe individual. Y este héroe individual no era el de la iconografía revolucionaria, que cuando ha puesto en escena a un hombre solo lo ha visto siempre como víctima, cordero sacrificial: el miliciano agonizante o el cadáver del Che, ni más ni menos. En cambio, este héroe individual tenía la actitud, el aislamiento terrorífico de los héroes de las películas policíacas norteamericanas (la Magnum del inspector Callaghan) o de los tiradores solitarios del Oeste, que han dejado de ser queridos por una generación que se pretende partidaria de los indios.

Esta imagen evoca otros mundos, otras tradiciones narrativas y figurativas, que no tienen nada que ver con la tradición proletaria, con la idea de revuelta popular, de lucha de masas. De golpe produjo un síndrome de rechazo. Expresaba el concepto siguiente: la revolución está en otra parte y, si todavía es posible, no pasa a través de este gesto «individual».

La fotografía, para una cultura habituada hoy a pensar por imágenes, no era la descripción de un caso singular (y de hecho no importa quién fuera el personaje, ni la fotografía sirve para identificarlo): era un razonamiento. Y ha funcionado.

Importa poco saber si se trataba de una pose (y por tanto de algo falso), si era el testimonio de un acto de consciente petulancia, si era obra de un fotógrafo profesional que calculó el momento, la luz, el encuadre, o si, por el contrario, se hizo casi sola, disparada por azar por manos inexpertas y afortunadas. En el momento en que apareció comenzó su itinerario comunicativo: una vez más lo político y lo privado se han visto atravesados por las tramas de lo simbólico que, como siempre sucede, ha demostrado ser productor de realidad.

1977 [225]

## CÓMO PRESENTAR UN CATÁLOGO DE ARTE

Las anotaciones que siguen valen como instrucciones para un presentador de catálogos de arte (de ahora en adelante PDC). Pero, atención, no son válidas para la redacción de un ensayo crítico histórico para una revista especializada, por motivos diversos y complejos, el primero de los cuales es que los ensayos críticos son leídos y juzgados por otros críticos y raramente por el artista analizado, que o no está abonado a la revista o hace ya dos siglos que ha muerto. Al contrario de lo que ocurre con un catálogo de exposición de arte contemporáneo.

¿Cómo se llega a ser un PDC? Desgraciadamente, resulta facilísimo. Basta con ejercer una profesión intelectual (los físicos nucleares y los biólogos están muy solicitados), constar en la guía telefónica y poseer cierto renombre. El renombre se calcula así: su extensión geográfica debe ser superior al área de impacto de la exposición (renombre a nivel provincial para una ciudad de menos de setenta mil habitantes, a nivel nacional para una capital de provincia, a nivel mundial para una capital de Estado soberano, con exclusión de San Marino y Andorra) y en profundidad debe ser inferior a la extensión de los conocimientos culturales de los posibles compradores de las obras (si se trata de una exposición de paisajes alpinos estilo Segantini, no es necesario, incluso es perjudicial, escribir en el *New Yorker*, y resulta más oportuno ser director del instituto de segunda enseñanza local). Naturalmente, hay que ser contactado por el artista interesado, pero esto no resulta un problema: los artistas solicitantes superan en número a los potenciales PDC. Dadas estas condiciones la elección de PDC es fatal, independientemente de la voluntad del potencial PDC. Si el artista quiere, el potencial PDC no logrará escapar a la tarea, a menos que decida emigrar a otro continente. Una vez que ha aceptado, el PDC deberá encontrar su motivación entre las siguientes.

A) Soborno (rarísimo, pues, como se verá, existen motivaciones menos dispendiosas). B) Contrapartida sexual. C) Amistad: en las dos versiones de simpatía real o de imposibilidad de rehusar. D) Regalo de una obra del artista (esta motivación no coincide con la siguiente, o sea admiración por el artista; en efecto, se pueden desear cuadros de regalo para formar un fondo comerciable). E) Admiración real por la obra del artista. F) Deseo de asociar el propio nombre al del artista: inversión fabulosa para intelectuales jóvenes, puesto que el artista se afanará para divulgar su nombre en innumerables bibliografías en los sucesivos catálogos, tanto en su patria como en el exterior. G) Interés ideológico, estético o comercial compartido en el desarrollo de una corriente o de una galería de arte. Este último punto es el más delicado, al que no puede sustraerse ni el PDC más inquebrantablemente desinteresado. En efecto, un crítico literario, cinematográfico o teatral que exalte o que destruya la obra de la que habla, tiene poco impacto en su éxito. El crítico literario con una buena reseña sólo hace subir las ventas de una novela de bolsillo en unos centenares de ejemplares; el crítico cinematográfico puede destrozarse una comedia porno, sin que impida que produzca ganancias astronómicas, y lo mismo el crítico teatral. En cambio, el PDC, con su intervención, contribuye a hacer subir la cotización de toda la obra del artista, a veces en una proporción de uno a diez.

Esta situación caracteriza también la situación crítica del PDC: el crítico literario puede hablar mal de un autor que quizás no conoce y que de todos modos (por lo general) no puede controlar la aparición del artículo en un periódico determinado; el artista, en cambio, encarga y controla el catálogo. Incluso cuando dice al PDC: «Sea severo, si hace falta», la situación es, en realidad, insostenible. O se rechaza la presentación del catálogo, pero hemos visto que no se puede, o se es como mínimo amable. O evasivo.

He aquí por qué, en la medida en que el PDC desea salvar su dignidad y la amistad con el artista, la evasividad es el eje de los catálogos de exposición.

Examinemos una situación imaginaria, la del pintor Prosciuttini que, desde hace treinta años, viene pintando fondos ocre con un triángulo isósceles azul en el centro, cuya base es paralela al borde sur del cuadro, y al que superpone en transparencia un triángulo escaleno rojo, inclinado en dirección sureste con respecto a la base del triángulo azul. El PDC deberá tener en cuenta el hecho de que



Prosciuttini, según el período histórico, habrá titulado el cuadro en el siguiente orden, de 1950 a 1980: *Composición, Dos más infinito, E=mc<sup>2</sup>, Allende, Allende, Chile no se rinde, Le Nom du Père, A/través, Privado*. ¿Cuáles son las posibilidades (honorables) de intervención del PDC? Es fácil, si se trata de un poeta: dedica una poesía a Prosciuttini. Por ejemplo: «Como una flecha / (¡Ah!, cruel [227] Zenón) / el ímpetu / de otro dardo / parasanga trazada / de un cosmos enfermo / de agujeros negros / multicolores». La solución es de prestigio, para el PDC, para Prosciuttini, para el propietario de la galería y para el comprador.

La segunda solución está reservada sólo a los narradores y asume la forma de una carta abierta sin pies ni cabeza: «Querido Prosciuttini, cuando veo tus triángulos me vuelvo a encontrar en Uqbar, testigo Jorge Luis... Un Pierre Ménard que me propone formas recreadas en otras edades, don Pitágoras de la Mancha. Lascivias a ciento ochenta grados: ¿podremos librarnos de la Necesidad? Era una mañana de junio y en los soleados campos: un partisano ahorcado del poste del teléfono. Adolescente, dudé de la esencia de la Regla...». Etcétera.

La tarea es más fácil para un PDC de formación científica. Puede partir de la convicción (por otra parte, exacta) de que un cuadro es también un elemento de la Realidad: le bastará, pues, hablar de los aspectos muy profundos de la realidad y, diga lo que diga, no mentará. Por ejemplo: «Los triángulos de Prosciuttini son grafos. Funciones proposicionales de concreta topología. Nodos. ¿Cómo se pasa de un nodo U a otro nodo? Se precisa, como se sabe, una función F de valoración, y, si F(U) es menor o igual a F(V), hay que desarrollar U, para todo otro nodo V considerado, en el sentido de generar nodos derivados de U. Una perfecta función de valoración satisfecerá entonces la condición F(U) menor o igual a F(V), tal que si  $d(U,Q)$  entonces menor o igual a  $d(V,Q)$ , donde obviamente  $d(A,B)$  es la distancia entre A y B en el grafo. El arte es matemática. Tal es el mensaje de Prosciuttini».

Puede parecer a primera vista que las soluciones de este tipo son apropiadas para obras abstractas, pero no para un Morandi o un Guttuso. Error. Todo depende de la habilidad del hombre de ciencia. Como indicación general diremos que hoy, usando con suficiente desenvoltura metafórica la teoría de las catástrofes de René Thom, se puede demostrar que las naturalezas muertas de Morandi representan las formas de ese umbral extremo de equilibrio más allá del cual las formas naturales de las botellas se enredarían por su cúspide más allá de y contra sí mismas, quebrándose como un cristal herido por un ultrasonido; y la magia del pintor consiste precisamente en haber sabido representar esta situación límite. Jugar con la traducción inglesa de naturaleza muerta: *still life. Still*, todavía durante un tiempo, pero ¿hasta cuándo? *Still-Until...* Magia de la diferencia entre ser todavía y ser después-de-que. [228]

Entre 1968 y, digamos, 1972 existía otra posibilidad. La interpretación política. Observaciones sobre la lucha de clases, sobre la corrupción de los objetos enlodados por su mercantilización. El arte como rebelión contra el mundo de las mercaderías; los triángulos de Prosciuttini como formas que rechazan ser simples valores de cambio, abiertas a la inventiva obrera, expropiadas a la rapiña capitalista. Retorno a una edad de oro, o anuncio de una utopía, el sueño de una cosa.

Lo que he dicho hasta ahora sólo es válido para el PDC que no es crítico de arte profesional. La situación del crítico de arte es, digamos, más crítica. Deberá hablar también de la obra, pero sin expresar juicios de valor. La solución más cómoda consiste en mostrar que el artista ha trabajado en armonía con la visión del mundo imperante, o, como se dice hoy, con la Metafísica Influyente. Toda metafísica influyente representa un modo de dar cuenta de lo que existe. Un cuadro pertenece, indudablemente, a lo que existe y entre otras cosas, por infame que sea, representa en cierto modo aquello que existe (incluso un cuadro abstracto representa aquello que podría ser o que es en el universo de las formas puras). Si, por ejemplo, la metafísica influyente sostiene que todo lo existente no es más que energía, decir que el cuadro de Prosciuttini es energía, y representa la energía, no es una mentira: en todo caso es una perogrullada, pero una perogrullada que salva al crítico y deja contentos a Prosciuttini, al propietario de la galería y al comprador.

El problema consiste en determinar, por razones de popularidad, de qué metafísica oye hablar todo el mundo en una época dada. Ciertamente, puede afirmarse con Berkeley que *Esse est percipi* y decir que las obras de Prosciuttini existen porque son percibidas, pero al no ser la metafísica en cuestión demasiado influyente, Prosciuttini y los lectores advertirían lo excesivamente obvio que es el aserto.

Por lo tanto, si los triángulos de Prosciuttini hubieran tendido que ser descritos a finales de los años cincuenta, jugando con la entrecruzada influencia de Banfi-Paci y Sartre-Merleau Ponty (en la culminación del magisterio de Husserl), habría sido conveniente definir los triángulos en cuestión como «la representación del acto mismo de la intencionalidad que, al constituir regiones eidéticas, hace de las propias formas puras de la geometría una modalidad de la *Lebenswelt*». También estaban permitidas en aquella época las variaciones en términos de psicología de la forma: decir entonces que los triángulos de Prosciuttini tenían gravedad «gestáltica» hubiera [229] sido irrefutable puesto que todo triángulo, si es reconocible como triángulo, tiene una gravedad «gestáltica». En los años sesenta, Prosciuttini habría aparecido más *up to date* si se hubiese visto en sus triángulos una estructura, homóloga al *pattern* de las estructuras de parentesco de Lévi-Strauss. Jugando entre estructuralismo y sesenta y ocho, podía decirse que, según la teoría de las contradicciones de Mao, la cual concilia la tríada hegeliana conforme a los principios binarios del Yin y del Yang, los dos triángulos de Prosciuttini evidenciaban la relación entre contradicción primaria y contradicción secundaria. No se crea que el módulo estructuralista no pueda aplicarse también a las botellas de Morandi: botella profunda (*deep bottle*) opuesta a botella de superficie.

Después de los años sesenta, las opciones del crítico son más libres. Naturalmente, el triángulo azul atravesado por el triángulo rojo es la epifanía de un Deseo que persigue un Otro con el que jamás podrá identificarse. Prosciuttini es el pintor de la Diferencia, mejor dicho de la Diferencia en la Identidad. La diferencia en la identidad se encuentra también en la relación cara-cruz de una moneda, pero los triángulos de Prosciuttini se prestarían también para caracterizarnos un caso de Implosión, como los cuadros de Pollock y la introducción de supositorios por vía anal (agujeros negros). Pero en los triángulos de Prosciuttini tenemos también la anulación recíproca de valores de uso y valores de cambio. Con una hábil referencia a la Diferencia de la sonrisa de la Gioconda, que vista de través puede tomarse por una vulva, y en cualquier caso es *béance*, los triángulos de Prosciuttini, en su mutua anulación y rotación «catastrófica», podrían aparecer como una implosividad del falo que se convierte en vagina dentada. El fallo del Falo. En resumen, y para concluir, la regla de oro para el PDC es describir la obra de manera que la descripción pueda aplicarse no sólo a otros cuadros, sino también a la experiencia que resulta de la contemplación del escaparate del charcutero. Si el PDC escribe que «en los cuadros de Prosciuttini la percepción de las formas no es nunca adecuación inerte al dato de la sensación, Prosciuttini nos dice que no hay percepción que no sea interpretación y trabajo, y que el paso de lo sentido a lo percibido es actividad, praxis, estar-en-el-mundo como construcción de *Abschattungen* recortada intencionalmente de la propia pulpa de la cosa-en-sí», el lector reconocerá la verdad de Prosciuttini, porque corresponde a los mecanismos en base a los cuales distingue, en la charcutería, una mortadela de una ensaladilla rusa. [230]

Lo que establece, además de un criterio de factibilidad y de eficacia, un criterio de moralidad: basta con decir la verdad. Claro que hay modos y modos.

1980 [231]

## CUÁNTO CUESTA UNA OBRA MAESTRA

Las recientes discusiones acerca de cómo se fabrica un best-seller (ya sea en formato boutique o en formato grandes almacenes) muestran los límites de la sociología de la literatura, entendida como el estudio de las relaciones entre el autor y el aparato editorial (antes de que se haga el libro) y entre el libro y el mercado (después de salir el libro). Como puede verse, se descuida otro importante aspecto del problema, como es el de la estructura interna del libro. No en el sentido, muy banal, de su calidad literaria (problema que escapa a toda verificación científica), sino antes bien en el sentido, mucho más exquisitamente materialista y dialéctico, de una endosocioeconomía del texto narrativo.

La idea no es nueva. Yo ya la había elaborado, en 1963, junto con Roberto Leydi y Giuseppe Trevisani en la librería Aldrovandi de Milán y di noticia de ella en *Il Verri* (n.º 9 de aquel año, donde además aparecía un estudio fundamental de Andrea Mosetti sobre los gastos realizados por Leopold Bloom para pasar la jornada del 16 de junio de 1904 en Dublín).

Hace veinte años, se discutía la posibilidad de calcular, para cualquier novela, los gastos que el autor ha debido hacer para elaborar las experiencias que narra. Cálculo que resulta fácil en las novelas escritas en primera persona (los gastos son los que tiene el narrador) y más difícil en las novelas con narrador omnisciente que se distribuye entre los diversos personajes.

Veamos un ejemplo para aclarar las ideas. *Por quién doblan las campanas*, de Hemingway, cuesta poquísimos: viaje clandestino a España en un vagón de mercancías, manutención y alojamiento provistos por los republicanos y, gracias a la muchacha con su saco de dormir, ni siquiera el gasto de una habitación por horas. Se ve en seguida la diferencia con *Más allá del río y entre los árboles*, basta pensar sólo en lo que cuesta un Martini en el Harris Bar.

*Cristo se detuvo en Ebolí* es un libro hecho totalmente a expensas del gobierno. *El Simplón le guiña el ojo al Fréjus* costó a Vittorini el precio de una anchoa y medio kilo de hierbas cocidas (más caro le salió *Conversaciones en Sicilia*, con el precio del billete de [232] Milán, aunque entonces existía aún la tercera clase y se podía comprar naranjas durante el viaje). Las cuentas resultan más difíciles, en cambio, con *La comedia humana*, pues no se sabe muy bien quién paga; aunque, conociendo al hombre, uno se dice que Balzac debe haber hecho un tal burdel de balances falsificados —gastos de Rastignac puestos en la cuenta de Nucingen, deudas, letras de cambio, dinero perdido, créditos exagerados, bancarrotas fraudulentas— que ahora es imposible ver con claridad.

Mucho más limpia es la situación de casi todo Pavese, algunas liras por un vaso de vino en las colinas y adiós, salvo en *Mujeres solas*, donde hay algunos gastos de bar y restaurante. Nada costoso *Robinson Crusoe*, sólo hay que calcular el precio del billete de barco, y después, en la isla, todo está hecho con material de recuperación. Hay novelas que parecen baratas pero, al hacer cuentas, resulta que han costado más de lo previsto: por ejemplo, el *Portrait* de Joyce, donde hay que calcular, por lo menos, once años de internado en los jesuitas, de Conglows Wood al University College pasando por Belvedere, además de los libros, claro. Y no hablemos de la dispendiosidad de *Fratelli d'Italia*, de Arbasino (Capri, Spoleto, todo un viaje). Considérese con cuánta mayor prudencia Sanguineti, que no era soltero, realizó su *Capricho italiano* usando su familia y nada más. Una obra muy cara es toda la *Recherche* proustiana: para frecuentar a los Guermantes no se podía ciertamente alquilar el frac, y además las flores, regalitos, hotel en Balbec, y con ascensor, carruaje para la abuela, bicicleta para encontrarse con Albertine y Saint Loup, y hay que pensar en lo que costaba una bicicleta en aquellos tiempos. No sucede lo mismo en *El jardín de los Finzi Contini*, una época en que las bicicletas eran ya mercancía corriente y donde bastaba, para el resto, con una raqueta de tenis, una camiseta nueva, y punto, pues los otros gastos eran sufragados por la hospitalaria familia.

En cambio, *La montaña mágica* no es ninguna broma, con la pensión del sanatorio, el abrigo de pieles, el colbac y el lucro cesante de la pequeña empresa de Hans Castorp. Por no hablar de *Muerte en*

Venecia, si sólo se piensa en el precio de una habitación con baño en el hotel del Lido y en el capital que debía gastar un señor como Aschenbach, por razones de decoro, sólo en propinas, góndolas y valijas Vuitton.

Bien, ésta era nuestra propuesta inicial, y hasta pensábamos en estimular la realización de tesis de licenciatura sobre el tema, ya que el método existía y los datos eran controlables. Pero ahora, al reflexionar sobre el problema, surgen otras preguntas inquietantes. Tra- [233] temos de comparar las novelas malayas de Conrad con las de Salgari. Salta a la vista que Conrad, después de haber invertido una determinada suma en obtener la licencia de capitán de altura, dispone gratis de un inmenso material con el que trabajar, más aún, se le paga por navegar. Muy distinta es la situación de Salgari. Como se sabe, de hecho no viajó, o muy poco, y por tanto su Malasia, el suntuoso mobiliario del buen retiro de Mompracem, las pistolas con culata de marfil, las rubíes gordos como nueces, los largos fusiles de cañón cincelado, los *prahos*, la metralleta a base de herramientas, hasta el betel, es todo material de guardarropía, carísimo. La construcción, adquisición y hundimiento del *Rey del Mar*, antes de haber amortizado los gastos, costaron una fortuna. Inútil preguntarse dónde encontraría Salgari, notoriamente indigente, el dinero necesario para todo esto: aquí no hacemos sociologismo barato, debió firmar letras. Lo que sí es cierto es que el pobre tuvo que reconstruirlo todo en estudios, como para un estreno en la Scala.

El parangón Conrad-Salgari me sugiere otro entre la batalla de Waterloo en *La cartuja de Parma* y la misma batalla en *Los miserables*. Es evidente que Stendhal ha usado la batalla auténtica, y la prueba de ello es que Fabrizio no logra orientarse. Hugo, por el contrario, la reconstruye *ex novo*, como el mapa del Imperio a escala uno por uno, y con enormes movimientos de masas, tomados desde lo alto con helicópteros, caballos cojos, gran derroche de artillería, aunque sólo sean salvas, pero de manera que hasta Grouchy las oye desde lejos. No quisiera ser paradójico, pero la única cosa a buen precio en esta gran *remake* es el *Merde!* de Cambronne.

Y, para terminar, una última comparación. Por un lado tenemos aquella operación económicamente muy rentable que fue *Los novios*, por otra parte, ejemplo excelente de best-seller de calidad, calculado palabra por palabra, estudiando el carácter de los italianos de la época. Los castillejos en las colinas, el brazo del lago de Como, la Porta Renza, Manzoni lo tenía todo a su disposición, y obsérvese con cuanta sagacidad, cuando no encuentra el valiente o la sublevación, los hace salir de un bando, exhibe el documento y con honestidad jansenista te advierte que no reconstruye por su cuenta, sino que te da aquello que cualquiera puede encontrar en una biblioteca. Con la única excepción del manuscrito del anónimo, la única concesión que hace a la guardarropía, aunque en aquellos tiempos debía de existir aún en Milán alguno de esos libreros anticuarios, como todavía existen en el barrio gótico de Barcelona, que por poco te fabrican un falso pergamino que es una maravilla. [234]

Ocurre todo lo contrario, no sólo con muchas otras novelas históricas, falsas como *Il trovatore*, sino con todo Sade y con la novela «gótica», como se observa muy bien en *La messa in scena del terrore*, de Giovanna Franci (y como ya había dicho, en otros términos, Mario Praz). No hablo de los gastos enormes realizados por Beckford para *Vathek*, puesto que estamos ya ante la disipación simbólica, pero en cuanto al Vittoriale, y también a los castillos, las abadías, las criptas de la Radcliffe, de Lewis o de Walpole, no son cosas que se encuentren ya hechas a la vuelta de la esquina, creedme. Se trata de obras dispendiosísimas que, aunque se convirtieron en bestsellers, no han devuelto lo que se gastó, y suerte que sus autores eran todos gentilhombres que poseían lo suyo, ya que ni siquiera sus herederos hubieran acabado de amortizar sus gastos con los derechos de autor. A esta fastuosa cohorte de novelas artificiales pertenece también, por supuesto, *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Y, para ser rigurosos, incluso la *Divina Comedia*.

*Don Quijote* me parece que es una obra que está a mitad de camino, porque el caballero de la Mancha va por un mundo que es tal como es: los molinos ya están; aunque la biblioteca debe haber

costado muchísimo, porque todas aquellas novelas de caballería no son las originales, sino que han sido reescritas, a propósito, por Pierre Ménard.

Todas estas consideraciones tienen cierto interés, porque quizá nos sirvan para comprender la diferencia entre dos formas de narrativa, para las que la lengua italiana no posee dos términos distintos, esto es, *novel* y *romance*. La forma denominada *novel* es realista, burguesa, moderna y cuesta poco, puesto que el autor utiliza una experiencia gratuita. La forma del *romance* es fantástica, aristocrática, hiperrealista y costosísima, porque en ella todo es puesta en escena y reconstrucción. Y ¿cómo se reconstruye si no es utilizando piezas de guardarropía ya existentes? Sospecho que sea éste el verdadero significado de términos abstrusos tales como «dialogismo» o «intertextualidad». Salvo que no basta con gastar mucho, y amontonar mucha cosa reconstruida, para ganar en el juego. Es necesario saberlo y saber que el lector lo sabe, y por lo tanto ironizar sobre ello. Salgari no poseía suficiente ironía para reconocer que su mundo era costosamente fingido, y ésta era su limitación, que sólo puede ser colmada por un lector que lo relea como si Salgari lo hubiera sabido.

*Ludwig*, de Visconti, y *Saló*, de Pasolini, resultan tristes, porque sus autores se toman en serio su propio juego, quizá para resarcirse [235] del gasto que han hecho. Y, en cambio, el dinero vuelve a casa sólo si uno se comporta con la nonchalance del gran señor, como hacían exactamente los maestros de la novela gótica. Por esto nos fascinan y, como sugiere el crítico norteamericano Leslie Fiedler, constituyen el modelo para una literatura posmoderna capaz hasta de divertir. Ved cuántas cosas se descubren si se aplica con método una buena y desencantada lógica economicista a las obras de creación. Quizás hasta podrían encontrarse las razones por las que algunas veces el lector, invitado a visitar castillos ficticios, de destinos artificialmente cruzados, reconoce el juego de la literatura y le toma gusto. Naturalmente, si se quiere hacer un buen papel, no hay que reparar en gastos.

1983 [236]

## VI DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE

### EL COGITO INTERRUPTUS

Existen libros cuya reseña, explicación o comentario resultan más fáciles que la simple lectura, puesto que sólo aplicándose a la glosa se pueden seguir sin distracción sus procesos de argumentación, sus implacables necesidades silogísticas o sus nudos puntuales de relación. Por esta razón, obras como la *Metafísica* de Aristóteles o la *Crítica de la razón pura* tienen más comentaristas que lectores, más especialistas que aficionados.

Hay, en cambio, libros muy agradables de leer, pero sobre los que es imposible escribir, pues apenas se trata de exponerlos o comentarlos se advierte que se niegan a entrar en la proposición «Este libro dice que». Quien los lee por placer se da cuenta de que ha gastado bien su dinero, pero quien los lee para contarlos a los demás se indigna en cada línea, rasga los apuntes que acababa de tomar, busca en vano la conclusión que sigue a los «por consiguiente», y no la encuentra.

Quede bien claro que sería un imperdonable pecado de etnocentrismo considerar «no pensado» un relato zen, que, por el contrario, persigue ideales lógicos diferentes de los que estamos habituados, pero es cierto que, si nuestro ideal de razonamiento se resume en determinado modelo occidental, formado de «puesto que» y de «por lo tanto», encontramos en esos libros ejemplos ilustres de un *cogito interruptus*, de cuya mecánica debemos ser conscientes. Dado que el *cogito interruptus* es común tanto a los locos como a los autores de una «ilógica» razonada, deberemos discernir en qué casos es un defecto y en cuáles es una virtud, y virtud fecunda además (contra todo hábito malthusiano).

El *cogito interruptus* es característico de quienes ven el mundo habitado por símbolos o síntomas. Como el loco, que nos muestra, por ejemplo, una carterita de cerillas y, mirándonos fijamente, nos dice: «Mira, hay siete...», y después nos mira con intención, esperando que percibamos el sentido oculto de ese signo irrefutable; o como el habitante de un universo simbólico, en el cual todo objeto y todo evento traducen en signo un algo de sobrenatural que todos ya saben y que sólo quieren ver reconfirmado. [239]

Pero el *cogito interruptus* también es característico de quien ve el mundo habitado no por símbolos, sino por síntomas: signos indudables de algo que no está ni aquí abajo ni allá arriba, pero que tarde o temprano ocurrirá.

El sufrimiento del comentarista reside en el hecho de que, cuando alguien fija los ojos en uno y nos dice: «Mira, hay siete cerillas...», ya no se sabe cómo explicar a los demás el alcance del signo o del síntoma, pero cuando el interlocutor agrega: «Y considera, además, si quieres eliminar cualquier duda, que hoy han pasado cuatro golondrinas», entonces el comentarista está realmente perdido. Todo esto no quita que el *cogito interruptus* sea una gran técnica profética, poética y psicagógica. Sólo que es inefable. Y requiere una gran confianza en el *cogito perfectus* —como desearía que me reconocieran los lectores— para intentar hablar de él de algún modo.

En los discursos sobre el universo de las comunicaciones de masas y de la civilización tecnológica, el *cogito interruptus* está muy de moda entre aquellos que en otra ocasión he llamado apocalípticos, quienes ven en los hechos del pasado los símbolos de una notoria armonía y, en los del presente, los símbolos de una caída sin salvación —siempre por claras alusiones—, donde toda muchacha en minifalda sólo tiene el derecho de existir en tanto que jeroglífico descifrado de un fin de los tiempos. En cambio, hasta ahora, era desconocido para los llamados integrados, quienes no descifran el universo,

sino que lo habitan sin problemas. Sin embargo, es practicado por una categoría que podríamos llamar hiperintegrados, integrados pentecostales, o mejor aún parusíacos: aquejados del síndrome de la Égloga Cuarta, megáfonos de la edad de oro. Si los apocalípticos eran parientes tristes de Noé, los parusíacos son alegres primos de los Reyes Magos.

Una afortunada ocasión editorial nos permite considerar juntos dos libros que, de modo diferente y en décadas distintas, obtuvieron un gran éxito y un lugar entre los textos a consultar para un discurso sobre la civilización contemporánea. *La pérdida del centro*, de Sedlmayr, es una obra maestra del pensamiento apocalíptico. *Understanding media*, de McLuhan (sórdidamente traducido como *Los medios de comunicación*), es quizás el texto más agradable y afortunado ofrecido por la escuela parusíaca. El lector que emprenda la lectura de ambos textos se dispone a participar en una kermesse dialéctica, en una orgía de comparaciones y contradicciones, que muestra los distintos modos de razonar de dos hombres que ven el mundo de manera tan radicalmente opuesta: y, en cambio, el lector [240] advertirá que ambos no sólo razonan exactamente de la misma manera, sino que utilizan como apoyo los mismos argumentos. O, mejor dicho, que enfrentan los mismos hechos, que uno ve como símbolos y otro, como síntomas, que uno carga de humor tétrico y plañidero, y otro, de jovial optimismo, que uno escribe en tarjetas de luto, y el otro, en participaciones de boda, el uno poniendo delante el signo algebraico «menos», el otro, el signo «más». Y ambos descuidan después articular sus ecuaciones, porque el *cogito interruptus* prevé que símbolos y síntomas sean lanzados a puñados como confetti y no razonablemente alineados como las bolas de un ábaco.

*La pérdida del centro* fue publicado en 1948. Muy distante, históricamente, de los días de ira en que se quemaban las obras de arte degeneradas, conserva sin embargo de ellos (razonamos sobre la obra, no sobre la biografía del autor) un eco fulgurante. Y, no obstante, quien, sin conocer la posición de Sedlmayr en el contexto de la historiografía de las ideas, leyese los primeros capítulos se encontraría ante un tratamiento (*sine ira et studio*) de los fenómenos de la arquitectura contemporánea, desde el jardín de estilo inglés hasta los arquitectos utópicos de la revolución, vistos como elementos de apoyo para un diagnóstico de la época. El culto de la razón que genera una religión monumental de la eternidad, un gusto por el mausoleo, sea casa de jardinero o museo, que revela una búsqueda de fuerzas ctónicas, de nexos ocultos y profundos con las energías naturales, el nacimiento de una idea del templo estético del que está ausente la imagen de un Dios determinado; y luego, con el Biedermeier, un repliegue de los grandes temas de lo sacro, en una celebración de lo acogedor y de lo privado, de lo individualista y, por último, el nacimiento de esas catedrales laicas que son las exposiciones universales.

De la adoración de Dios a la adoración de la naturaleza, de la adoración de la forma al culto de la tecnología: he aquí la imagen descriptiva de una «sucesión». Pero, en cuanto esta sucesión se define como «decreciente», se inserta en la descripción la conclusión diagnóstica: el hombre está precipitándose hacia la sima porque ha perdido el centro. Si, en ese punto, se tiene la astucia de saltarse algunos capítulos del libro (de la página 79 a la 218 en la edición italiana), se eliminarán muchos traumas de lectura, porque en los capítulos finales Sedlmayr nos da la clave para comprender los símbolos que maneja en los capítulos centrales. El centro es la relación del hombre con Dios. Una vez hecha esta afirmación (sin que Sedlmayr, que no es teólogo, se preocupe por decirnos ni qué es Dios y ni en [241] qué consiste la relación entre el hombre y Él), resulta posible hasta para un niño sacar en conclusión que las obras de arte en las que no aparece Dios y en las que no se habla de Dios son obra de arte sin Dios. En este punto abundan las peticiones de principio: si Dios se encuentra «especialmente» en lo alto, una obra de arte que puede mirarse también puesta al revés (Kandinsky, por ejemplo) es atea. Ciertamente, bastaría con que Sedlmayr interpretara en otra clave los mismos signos que individualiza a lo largo del arte occidental (demonismo romántico, obsesiones a lo Bosco, grotesco a lo Bruegel y demás), para llegar a la conclusión de que, en toda su historia, el hombre no parece haber hecho otra cosa que perder el centro. Pero el autor prefiere anclarse en filosofemas de rector de seminario, del tipo «hay que mantener

firme como sea el principio de que, así como la esencia del hombre es una en todo tiempo, así también es una la esencia del arte, por muy diferentes que aparezcan sus manifestaciones exteriores». ¿Qué puede decirse? Definido el hombre como «natural y sobrenatural» y definido lo sobrenatural en los términos con que cierta época del arte occidental lo ha representado, resulta obvio concluir que «esta separación se presenta, por tanto, contraria a la esencia del hombre (y de Dios)», desde el momento en que la esencia de ambos ha sido deducida de una interpretación iconográfica particular que se estableció de una vez por todas. Pero para llegar a estas páginas de risible filosofía, el autor ha postulado a la admiración de las multitudes literatas a través de algunas páginas de lectura ejemplar de los posos de café.

¿Cómo se leen los posos de café? Aterrorizándose, por ejemplo, ante la tendencia de la arquitectura moderna a desvincularse del terreno, a confundir el arriba con el abajo, y llegando al máximo del desconsuelo ante el advenimiento del voladizo, «especie de baldaquino materialista». El trauma del voladizo recorre todo el discurso de Sedlmayr: esta horizontalización de la arquitectura, que permite entre piso y piso el vacío de las paredes de vidrio, esa renuncia al crecimiento vertical (si no es por superposición de planos horizontales), le parecen «síntomas de una negación del elemento tectónico» y de «distanciamiento de la tierra». En términos de ciencia de la construcción, ni siquiera lo roza el problema de que un rascacielos de voladizos superpuestos pueda sostenerse mejor que el coro de Beauvais, que siguió derrumbándose hasta que se decidió dejarlo tal como estaba sin agregarle la catedral. Identificada la arquitectura como una forma particular de relación con la superficie, Sedlmayr asiste a la disgregación de la arquitectura y pone la cabeza bajo [242] el ala. El hecho de que alguien, de Ledoux a Fuller, construya basándose en la esfera antes que en el cubo o en la pirámide, lo deja sin aliento: como las siete cerillas del loco, las esferas de Ledoux o de Fuller le parecen signos indudables del fin de los tiempos arquitectónicos. En cuanto al hecho de ver en una esfera la epifanía de la pérdida del centro, Parménides y san Agustín no hubieran estado de acuerdo, pero Sedlmayr está dispuesto incluso a cambiar los arquetipos con tal de conceder a los hechos que elige como símbolos la posibilidad de significar lo que él sabía ya desde el principio.

Pasando a las artes figurativas, la caricatura de Daumier o de Goya representa para él la llegada del hombre desfigurado y desequilibrado, como si los decoradores de vasos griegos no se hubieran permitido placeres semejantes (y quizá con menos razón que los satíricos progresistas del siglo XIX). En cuanto a Cézanne y el cubismo, el lector sagaz podrá anticipar las conclusiones que saca Sedlmayr de esta reducción de la pintura a una reconstrucción visual de la realidad experimentada; respecto al resto de la pintura contemporánea, el autor está alucinado por unos signos apocalípticos como las deformaciones «que pueden verse en un espejo cóncavo» y el fotomontaje, ejemplos típicos de «visión extrahumana». Inútil responder que, puesto que soy yo quien mira en un espejo cóncavo, hecho por mí, considero este modo de ver tan humano como la deformación ciclópea de la caja de perspectiva renacentista; se trata de viejas historias. Para Sedlmayr, la imagen del caos y de la muerte precede a los signos que nos refiere. Por supuesto, nadie duda de que los fenómenos enumerados por él sean verdaderamente signos de algo, pero el cometido de la historiografía del arte y de la cultura en general consiste exactamente en correlacionar estos fenómenos para observar cómo se corresponden. Mientras que el discurso de Sedlmayr es paranoico, porque todos los signos están referidos a una obsesión inmotivada, aludida filosóficamente: por tanto, entre la esfera, que simboliza el distanciamiento de la tierra, el voladizo, que ejemplifica la renuncia a la ascensión, y el unicornio, signo evidente de la virginidad de María, no hay ninguna diferencia.

Sedlmayr es un medieval tardío que imita a descifradores mucho más sutiles y magníficamente visionarios. Y la razón de que su discurso sea un ejemplo insigne de *cogito interruptus* reside en el hecho de que, una vez puesto el signo, nos hace un guiño diciendo «¿Han visto?». Y así identifica en tres líneas la tendencia hacia lo informe y lo degenerado con la tendencia al descubrimiento de lo inorgánico propia



de la ciencia moderna, y por tanto (extrapolación de [243] caso clínico) deduce que el órgano de la degeneración es el intelecto, cuya arma es la lógica simbólica y cuyos órganos visuales son la microscopía y la macroscopía; y, después de citar esta última, Sedlmayr agrega entre paréntesis: «También aquí se nota la pérdida del centro». Y bien, profesor Sedlmayr, yo no noto nada, y usted hace trampas. Si nadie se atreve a decirlo, lo digo yo: o se explica usted o no hay ninguna diferencia entre usted y aquellos que afirman que el cuarenta y siete es «el muerto que habla».

Y, ahora, pasemos a McLuhan. Éste dice lo mismo que Sedlmayr: también para él el hombre ha perdido el centro. Sólo que el comentario es: por fin, ya era hora.

Como todo el mundo sabe, la tesis de MacLuhan sostiene que las distintas aportaciones de la tecnología, de la rueda a la electricidad, se consideran como medios, es decir, como extensiones de nuestra corporalidad. En el curso de la historia, estas extensiones han provocado traumas, embotamientos y reestructuraciones de nuestra sensibilidad. Con sus interferencias y sus sustituciones han cambiado nuestra visión del mundo, y la mutación que la aparición de un nuevo medio trae aparejada vuelve irrelevante el contenido de experiencia que éste pueda transferir. El medio es el mensaje, no importa tanto aquello que viene dado por la nueva extensión, como la forma de la propia extensión. Cualquier cosa que uno escriba en la máquina de escribir será siempre menos importante que el modo radicalmente distinto de considerar la escritura al que nos habrá inducido la mecánica de la dactilografía. Que la aparición de la imprenta haya motivado la difusión popular de la Biblia depende del hecho de que toda aportación tecnológica «se suma a lo que ya somos», pero la imprenta habría podido difundirse en los países árabes y poner el Corán al alcance de todos, sin que hubiera cambiado el tipo de influencia que ha tenido en la sensibilidad moderna: la fragmentación de la experiencia intelectual en unidades uniformes y repetibles, la instauración de un sentido de la homogeneidad y de la continuidad que ha generado, después de algunos siglos, la cadena de montaje y ha presidido tanto la ideología de la era mecánica como la cosmología del cálculo infinitesimal. «El reloj y el alfabeto, al fragmentar el universo en segmentos visuales, han puesto término a la música de la interdependencia», han producido un hombre capaz de disociar las propias emociones de aquello que ve ordenado en el espacio; han creado el hombre especializado, habituado a razonar de modo lineal, libre respecto de la involucración tribal de las épocas «orales», en las que cada miembro de la comunidad forma parte [244] de una especie de unidad indistinta que reacciona global y emotivamente a los acontecimientos cósmicos.

La imprenta (a la que McLuhan dedicó su quizás mejor obra, *La galaxia Gutenberg*) es un típico medio *caliente*. Contrariamente a lo que la palabra podría sugerir, los *medios calientes* amplían a un alto poder de definición un único sentido (en el caso de la imprenta, la visión), saturando de datos al receptor, atiborrándole de informaciones precisas, pero dejándole libre en lo que concierne al resto de sus facultades. En cierto sentido lo hipnotizan, pero fijando uno de sus sentidos en un punto único. Los *medios fríos*, en cambio, proveen datos vagamente definidos, obligan al receptor a llenar los vacíos y comprometen así todos sus sentidos y facultades. Le vuelven copartícipe, pero bajo la forma de una alucinación global que lo compromete por entero. La prensa y el cine son calientes, la televisión es fría.

Con el advenimiento de la electricidad, se crearon algunos fenómenos revolucionarios: ante todo, si es cierto que el medio es el mensaje, independientemente del contenido, la luz eléctrica se presentó por primera vez en la historia como un medio absolutamente desprovisto de contenido: en segundo lugar, la tecnología eléctrica, al sustituir no a un órgano separado sino al sistema nervioso central, ofreció como su producto primario la *información*. Los demás productos de la civilización mecánica, en una época de automatización, comunicaciones rápidas, economía crediticia y operaciones financieras, han pasado a ser secundarios respecto al producto información. La producción y compraventa de la información ha superado las propias diferencias ideológicas. Mientras tanto, el advenimiento del medio

frío por excelencia, la televisión, ha destruido el universo lineal de la civilización mecánica, inspirada en el modelo gutenberiano y ha reconstituido una especie de unidad tribal, de aldea primitiva.

«La imagen televisiva es, visualmente, escasa en datos. No es un fotograma inmóvil. No es ni siquiera una fotografía, sino un perfil en continua formación de cosas pintadas por un pincel electrónico. La imagen televisiva ofrece al espectador alrededor de tres millones de pequeñísimos puntos por segundo, pero éste sólo admite algunas docenas de ellos a la vez, con los que construye una imagen... La TV, malla y mosaico, así como no favorece la perspectiva en el arte, tampoco favorece la linealidad en el modo de vivir. Con su advenimiento, desaparece de la industria la cadena de montaje, como desaparecen las estructuras jerárquicas y lineales de los cuadros directivos de las empresas. Han desaparecido también las filas de hombres solos en los bailes, las líneas políticas de los partidos, los despliegues de personal en los hoteles a la llegada de un cliente y las costuras de las medias de nylon... El sentido visual, ampliado por el alfabetismo fonético, suscita la costumbre analítica de percibir un solo aspecto de la vida de las formas. Nos permite aislar el incidente individual en el tiempo y el espacio como en el arte representativo... Y viceversa, el arte iconográfico se sirve de la vista como nosotros de la mano y trata de crear una imagen inclusiva compuesta de muchos momentos, fases y aspectos de la persona o de la cosa. El modo del icono no es pues ni representación visual, ni especialización del estrés visual, es decir, de la visión desde una posición particular. El modo táctil de percibir es improvisado, no especializado. Es total, sinestésico y como tal implica todos los sentidos. El niño, empapado de la imagen en mosaico de la televisión, observa el mundo con un espíritu antitético del alfabetismo... Los jóvenes que han vivido un decenio de televisión han absorbido automáticamente un impulso a la implicación en profundidad, que hace que todos los lejanos objetivos visualizados de la cultura dominante se les aparezcan no sólo irreales sino irrelevantes y no sólo irrelevantes sino anémicos... Esta actitud cambiada no tiene nada que ver con los programas, y ocurriría lo mismo aunque todos los programas tuvieran el contenido cultural más alto... La tecnología eléctrica extiende el proceso instantáneo del conocimiento mediante la relación entre sus componentes, de manera análoga a como se desarrolla en el interior de nuestro sistema nervioso central. Esta misma velocidad constituye una *unidad orgánica* y pone término a la era mecánica que decididamente se puso en marcha con Gutenberg... Si está la electricidad para dar energía y sincronización, todos los aspectos de la producción, del consumo y de la organización se vuelven accidentales respecto a la comunicación...»

He aquí un collage de citas que sintetiza las posiciones de McLuhan y, al mismo tiempo, ejemplifica sus técnicas argumentativas que, paradójicamente, son tan coherentes con la tesis como para sospechar de su validez. Tratemos de explicarlo mejor.

La dominación de los medios fríos es típica de nuestro tiempo, envolvente y coparticipativo, y una de sus propiedades, como se ha dicho, es presentar configuraciones de escasa definición, que no son productos terminados, sino procesos y, por tanto, no una sucesión lineal de objetos, momentos y argumentos, sino una especie de totalidad y simultaneidad de los datos en cuestión. Si se transfiere esta [246] realidad a la organización del discurso, no se obtendrá el discurso por silogismos, sino el discurso por aforismos. Los aforismos (como lo recuerda McLuhan) son incompletos y requieren por tanto una participación profunda. En tal sentido, el modo de argumentar que él emplea corresponde perfectamente al nuevo universo al que se nos invita a integrarnos. Universo que personas como Sedlmayr considerarían como el diabólico perfeccionamiento de la «pérdida del centro» (las nociones de centralidad y simetría pertenecen a la era de la perspectiva renacentista, gutenberiana por excelencia), pero que para McLuhan constituye el «caldo» futuro en el que los bacilos de la contemporaneidad podrán desarrollarse en una medida desconocida para el bacilo alfabetista.

Esta técnica, sin embargo, comporta ciertos defectos. El primero de ellos es que por cada afirmación McLuhan ofrece una opuesta, y ambas las asume como congruentes. En este sentido, su libro podría ofrecer argumentos válidos tanto para Sedlmayr y toda la cohorte de apocalípticos como para la

anónima de los integrados, así como fragmentos para ser citados por un marxista chino que pretenda acusar a nuestra sociedad, y argumentos demostrativos para un teórico del optimismo neocapitalista. McLuhan ni siquiera se preocupa de considerar si son ciertos todos sus argumentos: se contenta con que *sean*. Lo que desde nuestro punto de vista podría parecer contradicción, desde la perspectiva de McLuhan es simplemente presencia simultánea. Pero, por el hecho de escribir un libro, McLuhan no logra sustraerse a la costumbre gutenberiana de articular demostraciones consecuentes. Salvo que la consecuencialidad es ficción, y sólo nos ofrece la simultaneidad de argumentos como si se tratase de una sucesión lógica. En uno de los fragmentos citados, es tal la rapidez con que se pasa del concepto de linealidad en la organización de una empresa al concepto de linealidad en las mallas de una media que ese acercamiento no puede dejar de pasar por un nexo causal.

Todo el libro de McLuhan está ahí para demostrarnos que la «desaparición de la cadena de montaje» y la «desaparición de las medias sin costura» no deben ser ligadas por un «por consiguiente», o por lo menos no por el autor del mensaje, sino por el receptor, que deberá completar los vacíos de esta cadena de baja definición. Pero el problema es que, en el fondo, McLuhan *desea* que pongamos el «por consiguiente», aunque sea por hábito gutenberiano: sabe, además, que desde el momento en que veamos ambos datos alineados en la página impresa estaremos constreñidos a pensar en [247] términos del «por consiguiente». Por tanto, McLuhan hace trampas, tanto como Sedlmayr cuando afirma que la microscopía significa pérdida del centro, y tanto como el loco que nos muestra las siete cerillas. McLuhan exige una extrapolación y nos la impone de la manera más insidiosa e ilegítima que pueda imaginarse. Estamos en el colmo del *cogito interruptus*, que no sería *interruptus* si, consecuentemente, dejara de presentarse como *cogito*. Pero todo el libro de McLuhan se rige por el equívoco de un *cogito* que se niega argumentándose con los modos de la racionalidad negada.

Si asistimos al advenimiento de una nueva dimensión del pensamiento y de la vida física, o ésta es total, radical —y ya ha vencido—, y entonces ya no se puede escribir libros para demostrar el advenimiento de algo que ha vuelto inconcluyente cualquier libro; o bien el problema de nuestra época consiste en integrar las nuevas dimensiones del intelecto y de la sensibilidad con aquellas por las que se rigen todavía nuestros modos de comunicación (incluida la comunicación televisiva que, en sus comienzos, todavía se organiza, estudia y programa en dimensiones gutenberianas) y entonces la tarea de la crítica (que escribe libros) consiste en operar esa mediación y, por tanto, en traducir la situación de globalidad envolvente en los términos de una racionalidad gutenberiana especializada y lineal.

McLuhan ha comprendido recientemente que quizás no se debieran escribir más libros, y con *El medio es el mensaje*, su último «no-libro», propone un discurso en el que la palabra se funde con las imágenes, y las cadenas lógicas son destruidas en favor de una propuesta sincrónica, visual-verbal, de datos no razonados presentados vertiginosamente ante la inteligencia del lector. El problema es que, para poder entenderse por completo, *El medio es el mensaje* necesita de *Understandig Media* como código. McLuhan no rehuye la exigencia de la clarificación racional del proceso al que asistimos, pero desde el momento en que se somete a las exigencias del *cogito* está obligado a no interrumpirlo.

La primera víctima de esta situación equívoca es el propio McLuhan, que no se limita a alinear datos inconexos como si fueran conexos, sino que llega incluso a esforzarse en presentarnos unos datos en apariencia inconexos y contradictorios, mientras él los considera ligados por operaciones lógicas, salvo que el pudor le impide mostrárnoslas en acción. Léase, por ejemplo, el siguiente fragmento, en el que hemos intercalado números entre paréntesis para separar las diversas proposiciones:

«Parece contradictorio que el poder fragmentario y separador [248] del mundo analítico occidental deba derivarse de una acentuación de la facultad visual. (1) El sentido de la vista es también responsable de la costumbre de ver todas las cosas como algo continuo y conexo. (2) La fragmentación mediante el estrés visual se verifica en un momento aislado en el tiempo, o en un aspecto aislado en el espacio, que va más allá del poder del tacto, del oído, del olfato y del movimiento. (3) Al imponer relaciones no

visualizables, que son consecuencia de la velocidad instantánea, la tecnología eléctrica destrona el sentido de la vista y nos restituye la sinestesia y las estrechísimas implicaciones entre los demás sentidos.»

Tratemos de leer ahora este pasaje incomprensible insertando en los puntos señalados estas conexiones: 1) *En efecto*; 2) *Sin embargo*; 3) *Por el contrario*. Y se verá que el razonamiento fluye, por lo menos formalmente.

Sin embargo, todas estas observaciones se refieren sólo a la técnica expositiva. Más graves resultan los casos en que el autor pone en escena verdaderas trampas argumentativas, que pueden resumirse dentro de una categoría general definible en términos caros a aquellos escolásticos que McLuhan, antiguo comentador de santo Tomás, debería conocer e imitar: el equívoco en la *suppositio* de los términos, es decir, la definición equívoca.

El hombre gutenberiano, y antes de él el hombre alfabeto, nos había enseñado por lo menos a definir con exactitud los términos de nuestro discurso. Evitar definirlos para «implicar» más al lector puede ser una técnica (¿qué otra cosa es la voluntaria ambigüedad del discurso poético?), pero en otros casos resulta un truco de mago sabihondo.

No hablemos de la conmutación desenvuelta de las connotaciones habituales de un término, por la que *caliente* significa «capaz de permitir el distanciamiento crítico» y *frío*, «implicante»; *visual* significa «alfabético» y *táctil* significa «visual»; *distanciamiento* significa «empeño crítico» y *participación*, «desempeño alucinatorio»; y así por el estilo. En tal sentido nos hallaríamos aún a nivel de una regeneración voluntaria de la terminología con fines provocativos.

Veamos, en cambio, a título de ejemplo, otros juegos definidores más criticables. No es cierto que «todos los medios son metáforas activas en tanto tienen el poder de traducir la experiencia bajo formas nuevas». Un medio, por ejemplo la lengua hablada, traduce de otra forma la experiencia, porque constituye un código. Una metáfora, en cambio, es la sustitución, en el interior de un código, de un término por otro, en virtud de una similitud instituida y luego [249] encubierta. Pero la definición del medio como metáfora encubre también una confusión sobre la definición del medio. Decir que éste representa «una extensión de nosotros mismos» significa todavía poco. La rueda *amplía* las capacidades del pie, y la palanca, las del brazo, pero el alfabeto *reduce*, según criterios de economía particular, las posibilidades de los órganos de fonación para permitir una cierta codificación de la experiencia. El sentido en que la imprenta es un medio no es el mismo en el que lo es la lengua. La imprenta no transforma la codificación de la experiencia, respecto a la lengua escrita, aunque favorezca su difusión e incremente ciertas evoluciones en el sentido de la precisión, estandarización, etc. Afirmar que «el lenguaje hace por la inteligencia lo que hace la rueda por los pies o por el cuerpo: permite que los hombres se desplacen de una cosa a otra con más facilidad, una mayor desenvoltura y una participación cada vez menor» no es más que un golpe de efecto.

Todo el razonamiento de McLuhan está dominado por una serie de equívocos gravísimos para un teórico de la comunicación, por los que no se establecen diferencias entre el *canal* de comunicación, el *código* y el *mensaje*. Decir que la calle y la lengua escrita son medios significa poner en un mismo nivel un canal y un código. Decir que la geometría euclidiana y un vestido son medios, significa igualar un código (un modo de formalizar la experiencia) con un mensaje (un modo de significar un contenido, algo que quiero decir basándome en convenciones vestimentarias). Decir que la luz es un medio significa no darse cuenta de que juegan aquí por lo menos tres acepciones de «luz»: 1) *la luz como señal* (transmito impulsos que en base al código morse significarán mensajes particulares); 2) *la luz como mensaje* (la luz encendida en la ventana del amante que significa «ven»); 3) *la luz como canal de otra comunicación* (si la luz está encendida en la calle, puedo leer el cartel fijado en la pared).

En estos tres casos, la luz reviste funciones diferentes y sería muy interesante estudiar las constantes del fenómeno bajo aspectos tan distintos, o la aparición, en virtud de esos tres usos tan

diferentes, de tres fenómenos luz. En conclusión, fórmula afortunada y ahora célebre: «El medio es el mensaje» se revela ambigua y grávida de una serie de fórmulas contradictorias. Así, puede significar:

La *forma* del mensaje es el verdadero contenido del mensaje (que es la tesis de la literatura y de la crítica de vanguardia).

El *código*, es decir, la estructura de una lengua —o de otro sistema de comunicación— es el mensaje (que es la célebre tesis antropológica de Benjamín Lee Whorf, para quien la visión del mundo viene determinada por la estructura de la lengua).

El *canal* es el mensaje (es decir, el medio físico elegido para transportar la información determinada, sea la forma del mensaje, sea sus contenidos o la estructura misma de los códigos; idea bien conocida en estética, disciplina donde se sabe que la elección de la materia artística determina las cadencias del espíritu y el propio argumento).

Todas estas fórmulas muestran a McLuhan que no es verdad que los estudiosos de la información, como él afirma, hayan considerado sólo el contenido de la información sin ocuparse de los problemas formales. Aparte del hecho de que también aquí McLuhan juega con los términos y usa la palabra «contenido» en dos acepciones diferentes (para él significa «lo que se dice», mientras que para la teoría de la información significa «el número de elecciones binarias necesarias para decir algo»), se descubre que la teoría de la comunicación, al formalizar las diferentes fases del paso de información, ha ofrecido unos instrumentos útiles para diferenciar fenómenos que son diferentes y se consideran diferentes.

Al unificar estos diversos fenómenos en su fórmula, McLuhan ya no nos dice nada útil. En efecto, descubrir que el advenimiento de la máquina de escribir, al permitir a las mujeres entrar en las empresas como dactilógrafas, puso en crisis a los fabricantes de escupideras, sólo significa repetir el obvio principio de que toda tecnología nueva impone cambios en el cuerpo social. Pero ante estos cambios resulta sumamente útil comprender si se producen en virtud de un nuevo canal, de un nuevo código, de un nuevo modo de articular el código, de las cosas que el mensaje dice articulando el código, o del modo en que un determinado grupo está dispuesto a acoger el mensaje.

He aquí, entonces, otra propuesta: el medio *no es* el mensaje; el mensaje se convierte en aquello que el receptor lo convierta adaptándolo a sus propios códigos de recepción, que no son los del emisor ni los de los estudiosos de la comunicación. El medio no es el mensaje, porque para el jefe caníbal el reloj no es voluntad de espacializar el tiempo, sino un adorno cinético para lucir colgado del cuello. Si el medio fuera el mensaje no habría nada que hacer (los apocalípticos lo saben): estamos regidos por los instrumentos que hemos creado. Pero el mensaje depende de la lectura que se le dé; en el universo de la electricidad, todavía hay lugar para la guerrilla: se diferencian las perspectivas de recepción, pero no se toma por asal- [251] to la televisión, sino el primer asiento ante cada televisor. Puede ocurrir que lo que afirma McLuhan (junto con los apocalípticos) sea verdad, pero, en tal caso, se trata de una verdad muy perjudicial: y puesto que la cultura tiene la posibilidad de construir descaradamente otras verdades, vale la pena proponer una que sea más productiva.

Por último, tres preguntas sobre la oportunidad de leer a McLuhan:

¿Se puede hacer el esfuerzo de leer *Understanding Media*? Sí, porque el autor nos asalta con un enorme montón de datos (en un artículo suyo Arbasino supone, admirablemente, que este libro pueda haber sido escrito por Bouvard y Pécuchet), aunque la información central que nos proporciona es una sola: el medio es el mensaje; información que su autor repite con una obstinación ejemplar y con una fidelidad absoluta a los ideales del discurso de las sociedades orales y tribales al que nos invita: «Todo el mensaje se repite muchas veces en los círculos de una espiral concéntrica y con una aparente redundancia». Una única observación: la redundancia no es aparente, es real. Como en los mejores productos de entretenimiento de masas, la ronda vertiginosa de informaciones colaterales sólo sirve para hacer apetecible una estructura central repetida a ultranza, de modo que el lector reciba siempre y

únicamente aquello que ya sabe (o comprende). Los signos que McLuhan lee se refieren todos a algo que nos es dado desde el principio.

¿Una vez leídos autores como Sedlmayr, vale la pena leer a autores como McLuhan? Sinceramente, sí. Es verdad que, cambiando el signo algebraico, ambos dicen lo mismo (a saber: los medios no transmiten ideología, son ellos mismos ideología), pero el énfasis visionario de McLuhan no es plañidero, sino excitante, divertido y enloquecido. Hay algo bueno en McLuhan, como lo hay en los fumadores de porros y en los hippies. Está por verse qué cosas combinarán todavía.

¿Es científicamente productivo leer a McLuhan? Embarazoso problema, pues hay que guardarse de liquidar a la luz del buen sentido académico a quien escribe los cánticos de hermana electricidad. ¿Qué se esconde de fecundo bajo esta perpetua erección intelectual?

McLuhan no se limita a decirnos: «47, el muerto que habla», sino que además hace afirmaciones que, si bien siempre por cábala, son del tipo «77, piernas de mujer»: en cuyo caso no hay un parentesco del todo inmotivado como en el primero, sino una cierta homología estructural. Y la búsqueda de homologías estructurales sólo [252] da miedo a las mentes reprimidas y a los alfabetas incapaces de ver más allá de sus propios abecedarios. Cuando Panofsky descubre una homología estructural entre la planta de las catedrales góticas y la forma de los tratados de teología medievales, trata de parangonar dos *modus operandi* que dan vida a unos sistemas relacionales reducibles a un mismo diagrama, a un único modelo formal. Y cuando McLuhan ve una relación entre la desaparición de la mentalidad gutenbergiana y ciertos modos de concebir las estructuras organizativas de una manera lineal y jerarquizante, trabaja indudablemente en el mismo nivel de felicidad heurística. Pero cuando añade que el mismo proceso ha conducido a la desaparición de las filas de servidores a la llegada de los clientes a los hoteles, comienza a entrar en el reino de lo inverificable, y cuando llega a la desaparición de las costuras verticales de las medias de nylon, entra en el reino de lo imponderable. Cuando después juega cínicamente con las opiniones corrientes, sabiendo que son falsas, entonces nos hace sospechar: puesto que McLuhan sabe que un cerebro electrónico efectúa muchísimas operaciones a velocidad instantánea, en un solo segundo, pero también sabe que este hecho no le permite afirmar que «la sincronización instantánea de numerosas operaciones ha puesto fin al viejo esquema mecánico que dispone las operaciones en una secuencia lineal»; en efecto, la *programación* de un cerebro electrónico consiste justamente en la pre-disposición de secuencias lineales de operaciones lógicas descompuestas en señales binarias; si hay algo poco tribal, implicante, policéntrico, alucinatorio y no gutenbergiano es justamente la tarea del programador. No es lícito aprovecharse de la ingenuidad del humanista medio, que sólo conoce el cerebro electrónico por los libros de ciencia ficción. Precisamente en la medida en que su discurso presenta intuiciones muy válidas pidamos a McLuhan que no nos haga el juego de las tres cartas.

Sin embargo, conclusión más bien melancólica, el éxito mundano de su pensamiento se debe precisamente a esa técnica de la no definición de los términos y a esa lógica del *cogito interruptus* que tanta resonancia ha otorgado incluso a los apocalípticos y que los periódicos bienpensantes divulgan en pequeños caracteres en tercera página. En este sentido, McLuhan tiene razón, el hombre gutenbergiano ha muerto, y el lector busca en el libro un mensaje de baja definición en el que sumergirse de manera alucinatoria. En este punto, ¿no es mejor entonces mirar la televisión?

Que la televisión es mejor que Sedlmayr está fuera de duda; las iras de Mike Buongiorno contra la pintura «futurista» de Picasso [253] son más sanas que los lloriqueos sobre el arte degenerado. En cuanto a McLuhan, el caso es diferente: las ideas, aun cuando se nos vendan de manera desordenada, sin separar las buenas de las malas, dan lugar a otras ideas, aunque sólo sea para refutarlas. Lean a McLuhan, pero después traten de explicarlo a sus amigos. Así se verán obligados a elegir una secuencia y saldrán de la alucinación.

1967 [254]

## LA LENGUA, EL PODER, LA FUERZA

El 17 de enero de 1977, ante el público numeroso de las grandes ocasiones mundanas y culturales, Roland Barthes pronunciaba su lección inaugural en el Collège de France, donde acababa de ser designado para ocupar la cátedra de semiología literaria. Esta lección, de la que se ocuparon los periódicos de entonces (*Le Monde* le dedicó una página entera), aparece ahora publicada por Editions du Seuil, bajo el título humilde y orgulloso de *Leçon*,<sup>1</sup> comprende poco más de cuarenta páginas y se compone de tres partes. La primera trata del lenguaje, la segunda de la función de la literatura respecto al poder del lenguaje y la tercera de la semiología y, en particular, de la semiología literaria.

Digamos de inmediato que no nos ocuparemos aquí de la tercera parte (que pese a su brevedad impondría sin embargo una amplia discusión de método) y que nos referiremos sólo brevemente a la segunda. Nos parece que la primera parte es la que plantea un problema de alcance mucho más vasto, que va más allá de la literatura y de las técnicas de investigación sobre ésta y toca la cuestión del poder. Cuestión que también está presente en las demás obras examinadas superficialmente en el presente artículo.

La lección inaugural de Barthes, construida con una retórica espléndida, comienza con un elogio de la dignidad con la que va a ser investido. Como se sabe, los profesores del Collège de France se limitan a hablar: no realizan exámenes, no están investidos del poder de aprobar o suspender, se les va a escuchar por amor a lo que dicen. De ahí la satisfacción (una vez más humilde y muy orgullosa) de Barthes: accedo a un lugar que está fuera del poder. Hipocresía, sí, puesto que, en Francia, nada confiere mayor poder cultural que enseñar en el Collège de France, produciendo saber. Pero nos estamos anticipando. En esta lección (que como veremos versa sobre el juego *con* el lenguaje), Barthes, aunque sea con candor, juega: adelanta una definición de poder y presupone otra.

En realidad, Barthes es demasiado sutil para ignorar a Foucault, [255] a quien, por el contrario, le agradece haber sido su patrocinador en el Collège: y sabe por tanto que el poder no es «uno» y que, mientras se insinúa allí donde no se le percibe en primera instancia, es «plural», una legión como los demonios. «El poder está presente en los mecanismos más sutiles del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, la opinión corriente, los espectáculos, los juegos, el deporte, la información, las relaciones familiares y privadas y hasta en los impulsos liberadores que intentan contestarlo». Por lo que: «Llamo discurso de poder a todo discurso que genera la culpa, y por tanto la culpabilidad de quien lo recibe». Haced una revolución para destruir el poder y éste renacerá en el seno del nuevo estado de cosas. «El poder es el parásito de un organismo transocial, ligado a toda la historia del hombre, y no sólo a su historia política, histórica. Este objeto en el que se inscribe el poder, por toda la eternidad humana, es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua».

No es la facultad de hablar lo que establece el poder, es la facultad de hablar en la medida en que se rigidiza en un orden, en un sistema de reglas: la lengua. La lengua, dice Barthes (con un discurso que repite a grandes rasgos, no sé hasta qué punto conscientemente, las posiciones de Benjamín Lee Whorf), me obliga a enunciar una acción poniéndome como sujeto, de manera que a partir de ese momento todo lo que haga será consecuencia de lo que soy; la lengua me obliga a elegir entre masculino y femenino, y me prohíbe concebir una categoría neutra; me impone comprometerme con el otro, ya sea a través del «usted» o a través del «tú»: no tengo derecho a dejar imprecisa mi relación afectiva o social. Naturalmente, Barthes habla del francés, el inglés le restituiría las dos últimas libertades citadas, aunque (como justamente señalaría él) le sustraería otras. En conclusión: «A causa de su misma estructura, la lengua implica una relación fatal de alienación». Hablar es someterse: la lengua es una reacción

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Leçon*, París, Seuil, 1978.

generalizada. Además: «No es ni reaccionaria ni progresista, sino simplemente fascista, ya que el fascismo no es impedir decir, es obligar a decir».

Desde el punto de vista polémico, esta última afirmación es la que, desde enero de 1977, había provocado más reacciones. Las demás que siguen se derivan de ella: no nos sorprenderá, por consiguiente, oír decir que la lengua es poder porque me obliga a usar estereotipos preformados, entre ellos las mismas palabras, y que está tan fatalmente estructurada que, esclavos en su interior, no logramos liberarnos en su exterior, porque no hay nada exterior a la lengua. [256]

¿Cómo huir de esto que Barthes llama sartrianamente un *huis dos*? Haciendo trampas. Con la lengua se puede hacer trampas. Este juego deshonesto, saludable y liberador se llama literatura.

De ahí el esbozo de una teoría de la literatura como escritura, juego *de y con* palabras. Categoría que no abarca sólo las prácticas literarias, sino que también puede encontrarse operante en el texto de un científico o de un historiador. Pero, para Barthes, el modelo de esta actividad liberadora es siempre, en suma, el de las actividades llamadas «creativas» o «creadoras». La literatura pone en escena el lenguaje, trabaja sus intersticios, no se mide con los enunciados ya hechos, sino con el juego mismo del sujeto que enuncia, descubre la sal de las palabras. La literatura sabe muy bien que puede ser recuperada por la fuerza de la lengua, pero, justamente por esto, está pronta a abjurar, dice y reniega de lo que ha dicho, se obstina y se aleja con volubilidad, no destruye los signos, los hace jugar y juega con ellos. Que la literatura sea liberación del poder de la lengua depende de la naturaleza de este poder, y en este punto Barthes nos parece evasivo. Por otra parte, no sólo cita directamente a Foucault como amigo, sino también indirectamente en una especie de paráfrasis, al referirse, con unas pocas frases, a la «pluralidad» del poder. Y la noción de poder elaborada por Foucault es quizá la más convincente, si no la más provocadora, de cuantas circulan hoy. Noción que encontraremos, construida paso a paso, en toda su obra.

A través de la diferenciación que se opera de obra en obra, de las relaciones entre poder y saber, entre prácticas discursivas y prácticas no discursivas, se diseña claramente en Foucault una noción de poder que presenta por lo menos dos características que en este caso nos interesan: en primer lugar, el poder no sólo es represión e interdicción, sino también incitación al discurso y producción de saber; en segundo lugar, y como señala también Barthes, el poder no es uno, no es macizo, no es un proceso unidireccional entre una entidad que ordena y sus propios súbditos.

«Hay que admitir, en suma, que este poder se ejerce más que se posee, que no es el *privilegio* adquirido o conservado por la clase dominante, sino el efecto conjunto de sus posiciones estratégicas, efecto que manifiesta y quizá reconduce la posición de aquellos que son dominados. Este poder, por otra parte, no se aplica pura o simplemente, como una obligación o una interdicción, a quienes "no lo tienen"; el poder les inviste, se impone por medio y a través de ellos; se apoya en ellos, exactamente como ellos mismos, en su lucha contra él, se apoyan a su vez en las presas que él ejerce sobre ellos» (*Vigilar y castigar*). Y sigue: «Por poder yo no entiendo tampoco un modo de sometimiento, que, por oposición a la violencia, tomaría la forma de una regla. Por último, tampoco entiendo un sistema general de dominación ejercido por un elemento o un grupo sobre otro, y cuyos efectos por sucesivas derivaciones atravesaría todo el cuerpo social. El análisis, en términos de poder, no debe postular, como datos iniciales, la soberanía del Estado, la forma de ley o la unidad global de una dominación, no siendo éstos otra cosa que formas terminales. Creo que por el término poder hay que entender ante todo la multiplicidad de relaciones de fuerzas inmanentes al campo en el que se ejercen y que constituyen su organización; el juego que a través de choques y luchas incesantes las transforma, las refuerza y las invierte; los apoyos que estas relaciones de fuerza encuentran unas en otras para formar una cadena y un sistema o, por el contrario, las diferencias, las contradicciones que las aíslan unas de otras; las estrategias, en fin, con que realizan sus efectos, y cuyo diseño general o su cristalización institucional toman cuerpo en los aparatos estatales, en la formulación de la ley, en las hegemonías sociales».



El poder no debe buscarse en un centro único de soberanía, sino como la «base móvil de las relaciones de fuerza que, por su disparidad, inducen sin pausa situaciones de poder, aunque siempre locales e inestables [...] El poder está en todas partes, no porque lo abarque todo, sino porque viene de todos lados [...] El poder viene de abajo [...] no hay, en el origen de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados [...] Hay que imaginar más bien que las múltiples relaciones de fuerza que se forman y operan en los aparatos de producción, en la familia, en los grupos restringidos, en las instituciones, sirven de soporte a amplios efectos de división que recorren el conjunto del cuerpo social» (*La voluntad de saber*).

Ahora bien, esta imagen del poder recuerda muy de cerca la idea de ese sistema que los lingüistas denominan lengua. La lengua es, ciertamente, coercitiva (me prohíbe decir «yo queríamos un como», bajo pena de incomprendibilidad), pero su carácter coercitivo no depende de una decisión individual, ni de un centro desde donde irradian las reglas: es un producto social, nace como un aparato restrictivo justamente a causa del consenso de todos, cada uno es renuente a tener que observar la gramática, pero consiente en ello y pretende que los demás la observen porque ahí encuentra su beneficio. [258]

No sé si podría decirse que una lengua es un dispositivo de poder (incluso cuando a causa de su carácter sistemático es constitutiva de saber), pero es cierto que es un modelo del poder. Podríamos decir que, aparato semiótico por excelencia, o (como dirían los semiólogos rusos) sistema modelizante primario, la lengua es un modelo de aquellos otros sistemas semióticos que se establecen en las diversas culturas como dispositivos de poder, y de saber (sistemas modelizantes secundarios).

En este sentido, Barthes tiene pues razón cuando define la lengua como algo vinculado con el poder, pero se equivoca al sacar de ahí dos conclusiones: que la lengua es fascista, y que es «el objeto en el que se inscribe el poder», es decir, su epifanía ominosa.

Acabemos rápidamente con el primer, y clarísimo, error: si el poder es lo que Foucault define, y si las características del poder se encuentran en la lengua, afirmar por ello que la lengua es fascista es más que una *boutade*, es una invitación a la confusión. Puesto que entonces el fascismo, al estar en todas partes, en toda situación de poder, y en toda lengua, desde el origen de los tiempos, no estaría en ninguna parte. Si la condición humana se pone bajo el signo del fascismo, todo el mundo es fascista y nadie lo es. Con lo cual puede verse hasta qué extremo son peligrosos los argumentos demagógicos, que vemos abundantemente usados en el periodismo cotidiano, y sin la finura de Barthes, quien por lo menos sabe usar paradojas y las emplea con fines retóricos.

Más sutil me parece el segundo equívoco: la lengua no es eso donde se inscribe el poder. Francamente, jamás he comprendido esta manía francesa o afrancesada de inscribirlo todo y verlo todo como inscrito: en pocas palabras, no sé muy bien qué quiere decir «inscribirse»; me parece una de esas expresiones que resuelven de modo autorizado unos problemas que no se sabe definir de otra manera. Pero, aun considerando adecuada esta expresión, yo diría que la lengua es el dispositivo a través del cual el poder se inscribe allí donde se instaura. Quisiera explicarme mejor y para ello recurriré al reciente estudio de Georges Duby sobre la teoría de los tres órdenes.<sup>1</sup>

Duby parte de los Estados Generales, en los albores de la Revolución Francesa: clero, nobleza y tercer estado. Se interroga acerca del origen de esta teoría (e ideología) de los tres estados. Y halla la respuesta en antiquísimos textos eclesiásticos de origen carolingio, en los que se habla del pueblo de Dios y se le considera dividido [259] en tres órdenes, o partidos, o niveles: los que oran, los que combaten y los que trabajan. Otra metáfora, que circulaba en la época medieval, es la del rebaño: están los pastores, los perros de pastor y las ovejas. En otros términos, para dar una interpretación tradicional de esta tripartición, tenemos el clero, que dirige espiritualmente la sociedad, los hombres de armas, que la

---

<sup>1</sup> Georges Duby, *Los tres órdenes o lo imaginario en el feudalismo*, Barcelona, Argot, 1983.

protegen, y el pueblo, que los alimenta a ambos. Resulta bastante simple, y basta pensar en la querrela de las Investiduras y en el conflicto entre Papado e Imperio, para comprender de qué estamos hablando.

Pero Duby va más allá de la interpretación banal. En más de cuatrocientas páginas de una densidad excepcional, en las que sigue las vicisitudes de esta idea, desde el período carolingio hasta finales del siglo XII (y sólo en lo que se refiere a Francia), Duby descubre que este modelo de organización de la sociedad no es nunca igual a sí mismo. Reaparece a menudo, pero con los términos ordenados de manera diferente; a veces, adopta una forma de cuatro términos en vez de la forma triangular. Las palabras para designar a unos y otros cambian, unas veces se habla de *milites*, otras de *pugnatores* y otras de caballeros; unas veces de clero, otras de monjes; unas veces de agricultores, otras de trabajadores *tout court*, y otras de mercaderes.

A lo largo de tres siglos se produjeron numerosas evoluciones de la sociedad europea y se establecieron diversos juegos de alianzas: entre el clero ciudadano y los señores feudales, para oprimir al pueblo; entre el clero y el pueblo, para sustraerse a las presiones de la clase caballeresca; entre monjes y señores feudales, contra el clero ciudadano; entre el clero ciudadano y las monarquías nacionales; entre las monarquías nacionales y las grandes órdenes monásticas... Se podría seguir hasta el infinito. El libro de Duby se nos muestra tal como podría aparecer ante un lector del año 3000 un estudio sobre las relaciones políticas entre Democracia Cristiana, Estados Unidos, Partido Comunista y patronal en el presente siglo en Italia. Donde se advierte muy pronto que las cosas no son siempre tan claras como parecen, que expresiones canónicas como apertura a la izquierda o desarrollo económico asumen significados diferentes, no ya al pasar de Andreotti a Craxi, sino incluso en el seno de un congreso democristiano y en el lapso que media entre dos consultas electorales. Las polémicas medievales que nos parecían tan claras, con un reparto de papeles tan bien definido, son por el contrario muy sutiles. Y casi se justifica que el libro de Duby sea tan denso, fascinante y fatigoso al mismo tiempo, tan difícil de desentrañar y tan carente de argumentos inmediatamente comprensibles: porque [260] nos sitúa ante un flujo de maniobras viscosas. Cuando el monje cluniacense habla de división entre clérigos, caballeros y campesinos, pero parece agitar el fantasma de una división en cuatro partes, agregando a ese eje ternario, que concierne a la vida terrenal, un eje binario que concierne a la vida sobrenatural y en el que la terna precedente se opone a los monjes, mediadores con el más allá, he aquí que el juego cambia de manera infinitesimal y se hace alusión al predominio que las órdenes monásticas desean adquirir sobre los otros tres órdenes, en los que el clero urbano asume una función puramente vicaria, y la relación se establece directamente entre monasterios y estructura feudal.

Sucede que cada una de estas fórmulas, tan semejantes y sin embargo tan diferentes, se inerva en una red de relaciones de fuerza: los caballeros saquean los campos, el pueblo busca apoyo y trata de defender los productos de la tierra, pero entre el pueblo ya emergen aquellos que poseen propiedades y tienden a dar vuelta a la situación en beneficio propio, etcétera, etcétera...

Pero estas relaciones de fuerza seguirían siendo puramente aleatorias, si no estuvieran reguladas por una estructura de poder, que hace que todos las admitan y estén dispuestos a reconocerse en ellas. A tal efecto interviene la retórica, es decir, la función ordenadora y modelizadora del lenguaje que, con variaciones infinitesimales de acento, legitima ciertas relaciones de fuerza y penaliza otras. La ideología adquiere forma: el poder que surge de ella se convierte en una verdadera red de consensos que parten de abajo, porque las relaciones de fuerza se han transformado en relaciones simbólicas.

Se delinea entonces, en este punto de mi lectura de textos tan diversos, una oposición entre poder y fuerza, oposición que me parece está totalmente oculta en los discursos sobre el poder que circulan hoy cotidianamente, desde la escuela hasta la fábrica y el gueto. Como sabemos, del sesenta y ocho a nuestros días, la crítica al poder y su contestación se han deteriorado mucho, justamente porque se han masificado. Proceso inevitable y no seremos nosotros quienes vayamos a decir (con buen gesto reaccionario) que un concepto, en el momento en que se pone al alcance de todo el mundo, se deshace y

que, por tanto, hubiera debido permanecer al alcance de unos pocos. Al contrario: es justamente porque hubiera debido ponerse al alcance de todos, y correr así el riesgo de su propia disolución, que se vuelve importante la crítica de sus degeneraciones.

Por tanto, en los discursos políticos de masas sobre el poder ha habido dos fases equívocas: la primera, ingenua, en la que el poder [261] tenía un centro (el Sistema, como señor malvado bigotudo, que desde el tablero de un computador maléfico manipulaba la perdición de la clase obrera). Esta idea ha sido ya suficientemente criticada, y la noción foucaultiana de poder interviene precisamente para mostrarnos su ingenuidad antropomórfica. Puede encontrarse el rastro de esta revisión del concepto incluso en las contradicciones internas de los diferentes grupos terroristas: desde los que quieren herir el «corazón» del Estado hasta los que, por el contrario, tratan de destruir las tramas del poder en su periferia, en los puntos que yo llamaría «foucaultianos», donde operan el funcionario de prisiones, el pequeño comerciante, el capataz.

Más ambigua es la segunda fase, en la cual se confunden muy fácilmente fuerza y poder. Hablo de «fuerza» en vez de, como me saldría espontáneamente, causalidad, por los motivos que veremos más adelante, pero partamos de inmediato de una noción bastante ingenua de causalidad.

Hay cosas que son la causa de otras cosas: el rayo que hace arder el árbol, el miembro masculino insemina el útero femenino. Estas relaciones no son reversibles, el árbol no hace arder al rayo, ni la mujer insemina al hombre. En cambio, hay relaciones en las que alguien hace que otro haga algo en virtud de una relación simbólica: el hombre establece que sea la mujer quien lave la vajilla, la Inquisición establece que quien practique la herejía sea quemado en la hoguera y se arroja el derecho de definir lo que es herejía. Estas relaciones se fundan en una estrategia del lenguaje que, tras haber reconocido la fragilidad de las relaciones de fuerza, las institucionaliza simbólicamente, obteniendo el consenso de los dominados. Las relaciones simbólicas son reversibles. En principio, basta con que la mujer diga no al hombre para que los platos tenga que lavarlos él, o que los herejes no reconozcan la autoridad del inquisidor para que éste sea quemado. Por supuesto, las cosas no son tan simples, y precisamente porque el discurso que constituye simbólicamente el poder debe contar, no con simples relaciones de causalidad, sino con complejas interacciones de fuerzas. Y, sin embargo, creo que radica aquí la diferencia entre poder, como hecho simbólico, y causalidad pura: el primero es reversible, de poder se hacen, en realidad, las revoluciones, mientras que la segunda es sólo canalizable o moderable, permite reformas (invento del pararrayos; la mujer decide usar anticonceptivos, no tener relaciones sexuales o tenerlas de tipo homosexual).

La incapacidad para distinguir entre poder y causalidad conduce [262] a muchos comportamientos políticos infantiles. Ya hemos dicho que las cosas no son tan simples. Sustituyamos la noción de causalidad (unidireccional) por la de fuerza. Una fuerza se ejerce sobre otra fuerza: se componen en un paralelogramo de fuerzas. No se anulan, se componen según una ley. El juego entre fuerzas es reformista: produce compromisos. Pero el juego no se establece nunca entre dos fuerzas, sino entre innumerables fuerzas, el paralelogramo engendra figuras multidimensionales mucho más complejas. Para determinar qué fuerzas son opuestas entre sí, intervienen unas resoluciones que no dependen del juego de las fuerzas, sino del juego del poder. Se produce un saber de la composición de fuerzas.

Volviendo a DUBY, cuando existen los caballeros, cuando entran en juego los mercaderes con sus riquezas, cuando los campesinos emigran hacia la ciudad empujados por la penuria, se trata de fuerzas: la estrategia simbólica, la formulación de teorías convincentes de los tres o de los cuatro órdenes, y por tanto la configuración de relaciones de poder, entran en juego para definir qué fuerzas deberán contener a cuáles otras, y en qué dirección deberán apuntar los paralelogramos que se derivan de ellas. Pero, en el libro de DUBY, por lo menos para el lector distraído, el juego de fuerzas corre el riesgo de desaparecer, ante el argumento dominante, constituido por la resistemización continua de las figuras simbólicas.

Tomemos ahora el último libro de nuestro montón, el de Howard sobre la historia de las armas en la evolución de la historia europea (*La guerra y las armas en la historia de Europa*). Hablaremos de él muy sucintamente, invitando al lector a deleitarse por su cuenta con este libro fascinante, lleno de anécdotas y de revelaciones imprevisibles, que parte de las guerras del período feudal y llega hasta las de la era nuclear.

El 1346, en Crecy, Eduardo III introdujo, contra la caballería enemiga, los arqueros con arco largo. Estos arcos largos, que arrojaban cinco o seis flechas en el tiempo en que una ballesta disparaba un solo virote, ejercieron una fuerza diferente sobre la caballería. La derrotaron. La caballería se vio entonces obligada a reforzar sus armaduras: se hizo menos maniobrable y ya no servía de nada cuando se combatía a pie. La fuerza del caballero armado quedó anulada.

He aquí una relación de fuerzas. Se reaccionó y se trató de compensar la fuerza nueva. Es decir, se reformó toda la estructura del ejército. La historia de Europa avanzaba a través de composiciones de este género y los ejércitos se convertían en algo distinto. Recuérdese el lamento de los paladines ariostescos ante la feroz ceguera [263] del arcabuz. Pero he aquí que las nuevas relaciones de fuerza, al refrenarse recíprocamente y al componerse, crearon una nueva ideología del ejército y produjeron nuevos ordenamientos simbólicos. Aquí el libro de Howard parece proceder inversamente al de DUBY. De la fuerza a las nuevas estructuras de poder, por vía indirecta, mientras el otro parte de la formulación de las imágenes del poder para llegar a las relaciones de fuerzas nuevas y viejas que lo sustentaban.

Si no se reflexiona suficientemente sobre esta oposición, se cae en unas formas de infantilismo político: no es posible oponerse a una fuerza diciendo «no te obedezco», sino que se elaboran técnicas para refrenarla. Pero no se reacciona ante una relación de poder con un simple e inmediato acto de fuerza: el poder es mucho más sutil y se sirve de consensos mucho más capilares, y cicatriza la herida recibida en aquel punto, que siempre y necesariamente es periférico.

De ahí la habitual fascinación de las grandes revoluciones, que a las generaciones posteriores les parecen efecto de un solo acto de fuerza que, al ejercerse en un punto insignificante en apariencia, hace girar todo el eje de una situación de poder: la toma de la Bastilla, el asalto al palacio de Invierno, el ataque al cuartel de Moncada... Y por esto el revolucionario en ciernes se afana en reproducir actos ejemplares de este tipo, y se asombra de que fracasen. Es que el acto de fuerza «histórico» jamás había sido un acto de fuerza, sino un gesto simbólico, un hallazgo teatral final que sancionaba, de una manera también significativa a nivel escenográfico, una crisis de relaciones de poder que se había difundido y ramificado desde mucho antes. Y sin la cual el pseudoacto de fuerza sólo sería un mero acto de fuerza sin poder simbólico, destinado a componerse en un pequeño paralelogramo local.

Pero, ¿cómo puede disgregarse un poder formado por una red de consensos? Es la pregunta que se hace Foucault en *La voluntad de saber*: «¿Es preciso decir que necesariamente se está *dentro* del poder, que no se puede *huir* de él, que no hay, respecto a él, una exterioridad absoluta, porque se está indefectiblemente sometido a la ley?». Pensándolo bien, es la misma constatación de Barthes cuando afirma que jamás se sale del lenguaje.

La respuesta de Foucault es: «Significaría ignorar el carácter estrechamente relacional de las relaciones de poder. Éstas sólo pueden existir en función de una multiplicidad de puntos de resistencia, que cumplen en ellas el papel de adversario, de blanco, de apoyo, de salida para una presa [...] No hay, por tanto, respecto al poder [264] un lugar del gran Rechazo, alma de la revuelta, foco de todas las rebeliones, ley pura del revolucionario. Sino *unas* resistencias que son ejemplos de especie: posibles, necesarias, improbables, espontáneas, salvajes, solitarias, concertadas, arrebadoras, violentas, irreductibles, dispuestas al compromiso, interesadas o sacrificiales [...] Los puntos, los nudos, los focos de resistencia se encuentran diseminados con mayor o menor densidad en el tiempo y en el espacio, y hacen surgir a veces grupos o individuos de modo definitivo, e inflaman súbitamente ciertos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, ciertos tipos de comportamiento [...] Mucho más a menudo se trata

de puntos de resistencia móviles y transitorios, que introducen en la sociedad fracturas que se desplazan, y quiebran la unidad o suscitan reagrupamientos, marcando a los individuos mismos, desmembrándolos o remodelándolos [...]».

En este sentido, el poder, en el cual se está, ve cómo se origina en su propio seno la disgregación de los consensos en que se basa. Lo que me urge, en estos tramos finales de mi artículo, es revelar la homología entre estos continuos procesos de disgregación descritos (de manera bastante alusiva) por Foucault y la función que Barthes asigna a la literatura en el seno del sistema del poder lingüístico. Lo cual quizá me induciría a hacer también algunas reflexiones sobre cierto esteticismo de la visión de Foucault, cuando (véase al respecto la entrevista de 1977 en el apéndice de la edición italiana del libro citado) se pronuncia contra la finalidad de la actividad del escritor y contra la teorización de la escritura como actividad destructora; o a preguntarme si Barthes no hace de la literatura (cuando dice que es una posibilidad abierta también al científico y al historiador) una alegoría de las relaciones de resistencia y de crítica al poder en el ámbito más amplio de la vida social. Lo que parece claro es que esta técnica de oposición al poder, siempre desde el interior y difusa, nada tiene que ver con las técnicas de oposición a la fuerza, que son siempre externas, y puntuales. Las oposiciones a la fuerza obtienen siempre una respuesta inmediata, como en el choque entre dos bolas de billar; las oposiciones al poder obtienen siempre una respuesta indirecta.

Tratemos de hacer una alegoría de bonita película norteamericana de los años treinta. En el barrio chino, una pandilla extorsiona las lavanderías. Actos de fuerza. Se entra, se pide el dinero, si la lavandería no paga, se rompe todo. El amo de la lavandería puede oponer la fuerza a la fuerza: le parte la cara al gángster. El resultado es inmediato. Al día siguiente el gángster ejercerá una fuerza mayor. Este juego de fuerzas puede llevar a ciertas modificaciones de [265] los sistemas de protección en la vida del barrio: puertas blindadas, sistemas de alarma. Pararrayos.

Pero, poco a poco, este clima es absorbido por los habitantes del barrio: los restaurantes cierran más temprano, los habitantes no salen después de cenar, los otros comerciantes aceptan que es razonable pagar para no ser molestados... Se ha instaurado una relación de legitimación del poder de los mafiosos, a la cual contribuyen todos, incluso los que desearían un sistema diferente. El poder de los gángsters comienza a fundarse ahora en unas relaciones simbólicas de obediencia, donde el que obedece es tan responsable como aquel a quien se obedece. En cierto modo, todos salen ganando.

La primera disgregación de este consenso podría venir de un grupo de jóvenes que deciden organizar todas las noches una fiesta con petardos y dragones de papel. Como acto de fuerza, esta situación quizá podría obstaculizar el paso o la huida de los gángsters, pero en este sentido la acción sería mínima. Como aspecto de resistencia al poder, la fiesta introduce un elemento de confianza, que actúa como elemento de disgregación del consenso dictado por el miedo. Su resultado no puede ser inmediato; sobre todo, no se obtendrá ningún resultado si a la fiesta no corresponden otras conductas periféricas, otras formas de expresar el «no». En nuestra película, bien podría ser el gesto de coraje del periodista local. Pero el proceso podría también abortar. Las tácticas deberían desecharse de inmediato, en el caso de que el sistema de los mafiosos fuese capaz de integrarlas en el folklore local... Detengamos aquí nuestra alegoría que, como película, nos obligaría al final feliz.

No sé si esta fiesta con el dragón puede ser una alegoría de la literatura según Barthes, o si la literatura de Barthes y esta fiesta pueden ser alegorías de las crisis foucaultianas de los sistemas de poder. También porque en este punto surge una nueva duda: ¿Hasta qué punto la lengua de Barthes obedece a unos mecanismos homólogos de los sistemas de poder descritos por Foucault?

Consideremos una lengua como un sistema de reglas: no sólo gramaticales, sino también de reglas de esas que hoy se denominan pragmáticas; por ejemplo, la regla de la conversación que estipula que a una pregunta se debe responder de manera pertinente, y quien la viola es considerado maleducado, idiota, provocador, o se cree que hace alusión a alguna otra cosa que no quiere decir. La literatura que

hace trampas con la lengua se presenta como la actividad que disgrega las reglas y establece otras: provisionales, válidas en el ámbito de un solo discurso y de una sola corriente; y válidas sobre todo [266] en el ámbito del laboratorio literario. Esto significa que Ionesco hace trampas con la lengua al hacer hablar a sus personajes como hablan, por ejemplo, en *La cantante calva*. Pero, si en las relaciones sociales todo el mundo hablara como la cantante calva, la sociedad se disgregaría. Obsérvese que no habría revolución lingüística, puesto que la revolución implica un derrocamiento de las relaciones de poder; un mundo que hablara como Ionesco no derrocaría nada, instauraría una especie de grado  $n$  (el opuesto de cero, un número indefinido) del comportamiento. Ni siquiera sería posible comprar el pan en la panadería.

¿Cómo se defiende la lengua ante tal riesgo? Reconstruyendo, dice Barthes, una situación de poder frente a la propia violación, absorbiéndola (el anacoluta del artista se convierte en norma común). En lo que respecta a la sociedad, ésta defiende la lengua representando la literatura, que cuestiona la lengua, en lugares reservados. Ésta es la razón de que en el lenguaje no haya nunca revolución: o es una ficción de revolución, en el escenario, donde todo está permitido, para volver luego a casa hablando de modo normal; o es un movimiento infinitesimal de continua reforma. El esteticismo consiste en creer que el arte es la vida y la vida el arte, confundiendo las zonas. Engañándose.

La lengua no es, por tanto, un escenario de poder en el sentido de Foucault. Bien. Pero, ¿por qué se ha creído encontrar homologías tan profundas entre dispositivos lingüísticos y dispositivos de poder, y advertir que el saber del que un poder se sustancia se produce por medios lingüísticos?

Surge aquí una duda. Quizá no es que la lengua sea distinta del poder porque éste es sede de revolución, algo que no le es consentido a la lengua. Sino que el poder es homólogo de la lengua porque, tal como lo describe Foucault, no puede ser nunca sede de revolución. Es decir, en el poder no hay nunca diferencia entre reforma y revolución, considerando revolución el momento en el que un lento régimen de ajustes graduales sufre bruscamente lo que René Thom llamaría una catástrofe, un viraje súbito, pero en el sentido en que una concentración de movimientos sísmicos produce de improviso una alteración del terreno. Punto de ruptura final de algo que ya se había venido gestando, paso a paso. Las revoluciones serían entonces las catástrofes de movimientos lentos de reforma, totalmente independientes de la voluntad de los sujetos, efecto fortuito de una composición de fuerzas final que obedece a una estrategia de ajustes simbólicos madurada desde largo tiempo. [267]

Lo que equivaldría a decir que no está muy claro si la visión que Foucault tiene del poder (y que Barthes ejemplifica genialmente en la lengua) es una visión neo-revolucionaria o es neo-reformista.

El mérito de Foucault sería el de haber abolido la diferencia entre ambos conceptos, obligándonos a repensar, junto a la noción de poder, también la de iniciativa política. Ya veo a los cazadores de modas acusarme de ver en Foucault un pensador típico del *reflujo*.<sup>1</sup> Necedades. El hecho es que en este nudo de problemas se delinean nociones nuevas de poder, de fuerza, de revuelta violenta y de reordenamiento progresivo a través de lentos deslizamientos periféricos, en un universo sin centro, donde todo es periferia y donde no existe ya el «corazón» de nada. Un buen conjunto de ideas para una reflexión que nace bajo el rótulo de una *leçon*. Dejémoslo en suspenso. Se trata de problemas que, como diría Foucault, el sujeto individual no resuelve. A menos que no se limite a la ficción literaria.

1979 [268]

---

<sup>1</sup> Por reflujo (*riflusso*) designamos el abandono de la actividad política, en favor de un mayor interés por los diferentes aspectos de la vida privada, acompañado de una conversión al reformismo, o sea al conservadurismo, por parte de los participantes en los movimientos revolucionarios de extrema izquierda en Italia, a partir de la segunda mitad de los años setenta.

## ELOGIO DE SANTO TOMAS

La mayor desgracia de su carrera no le acaece a Tomás de Aquino el 7 de marzo de 1274, cuando, apenas cumplidos los cuarenta y nueve años, muere en Fossanova, y los monjes no logran bajar su cuerpo por las escaleras a causa de su gordura. Ni tampoco tres años después de su muerte, cuando el arzobispo de París, Etienne Templier, emite una lista de proposiciones heréticas (doscientas diecinueve), que comprenden la mayor parte de las tesis de los averroístas, ciertas observaciones sobre el amor terrenal propuestas cien años antes por Andrés el Capellán, y otras veinte proposiciones claramente atribuibles a él, el angélico doctor Tomás, de la casa de los señores de Aquino. Porque la historia hizo rápidamente justicia a este acto represivo, y Tomás, aunque muerto, ganó su batalla, mientras que Etienne Templier terminó junto con Guillaume de Saint-Amour, el otro enemigo de Tomás, en las filas desgraciadamente eternas de los grandes restauradores, que se inician con los jueces de Sócrates, pasan por los de Galileo y terminan, provisionalmente, con Gabrio Lombardi.

La desgracia que arruina la vida de Tomás de Aquino sobreviene en 1323, dos años después de la muerte de Dante y quizás un poco por culpa suya, es decir, cuando Juan XXII decide convertirlo en santo Tomás de Aquino. Una mala pasada, como recibir el premio Nobel, entrar en la Academia Francesa u obtener el Oscar. Uno se convierte en un cliché, como la Gioconda. Es el momento en que a un gran incendiario se le nombra bombero.

Este año se celebra el séptimo centenario de la muerte de Tomás. Tomás vuelve a ponerse de moda, como santo y como filósofo. Se intenta dilucidar qué hubiera hecho hoy, si hubiera tenido la fe, la cultura y la energía intelectual que tuvo en su tiempo. Pero el amor entenebrece a veces los espíritus y para decir que Tomás fue grande, se dice que fue un revolucionario y habrá que tratar de comprender en qué sentido lo fue: ya que, si no puede decirse que fuera un restaurador, fue sin embargo alguien que construyó un edificio tan sólido que ningún otro revolucionario ha logrado después hacerlo vacilar desde dentro (lo más que ha podido hacerse, de Descartes a [269] Hegel, de Marx a Teilhard de Chardin, ha sido hablar de él «desde fuera»).

Tanto más cuanto que no se comprende cómo el escándalo pueda venir de un individuo tan poco romántico, gordo y tranquilo que, en la escuela, tomaba apuntes en silencio, con aire de no entender nada, mientras sus compañeros se mofaban de él; que cuando en el convento está sentado en su asiento doble en el refectorio (hubo que cortar un brazo divisorio para que tuviera sitio suficiente) oye gritar a sus juguetones compañeros que fuera hay un asno que vuela y corre a verlo, mientras los demás se desternillan de risa (como se sabe, los monjes mendicantes tienen gustos simples): y entonces Tomás (que de tonto no tenía nada) dice que le parecía más verosímil que un asno volara y no que un monje mintiera, y los monjes quedan chasqueados. Y, después, ese estudiante a quien sus condiscípulos llamaban el buey mudo, se convierte en un profesor adorado por sus alumnos, y un día, que pasea con ellos por las colinas, al contemplar París desde lo alto, los discípulos le preguntan si no le gustaría ser el señor de una ciudad tan bella y él contesta que preferiría mucho más poseer el texto de las homilias de san Juan Crisóstomo. Pero, en otra ocasión, cuando un enemigo ideológico trata de avasallarlos, se vuelve una fiera y en su latín, que parece decir poco porque se entiende todo y los verbos están colocados justo donde un italiano los espera, prorrumpe en maldades y sarcasmos, como un Marx cuando fustiga a Szeliga.

¿Era un gordinflón, era un ángel? ¿Era un asexual? Cuando sus hermanos quieren impedirle que se haga dominico (porque en aquel tiempo el benjamín de una familia de pro se hacía benedictino, que era cosa digna, y no mendicante, que era como hoy hacerse miembro de una comuna para Servir al Pueblo o meterse a trabajar con Danilo Dolci), le secuestran camino de París y le encierran en el castillo de la familia, y, para disuadirle de sus caprichos y convertirle en un abad como debe ser, envían a su habitación una joven desnuda y dispuesta a todo. Tomás coge entonces un tizón y se pone a perseguir a la muchacha con la clara intención de quemarle las nalgas. ¿Entonces, nada de sexo? Vaya usted a saber,

pero el hecho lo turba de tal manera que, a partir de entonces, según cuenta Bernardo di Guido, «si no eran estrictamente necesarios, evitaba como a serpientes los encuentros con mujeres».

En cualquier caso, este hombre era un combatiente. Robusto, lúcido, concibe un plan ambicioso, lo lleva a cabo y vence. Veamos entonces cuáles eran el terreno de lucha, la apuesta, las ventajas obtenidas. Tomás nació cincuenta años después de la victoria de las comunas italianas en la batalla de Legnano contra el Imperio. Hacía diez años que Inglaterra tenía la Carta Magna. En Francia, apenas había terminado el reinado de Felipe Augusto. El Imperio agonizaba. Cinco años más tarde, las ciudades libres, marítimas y mercantiles del norte se agruparían para formar la liga hanseática. La economía florentina estaba en expansión, se acuñaba el florín de oro: Fibonacci había inventado ya la partida doble, desde hacía un siglo florecían la escuela de medicina de Salerno y la escuela de derecho de Bolonia. Las cruzadas se hallaban en una etapa avanzada, lo que quiere decir que los contactos con Oriente estaban en pleno desarrollo. Por otra parte, los árabes de España fascinaban al mundo occidental con sus descubrimientos científicos y filosóficos. La técnica adquiría un vigoroso desarrollo: se cambió el modo de herrar a los caballos, de hacer funcionar los molinos, de guiar las naves y de colocar la collera a las bestias de tiro y de labranza. Monarquías nacionales en el norte y comunas libres en el sur. En una palabra, esto no era la Edad Media, por lo menos en el sentido vulgar del término: para ser polémicos, si no fuese por lo que está a punto de tramar Tomás, sería ya el Renacimiento. Pero era necesario que Tomás tramara lo que tramaba para que las cosas se desarrollaran tal como se desarrollaron.

Europa trataba de darse una cultura que reflejara una pluralidad política y económica, dominada, sí, por el control paternalista de la Iglesia, que nadie ponía en discusión, pero abierta a un nuevo sentido de la naturaleza, de la realidad concreta, de la individualidad humana. Los procesos organizativos y productivos se racionalizaban: era preciso encontrar técnicas de la razón.

Cuando nace Tomás, hacía ya un siglo que estaban en práctica las técnicas de la razón. En la Facultad de Artes de París, se enseñaba música, aritmética, geometría y astronomía, pero también dialéctica, lógica y retórica, y de una manera nueva. Un siglo antes, Abelardo había pasado por allí. Había perdido sus órganos genitales, pero por razones privadas, y su cabeza no había perdido vigor: el nuevo método consistía en comparar las opiniones de las diferentes autoridades tradicionales y llegar a una decisión según unos procedimientos lógicos fundados en una gramática laica de las ideas. Se hacía lingüística y semántica; se investigaba qué quería decir una palabra determinada y en qué sentido se empleaba. Los manuales de estudio eran los textos de lógica de Aristóteles, aunque no estaban todos traducidos e interpretados, pues nadie conocía el griego, [271] salvo los árabes, que estaban mucho más avanzados que los europeos, tanto en filosofía como en ciencia. Pero desde hacía ya un siglo la escuela de Chartres, al redescubrir los textos matemáticos de Platón, construía una imagen del mundo natural, regida por leyes geométricas y procesos mensurables. No era todavía el método experimental de Roger Bacon, pero se trataba de una construcción teórica, de un intento de explicar el universo sobre bases naturales, aun cuando la naturaleza se viera como un agente divino. Robert Grosseteste elaboró una metafísica de la energía luminosa, que recuerda un tanto a Bergson y un tanto a Einstein: aparecieron los estudios de óptica, es decir, se planteaba el problema de la percepción de los objetos físicos y se trazaba un límite entre alucinación y visión.

Lo cual no es poco; el universo de la Alta Edad Media era un universo de alucinación, el mundo era un bosque simbólico poblado de presencias misteriosas, y las cosas se veían como el relato continuo de una divinidad que pasaba el tiempo leyendo y elaborando crucigramas. En tiempos de Tomás, este universo de la alucinación no desapareció bajo los golpes del universo de la razón: por el contrario, este último era todavía el producto de las élites intelectuales y no se veía con buenos ojos, porque, para decirlo de una vez, ninguna de las cosas terrenales se veía con buenos ojos. San Francisco hablaba de los pajaritos, pero el planteamiento filosófico de la teología era neoplatónico. Lo cual significaba: lejos, muy lejos, está Dios, en cuya inalcanzable globalidad se agitan los principios de las cosas, las ideas: el



universo es el efecto de una distracción benévola de este Uno muy lejano, que parece verse lentamente hacia abajo, dejando huellas de su perfección en los grumos de la materia que defeca, como los indicios de azúcar en la orina. En este alpechín que representa la periferia más despreciable del Uno podemos encontrar, casi siempre por un golpe de genio enigmático, rastros de gérmenes de comprensión, pero la comprensión está en otra parte, y si todo marcha nos llega lo místico, la intuición nerviosa y descarnada, que penetra con la visión casi drogada en la *gargonnière* del Uno, donde adviene el único y verdadero festín.

Platón y Agustín habían dicho todo lo necesario para comprender los problemas del alma, pero las cosas se volvían oscuras cuando se trataba de saber qué era una flor o el nudo de tripas que los médicos de Salerno exploraban en el vientre de un enfermo, o por qué era benéfico tomar aire fresco en una noche de primavera. De tal manera que era mejor conocer las flores por las miniaturas de los visionarios, ignorar que existiesen las tripas y considerar las noches de primavera como una peligrosa tentación. Así, la cultura europea estaba dividida: si se entendía el cielo, no se entendía la Tierra. Si alguien quería comprender la tierra desinteresándose del cielo se atraía complicaciones. Alrededor vagaban las brigadas rojas de la época, sectas heréticas que por un lado querían renovar el mundo y constituir repúblicas imposibles, y por otro practicaban sodomía, rapiñas y otras cosas nefandas. Vaya uno a saber si esto era verdad, pero, en la duda, era mejor matarlos a todos.

En este momento, los hombres de la razón conocieron por los árabes que existía un antiguo maestro (un griego), que podría proporcionar la clave para unificar esos miembros dispersos de la cultura: Aristóteles. Aristóteles sabía hablar de Dios, pero clasificaba los animales y las piedras y se interesaba por el movimiento de los astros. Aristóteles sabía lógica, se interesaba en la psicología, hablaba de física, clasificaba los sistemas políticos. Pero, sobre todo, ofrecía las claves (y en este aspecto Tomás sabrá hacerlo fructificar plenamente) para desvelar la relación entre la esencia de las cosas (lo que puede ser comprendido y dicho de las cosas, aun cuando no estén presentes a nuestra vista) y la materia de que están hechas. Dejemos en paz a Dios, que vive bien por su cuenta y que ha provisto al mundo de óptimas leyes físicas para que pueda funcionar solo. Y no nos extraviemos tratando de recuperar indicios de las esencias en esa especie de cascada mística por la cual, perdiendo lo mejor, llegamos a atiborrarnos de materia. El mecanismo de las cosas está ahí, a la vista, las cosas son el principio de su propio movimiento. Un hombre, una flor, una piedra son organismos que han crecido según una ley interna que los ha puesto en movimiento: la esencia es el principio de su crecimiento y de su organización. Se trata de algo que ya está ahí, pronto a estallar, algo que mueve la materia desde dentro y la hace crecer y manifestarse: por esto podemos comprenderla. Una piedra es una porción de materia que ha tomado forma y de ese matrimonio ha surgido una sustancia individual. El secreto del ser, que Tomás glosará con ingenioso salto, está en el acto concreto de existir. El existir, el acaecer, no son incidentes que les ocurren a las ideas, que por sí estarían mejor en el cálido útero de la divinidad lejana. Primeramente, las cosas existen de manera concreta, gracias al cielo, y después las comprendemos.

Es necesario aclarar aquí dos cosas. En primer lugar, para la tradición aristotélica, comprender las cosas no significa estudiarlas experimentalmente: basta comprender que las cosas cuentan, la teoría [273] pensaba el resto. Muy poco, si se quiere, pero ya un buen salto adelante respecto al universo alucinado de los siglos precedentes. En segundo lugar, si Aristóteles debía ser cristianizado, era necesario conceder más espacio a Dios, que se hallaba bastante apartado. Las cosas crecen por la fuerza interna del principio de vida que las mueve, pero será preciso admitir que, si Dios se toma en serio todo ese gran movimiento, sea capaz de pensar la piedra mientras ésta se va convirtiendo en piedra por su cuenta, y que, si decidiese interrumpir la corriente eléctrica (que Tomás denominaba «participación»), se produciría el *black out* cósmico. Por consiguiente, la esencia de la piedra está ya en ella y es aprehendida por nuestra mente, que es capaz de pensarla, pero existía ya en la mente de Dios, que está lleno de amor y pasa los días no cuidándose las uñas, sino proveyendo de energía el universo. El juego que había que hacer era

éste, ya que de otro modo Aristóteles no podía entrar en la cultura cristiana, y, si Aristóteles quedaba fuera, también quedaban fuera la naturaleza y la razón.

Juego difícil, porque los aristotélicos que Tomás encuentra cuando comienza su tarea han tomado otro camino. Camino que quizás a nosotros pueda agradarnos más, y que un intérprete propenso a los cortocircuitos históricos podría llegar a definir como materialista: aunque se trata de un materialismo muy poco dialéctico, más bien un materialismo astrológico, que molestaba un poco a todo el mundo, desde los custodios del Corán hasta los del Evangelio. El responsable había sido, un siglo antes, Averroes, musulmán por cultura, berberisco por raza, español por nacionalidad y árabe por lengua. Averroes, que conocía a Aristóteles mejor que nadie, había comprendido a qué llevaba la ciencia aristotélica: Dios no era un manipulador que se entrometía en todo acontecer. Había constituido la naturaleza en su orden mecánico y en sus leyes matemáticas, regida por la férrea determinación de los astros y, dado que Dios era eterno, eterno debía ser también el mundo en su orden. La filosofía se ocupa del estudio de ese orden, es decir de la naturaleza, a la que todos los hombres pueden entender, pues opera en todos un mismo principio de inteligencia, ya que de lo contrario cada uno vería las cosas a su modo y no se podría entender nada. En este punto, la conclusión materialista era inevitable: el mundo es eterno, regido por un determinismo previsible, y si un único intelecto vive en todos los hombres, el alma individual inmortal no existe. Si el Corán dice una cosa diferente, el filósofo debe creer filosóficamente aquello que su ciencia le demuestra y luego, sin plantearse demasiados problemas, creer [274] lo contrario que la fe le impone. Se trata de dos verdades y una no debe estorbar a la otra.

Averroes lleva a conclusiones lúcidas lo que ya estaba implícito en un aristotelismo riguroso, y a esto se debe el éxito que obtuvo en París entre los maestros de la Facultad de Artes, en particular Siger de Brabante, a quien Dante coloca en el Paraíso junto a santo Tomás, aunque es justamente a santo Tomás a quien Siger debe el hundimiento de su carrera científica y su relegación a los capítulos secundarios en los manuales de historia de la filosofía.

El juego de política cultural que Tomás intentaba realizar es doble: por un lado hacer aceptar a Aristóteles por la ciencia teológica de su época, por otro, disociarlo del uso que hacían de él los averroístas. Pero en su intento, Tomás se enfrentaba con el handicap de pertenecer a una de las órdenes mendicantes, que habían tenido la mala fortuna de poner en circulación a Gioacchino da Fiore y a otra banda de heréticos apocalípticos que resultaban peligrosísimos para el orden constituido, para la Iglesia y para el Estado. Con lo que los maestros reaccionarios de la Facultad de Teología, entre los que sobresalía el temible Guillaume de Saint-Amour, pusieron buen cuidado en afirmar que los hermanos mendicantes eran todos heréticos gioacchinistas: tanto era así que querían enseñar el pensamiento de Aristóteles, maestro de los materialistas ateos ,averroístas. Puede observarse que es el mismo juego de Gabrio Lombardo: quien quiere el divorcio es amigo de quien pide el aborto, y por tanto es partidario de la droga. Votad sí como el día de la creación.

Tomás, por el contrario, no era ni un herético ni un revolucionario, era lo que se dice un «conciliador». Para él se trataba de poner de acuerdo lo que era la nueva ciencia con la ciencia de la revelación, cambiarlo todo para que no cambiase nada.

Pero en ese proyecto demuestra un buen sentido extraordinario y (maestro de exquisiteces teológicas) un gran apego a la realidad natural y al equilibrio terrenal. Que quede claro que santo Tomás no aristoteliza el cristianismo, sino que cristianiza a Aristóteles. Que quede claro que jamás pensó que con la razón se pudiera comprender todo, sino que todo se comprende con la fe: sólo quiso decir que la fe no estaba en desacuerdo con la razón, y que por tanto aquí también podía permitirse el lujo de razonar, huyendo así del universo de la alucinación. Se comprende así por qué, en la arquitectura de sus obras, los capítulos principales sólo hablan de Dios, de los ángeles, del alma, de la virtud y de la vida eterna; pero, en el inte- [275] rior de estos capítulos, todo encuentra un lugar más que racional, «razonable». En el interior de la arquitectura teológica, puede entenderse por qué el hombre conoce las

cosas, por qué su cuerpo está hecho de determinada manera, por qué tiene que examinar hechos y opiniones para poder decidir, y resolver las contradicciones sin ocultarlas, sino tratando de conciliarlas a plena luz. Con ello, Tomás restituye a la Iglesia una doctrina que, sin quitarle un ápice de su poder, deja a las comunidades la libertad de que decidan ser monárquicas o republicanas, y que distingue, por ejemplo, diferentes tipos y derechos de propiedad, y llega a decir que sí, que el derecho de propiedad existe, pero en cuanto a la posesión, no en cuanto al uso. Es decir, tengo derecho a poseer un inmueble en vía Tibaldi, pero, si hay personas que viven en barracas, la razón exige que yo consienta su uso a quien carece de vivienda (yo sigo siendo dueño del inmueble, pero los otros deben habitarlo, aunque no le guste a mi egoísmo). Y así por el estilo. Se trata de soluciones fundadas en el equilibrio y en esa virtud que Tomás llamaba «prudencia», cuyo cometido es «conservar la memoria de las experiencias adquiridas, tener el sentido exacto de los fines, la pronta atención a las coyunturas, la investigación racional y progresiva, la previsión de las contingencias futuras, la circunspección ante las oportunidades, la precaución ante las complejidades y el discernimiento ante las condiciones excepcionales.

Este místico, que no veía la hora de perderse en la contemplación beatífica de Dios a la que el alma humana aspira «por naturaleza», era también humanamente atento a los valores naturales y profesaba respeto por el discurso racional, y por ello logró su propósito.

No hay que olvidar que antes de él, cuando se estudiaba el texto de un autor antiguo, el comentador o el copista, cuando encontraban algo que no concordaba con la religión revelada, tachaban las frases «erróneas», o las señalaban dubitativamente para poner en guardia al lector, o bien las acotaban al margen. Tomás, en cambio, alineó las opiniones divergentes, aclaró el sentido de cada una, lo cuestionó todo, incluso los datos de la revelación, enumeró las objeciones posibles e intentó la mediación final. Todo debía hacerse en público, como pública era la *disputatio* en su época: entraba en funciones el tribunal de la razón.

Que después, leyéndolo bien, se evidencia que en cualquier caso el dato de fe prevalecía sobre cualquier otra cosa y guiaba el desarrollo de la cuestión, es decir, que Dios y la verdad revelada precedieran y guiaran el movimiento de la razón laica, ha sido puesto en [276] claro por los más agudos y devotos estudiosos tomistas, como Gilson. Nadie ha dicho nunca que Tomás fuera Galileo. Tomás proporcionó simplemente a la Iglesia un sistema doctrinal que la puso de acuerdo con el mundo natural. Y lo logró en etapas fulgurantes. Las fechas son explícitas. Antes de él se afirmaba que «el espíritu de Cristo no reina donde vive el espíritu de Aristóteles», en 1210 todavía estaban prohibidos los libros de filosofía natural del filósofo griego, y la prohibición continuó en las décadas siguientes, mientras Tomás hacía traducir esos textos por sus colaboradores y los comentaba. Pero en 1255 Aristóteles dejó de estar prohibido. Muerto Tomás, como hemos visto, se intentó todavía una reacción, pero finalmente la doctrina católica acabó alineándose con las posiciones aristotélicas. El dominio y la autoridad espiritual de un Croce en medio siglo de cultura italiana no son nada frente a la autoridad que Tomás demostró al cambiar en cuarenta años toda la política cultural del mundo cristiano. Después de lo cual, se estableció el tomismo. Santo Tomás proporcionó al pensamiento católico un arsenal tan completo, en el que todo encuentra lugar y explicación, que desde entonces dicho pensamiento ya no aportará nada más. A lo sumo, con la escolástica de la contrarreforma, reelaborará el pensamiento de Tomás, restituyéndonos un tomismo jesuíta, un tomismo dominico y hasta un tomismo franciscano en el que se mueven las sombras de Buenaventura, de Duns Escoto y de Ockham. Pero Tomás ya no podrá tocarse más. Aquello que en Tomás era ansia constructora de un sistema nuevo, en la tradición tomista se vuelve vigilancia conservadora de un sistema intocable. Allí donde Tomás ha derribado para volver a construir de nuevo, el tomismo escolástico trata de no tocar nada y realiza prodigios de equilibrio seudotomistas para hacer entrar lo nuevo dentro de la trama del sistema de Tomás. La tensión y el ansia de conocimiento, que el gordo Tomás poseía en grado máximo, se desplaza entonces a los movimientos heréticos y a la reforma protestante. De Tomás ha quedado el arsenal lógico, pero no el esfuerzo intelectual que supuso edificar

una forma de pensamiento que era, entonces, verdaderamente «diferente». Por supuesto, la culpa ha sido también suya, ya que fue él quien ofreció a la Iglesia un método para conciliar las tensiones y para englobar de manera no conflictiva todo aquello que no puede evitarse. Fue él quien enseñó a individualizar las contradicciones para después tratar de armonizarlas. Una vez cogida la costumbre, se pensó que, donde había una oposición entre sí y no, Tomás enseñaba a expresar un «ni». Sólo que Tomás lo hizo en un momento en el que [277] decir «ni» no significaba detenerse, sino dar un paso adelante, y poner las cartas sobre la mesa.

Por lo que, ciertamente, es lícito preguntarse qué haría Tomás de Aquino si viviera hoy, pero es necesario responder que en cualquier caso no volvería a escribir una *Suma Teológica*. Su discurso se refería al marxismo, a la física relativista, a la lógica formal, al existencialismo y a la fenomenología. No comentaría a Aristóteles, sino a Marx y a Freud. Después cambiaría el método argumentativo, que se haría menos armónico y conciliador. Por último, se daría cuenta de que no podría ni debería elaborar un sistema definitivo, cerrado como una arquitectura, sino una especie de sistema móvil, una *Suma* de páginas sustituibles, ya que en su enciclopedia de las ciencias habría entrado la noción de provisionalidad histórica. No sabría decir si sería todavía cristiano. Pero démoslo por bueno. Estoy seguro de que participaría en la celebración del séptimo centenario de su muerte, sólo para recordar que no se trata ya de decidir cómo usar todavía lo que él pensó, sino de pensar otras cosas. O como máximo de aprender de él cómo hay que hacer para pensar con limpieza, como hombre de la propia época. Después de lo cual, no querría estar dentro de sus hábitos.

1974 [278]

## LO CÓMICO Y LA REGLA

De todas las preguntas que constituyen el panorama problemático de lo cómico, me limitaré aquí a una sola, por razones de tiempo, y daré por descontadas las demás. Puede ser que la pregunta esté mal formulada y que, en definitiva, pueda rehusarse propiamente en tanto que pregunta. Lo cual no quita que constituya por sí misma un *endoxon* que hay que tener en cuenta. Por burda que sea, contiene algún germen de verdad problemática.

Se dice que lo trágico (y lo dramático) son *universales*. A muchos siglos de distancia, sufrimos aún con las vicisitudes de Edipo y de Orestes y, aunque sin compartir la ideología de Homais, sigue conmoviéndonos la tragedia de Emma Bovary. En cambio, lo cómico parece ligado al tiempo, a la sociedad, a la antropología cultural. Comprendemos el drama del protagonista de *Rashomon*, pero no entendemos cuándo y por qué ríen los japoneses. Cuesta su trabajo encontrar cómico a Aristófanes, y hace falta más cultura para reír con Rabelais que para llorar con la muerte de Orlando paladín.

Puede objetarse, es cierto, que existe un cómico «universal»: la tarta estrellada en la cara, la caída en el barro del Miles Gloriosus, las noches en blanco de los maridos rechazados de Lisístrata. Pero en este punto podría decirse que lo trágico que perdura no es sólo lo trágico universal (la madre que pierde al hijo, la muerte del amado o de la amada), sino también lo trágico más particular. Aun sin saber de qué se le acusa, el Sócrates que se extingue lentamente de los pies hacia el corazón nos hace estremecer, mientras que sin una licenciatura en letras clásicas no sabemos exactamente por qué el Sócrates de Aristófanes deba hacernos reír.

La diferencia también se da al considerar obras contemporáneas: todo el mundo se estremece viendo *Apocalypse Now*, cualquiera que sea su nacionalidad y su nivel cultural; mientras que para Woody Allen hay que ser bastante culto. Danny Kaye no siempre hacía reír; Cantinflas, el ídolo de las plateas mexicanas de los años cincuenta, nos ha dejado indiferentes; los cómicos de la televisión norteamericana son inexportables (¿quién ha oído hablar de Sid Caesar?, ¿ha tenido éxito entre nosotros Lenny Bruce?), como también, por otra [279] parte, son inexportables a muchos países Alberto Sordi o Totó.

Por lo tanto, no basta con decir, reconstruyendo parte del Aristóteles perdido, que en la tragedia asistimos a la caída de un personaje de condición noble, ni demasiado bueno ni demasiado malo, con el que se puede simpatizar, ante cuya violación de la regla moral o religiosa experimentamos piedad por su destino y terror por la pena que le alcanzará y que podría alcanzarnos también a nosotros, de tal modo que al final su castigo sea la purificación de su pecado y también de nuestras tentaciones; como tampoco basta con decir que en lo cómico nos hallamos ante la violación de una regla por un personaje inferior, de carácter animalesco, frente al cual experimentamos un sentimiento de superioridad que nos impide identificarnos con su caída, que, de todos modos, no nos conmueve pues su desenlace será incruento.

Tampoco podemos contentarnos con la reflexión de que, ante la violación de la regla por parte de un personaje tan distinto a nosotros, no sólo experimentamos la seguridad de nuestra propia impunidad, sino también el gusto de la transgresión por persona interpuesta: el personaje paga por nosotros y así podemos gozar por procuración de la transgresión de una regla que, en el fondo, deseábamos violar, pero sin correr ningún riesgo. Todos estos aspectos funcionan indudablemente en lo cómico, pero, si fueran éstos los únicos aspectos, no podríamos explicarnos por qué se verifica esa diferencia de universalidad entre los dos géneros rivales.

El problema, por tanto, no reside (solamente) en la transgresión de la regla y en el carácter inferior del personaje cómico, sino en la pregunta siguiente: ¿Cuál es nuestro conocimiento de la regla violada?

Eliminemos el primer malentendido: que en lo trágico la regla es universal, por lo cual la violación nos conmueve, mientras que en lo cómico la regla es particular, local (limitada a un período determinado, a una cultura específica). Esto explicaría ciertamente la diferencia de universalidad: un acto

de canibalismo sería trágico, mientras que sería cómico un chino caníbal comiéndose a un semejante con palillos en vez de con cuchillo y tenedor (por supuesto, sería cómico para nosotros, no para los chinos, que encontrarían el hecho bastante trágico).

En realidad, las reglas violadas en lo trágico son necesariamente universales. Es universal, dicen, el horror por el incesto, pero no es universal el deber que tendría Orestes de matar a su propia madre. Y deberíamos preguntarnos por qué hoy, en una época de gran per- [280] misividad moral, tenemos que encontrar trágica la situación de madame Bovary. No lo sería en una sociedad poliándrica, ni tampoco en Nueva York; que la buena señora se conceda sus caprichos extra-conyugales y además que no se lamenta demasiado. Esta provinciana demasiado arrepentida hoy debería hacernos reír por lo menos tanto como el personaje chejoviano de *Es peligroso exagerar*, quien, tras salpicar de saliva a un personaje importante al estornudar durante una función teatral, sigue después reiterando sus excusas más allá del límite de lo razonable.

El hecho es que es típico de lo trágico, antes, durante y después de la representación de la violación de la regla, demorarse largamente en la naturaleza de la regla. En la tragedia es el propio coro el que nos ofrece la representación de las disposiciones sociales (es decir, de los códigos) en cuya violación consiste lo trágico. La función del coro es precisamente explicarnos a cada paso cuál es la Ley: sólo así se comprende la violación y sus fatales consecuencias. *Madame Bovary* es una obra que ante todo nos explica cuán condenable es el adulterio, o, por lo menos, cuán condenable era para los contemporáneos de la protagonista. Y *El ángel azul* nos dice ante todo que un profesor de edad madura *no debe* degradarse con una bailarina; y *Muerte en Venecia* nos dice ante todo que un profesor de edad madura *no debe* enamorarse de un muchachito.

El segundo paso (no cronológico, aunque sí lógico) será decir por qué estos personajes no podían evitar sucumbir. Pero al decirlo se reitera la regla (sea como afirmación en términos de valor ético, sea como reconocimiento de una obligación social).

Lo trágico justifica la violación (en términos de destino, pasión u otro concepto) pero no elimina la regla. Por esto es universal: explica *siempre* por qué el acto trágico debe infundir temor y piedad. Lo que equivale a decir que toda obra trágica es también una lección de antropología cultural, y nos permite identificarnos con una regla que quizá no es la nuestra.

Puede ser trágica la situación de un miembro de una comunidad antropófaga que se niega al rito caníbal: pero será trágica en la medida en que el relato nos convenza de la majestad y del peso del deber de antropofagia. Una historia que nos relate las vicisitudes de un antropófago dispéptico y vegetariano a quien no le gusta la carne humana, sin que nos explique de manera extensa y convincente lo noble y justa que es la antropofagia, será tan sólo una historia cómica.

La contraprueba de estas proposiciones teóricas consistiría en de- [281] mostrar que las obras cómicas dan la regla por descontada y no se preocupan por reiterarla. Esto es, en efecto, lo que creo y sugiero que se verifique. Traducida en términos de semiótica textual, la hipótesis sería formulable en estos términos: existe un artificio retórico, que concierne a las figuras del pensamiento, por el cual dada una disposición social o intertextual ya conocida por la audiencia, muestra su variación sin por ello hacerla discursivamente explícita.

Que silenciar la normalidad violada es típico de las figuras del pensamiento, aparece evidente en la ironía, que siendo aseveración de lo contrario (¿de qué?, de lo que es o de lo que socialmente se cree), muere cuando lo contrario de lo contrario se hace explícito. La aseveración de lo contrario debe ser, a lo sumo, sugerida por la *pronunciato*: pero ¡ay! si se comenta la ironía, si se afirma «no-a», recordando «al contrario de a». Que el caso sea el contrario de *a* todos deben saberlo, pero nadie debe decirlo.

¿Cuáles son las disposiciones que lo cómico viola sin que deba reiterarlas? Ante todo, las comunes, es decir, las reglas pragmáticas de interacción simbólica, que el cuerpo social debe considerar como

dadas. La tarta arrojada a la cara hace reír porque se presupone que, en una fiesta, los pasteles se comen y no se estrellan en la cara de los demás. Hay que saber que un besamanos consiste en rozar con los labios la mano de la dama, para que sea cómica la situación en la que alguien se apodera de una gélida manita y la empapa golosamente de húmedos y ruidosos besos (o suba de la mano a la muñeca y de ahí al brazo; situación no cómica y quizás trágica en una relación erótica, en un acto de violencia carnal).

Veamos las reglas de conversación de Grice. Es inútil decir, como hacen los últimos crocianos, que en la interacción cotidiana las violamos continuamente. No es cierto, las observamos, o bien las tomamos por buenas a fin de que adquieran sabor, sobre el fondo de su existencia desatendida, la implicación conversacional, la figura retórica, la licencia artística. Justamente porque las reglas, aunque sea inconscientemente, son aceptadas, su violación sin razón se vuelve cómica.

*Máxima de la cantidad:* haz que tu contribución sea tan informativa como lo requiera la situación de intercambio. Situación cómica: «Perdone, ¿sabe usted la hora?». «Sí.»

*Máximas de la calidad:* a) no decir lo que se crea que es falso. Situación cómica: «¡Dios mío, te lo ruego, dame una prueba de tu inexistencia!»; b) No decir nada de lo cual no se tenga pruebas adecuadas. Situación cómica: «El pensamiento de Maritain me resulta [282] tan inaceptable como irritante. ¡Menos mal que no he leído ninguno de sus libros!» (afirmación de uno de mis profesores de universidad, *Personal communication*, febrero de 1953).

*Máxima de la relación:* Sé pertinente. Situación cómica: «¿Sabes conducir una lancha?» «¡Por supuesto! ¡Hice la mili en los Alpes!» (Totó).

*Máximas de la manera:* Evita las expresiones oscuras y ambiguas, sé breve y evita prolijidades inútiles, sé ordenado. No creo necesario sugerir salidas cómicas respecto a la violación de estas normas, con frecuencia involuntarias. Naturalmente, insisto, este requisito no es suficiente. Se pueden violar ciertas máximas conversacionales con resultados normales (implicación), con resultados trágicos (representación de inadaptación social) y también con resultados poéticos. Se requieren otros requisitos, por lo que remito a las otras tipologías del efecto cómico. En lo que quiero insistir es que en los casos antes citados hay efecto cómico (*coeteris paribus*) si la regla no es recordada, sino presupuesta implícitamente.

Lo mismo ocurre con la violación de las disposiciones intertextuales. Hace algunos años la revista *Mad* se había especializado en unas pequeñas escenas que titulaba «Las películas que nos gustaría ver». En ellas presentaba, por ejemplo, a una banda de forajidos del Oeste que ataban a una joven a las vías del ferrocarril, en la pradera. Encuadres sucesivos, con montaje a lo Griffith, el tren que se aproximaba, la muchacha llorando, la cabalgada de los buenos que llegaban en su auxilio, aceleración progresiva de los encuadres alternados y, por último, el tren que trituraba a la muchacha. Variaciones: El sheriff que se apresta para el duelo final según todas las reglas del western, y al final es muerto por el malo; el espadachín que penetra en el castillo donde el malvado tiene prisionera a la bella, atraviesa el salón colgándose de cortinaje y arañas, se empeña con el malvado en un duelo espectacular y al final es atravesado de parte a parte. En todos estos casos, para gozar de la violación, es preciso que las reglas del género estén ya presupuestas y se consideren inviolables.

Si esto es verdad, y creo que la hipótesis difícilmente puede ser falsa, deberían cambiarse las metafísicas de lo cómico, incluida la metafísica o la metaantropología bajtiniana de la carnavalización. Lo cómico parece popular, liberador, subversivo porque concede licencia para violar la regla. Pero la concede precisamente a quien tiene interiorizada esta regla hasta el punto de considerarla inviolable. La regla violada por lo cómico es de tal manera reconocida que no es [283] preciso repetirla. Por esto el carnaval sólo puede acontecer una vez al año. Es preciso un año de observancia ritual para que la violación de los preceptos rituales pueda ser gozada (*semel —exactamente— in anno*).

No hay carnaval posible en un régimen de absoluta permisividad y de completa anomia, puesto que nadie recordaría qué es lo que se pone (entre paréntesis) en cuestión. Lo cómico carnavalesco, el momento de la transgresión, sólo puede darse si existe un fondo de observancia indiscutible. En este sentido lo cómico no sería del todo liberador, ya que, para poderse manifestar como liberación, requeriría (antes y después de su aparición) el triunfo de la observancia. Y esto explicaría por qué el universo de los mass-media es al mismo tiempo un universo de control y regulación del consenso y un universo fundado en el comercio y consumo de esquemas cómicos. Se permite reír justamente porque antes y después de la risa es seguro que se llorará. Lo cómico no tiene necesidad de reiterar la regla porque está seguro de que es conocida, aceptada e indiscutida y de que aún lo será más después de que la licencia cómica haya permitido —dentro de un determinado espacio y por máscara interpuesta— jugar a violarla.

«Cómico» es sin embargo un término paraguas, como «juego». Hay que preguntarse aún si no se podría encontrar entre las diversas subespecies de este género tan ambiguo una forma de actividad que jugara de manera diferente con las reglas, de modo que permitiera incluso ejercicios en los intersticios de lo trágico —jugando con la sorpresa y rehuendo este oscuro comercio con el código—, que condenara en bloque a lo cómico a ser la mejor de las salvaguardias y de las celebraciones del propio código.

Creo que podríamos descubrir esta categoría en lo que Pirandello oponía o articulaba respecto a lo cómico llamándolo humorismo.

Mientras que lo cómico es la percepción de lo opuesto, el humorismo es su sentimiento. No discutiremos aquí la terminología, todavía crociana. Si es un ejemplo de lo cómico una vieja decadente que se acicala como una jovencita, el humorismo obligaría a preguntarse también por qué la vieja actúa así.

En este movimiento no me siento superior y distanciado respecto al personaje animalesco que actúa contra las buenas reglas, sino que empiezo a identificarme con él, padezco su drama y mi carcajada se transforma en sonrisa. Otro ejemplo propuesto por Pirandello es el de don Quijote opuesto al Astolfo de Ariosto. Astolfo, que llega a la Luna a caballo de un fabuloso hipogrifo y que al caer la [284] noche busca un albergue como un viajante de comercio, es cómico. No así don Quijote, pues advertimos que su lucha con los molinos de viento reproduce la ilusión de Cervantes que se batió, perdió un brazo y sufrió cautiverio por una gloria ilusoria.

Diría más: es humorística la ilusión de don Quijote, que sabe, o debería saber, como sabe el lector, que los sueños que persigue están para siempre relegados a los mundos imaginarios de una literatura caballerescas pasada de moda. Pero he aquí que, en este punto, la hipótesis pirandelliana choca con la nuestra. No es casual que el *Quijote* comience en una biblioteca. La obra de Cervantes da por sabidas las disposiciones intertextuales sobre las que se modelan, aunque arruinando los resultados, las empresas del loco de La Mancha. Cervantes las explica, las repite, las rediscute, del mismo modo en que una obra trágica reitera, cuestionándola, la regla a violar.

El humorismo, por lo tanto, opera como lo trágico, con una diferencia quizás: en lo trágico la regla reiterada forma parte del universo narrativo (*Bovary*) o, cuando es reiterada a nivel de estructuras discursivas (el coro de la tragedia clásica), aparece siempre enunciada por los personajes. En el humorismo, en cambio, la descripción de la regla debería aparecer como una *instancia*, aunque oculta, de la *enunciación*, como la voz del autor que reflexiona sobre las disposiciones sociales en las que el personaje anunciado debería creer. El humorismo, por tanto, excedería en distanciamiento metalingüístico.

Incluso cuando un solo personaje habla de sí y sobre sí mismo, se desdobra en juzgado y en juez. Pienso en el humorismo de Woody Allen, donde la frontera entre las «voces» es difícil de determinar, pero se hace, por así decirlo, sentir. Esta frontera es todavía más evidente en el humorismo manzoniano,



que marca el distanciamiento entre el autor que juzga el universo moral y cultural de don Abbondio y las acciones (exteriores e interiores) del propio don Abbondio.

Así, el humorismo no sería, como lo cómico, víctima de la regla que presupone, sino que representaría su crítica consciente y explícita. El humorismo sería siempre metasemiótico y metatextual. Del mismo género sería lo cómico en el lenguaje, desde las argucias aristotélicas hasta los *puns* de Joyce. Decir que las ideas verdes sin color duermen furiosamente podría ser (si no se asemejara a la poesía) un caso de lo cómico verbal, porque la norma gramatical está presupuesta y sólo presuponiéndola se hace evidente su violación (por esta razón, esta frase hace reír a los gramáticos, pero no a los críticos literarios, que piensan en otras reglas, que son ya de orden retórico, es decir, de segundo grado, que la volverían normal). [285]

Pero decir que *Finnegan's Wake* es una *scherzarade* reitera, al tiempo que oculta, la presencia de Scherezade, de la charada y del *scherzo* en el cuerpo mismo de la expresión transgresiva. Y muestra el parentesco de los tres lexemas reafirmados y negados, su ambigüedad de fondo y la posibilidad paranomástica que los volvía frágiles. Por esto el anacoluto puede ser cómico o el lapsus del que no se preguntan las razones (sepultadas en la estructura misma de lo que otros llaman cadena significativa, pero que es, de hecho, la estructura ambigua y contradictoria de la enciclopedia). La argucia, en cambio, y el retruécano son ya afines al humorismo: no generan piedad por los seres humanos, sino desconfianza (que nos implica) por la fragilidad del lenguaje.

Pero tal vez confundo categorías que habrá que distinguir después. Al reflexionar sobre este hecho, y sobre la relación entre la reflexión y sus propios tiempos (tiempos cronológicos, digo) quizás abro una ventana a un nuevo género, la reflexión humorística sobre la mecánica de los debates, donde se pide que se desvele, en treinta minutos, qué es *le propre de l'homme*.

1980 [286]

## ÍNDICE

<i>Prefacio</i> .....	[7]
I. VIAJE A LA HIPERREALIDAD .....	[11]
Las fortalezas de la soledad .....	[13]
Los pesebres de Satán .....	[21]
Los castillos encantados .....	[30]
Los monasterios de la salvación .....	[39]
La ciudad de los autómatas.....	[47]
Ecología 1984 y la Coca-cola hecha carne .....	[55]
II. HACIA UNA NUEVA EDAD MEDIA .....	[65]
Proyecto de Apocalipsis .....	[67]
Proyecto alternativo de Edad Media .....	[69]
Crisis de la Pax Americana.....	[71]
La vietnamización del territorio .....	[73]
El deterioro ecológico .....	[75]
El neonomadismo.....	[76]
La inseguritas .....	[77]
Los errantes .....	[78]
La auctoritas .....	[80]
Las formas del pensamiento .....	[81]
El arte como bricolage.....	[82]
Los monasterios .....	[85]
La transición permanente .....	[86]
III. LOS DIOSES DEL SUBSUELO.....	[87]
La mística de Planète .....	[89]
Lo sagrado no es una moda .....	[94]
Los suicidios del templo.....	[99]
¿De parte de quién están los orixá? .....	[105]
Golpear el corazón del Estado .....	[113]
¿Por qué ríen en aquellas jaulas? .....	[118]
¿Crisis de la razón? .....	[122]
Diálogo sobre la pena capital .....	[129]
[287]	
IV. CRÓNICAS DE LA ALDEA GLOBAL .....	[135]
Para una guerrilla semiológica .....	[137]
La multiplicación de los media.....	[146]
TV: La transparencia perdida .....	[151]
Los modos de la moda cultural .....	[169]
Cultura como espectáculo .....	[176]

La cháchara deportiva .....	[182]
El Mundial y sus pompas .....	[188]
La falsificación y el consenso .....	[193]
V. LEER LAS COSAS .....	[199]
El televidente .....	[201]
Dos familias de objetos .....	[208]
Lady Barbara .....	[210]
El pensamiento lumbar.....	[213]
Casablanca, o el renacimiento de los dioses .....	[217]
Una fotografía .....	[222]
Cómo presentar un catálogo de arte.....	[226]
Cuánto cuesta una obra maestra .....	[232]
VI. DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE .....	[237]
El <i>cogito interruptus</i> .....	[239]
La lengua, el poder, la fuerza.....	[255]
Elogio de santo Tomás.....	[269]
Lo cómico y la regla .....	[279]
[288]	

Impreso en Talleres Gráficos  
 LIBERDUPLEX. S. L.,  
 Constitución, 19,  
 08014 Barcelona.