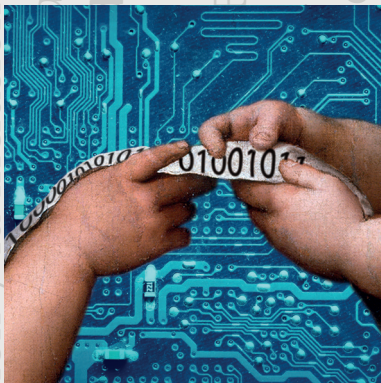


La verdad del mundo técnico

Ensayos para una genealogía
del presente

Friedrich A. Kittler



Friedrich A. Kittler (1943 – 2010)

fue un teórico e historiador de los medios, además de filósofo de la tecnología y el arte. Alcanzó gran renombre en su natal Alemania por su originalidad, sus métodos heterodoxos y sus ideas provocadoras, que le trajeron tanto violentas críticas como sincera admiración. Fue profesor en universidades alemanas y estadounidenses y publicó más de 20 libros a lo largo de su prolífica carrera. Kittler fundó la "Escuela de Berlín" de las ciencias de la información.

La verdad del mundo técnico

Traducción
ANA TAMARIT AMIEVA

Revisión técnica
AXEL RIVERA OSORIO

Friedrich A. Kittler

La verdad del mundo técnico
Ensayos para una genealogía del presente

Epílogo por Hans Ulrich Gumbrecht



Sección de Obras de Filosofía

Primera edición en alemán, 2013
Primera edición en español, 2018
Primera edición electrónica (PDF), 2018

Kittler, Friedrich A.

La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente / Friedrich A. Kittler ; epílogo de Hans Ulrich Gumbrecht ; trad. de Ana Tamarit Amieva ; revisión técnica de Axel Rivera Osorio. — México : FCE, 2018

369 p. : ilus. ; 23 × 17 cm — (Colec. Filosofía)

Título original: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*

ISBN 978-607-16-5830-2 (impreso)

ISBN 978-607-16-5956-9 (PDF)

1. Comunicación y tecnología — Filosofía 2. Literatura — Crítica e interpretación 3. Comunicación — Filosofía 4. Tecnología — Filosofía 5. Medios de comunicación — Aspectos sociales I. Ulrich Gumbrecht, Hans, epílogo II. Tamarit Amieva, Ana, tr. III. Rivera Osorio, Axel, rev. IV. Ser. V. t.

LC P96.T42 K584

Dewey 302.23 K213v

Diseño de portada: Laura Esponda Aguilar

Título original: *Die Wahrheit der technischen Welt.*

Essays zur Genealogie der Gegenwart

© 2013, Suhrkamp Verlag Berlin

All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin

D. R. © 2018, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

www.fondodeculturaeconomica.com

Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com

Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-5830-2 (impreso)

ISBN 978-607-16-5956-9 (PDF)

Hecho en México • *Made in Mexico*

Índice

I. EL SURGIMIENTO DE UNA SENSIBILIDAD HISTÓRICA

El poeta, la madre y el niño. Hacia una invención romántica de la sexualidad . . .	11
Nietzsche (1844-1900)	26
<i>Lullaby of Birdland</i>	41
El dios de los oídos	57
Flechsig, Schreber y Freud. Una red informativa del cambio de siglo	70

II. LA HISTORIA DE LA CULTURA COMO HISTORIA DE LOS MEDIOS

Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble	85
Los medios y las drogas en la segunda Guerra Mundial de Pynchon	101
<i>Enrique de Ofterdingen</i> : un flujo de información	117
El aliento del mundo. Sobre la tecnología de medios de Wagner	140
La ciudad es un medio	158
El rock: un abuso del aparato militar	172
La distancia entre el signo y el ruido	186
La inteligencia artificial de la Guerra Mundial: Alan Turing	200
<i>Unconditional Surrender</i>	218
<i>Protected Mode</i>	234
No hay ningún software	245
<i>Il fiore delle truppe scelte</i>	257

III. GRECIA: EL ORIGEN DE LA HISTORIA DEL SER

Eros y Afrodita	281
Homero y la escritura	291

ÍNDICE

El alfabeto de los griegos. Hacia una arqueología de la escritura	299
En la estela de la <i>Odisea</i>	306
Martin Heidegger, los medios y los dioses de Grecia. Des-alejar significa acercar a los dioses	321
<i>Pathos</i> y <i>ethos</i> . Una reflexión aristotélica	333
 <i>Epílogo. La historia de los medios como acontecimiento de la verdad.</i>	
<i>Sobre la singularidad de la obra de Friedrich A. Kittler</i>	339
<i>Referencias bibliográficas</i>	361
<i>Índice onomástico</i>	365

I. El surgimiento de una sensibilidad histórica

El poeta, la madre y el niño. Hacia una invención romántica de la sexualidad

La Edad Media tuvo algo que se llamó clan. Desde el siglo XVIII se le llama familia al código de parentesco. Los clanes están sujetos a la ley de la exogamia, que mezcla e inscribe a sus descendientes en el eje de las generaciones y de los géneros. Las familias introyectan en sus retoños las normas e imagos que socavan la diferencia binaria de género y producen almas que son sexualizadas por el deseo del incesto.¹

Cuando Parzival nace, Wolfram von Eschenbach menciona únicamente que la madre y las mujeres abren las piernas del recién nacido y le obsequian caricias de amor al *visselîn* que allí ven. Codificado por el eje del sexo, el hijo recibe el atributo del falo, con el que se asocia simbólicamente el placer al poder, que lo destina a emprender alianzas exogámicas y aventuras caballerescas. El clan se somete a la metáfora *visselîn* = *espada* (*Parzival* II, 112, 21-28),² una figura que aparece aquí y allá y que pudo haber sido desenterrada nuevamente por Freud, aunque al precio de confundirla con la naturaleza.

En vez de promover el juego de la metáfora, Herzeloide, por puro amor a su hijo, quien se encuentra en busca de aventuras, lo viste con ropas de bufón, para que el eco mundano se lo traiga de regreso (III, 126, 21-29).³ Mas en vano, pues un *ars amandi* y la ley, que son una sola, apartan a Parzival del doble vínculo con la madre: Condwirâ-murs, con su elocuente nombre, en francés significa conductor del amor, lo inicia en una erótica estrictamente exógama de tipo *amor de lonh* (amor de lejos). El viejo Gur-

¹ En vez de las referencias habituales, me inclino, para los asuntos teóricos e históricos, por Philippe Ariès, «Le XIXe siècle et la révolution des mœurs familiales», en *Renouveau des idées sur la famille*, ed. Robert Prigent, París, 1954, pp. 111-118; Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 1: *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2011, y *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1998; Jacques Lacan, *La familia*, Argonauta, Buenos Aires, 1978.

² Wolfram von Eschenbach, *Parzival*, Siruela, Madrid, 2017, p. 72. El pasaje referido es el siguiente: «Cuando la reina despertó y cogió junto a sí a su niño, ella y otras damas empezaron a mirar su miembrecillo entre las piernas. Tenían que acariciar allí al niño, pues era como un hombre». [T.]

³ *Ibid.*, p. 79. «El joven [Parzival], noble e inexperto, pidió insistentemente a su madre un caballo, de modo que el corazón de ésta se llenó de tristeza. Ella pensaba: “No se lo voy a negar, pero tiene que ser un rocín muy malo”. Y la reina siguió meditando: “A la gente le gusta mofarse. Mi hijo llevará sobre su bello cuerpo vestidos de bufón. Cuando le tiren de los pelos y le den palos, seguro que volverá a mí”». [T.]

nemanzmb, quien toma el papel de padre de Parzival, le prohíbe al jovenzuelo aquella invocación a la niñez y a las palabras de la madre, para inscribirlo en el eje de las generaciones. Finalmente, el tío por línea materna, el cual (al igual que en otras culturas) es más simbólico precisamente debido a su diferencia con el padre real, articula, en tanto padre confesor, la culpa por el parentesco sanguíneo y, como genealogista, articula a los dos clanes y sus alianzas. La inocencia de Parzival termina cuando la palabra del orden simbólico, que Herzeloide calló, se hace escuchar. Y puesto que Trevrizent conocía los sueños que la madre de Parzival tuvo durante su embarazo y que nunca le fueron contados hasta que Trevrizent los enuncia (IX, 476, 27-30),⁴ no quedó ningún resto sin decir que pudiera afectar al héroe y abrir el camino a una psicología o psicoanálisis. El doble vínculo incestuoso se extingue sin dejar consecuencias.

El código de la familia nuclear conyugal, surgido en los siglos XVII y XVIII entre la burguesía intelectual y generalizado en el XIX, se opone por completo al código de clanes. El vínculo entre parentesco y poder político, económico y jurídico, se desintegra. El hogar estará conformado por una familia, en donde la socialización primaria de los pocos niños planeados recae únicamente sobre la familia. El padre biológico, al mismo tiempo que debe volverse más simbólico, pierde en este proceso la primacía sobre la madre. Ella en tanto nuevo centro familiar remplace a la antigua nodriza, paradójicamente, origen a su vez de una sustitución.

La intimidad y la educación vinculan a los pocos niños con las imagos de los padres y con este amor, que Freud descifra como un amor de transferencia incestuoso, se suprime la ley de la exogamia. Para poder o desear llegar a ser madres o padres, las jovencitas de Lessing soñarán con *un* padre y los jovencitos de Goethe con *una* madre. El fantasma de una única familia oscurece el intercambio que se da entre muchas familias y le imprime su cultura. Esto provoca que la sexualidad infantil, que hasta entonces permanecía tan abierta como incuestionada, por primera vez se vuelva digna de atención. La familia nuclear llega a ser un juego de relevos complejo que produce las sexualidades fragmentadas y cambiantes de los niños, aunque esto se logra por medio de la inscripción de las normas conyugales. La separación entre el mundo de los padres y el de los niños les permite a los amorosos padres, pedagogos y psicólogos, archivar las declaraciones amorosas que les hacen los niños a sus padres. Nace así, especialmente para las madres, un archivo microhistórico, la novela familiar, la cual se les inculca a los

⁴ *Ibid.*, pp. 234-235: «“Proporcionas a la gente profundo dolor y más penosas tribulaciones que alegrías. ¡Ésta es tu recompensa! ¡Éste es el final de tu canción!” Y siguió diciendo: “Querido sobrino, ¿qué te podría aconsejar? Has asesinado a tu propia carne y sangre. Si quieres llevar tu culpa ante Dios, y Dios celebra un juicio justo, tienes que pagarlo con tu vida, pues los dos eras de la misma sangre. ¿Qué quieres darle como reparación por un Ither de Gaheviez? Dios había personificado en él el fruto de la verdadera perfección, que proporciona al mundo su pureza. Le ofendía la injusticia y era un dechado de fidelidad. Las tachas terrenales huían de él y la dignidad vivía en su corazón. Deberían odiarte las nobles damas, pues él era adorable. Las servía con tanta perfección que hacía brillar sus ojos cuando lo veían hermoso. ¡Que Dios te perdone por haber causado semejante desgracia! Mi hermana —Herzeloide, tu madre— murió de tristeza por tu causa”». [T.]

niños como si fueran «vivencias» propias. Los niños se vuelven individuos que interpretan sus «desarrollos» y orígenes a partir de reglas de «reflexión» y hermenéutica, en vez de accidentes de nacimiento y de género.

Este acoplamiento de una sexualidad que se origina en una codificación cultural y de un discurso que, como habla propia y autointerpretación, recibe el nombre de poesía debe examinarse desde el análisis del discurso. Este acoplamiento (y sólo él) que se da con los textos (y sólo con ellos) no puede analizarse ni desde la psicología social histórica, ya que ella presupone la emergencia de los discursos por examinarse, ni desde el psicoanálisis, pues ya presupone la sexualización de los niños. La poesía romántica es, desde el análisis del discurso, relevo y efecto de la técnica semiótica que alrededor de 1800 hizo a la familia conyugal matrilineal. La recodificación misma se efectúa en la novela de Novalis, *Enrique de Ofterdingen*; además, sus efectos se articulan en los textos de Brentano, F. Schlegel, Tieck, Arnim y Hoffmann.⁵

1. La recodificación matrilineal

El cuento de hadas de Klingsor tiene la función de simbolizar la profunda socialización primaria que al final de la novela de Enrique debió haber narrado su madre (137).⁶ Aquí, la constelación de personajes de la novela se proyecta como en un espejo invertido: en vez de la iniciación patrilineal de la novela de formación [*Bildungsroman*] y de la novela sobre el artista [*Künstlerroman*],⁷ se realiza una sexualización matrilineal. De ahí que este cuento de hadas sea un acontecimiento discursivo. Por primera vez en la literatura aparece una familia que *articula* todas las emociones y las regulaciones que ocurren entre la madre y el niño desde la cuna hasta el complejo de Edipo.

⁵ Como evidencias textuales se mencionan a continuación, respectivamente, volúmenes y páginas de Achim von Arnim, *Isabel de Egipto*, Bruguera, Barcelona, 1982; Clemens Brentano, *Werke*, vol. II, ed. Friedhelm Kemp, Múnich, 1963; E. T. A. Hoffmann, *Cuentos*, edición digital Titivilus, ePub base r1.2, trad. C. Gallardo de Mesa; Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe*, ed., Ernst Behler, Paderborn, 1958 y siguientes; Ludwig Tieck, *El blondo Eckbert y el gato con botas*, UNAM, México, 1965; Novalis, *Enrique de Ofterdingen*, Hyspamerica Ediciones Orbis, Barcelona, 1982. Esta última obra es la traducción del primer volumen de la novela inconclusa de Novalis (el único traducido al español); sin embargo, en este capítulo se citan también los volúmenes 2 y 3, elaborados a partir de las notas que dejó el autor. En estos casos, las citas (acompañadas por el número del volumen, además de la página) refieren a la versión alemana: Novalis, *Schriften*, 2ª ed., eds. Paul Kluckhohn y Richard Samuel, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1960 y ss. Cuando no aparece referencia al volumen se trata de la traducción al español ya mencionada.

⁶ Esta sección sobre Novalis resume y revisa, abreviando mucho de su argumentación, mi artículo «Die Irrwege des Eros und die absolute Familie. Psychoanalytischer und diskursanalytischer Kommentar zu Klingsors Märchen in Novalis» Heinrich von Ofterdingen», en Winfried Kudsus y Bernd Urban (eds.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturwissenschaft*, Darmstadt, 1981, pp. 421-470. Sobre la imago materna, véase también Gerhard Schulz, *Novalis*, Múnich, 1969.

⁷ Éste es el término alemán de la literatura que se refiere a las novelas cuyo núcleo es la figura del artista y en las que se narra la evolución y el destino de éste.

La familia burguesa cumplía asimismo un mandato. Tenía que hacerse cargo de la reproducción cultural, porque la era de las alianzas dinásticas había concluido. La familia burguesa se encontraba, por una parte, entre un mundo subterráneo estéril y afamiliar de madres arcaicas y, por otra, una dinastía divina que se había vuelto estéril. La dinastía, en primer lugar, no producía, sino que combinaba: estrellas y personajes, signos y signos. Este juego de alianzas, en segundo lugar, llega a una situación de inmovilidad tan pronto como Arctur, quien afirma que «solo no puede ser rey» (109), pierde a su esposa en la familia burguesa y a su única hija, a quien no le encuentra cónyuge de su misma clase (véase 35 y siguientes), en un sueño eterno. El orden de las alianzas literalmente se quiebra en esta hipergamia: para hacer pública y terminar con la condición insalvable de Freya, el viejo héroe (un padre simbólico) debe quebrar la espada fálica de la dinastía.

El final de la ley que codifica los cuerpos como signos y castiga las transgresiones a los códigos con la espada es el comienzo de la norma que sexualiza a los niños y los convierte en individuos. La familia burguesa no combina ni distribuye signos, los produce: niños e imagos. Lo que al inicio es una familia nuclear —conformada por el padre, la madre y Eros, el hijo de ambos— crece debido a Sofía, que viene del cielo, al escriba o la muerte (97), a Ginnistan o la fantasía y la pequeña Fábula, que el padre engendra con Ginnistan. Al principio Ginnistan es sólo la nodriza del hijo, ella compensa la falta de leche de la madre; sin embargo, pronto llegará a ser (en palabras de Freud) la sensualidad, a quien la madre le opone la espiritualidad y la cohesión familiar. Por consiguiente, el erotismo familiar desarrolla un juego entre la carencia del lactante, que lo hace dependiente de otros, la carencia de una madre, incapaz de amamantarlo, y el deseo paterno; en tal deseo se acoplan el cuidado del niño y el erotismo. De ahí que la culturización de los niños regrese como amor al pecho, al seno, pero no al de la madre, sino al de *una* madre.

A la oralidad le sigue la escenificación del estadio fálico-narcisista. Siguiendo la pedagogía de la época apropiada para los niños, Ginnistan le hace un juguete para niños a Eros con la astilla de la espada que el padre encontró y que el escriba archivó.⁸ La astilla llega a ser una serpiente magnética que se alarga fálicamente hacia el norte y, por así decirlo, despierta a Eros para la futura amante, Freya. El mismo Eros, gracias a un juego fálico, se convierte de pronto en un jovencito. El falo, que es sinónimo del nombre de Eros, significa, por consiguiente, llegar a ser objeto del deseo de una madre. Esto lleva al precoz jovencito a una edipidad prematura: a un baile de emparejamiento heterosexual, que recorre todas las combinaciones entre padre e hijo, madre y nodriza. En primer lugar, Eros es llevado por Ginnistan a la recámara; sin embargo, ella obedece una indicación de Sofía y sustituye la sensualidad por la ternura. El «silencioso abrazo» (98) entre la madre y Eros, eco de una díada imaginaria, encauza el deseo del padre nuevamente hacia Ginnistan, de modo que el agente de la prohibición del incesto es a

⁸ Véase Ingeborg Weber-Kellermann, *Die deutsche Familie: Versuch einer Sozialgeschichte*, Suhrkamp, Frankfurt del Meno, 1974, pp. 110-112.

la vez ejemplo de su transgresión. Y debido a que el deseo de la persona que habla es el deseo de otro (Lacan), este ejemplo excita en el hijo un deseo prohibido. Siguiendo la orden de Sofía, la madre y Ginnistan deben cambiar sus aspectos para no tentarlo. Aunque, a diferencia de la indicación anterior, la prohibición será desobedecida pese (y también debido) a que ésta ha sido articulada. Puesto que «todas las barreras existen para ser superadas por la voluntad» (III, 296), ellas sexualizan a la madre que hasta entonces había sido «silenciosamente abrazada». La expresión de la prohibición funda por primera vez lo que la propia expresión había sustraído: la imago (*Gestalt*) madre.

Por consiguiente, la fantasía de la madre escenifica un acto que encauza el deseo infantil de Eros, desde la imagen de la madre cuidadora-lavadora, pasando por una «embriaguez prohibida» (105), hasta llegar a una imagen futura de su unión amorosa con Freya. En este proceso, Ginnistan interpreta simultáneamente una parte en todas las imagos femeninas. La fantasía, por tanto, no es una simple fantasía inconsciente del autor; ella simboliza los propios ritos de iniciación sexual en las circunstancias de la familia nuclear.⁹ El camino hacia la reproducción debe ser representado frente a la persona que habla; ésta no sigue instintos, sino fantasías. El infante, quien después de su doloroso y prematuro nacimiento todavía está desorganizado motora y sensorialmente, sólo llega a la función de la identidad social «yo» una vez que los otros le inscriben sus fantasmas y le presentan mediante el espejo la imagen ilusoria de su totalidad corporal. El escenario de Ginnistan es una variante histórica de este estadio del espejo (Lacan): su mirada y su deseo encauzan la mirada de Eros hacia la prefiguración de su unidad. Él le «agradece» su sexualización «con mil encantos» (100), lo cual provoca confusión en la madre, Ginnistan y Freya, así como en la familia de origen y la familia de destino.

El final del cuento de hadas consolida dicha sexualidad infantil, producida por la madre, como la base misma de la nueva época de oro. A diferencia de los demás cuentos de hadas, que culminan con hierogamias, este cuento de hadas subordina las parejas Eros-Freya, Arctur-Sofía, padre-Ginnistan al amor materno. Puesto que entre las parejas la madre de Eros ya no encuentra ningún lugar, ella llegará a ser nombrada, por la madre sagrada Sofía, como el origen ausente-presente de todo el sistema, es decir, se le nombrará madre de todos los personajes, aun cuando tengan otras madres. En el ritual de bautizo todos toman un brebaje con sus cenizas; dicho brebaje inagotable eliminará posteriormente la falta de leche materna y los dolores de parto de los niños. Llenos de placer, los nuevos hermanos sienten la *generatio continua* de la madre, que subyace en todas las parejas como un incesto imaginario. El amor que sienten unos por otros es el amor que sale de la madre y que regresa a ella.¹⁰

La madre de todos, que siempre está dando a luz, intensifica los sentimientos y produce el fantasma del incesto, ocupa el lugar simbólico del Padre que previamente

⁹ Véase W. J. Fries, «Eros und Ginnistan: Ein Beitrag zur Symbolik in "Heinrich von Ofterdingen"», *Neophilologus* 38 (1963), pp. 23-36.

¹⁰ Véase Rolf Nägele, *Die Muttersymbolik bei Clemens Brentano*, Keller, Winterthur, 1959, p. 22.

se repartía en la estirpe y en las generaciones. El reverso del nombramiento de la madre es, por ello, la extinción del escriba o la muerte, quien es el único personaje al que el cuento de hadas olvida asignarle un lugar en la mesa final. El cuento elimina su archivo textual para que lo incestuoso de la nueva norma permanezca tan «secreto» frente al texto, hasta el punto de estimular la oralidad. Así, la madre llega a ser lo que es significado por todas las voces: su presencia se encuentra en todos los susurros de amor de las parejas endogámicas (115). La oralidad y la poesía del discurso se vuelven uno.

2. La voz de la madre y el individuo poético

La recodificación matrilineal obedece y celebra las reglas de comunicación de una cultura que «inventa el amor materno hacia los niños pequeños».¹¹ El acoplamiento de la oralidad y la poesía se origina de una psicopedagogía que desde Locke y Rousseau prescriben que sea la propia madre quien amamante y le hable a la criatura sin habla (el infante). Al final del cuento de hadas, el hecho de que la pareja/hermanos matrilineal y huérfana de padre cante y susurre, en vez de consumir el acto de habla de prometer fidelidad, y el «río azul de leche» de la madre remplace al de la nodriza, sigue al pie de la letra la crítica contemporánea a la madre de antaño carente de sentimientos maternos:

Las madres llevan a cabo sus deberes, con exactitud, pero no van más allá; no cantan, no le hablan al niño; no buscan despertar sus sentidos; no ambicionan desarrollar sus sensaciones por... las caricias de la ternura maternal.¹²

El centro de la familia nuclear, la madre, se convertirá en el relevo de una nueva productividad que despierta los sentidos literalmente en tres formas: para la percepción individual, la sexualidad y la estética. El hecho de que los románticos digan que el discurso poético es la expresión de un individuo y portador de una sensualidad elemental confirma que la matriz de la situación de comunicación se establece entre la madre amorosa, hablante y amamantadora, y el infante. Mientras bebe del pecho de Ginnistan, Fábula le agradece «el hilo que parecía brotar de su pecho» (314) y confirma a la poesía como el puro idiolecto. Godwi, de Brentano, bebe del pecho de la amada como de la «fuente de todos los alimentos y los placeres», «de todo el poder de las palabras, de toda la magia de la poesía» (Godwi, 138).

La recodificación matrilineal transforma el estatus de la literatura. La función poética (R. Jakobson), hasta entonces la autonomía del símbolo cultural, se volverá una

¹¹ Edward Shorter, «Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehung zu Beginn der Moderne», *Geschichte und Gesellschaft* 1 (1975), p. 256.

¹² J.-B.-D. Bucquet (1804), citado en Shorter, art. cit., p. 261.

función fática: la «palabra secreta» o el significante madre remplace a los «números y personajes» e inaugura la comunicación entre los «amantes» (Novalis, *Offerdingen*, 140 y s.): «Mientras que para el pensamiento clásico la institución de los signos hacía posible la comunicación humana, ahora el hecho mismo de que el hombre se comunique con el hombre define los signos».¹³

Dado que el habla prescrita por las nuevas madres no comunica ningún contenido, pues ellas producen la competencia misma del habla, la poesía se vuelve un juego de sonidos. Que la poesía «hable para poder hablar» (Novalis, *Monolog*, II, 672) trae de regreso la intransitividad de la primera situación de comunicación. Los sonidos se funden con la naturaleza, los ruidos murmuran y susurran con la voz de la madre, provocan que los niños agucen los oídos y no escuchen. Del origen de la canción de cuna, que sustituye a los sencillos métodos para dormir a los niños, surge una nueva lírica que existe, desde «El canto nocturno del caminante» de Goethe, en la frontera entre el habla y el sueño.

Seguramente, para poder hablar, el habla hominizada ha tenido lugar en todas las épocas; pero sólo ahora se discute. Herder deriva «el yo» del aprendizaje de la sensibilidad en el pecho materno y el «conocer y el sentir del alma humana» de la adquisición de la lengua en la infancia.¹⁴ Esta psicologización del discurso desplaza ontogénicamente el umbral de lo que puede hablarse y a quién puede dirigirse. Rousseau, por su parte, considera que la autoconsciencia surge a partir de la alfabetización completa (*Confesiones*, I); el alumno errante de Brentano puede recordar cómo leyó los primeros sonidos de la boca de su madre (613). La discusión sobre el habla originaria vuelve dignas de mención todas estas afirmaciones. Ellas abren el espacio de juego para los pequeños genios, los cuales provocan admiración, aunque no con actos de habla vinculantes, sino con juegos de sonidos y palabras infantiles.¹⁵ Frente a los padres prosaicos o malvados, las madres son quienes protegen y fomentan los sueños y los relatos oníricos de sus niños poéticos (Novalis, *Offerdingen*, 22 y s.; Hoffmann, «El hombre de arena», pp. 135 y s.).

Con el desplazamiento del umbral para la socialización, un parámetro del discurso que no es digital sino corpóreo gana poder sobre el cuerpo enmudecido: la voz se vuelve un mito de una teoría lírica que oye en ella «la profundidad repleta de secretos del espíritu humano y la poesía» (Schlegel, «Goethes Werke», según la edición de Cottaaschen de 1806, III, 113), e investiga en una ciencia del discurso que explora las lenguas indoeuropeas como familia y como lenguaje en general, en lugar de verlas como letras que representan sonidos. La celebración de la voz es el rechazo de la escritura;

¹³ Heinrich Bosse, «The Marvellous and Romantic Semiotics», *Studies in Romanticism* 14 (1975), p. 228.

¹⁴ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, Olms, Hildesheim, Berlín, 1877-1913, vol. XXIX, p. 132, y vol. VIII, p. 198. No existe traducción; el único texto traducido al español que refleja esta idea de Herder es el «Ensayo sobre el origen del lenguaje», en *Obra selecta*, Alfaguara, Madrid, 1982, pp. 131-232. [T.]

¹⁵ Véase Gerhard Schaub, *Le Génie Enfant: Die Kategorie des Kindlichen bei Clemens Brentano*, De Gruyter Berlín, Nueva York, 1973.

la presencia y la individualidad de la voz desmienten la ausencia y el simbolismo del significante. En el cuento de hadas de Klingsor, Fábula (quien canta) remplace y derroca al escriba (98, 102); la *Chronika eines fahrenden Schülers* de Brentano, asimismo, comienza con una madre que le enseña a su niño pequeño a cantar y rezar, y termina con el canto de una sirena, cuyo libro seduce a un jovencito y lo aleja, llevándolo a la corrupción erótica (585-596).

Con la poesía, el poeta llega a ser otro. Si, siguiendo a Julia Kristeva, la literatura occidental traduce la hierogamia conjuntiva de los textos orientales en una disyunción del uno y el otro, del poeta hablante y de la mujer muda,¹⁶ entonces el romanticismo señala semióticamente el momento en que el uno se convierte en el individuo infantil y el otro en la madre. En lo sucesivo, «existe la mujer» como la madre hablante que habla, «como es bien sabido, para hacer hablar al ser que habla».¹⁷ Al poeta no lo define el código binario del sexo, sino su individualidad matrilineal. El relato de Klingsor retrata al poeta en Enrique como «la pequeña Fábula» y no lo retrata como su medio hermano. Así será posible la poetisa: Goethe deja que Bettina Brentano escriba la «aristeia de la madre», ese punto ciego de *Poesía y verdad*.

Si la poesía repite la voz que sexualizó a su hablante, entonces su expresión ya contiene lo erótico invocado por lo expresado. Si reproduce lo que las palabras únicamente representan, entonces ninguna palabra puede llegar hasta donde se origina. Éste es un origen tan ubicuo y oculto como el de la madre en el relato de Klingsor: una sombra vocal que las palabras siempre proyectan y que nunca pueden decir. Siguiendo la huella de una sexualidad que lo habita bajo la forma de voz, el discurso poético crea la sexualidad que él mismo dice que no puede decir. En el capítulo «Lealtad y ligereza» de *Lucinda* (Schlegel) se le ordena a un personaje —a quien finalmente se nombra como «un niño»— que «acaricie» a una amante «maternal»; otro ejemplo sería la confesión erotizada de una erótica incestuosa que hace Medardo en calidad de autor (Hoffmann, *Los élixires del diablo*). Ambos son ejemplos de retroalimentaciones positivas entre el habla y la sexualización.

3. La hermenéutica del origen y la norma

Según la tesis usual, lo sexual atraviesa el discurso literario en la medida en que la sociedad burguesa prohíbe su expresión. Foucault ha demostrado lo contrario. La sexualidad es un efecto del discurso; llamarla el origen inefable significaría generar un discurso sobre la sexualidad, que, al ya estar él mismo sexualizado, no puede encontrar nunca un fin. Así, la sexualidad opera dentro de una maquinaria que hace hablar a los cuerpos y los introduce en una nueva organización de poder y conocimiento. Contrariamente a las culturas que dejan vivir y hacen morir, nuestra cultura, y sólo ella, se ha

¹⁶ Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 81, 82.

¹⁷ Jacques Lacan, *Seminario 20. Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2014, p. 119.

vuelto una «sociedad»: promueve el vivir y evita el matar. Ahora, la planificación de las condiciones de vida incluye campos que no quedaron registrados bajo la ley de la espada y la alianza; asimismo, genera y almacena un conocimiento que Aristóteles consideraba imposible: el conocimiento de lo individual. En este sentido, el ser humano [*Mensch*] es, epistemológicamente, un invento joven. Por primera vez, él se vuelve sujeto (en el doble sentido de la palabra) cuando un conocimiento lo nombra súbdito de sus condiciones de vida y al mismo tiempo lo nombra amo del reconocimiento y transformación de las mismas. Desde 1800, la literatura y las ciencias humanas discuten «las manifestaciones de nuestro ser, que en realidad nuevamente sólo somos nosotros, pues ellas nos condicionan y nosotros a ellas reciprocamente» (Hoffmann, *Späte Werke*, 765).

El concepto de sexualidad es una de estas duplicidades empírico-trascendentales. Relaciona los cuerpos con una fuerza productiva que los precede y es a su vez derivable de ellos. Eternamente, el conocimiento recorre el círculo entre el origen sexual, donde el ser humano es producido, y donde el origen del individuo parece ser único. La dicotomía entre ley y transgresión llega a ser referencia recíproca de norma y desviación individual, la cual, a su vez, genera nuevas situaciones comunicativas y hermenéuticas: por un lado, a rituales de confesión y de memoria; por otro, a análisis del «inconsciente». Éstos suponen que la sexualidad dice nuestra verdad, una verdad que nosotros no podemos decir cuando decimos su verdad, la cual ella misma no puede decir.

El relato de Klingsor construye esta transformación de conocimiento y poder. Lleva de una cultura jurídico-política a la familiaridad, sexualidad y productividad. La norma del incesto es la transgresión de la vieja ley, cuya culminación es la entronización de la persona. Eros será «el nuevo rey» (114), pero un rey paradójico: él domina únicamente en tanto esté sujeto a un origen materno, el cual, a su vez, sólo tiene presencia en la medida en que llegue al poder en Eros. El individuo *es* su historia: el texto se remonta hasta la cuna y más allá, hasta la Edad de Oro, para convertir el viejo mito de las Edades del Mundo en una lógica de producción: la meta de la tríada del romanticismo es que los seres humanos «habiten» (115) los templos; su productividad sexual es una con la naturaleza fisicoquímica y la vida orgánica.

El relato efectúa la recodificación matrilineal de los personajes de forma simultánea y transparente. Con ello erige un dispositivo que otros textos del romanticismo pueden recorrer de forma anamnésica y asintomática. El origen materno, que el relato nombra y que se hunde en la vida interior de los personajes, será, para estos textos, el *movens* enterrado históricamente y la meta de una hermenéutica sin fin. Tras el giro que va de la simultaneidad hacia la profundidad temporal, la familia de origen vive en la individualidad como en un secreto. Los textos románticos no afirman, como la novela cortesana, la identidad genealógica por medio de una sucesión de la vida de los padres y los hijos, sino que la afirman mediante el plegamiento empírico-trascendental del individuo. Sin embargo, su despliegue revelará hasta qué punto la familia sexualizada sirve a las instancias de poder y conocimiento.

El rubio Eckbert, de Tieck, es una continuación directa del relato de Klingsor. Ambos trasladan la conyugalidad de la forma del cuento de hadas a una endogamia, que fue preservada por Goethe, modelo a su vez de Klingsor. No obstante, mientras que Novalis pone el incesto al final como una codificación que se realiza mediante la madre Sofía, en Tieck ésta se encuentra en un inicio muy remoto que aún hay que volver a descubrir. Eckbert y Berta siempre han sido hermanos por el lado paterno, sólo que este hecho es decodificado al final del cuento por una bruja, la cual es la línea de fuga de todos los fantasmas de la pareja sin hijos. La bruja es simultáneamente una madre capaz de mostrar rasgos femeninos y masculinos; por consiguiente, domina la patrilinealidad que preserva genealógicamente la narración.

Esto también se aplica en el nivel del relato. La bruja por sí sola remplace a ambos padres adoptivos de Berta, hija ilegítima que les fue entregada por su verdadero padre. La parte dominante es el padre adoptivo, quien quiere educar a Berta para el trabajo. Pero ella, al igual que la heroína del cuento «Los elfos», huye a un mundo de cuento de hadas adonde la palabra del padre no puede alcanzarla. El mundo de la infancia es un mundo de fantasmas que surge de la socialización de la familia nuclear, donde la separación de los adultos y los niños¹⁸ se reduplica en el deseo de permanecer siempre como niños (157); se trata de un fantasma, porque los niños caen en manos de una madre no simbolizada. Así como Novalis confunde un «desarrollo» infantil sin la intervención de los padres con una «educación» que el padre ha «dejado totalmente en manos de [la] madre» (124), de la misma manera la bruja domina sobre el «círculo familiar» compuesto por Berta, el perro y el pájaro. Por ello, la hija de ambos —Berta— atraviesa entonces una sexualidad preedípica. Los animales, que son amados como «amigos a quienes conocemos hace largo tiempo» (51), se convierten en reflejos narcisistas porque una madre escenifica la identificación con ellos y ha establecido tan poca diferencia que el amor puede convertirse repentinamente en paranoia. El pájaro, que pone un huevo con perlas y entona una canción, cuyas «palabras repitiéronse muchas veces» (48), como la poesía onírica y las canciones de cuna, muestra rasgos anales y orales.

También en *Isabel de Egipto*, de Arnim, la diada entre la huérfana Isabel y la madre adoptiva que parece bruja produce desdoblamiento narcisistas como la Golem Isabel, asimismo seres anales, como el hombre de la piel de oso, y seres fálicos, como el alraun capaz de encontrar tesoros, cuyo matrimonio se consume al besarle el pulgar (49). Ambos mundos fantásticos, el mundo grotesco y el de hadas, son y tienen productividad. El amante de Isabel, un soberano en el capitalismo temprano, prefiere la sexualidad productiva, y en muchas formas perversa, al amor y el matrimonio con Isabel; de igual modo el pájaro del cuento de hadas hace probablemente lo que Berta en su «niñez tanto había soñado» (57): obsequiarles a sus padres adoptivos la riqueza

¹⁸ Según Jan Hendrik van den Berg, la renovación y literarización de la forma de los cuentos de hadas sirven incluso para que se dé esta separación. Véase *Metabletica: Über die Wandlung des Menschen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1960, pp. 81 y ss.

(de su verdadero padre) por medio de la cual la habían medido y depreciado. La regresión a la madre arcaica por consiguiente habilita a la niña para que cumpla el mandato de productividad que el discurso de los otros inculcó en ella.

Así como Berta roba y huye de la casa de la bruja, también subordina su narración de estos hechos al discurso de los otros. Únicamente por amor a la intimidad, cuya norma es la familia, Berta les cuenta a otros, que no son Eckbert, sobre su infancia. Las intimidades que se «descubren sin reservas» (40), cuando recuerda su origen, son repeticiones compulsivas de una situación de comunicación infantil: una y otra vez hablan del círculo familiar para incluir a los extraños en este círculo, en tanto amigos. Sin embargo, la identificación narcisista, conforme al estadio del espejo, se transforma de pronto en paranoia: Eckbert asesina al escucha de la confesión de Berta y huye de quien escuchó su propia confesión de asesinato, pues teme que abuse de la indiscreción que él mismo cometió (62-64). La comunicación que solamente intensifica los sentimientos y reproduce discursivamente la intimidad de la familia nuclear es así de paradójica. En la novela de Novalis, debe eliminar al escriba, pues fue el único que llamó endogamia a la endogamia, y en el cuento de Tieck se debe matar a los testigos que pueden volver transmisible y público, bajo la forma de texto, el discurso fático de la pareja endógama.

No obstante, el acontecimiento sin precedentes es que la hermenéutica familiar se dirige al poder mismo de quien interpreta su primer discurso. El oyente de Berta intercala casualmente, de pasada, un detalle de la infancia que a ella se le olvida: el nombre del perro que era su compañero de juegos. Este conocimiento inexplicable lo designa como miembro de la familia, de hecho lo hace la encarnación de la bruja. En el nombre idiolecto *Strohman*, el origen materno alcanza a la que huyó y confesó: «Una carta llega siempre a su destino».¹⁹ Con una palabra, que evidencia la falta de significado como signifiante, la madre inscribe su estatus romántico, ser origen y dueña del discurso. Este fantasma es patógeno y letal: Berta se volverá histérica y morirá.

Algo análogo le sucede a su hermano-cónyuge. El camino de la fuga de la confesión y el asesinato, que debía borrar la confesión y el asesinato, lleva directamente ante el otro, a quien Eckbert no puede matar y del cual no puede huir, porque es precisamente quien persigue y mata: la bruja revela que todos los que escucharon las confesiones eran sus encarnaciones y que Eckbert y Berta son hermanos. Su palabra genealógica hace que Eckbert pierda la palabra: demente y agonizante, escucha las voces de la Madre Naturaleza y sus propios fantasmas se fusionan. Él no habría podido «castigar» el incesto (53), porque el lenguaje ya lo había ordenado al ser nombrado: Eckbert y Berta son medio homónimos.²⁰ «Sólo nos enamoramos de un nombre»:²¹ hechizados en su familia por nombres y apodos cariñosos, sus intérpretes sólo encuentran la

¹⁹ Jacques Lacan, *Escritos*, Seuil, París, 1966, p. 41.

²⁰ Esto volvió a ponerlo en el centro el curso sobre la novela impartido por Gerhard Kaiser, Friburgo, 1969-1970.

²¹ Lacan (oral).

muerte, y encuentran la muerte sólo mediante las palabras. Una madre triunfa como primera y última hablante.

La recodificación matrilineal también tiene la función de arrebatarles a sus productos las palabras que ella misma les inculcó. Es una máquina que produce las confesiones, las declaraciones y con ellas aquella individualidad que el romanticismo llamaba productiva. El relato que le hace el padre confesor Trevrizent a Parzival sobre un sueño que nunca le fue revelado inscribe a Parzival en lo simbólico; el nombrar un nombre olvidado individualiza, porque divulga un recuerdo familiar que permanecía oculto. Atribuirles a los discursos y sucesos de la infancia un significado conforme a su insignificancia significa, por tanto, convertir a la familia en un archivo de normas sexuales e indicios criminológicos. Da igual si el recuerdo de los detalles infantiles olvidados afirma una culpa o la desmiente (Hoffmann, «La marquesa de la Pivardière», *Cuentos*, 629 y ss.); él mismo es resultado discursivo y sólo una interioridad que él mismo ha generado puede llamarla su propia facultad. Quien habla, cuando habla la interioridad, es una cultura que le otorga a la familia la producción de todos sus «significados», al mismo tiempo que disminuyen sus otras funciones.²²

La familia matrilineal será un relevo de las transmisiones de conocimiento y poder. La obligación de confesar, que une a Berta con la sexualidad infantil y a la sexualidad con una madre, no es ningún cuento de hadas. La novela detectivesca de Hoffmann *Mademoiselle de Scuderi* continúa el cuento de hadas de Tieck en el contexto de las instituciones de justicia y psicología. La serie de asesinatos en París destruye los lazos más sagrados, es decir, nuevamente los familiares escapan a la vieja tortura del Antiguo Régimen.²³ Lo que ésta habría logrado sería un acto de habla que responde por los actos prohibidos por la ley. Lo que escapa a su concepto de verdad son motivos individuales e inconscientes, los cuales prohíben las sentencias con base en meros actos, así como aspectos productivos en el delincuente que le prometen futuras mejoras y utilidad. Por ello, la jurisprudencia de la Reforma Absolutista e Ilustrada resuelve que el inculpado confiese, sin grilletes ni testigos, ante una poeta a la que considera su madre. Cuando *Mademoiselle de Scuderi* reconoce a un niño al que una vez ha mecido, inaugura una psicología del crimen.

La versión psicológica es en sí misma familiar. Nuevamente una madre codifica lo que a su vez una madre decodifica. El orfebre Cardillac, sobre quien calla el inculpado pues lo ama como a un padre, ha robado y apuñalado a sus patronos y clientes para repetir una escena prenatal: la futura madre de Cardillac, al estar embarazada de él, ve las joyas de un noble a quien previamente había rechazado y fue inducida a un abrazo que duró para siempre, porque la muerte encontró a su amante; así ahora el hijo abraza y

²² Esto lo muestra en «El hombre de arena», de Hoffmann, mi ensayo «“Das Phantom unseres Ichs” und die Literaturpsychologie», en *Urszenen: Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, eds. Friedrich A. Kittler y Horst Turk, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 160 y s.

²³ Véase Klaus D. Post, «Kriminalgeschichte als Heilsgeschichte: Zu E. T. A. Hoffmanns Erzählung “Das Fräulein von Scuderi”», en *Zeitschrift für deutsche Philologie* 95 (1976), Sonderheft E. T. A. Hoffmann, p. 143.

mata a los nobles cuando se dirigen a ver a sus queridas. El nuevo perverso elimina a los libertinos del Antiguo Régimen porque él reúne la criminalidad y la productividad. Las joyas, en tanto objetos de codicia de la madre, conllevan la fetichización de estos mismos objetos: desde niño Cardillac practica su trabajo manual como un arte; las joyas como el falo de un amante (no como el de un cónyuge) deseado por la madre llevan a la identificación con este deseo: él abraza como una madre letal. Matrilíneas son también, por una parte, un oficio manual que disuelve la frontera estamental y, por otro, un crimen que no persigue la mera utilidad. El excéntrico, a quien la ley no instituye, entra en la norma sin establecer ninguna relación con la represión. La escena primigenia, la perversión y el arte matrilíneo son y posibilitan individualizaciones jurídicas, psicológicas y estéticas. Una cultura que afirma ser capaz de decir cómo un «relato» dicho por la madre hace productivo a su hijo puede optimizar la elección de la profesión sin ajustarse al orden jerárquico. Ella hace bien al aprender primero el poder de la escena primigenia por medio de la boca de «hombres más sabios» (como en *Los hermanos Serapión*), para luego confirmarlo nuevamente en los oídos y escritos de la madre confesora aún más sabia.

4. Los textos románticos y el conocimiento del alma

«El médico es el segundo padre confesor», exclama, en una obra de Hoffmann, uno de los muchos médicos de cámara de una princesa, quien reserva al cura el secreto sexual de la histeria de su hija. La alianza entre nobleza e Iglesia, que estatuye a los cuerpos sólo como sangre noble y carne pecadora, retrocede ante la alianza entre familia, psicología y medicina, la cual indaga sobre la «masa» de «alma y cuerpo» (*Opiniones del gato Murr*) que forman el individuo y la sexualidad. *Los élixires del diablo* describe a una familia endogámica que procrea artistas y almas excepcionales, quienes revelan oralmente su productividad a «geniales» monjes y psiquiatras para quienes los textos genealógicos son ilegibles. Sólo el nuevo manicomio, no las mazmorras de los reyes, obtiene conocimiento de un conocimiento cuyo precio fue el incesto.

Si la literatura se vuelve una hermenéutica familiar, lo hace cuando investiga la sexualización de los niños y la histerización de las mujeres tanto en la confesión como en las autobiografías, en las novelas detectivescas y en las novelas del alma. Ella misma adopta la dirección de la psicología. Esto vuelve al psicoanálisis de los textos románticos tan posible como tautológico.

No fue sino hasta que se desplazó el umbral de la discusión hacia la diada madre-niño que los autores y los personajes llegaron a ser psicoanalizables: los desciframientos freudianos de la sexualidad infantil comenzaron expoéticamente con *Poesía y verdad* de Goethe y endopoéticamente con *El hombre de arena* de Hoffmann. *A fortiori*, la relación entre autor y personajes sólo será posible cuando los discursos se refieran a individuos en vez de referirse a sistemas de símbolos. Así nace la ilusión de que las

biografías explican los textos, cuando en realidad las relaciones familiares de unas duplican las de los otros.

El psicoanálisis permanece en ese espacio del discurso que ha fundado y practicado el poder de la socialización primaria. Sólo por ello coinciden, como en el caso de Cardillac,²⁴ texto y significado. La decodificación de las imagos de la familia nuclear en textos y discursos encuentra nuevamente los sedimentos de la codificación que, alrededor de 1800, atribuyen a la familia y en particular a la madre un significado, al que Freud llamó una «significatividad única» que «se fija inmutable para toda la vida».²⁵ Al mismo tiempo, la sexualización se subordinó a las biotecnologías y formas del conocimiento que hicieron de la familia, científicamente exonerada, la Imagen de todas las imágenes por vez primera. En *Los élixires del diablo*, los deseos de incesto, que los claustros en ese entonces perdonaban y archivaban, son excitados por los retratos de la madre ancestral que se exhiben en estos claustros. Asimismo, el relato de Klingsor escinde, cuando retrata la familia de origen de Enrique, las imagos de los padres mediante las dicotomías progenitor *versus* escriba y sensualidad *versus* ternura, para correlacionarlos alegóricamente con las capacidades psíquicas (138). Por lo tanto, la multiplicación de las imagos de los padres representa la estratagema de una psicología que forma los cuerpos mediante imágenes que los convierte en almas capaces de responder. Cuando Freud desenterró este tipo de producción de imágenes en *El hombre de arena* abandonó la ciencia literaria empático-hermenéutica, aunque no el espacio de nuestras invenciones discursivas.

Si la sexualización preedípica constituye un programa y el complejo de Edipo representa una escenificación «de la fantasía», entonces ambos se subordinan a un discurso y no a un deseo. La operación de los textos románticos presupone el habla y la escucha de los objetos de transferencia, a los que se suman los psicoanalistas, detrás de la madre y los psicólogos. Esto les oculta a los intérpretes la productividad de los discursos sexualizados. La literatura psicoanalítica lee los textos románticos como expresión de deseos prohibidos y como compensación por las presiones sociales. Aunque su gusto por descubrir esconde una doble ceguera: por una parte, a un «individuo» se le atribuyen deseos que son técnicas de socialización y, por otra, a una «sociedad» se le asignan prohibiciones obsoletas. Entonces, no es la antigua ley del padre simbólico, a partir de la cual Freud interpretó las sexualidades infantiles, la que rige los textos, sino la norma. En ella se encuentran personajes positivos, los cuales coescriben la producción de la producción e invitan a la entronización de una fantasía que ya está en el poder.

Por último, existe una tendencia en el método de decodificación psicoanalítico que es en sí misma tautológica. La búsqueda de condiciones que constituyen «a los

²⁴ Véase Richard Alewyn, «Ursprung des Detektivromans», en *Probleme und Gestalten*, Insel Verlag, Fráncfort del Meno, 1974, p. 353.

²⁵ Sigmund Freud, «Esquema de psicoanálisis», en *Obras completas*, vol. XXIII, Amorrortu, Buenos Aires, 1975, p. 188.

seres humanos» y que éstos a su vez crean, lo cual prolonga los pliegues empírico-trascendentales de los textos románticos. El cuento de hadas de Klingsor, que atribuye la sexualización matrilineal a las novelas de formación [*Bildungsroman*], y escinde y desplaza las imagos familiares en el transcurso de su representación, funda el dispositivo hermenéutico que la *Interpretación de los sueños* de Freud convirtió en ciencia. Pese a que han cambiado los parámetros que hicieron posible la articulación de los textos románticos y minaron su trascendentalismo, pues la escritura ha sustituido a la voz, el significante al significado, aún permanece la interpretación en el juego entre lo latente y lo manifiesto, lo dicho y lo no dicho, la «fantasía» y la «realidad». Sin embargo, los discursos no tienen una profundidad en la que pudiera yacer su objeto; éstos son superficies en donde, alrededor de 1800, se yuxtaponían el código familiar, la memoria de la madre, la poesía y la psicología. En esta intertextualidad sin sombras podría trabajar una filología como la que inventó Nietzsche: una filología de la invención del discurso.

Nietzsche (1844-1900)

So you think you can tell Heaven from Hell.

PINK FLOYD

El nombre y la teoría de la literatura surgieron en medio de una esfera pública que discutía razonablemente sobre la cultura y junto a una filosofía que reconocía en las obras literarias al sujeto cognoscente. Nietzsche marca la desintegración de esta constelación y a su vez la efectúa: elimina la ficción de los juicios filosóficos sobre la verdad e instituye una esfera pública, cuyo elemento no es la razón, sino la producción y el consumo de los medios. Sin embargo, su subversión ha alcanzado así más a la literatura (Artaud, Bennis) que a la ciencia.

La literatura, desacoplada del conocimiento, entra en relación con el cuerpo y el poder. Cuando se le retira el mandato de exponer las ideas de la razón o el espíritu absoluto, ello significa superar las fronteras dentro de las cuales Kant y Hegel conjuraron la productividad del cuerpo y la violencia. Los fragmentos de la teoría literaria de Nietzsche son una estética de la producción que no le pone ninguna traba a la creación y la destrucción. Ésta reemplaza la psicología del autor por una psicología del cuerpo artísticamente creativo; la teoría del efecto de la educación estética por una semiótica de los medios sensoriales; la filosofía de la historia de la literatura por una genealogía de las violencias discursivas, y la hermenéutica trascendental por una filología.

1. Lenguaje, ficción, verdad

Toda estética filosófica debe definir de antemano la relación entre la filosofía y su objeto: el arte. Nietzsche lo hizo mediante una teoría del lenguaje entendida como retórica. Así, la literatura y la filosofía aparecen en relación con un campo en el cual ambas se clasifican como discursos. Con ello elimina, en una radicalización pragmático-lingüística de la crítica metafísica de Kant, la diferencia misma en cuyo nombre la filosofía ponía al conocimiento de las cosas por encima del discurso literario: la diferencia entre concepto y metáfora. Si seguimos a Nietzsche, todas las palabras son, en un sentido literal y doble, metáforas: en primer lugar, éstas traducen en sonidos los estímulos sensoriales que no responden a una cosa sino al cuerpo; en segundo lugar, las palabras les

traducen estos sonidos a los destinatarios.¹ Incluso la primera traducción no tiene ninguna primacía sobre la segunda. La diferenciación entre los estímulos será aprendida por el bien de los otros, puesto que la conciencia es «solamente un medio de la comunicabilidad» y «se ha desarrollado en las relaciones».² Las figuras retóricas ponen esto al descubierto con claridad: una sinécdoque como «vela» en lugar de «barco» nombra una de las características que destacan los comunicadores y no a la «cosa» (R § 3, GW V 298 s.)³ Como «extrapolación artística»⁴ de un medio a otro, el lenguaje anula las ideas de uno, verdadero, auténtico: «No hay ninguna “naturalidad” no retórica del lenguaje a la que se pueda apelar [...] el lenguaje es retórica, pues sólo quiere transmitir una doxa, y no una episteme».⁵ En la retórica del lenguaje no es importante su origen, pues éste no es el remplazo mismo, sino su función. La retórica es la mnemotécnica elemental y la máquina de selección que funda un entorno memorable y disponible y, sin embargo, o por ello mismo, no tiene ninguna utilidad previsible. La retórica, que en la Antigüedad era una doctrina regional del arte, se vuelve universal; «el hombre», ese «animal aún no fijado» (*Más allá del bien y del mal*),⁶ se vuelve uno con ese «impulso hacia la construcción de metáforas»⁷ (*Sobre la verdad y la mentira*, III 319). El esfuerzo de Nietzsche, definir la literatura como lenguaje, termina en su inversión: el lenguaje mismo es literatura, fabricación de ficciones.

La ficción llega tan lejos que acaba transformando imaginativamente [*umfingieren*] su estatus. Que finalmente engaño signifique verdad y simulación conocimiento resulta del progreso del lenguaje hacia la escritura y el concepto, que no son más que técnicas semióticas de selección. Al saltarse la mayoría de las palabras, la lectura las reduce

¹ Véase Philippe Lacoue-Labarthe, «Le détour (Nietzsche et la rhétorique)», *Poétique* 2 (1971), pp. 53-76, aquí, p. 64. A no ser que se dé una indicación en contrario, las citas de Nietzsche corresponden a las siguientes ediciones: Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ed. Karl Schlechta, Hanser, Múnich, 1954-1956. – FW = *Die fröhliche Wissenschaft* (*La gaya ciencia* o *La ciencia jovial*) (1882-1887); FWa = *Der Fall Wagner* (*El caso Wagner*) (1888); GD = *Götzen-Dämmerung* (*El ocaso de los dioses*) (1889); GgL = *Geschichte der griechischen Literatur* (*Vorlesung*, 1874-1876); GM = *Zur Genealogie der Moral* (*Genealogía de la moral*) (1887); GS = *Der griechische Staat* (*El Estado griego*) (1873); GT = *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*El nacimiento/origen de la tragedia*) (1872); JGB = *Jenseits von Gut und Böse* (*Más allá del bien y del mal*) (1886); M = *Morgenröte* (*Aurora*) (1878-1880); MA = *Menschliches, Allzumenschliches* (*Humano, demasiado humano*) (1878-1880); N = *Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre* (1880-1889); NW = *Nietzsche contra Wagner* (1889); R = *Rhetorik* (*Vorlesung*, 1874); UB = *Unzeitgemäße Betrachtungen* (*Consideraciones intempestivas*) (1873-1876); WL = *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (*Sobre la verdad y la mentira en el sentido extramoral*) (1873); ZB = *Über die Zukunft unserer Bildungs-Anstalten* (*Sobre el porvenir de nuestra educación/instituciones*) (1872); GW = *Gesammelte Werke* (*Musarion-Ausgabe*), Múnich, 1922-1928; HKG = *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke und Briefe*, Múnich, 1933-1942 (inconcluso).

² Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, EDAF, Madrid, 2000, p. 359.

³ Friedrich Nietzsche, «Descripción de la retórica antigua», en *Escritos sobre retórica*, Trotta, Madrid, 2000, p. 92.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, p. 27.

⁵ Nietzsche, «Descripción de la retórica antigua», en *Escritos...*, op. cit., pp. 91-92.

⁶ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, Alianza, Madrid, 2005, p. 94.

⁷ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira...*, op. cit., p. 34.

a pensamientos (*Más allá del bien y del mal*, V § 192, II 650),⁸ de modo que sólo el filólogo todavía «lee palabras» (HKG V 268). Los pensamientos y los conceptos, como el «residuo de una metáfora» (WL § 1, III 315),⁹ subsumen una gran cantidad de palabras, y de la misma manera las palabras subsumen una multitud de sensaciones. Entonces la segunda selección, y ella en primer lugar, suprime la referencia corporal que la voz preserva en el habla. De ahí la hostilidad de Nietzsche hacia la escritura, lo cual lo separa de sus herederos gramatológicos. La cultura moderna del libro desdeña y suprime las técnicas corporales retóricas, a las que nosotros por antífrasis llamamos literatura antigua (*Literatura griega*, III § 1, GW V 209 ss.).¹⁰ En forma análoga, el *cogito* moderno, en su transparencia incorpórea, descansa en algo que permanece impensado; su pretensión de conocimiento es una creencia en la gramática, cuyos tropos repite y olvida (*Nachlass*, III 577).¹¹

De esta manera, la teoría del lenguaje de Nietzsche parecería estar todavía suscrita a la matriz del pensamiento trascendental: en tanto rehabilitación del lenguaje y la retórica frente a la razón, uno de sus enemigos, la filosofía sería la memoria de lo impensado en el pensamiento y la crítica de su olvido. Desde Herder, lo impensado figura como una productividad original del lenguaje de la humanidad, el cual aparece en el discurso poético y perece en el conceptual.¹² No obstante, Nietzsche abandona tal antropología trascendental de dos maneras.

En primer lugar, la producción no tiene lugar en un origen mítico, donde el signo y lo denotado habrían sido uno, ni tampoco en un único sujeto, que ahora habría olvidado su creación. En vez de ello, los lenguajes y las ficciones se cuentan entre los muchos resultados dispares de nuestros cuerpos. Aunque no por ello la falta de «verdad» de los lenguajes y las ficciones nos conduciría al escepticismo o al positivismo, sino que lleva su propio hilo de Ariadna: «el hilo conductor del cuerpo».¹³ En segundo lugar, el engaño y el olvido, que se llaman verdad y conocimiento, no son personajes inertes que la reflexión pudiera anular. Si los sistemas de signos que son condiciones para la vida, en vez de motivar simplemente interpretaciones, son ellos mismos interpretaciones, entonces ninguna interpretación puede descubrir los significados trascendentales que a ellos subyacen.¹⁴ Por eso mismo, la filosofía de Nietzsche renuncia al principio de la crítica y se dirige a los poderes que crean y borran los signos interpretativos. Ésta comienza en el ingenioso juego de nombrar y poner en práctica ficciones

⁸ Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*, op. cit., pp. 132-133.

⁹ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, op. cit., p. 27.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, «Historia de la literatura griega», en *Obras completas. Volumen II. Escritos filológicos*, Tecnos, Madrid, 2013.

¹¹ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 338.

¹² Véase Heinrich Bosse, «Herder (1744-1803)», en *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*, ed. Horst Turk, Beck, Múnich, 1979, pp. 78-91.

¹³ En la subestimación de este hilo conductor se lleva las palmas Jürgen Habermas, *Conocimiento e interés*, Taurus, Madrid, 1982, pp. 270-295.

¹⁴ Véase Michel Foucault, «Nietzsche, Marx, Freud», en *Nietzsche, Cahiers de Royaumont, Philosophie*, núm. 6, 1964, p. 189.

productivas, para volver la interpretación contra la interpretación y reescribir la retórica de los conceptos en conceptos de retórica. Los conceptos regionales de la teoría literaria (ficción, fábula, interpretación) amplían la gama operativa y estratégica para no únicamente describir «cómo el “mundo verdadero” acabó convirtiéndose en una fábula» (*Crepúsculo de los ídolos*, IV, II 963),¹⁵ sino también ejecutarla.

Siguiendo el hilo conductor del cuerpo, la filosofía se convierte en fisiología y, en el camino de la reinterpretación de los significados, se vuelve genealogía.

2. Hacia una fisiología de los medios estéticos

El origen de la tragedia en el espíritu de la música,¹⁶ el primer libro de Nietzsche y también el último que goza de cohesión interna, nombra en su título el vínculo entre la fisiología y la genealogía. Un género literario, dice, se construye como un cuerpo. En la procreación y el nacimiento participan dos, a diferencia de la constitución de una persona. La estética fisiológica descompone la unidad de las nociones de arte y concepto. En lugar de un único origen ocurre una «lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra “arte”», y con la cual lo estético «está ligado de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos». En tanto que dicha oposición es sexual, no puede llevar a una «intelección lógica» (§ 1, I 21);¹⁷ su articulación requirió los nombres místicos de Apolo y Dioniso y una analogía fisiológica: a la oposición entre, por una parte, el arte visual y, por otra, el acústico-gestual, le corresponde aquella diferencia entre los estados naturales de sueño y embriaguez. El sueño produce imágenes entópticas, que al soñador le parecen figuras bien definidas, mientras que la embriaguez produce sonidos, ritmos y bailes que surgen y se desvanecen constantemente. Siguiendo a Schopenhauer, Nietzsche le asigna al sueño el reino de las representaciones mientras que a la embriaguez le asigna un deseo al que ambos llaman voluntad. Los sentidos y las artes no fungen epistemológicamente como capacidades que sintetizan lo diverso, ni tampoco, en un contexto teórico artístico, como superficies donde se proyectan las imágenes que imitan a la naturaleza, ni fisiológicamente como filtros que seleccionan los estímulos relevantes. La supremacía de los estados extáticos respecto de la conciencia perceptual le transmite al lenguaje su productividad específica:

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 57-58.

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza, Madrid, 2004. El libro de Nietzsche fue publicado por primera vez en 1872 y mantuvo el nombre que Kittler menciona aquí incluso tras dos reimpresiones; sin embargo, en la edición de 1886 Nietzsche le agrega el «Ensayo de autocrítica» y le cambia el nombre por el que lo conocemos hoy en día. [T.]

¹⁷ *Ibid.*, pp. 41-42.

La embriaguez apolínea mantiene excitado ante todo el ojo, de modo que éste adquiere la fuerza de ver visiones. El pintor, el escultor, el poeta épico son visionarios *par excellence*. En el estado dionisiaco, en cambio, lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos: de modo que ese sistema descarga de una vez todos sus medios. [*Crepúsculo de los ídolos*, IX § 10, II 996.]¹⁸

Los sentidos que se excitan endógenamente erigen, en el sueño, un «mundo visual» alucinado; por otra parte, en la embriaguez, se erige un «mundo acústico» (UB IV § 5, I 389).¹⁹ Éstos son, en sentido fisiológico y no tecnológico, medios en el sentido moderno. Pues los medios escapan a las normas del conocimiento; para ellos sólo cuenta la materialidad, las condiciones de emisión y recepción y la frecuencia de los signos. Así, «el extremo reposo de ciertas sensaciones de embriaguez» provoca en lo apolíneo la ilusión de que las imágenes son autónomas, desprendidas del cuerpo que las produce (N III 785);²⁰ en lo dionisiaco, se acrecienta el *tempo* de la simbiosis hasta que todos los signos ceden y son eliminados por el cuerpo carente de signos.

Desde su inicio, la estética moderna ha atravesado el doble sentido de su nombre. Desde Baumgarten, quien acuñó el término, la doctrina de la belleza había sido también una doctrina de los sentidos. Por lo tanto, tal como lo mostró Heidegger,²¹ Nietzsche continuó una tradición. Sólo que él, a diferencia de sus predecesores, anuló la correspondencia entre conocimiento y sentidos, a los que esta tradición jerarquizaba, y además puso en la cima la receptividad inmaterial del ojo. Bajo la autonomía de los medios-sentidos la vista pierde su primacía. La dualidad entre la belleza y lo sublime, traducida en la oposición entre lo apolíneo-dionisiaco, cambia su estatus. Mientras que Kant sostuvo que la belleza era lo abarcable y lo sublime, lo incalculable, del mismo modo la *opsis* apolínea constituye solamente un fragmento de una producción signica, cuyo paradigma es acústico-gestual. La introducción de lo dionisiaco en la teoría del arte acaba con el dominio de la representación.

Esto muestra la relación de Nietzsche con Schopenhauer. La equiparación entre la música = voluntad, otras artes = representación, le permite a Schopenhauer definir la música como «representación» y «pretende considerarla como copia de un original que nunca se puede representar inmediatamente».²² Semejante aporía de la estética considerada en términos miméticos queda cancelada por quien simplemente exige de la música un estímulo para bailar: «Al fin y al cabo, la estética no es más que una fisiología aplicada [...] y, así las cosas, me pregunto: ¿qué quiere en definitiva todo mi cuerpo

¹⁸ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, op. cit., p. 98.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, «Ricardo Wagner en Bayreuth», en *Consideraciones intempestivas 1873-1875*, Aguilar, Madrid, 1966, p. 345.

²⁰ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 526.

²¹ Martin Heidegger, «La embriaguez como fuerza creadora», en *Nietzsche*, vol. 1, Ariel, Barcelona, 2013, pp. 113-122.

²² Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, vol. 1, Trotta, Madrid, 2004, III parte, § 52, p. 313.

de la música en general? Porque el alma no existe» (NW II, II 1041).²³ El fin de la representación es también el fin de la psicología estética.²⁴ El sueño y la embriaguez reducen el «alma» a un «ojo espiritualizado, un oído espiritualizado, etc.» (HKG II 255). Así, desaparecen las representaciones representadas y, por lo tanto, el sujeto que las representaba, los dos conceptos que sostenían en el siglo XIX el discurso estético: «Nosotros afirmamos, antes bien, que esa antítesis por la que todavía Schopenhauer se guía para dividir las artes, como si fuera pauta de fijar valores, la antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo, es improcedente en estética, pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte».²⁵

El sujeto se convierte en un mero «medio» en el discurso de un cuerpo productor de medios. La fisiología, en vez de humanizar las artes, equipara su aparente dominio, los hombres, a las «imágenes y proyecciones artísticas» que remiten a un productor dentro de la conciencia. Este descentramiento del sujeto, que lo deja como un simulacro [*Scheinbild*] de tensiones afectivas dispersas, desplaza el método de la estética y el lugar del arte.

La reflexión no puede abrir el acceso a las artes, porque ellas no son un producto del sujeto: «Todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, dado que, en cuanto poseedores de él, no estamos unificados ni identificados con aquel ser que, por ser creador y espectador único de aquella comedia de arte, se procura un goce eterno a sí mismo».²⁶ El conocimiento estético nace de la fijación de fronteras, que siempre el cuerpo ya ha transgredido cuando produce y disfruta los medios. La estética había sido definida como el juicio del gusto (Kant) o la «consideración pensante» que no busca «provocar» las obras sino «conocer científicamente qué es el arte» (Hegel).²⁷ Nietzsche le retira la palabra a este carácter público del conocimiento y de la educación. Él marca el desplazamiento que históricamente llevó a un carácter público de los medios. No en vano le dedica Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* a Wagner, cuyas obras totales y mediales «ya no hablan el lenguaje cultivado de una casta particular» (UB IV § 10, I 428).²⁸ No en vano suena el lenguaje de Apolo, que «en el fondo no es más que una imagen de luz arrojada sobre una pantalla oscura» (GT § 9, I 55),²⁹ como una teoría de cine *avant la lettre*.

El descentramiento nietzscheano de la conciencia remite la teoría del arte a la relación de la cultura con el cuerpo. La producción inconsciente es el *a priori* histórico

²³ Friedrich Nietzsche, «Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo», en *Escritos sobre Wagner*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2003, pp. 247-248.

²⁴ Contra la tesis que sostiene Eugen Fink en *La filosofía de Nietzsche*, Alianza, Madrid, 1979, pp. 24-32.

²⁵ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 68.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, p. 14.

²⁸ Nietzsche, «Ricardo Wagner en Bayreuth», en *Escritos sobre Wagner* op. cit., p. 379.

²⁹ Nietzsche, *El origen de la tragedia*, op. cit., p. 91.

desde el que hablan Nietzsche y el psicoanálisis.³⁰ Freud formula, con su paradigma del sueño, cómo los deseos inconscientes y las normas culturales contraen compromisos en la complejidad retórica de los textos. Las fantasías literarias animan, con remplazos y sublimaciones, un escenario cuya única regla de juego es la ley universal promulgada durante la fundación de los lazos familiares. Así, el complejo de Edipo permite inscribir a las obras en un esquema representativo, es decir, interpretarlo textualmente y en relación con su contenido; permite asimismo analizar al autor individual, es decir, determinar su posición en el conflicto entre normales y neuróticos. Nietzsche, por el contrario, en sus apuntes tardíos, también formula lo apolíneo según el paradigma de la embriaguez. Mas la embriaguez no abre paso a ningún escenario y rechaza la hermenéutica. Mientras que el sueño desacopla los deseos y la motricidad, la embriaguez es un sistema abierto: «la inducción psicomotriz» (N III 754)³¹ la lleva de cuerpo en cuerpo. Por ello, la embriaguez no sólo transgrede endopsíquicamente «toda la vida familiar y sus estatutos venerables» (GT § 2, I 27);³² sino que atenta contra las normas de la esfera pública y la comunicación. El arte, en correlación con la psicosis y la conspiración,³³ destruye la dicotomía normal-patológico; emana de técnicas corporales colectivas y prohibidas: las prácticas sexuales y alcohólicas provenientes de los dionisiacos, las narcóticas de los iniciados de Eleusis y de los danzantes de San Vito durante las epidemias de la Edad Media (GT § 1, I 24).³⁴ Por ello mismo, las transgresiones, tanto bajo la forma de praxis como de contenido del arte (GT § 9, I 55-60),³⁵ pertenecen al funcionamiento mismo de la cultura.

3. Hacia una genealogía de la literatura

Genealogía, para Nietzsche, es el procedimiento que consiste en leer la historia como una serie de prohibiciones y transgresiones, luchas y tensiones.³⁶ *El nacimiento de la tragedia* es el resultado y la puesta en acción de las luchas que se entablaron en torno al discurso. En la lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo, el sonido y la imagen, la entonación y el significado, la unidad de la literatura se deshace junto con la unidad de sus medios: Nietzsche inscribe, en el discurso, la escisión que la lingüística encuentra posteriormente entre el significante y el significado. No obstante, Nietzsche subraya, frente a la taxonomía de Saussure, el lado de los significantes, los innumerables elementos

³⁰ Véase Odo Marquard, «Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des 19. Jahrhunderts», en *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1973.

³¹ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 536.

³² Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 50.

³³ Véase Pierre Klossowski, *Nietzsche et la cercle vicieux*, Mercure de France, París, 1969.

³⁴ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 45.

³⁵ *Ibid.*, pp. 91-98.

³⁶ De ahí que reformulara Foucault su lectura de Nietzsche. Véase Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Pre-textos, Valencia, 1992.

suprasegmentales del lenguaje: la entonación, el ritmo, el *tempo* del discurso, todo lo que «se pierde» mediante el concepto lo expresa la literatura (GW III 229).

Esta definición medial de la literatura transgrede tanto el significante, entendido como significado establecido de la palabra, como la poética idealista de contenido, la cual desaparece en las parodias inolvidables que hace Nietzsche de la idea de Fausto y de los temas wagnerianos. Lo que sucede en la literatura es la acogida misma de la comunicación y por ello está regulada por los momentos discursivos del cuerpo. Nietzsche adopta la triada clásica del género: épica, lírica, drama; pero no acepta la dialéctica sujeto-objeto de los actos de habla normalizados en tanto actos de la narración, la autoexpresión y el diálogo (Hegel);³⁷ en cambio, sostiene que los procesos de empoderamiento en los que lo apolíneo y lo dionisiaco toman la palabra, en el sentido literal, generan la triada.

En la épica homérica, lo apolíneo superó al estado extático pregriego y erigió, sobre los cuerpos despedazados de los titanes, un Olimpo de apariencias e imágenes. El autor épico es el «memorial de su victoria»³⁸ y no aquel inicio *naive* de la literatura, como Schiller lo llamó (GT § 3, I 31 s.).³⁹ La lírica griega, por el contrario, pone de manifiesto un regreso de los cultos orientales. El sonido vence a la imagen y el «deseo»⁴⁰ recorre todos los registros, «desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia».⁴¹ Tales registros de voz suprasegmentales no señalan a ningún sujeto ni a ningún nombre, sino al cuerpo dionisiaco.

Los dos géneros no son fácilmente clasificables como apolíneo y dionisiaco; ellos se encuentran en el juego de una diferencia que esquivo la dicotomía.⁴² Las imágenes épicas son delimitadas sólo por la resistencia de lo inmoderado; el *melos* lírico no toma la palabra sino hasta después de que la pérdida de concepto e imagen se haya traducido en «imagen onírica» (§ 5, I 37).⁴³ Cuando Heidegger concibe las obras de arte como una relación tirante entre el mundo y la tierra,⁴⁴ continúa esta tensión no dialéctica: las obras son bellas en la medida en que no apaciguan estas fuerzas ni las someten bajo un yugo.

El tercer género es precisamente la mayor fuerza que la visión y la embriaguez logran conjuntamente. Nietzsche deriva el drama ático de la danza, la música y el diti-rambo de los dionisiacos, algo que escandalizó a sus colegas filólogos como Ulrich von Wilamowitz. El hecho de que la palabra dórica *drama** no signifique en absoluto

³⁷ Véase Horst Turk, «Hegel (1770-1831)», en *Klassiker der Literaturtheorie*, op. cit., pp. 122-132.

³⁸ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 57.

³⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴² Véase Gerhard Rupp, *Rhetorische Strukturen und kommunikative Determinanz. Studien zur Textkonstitution des philosophischen Diskurses im Werk F. Nietzsches*, Herbert Lang, Berna, 1976.

⁴³ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 65.

⁴⁴ Véase Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 11-62.

* En griego en el original: δρᾶμα. [T.]

«hacer», sino que más bien fuera un acontecimiento hierático (FWa § 9, II 921),⁴⁵ cuestiona la definición de Aristóteles palabra por palabra: el drama es mimesis sólo en el sentido arcaico de la palabra, es decir, representación mediante la danza;⁴⁶ no imita ninguna acción, sino que es acción. Lo que parece ser imitado, los mitos de héroes, es alucinado por un coro, al que las técnicas para alcanzar el éxtasis han vuelto productivo. La dualidad protagonista-antagonista encarna al único héroe del ditirambo: el dios al que festejan, llamado Zagreo, el cuerpo despedazado (GT § 10, I 61).⁴⁷

La genealogía del drama de Nietzsche no interpreta el contenido ni la forma; describe el «qué» de su surgimiento. La comunidad de culto es productora y espectadora: el éxtasis lo traslada al coro, y el coro al dios, al que la comunidad a su vez observa. Este círculo elimina una poética escindida del efecto. La tragedia no purga los afectos (Aristóteles) ni los sublima en forma de compasión (Lessing): «Uno puede rebatir esta teoría con la mayor frialdad, es decir, como si se pudiera medir el efecto de una emoción trágica con la ayuda de dinamómetros y se obtuviera como resultado lo que en última instancia sólo la hipocresía absoluta de un taxonomista puede ignorar: que la tragedia es un tónico» (N III 829).⁴⁸

La recepción de la audiencia es únicamente una forma de decir sí a la producción, que en la tragedia «también incluye en sí el placer del destruir» (GD X § 5, II 1032).⁴⁹ No es sino hasta que este placer requiere de una legitimación que surgen las poéticas del efecto. Su advenimiento, que fija las barreras entre el autor y el público, el héroe y el actor, es descrito por Nietzsche como una escena dramática entre el último trágico y el primer dialéctico. El hecho de que el autor Eurípides escribiera bajo la censura del «primer gran lector», es decir, el mismo Eurípides (GgL III § 1, GW V 218),⁵⁰ quien a su vez está bajo la censura del espectador Sócrates, sometía la tragedia a una filosofía que equiparaba el placer verdadero y el conocimiento a una psicología que calculaba el efecto artístico y a una poética del contenido que suponía al texto. El resultado de ello fue que la palabra en tanto concepto se apoderara de la palabra. El diálogo socrático y la novela platónica acaban con la tragedia.

Por consiguiente, la genealogía describe el surgimiento y la caída de la literatura griega. La pone en un campo de fuerzas en donde la muerte de la tragedia es el nacimiento de la ciencia. Por ello, Nietzsche lee las primeras poéticas filosóficas sólo como signos de lucha. Muy lejos de practicar la ciencia, la genealogía utiliza a la tragedia metodológicamente para presentar el «problema de la ciencia, [que] no puede ser conocido en el terreno de la ciencia» (GT, Selbstkritik, § 2, I 10).⁵¹ Así se envía un aviso

⁴⁵ Nietzsche, «El caso Wagner», en *Escritos sobre Wagner*, op. cit., p. 215.

⁴⁶ Véase H. Koller, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, tesis doctoral, Berna, 1954.

⁴⁷ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 100.

⁴⁸ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., pp. 562-563. [La traducción ha sido modificada. T.]

⁴⁹ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, op. cit., p. 144.

⁵⁰ Nietzsche, «Historia de la literatura griega I», en op. cit.

⁵¹ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 27.

conciso a las palabras de Hegel sobre «el fin del arte»: el discurso filosófico que manifiesta este fin como una verdad lo ha causado al decirlo.

4. El tipo de artista y la producción de signos

Como proyecto general, *El nacimiento de la tragedia* permanece en el espacio del discurso del siglo XIX: discute la literatura dentro del sistema de todas las artes, su fundación griega y su curso histórico. Con el fin del libro cerrado, la genealogía y la fisiología de Nietzsche cambian de método. Ambas se aplican a los detalles.

El divorcio entre «verdad» y «ficción», en vez de ser categórico y de una vez, llega a ser una lucha abierta y sin fin. Se llama cultura a la serie de medidas mediante las cuales los cuerpos encarnan en un alma y un espíritu, los cuales someten a estos cuerpos a las condiciones de veracidad y sinceridad del habla (GM II § 1 s., II 799-801).⁵² Sin embargo, la genealogía, en vez de legitimar estas reglas, por medio de una teoría de los actos de habla, describe su inscripción violenta. Necesita un concepto operativo de escritura, en tanto que le es hostil la interioridad/exterioridad alfabetizada. Lo que se pregunta la genealogía no es qué indica en esencia el discurso, sino quién lo programó.⁵³ Y la respuesta no nombra individuos, sino formas de poder. Los discursos son síntomas o «semióticas» (Nietzsche) que delatan el origen, el tipo y el poder de sus hablantes.

Como siempre, el tipo de los poetas es ambivalente. Éstos participan en el sangriento asunto de hacer escuchar y obedecer. Los versos son un instrumento que fija mnemotécnicamente el discurso, conduce a los cuerpos rítmicamente y resiste frente a las interferencias de los canales del discurso. Y el hecho de que, según el mito, los hexámetros se hayan originado en Delfos (FW II § 84, II 94)⁵⁴ muestra que los poetas «siempre fueron los sirvientes de alguna moral» (Nietzsche, *La ciencia jovial*).⁵⁵ Quien habla cuando los poetas hablan son otros: inventores de categorías que, con el nombre autorial «verdadero» y el heterónimo «falaz», conquistan el poder (GM I § 5, II 776).⁵⁶ El sirviente es, al mismo tiempo, un embaucador. Que las reglas del discurso no condenen en la mentira lo que no es verdadero sino lo que es perjudicial abre la posibilidad de la ficción, la cual cede ante el placer de la mentira al precio de la «interiorización» (N III 418).⁵⁷ Además, el engaño, a lo largo de las generaciones, debe de haberse encarnado lo suficiente como para que al final el instinto de dominación sea una finalidad en sí misma: el engaño del poeta revela su origen de un pueblo

⁵² Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*, 6ª ed., Alianza, Madrid, 2005, p. 76.

⁵³ Véase Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*, 7ª ed., Anagrama, Barcelona, 2002.

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, Monte Ávila, Caracas, 1990, p. 82.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶ Nietzsche, *La genealogía de la moral*, op. cit., p. 41.

⁵⁷ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 264.

inferior, el cual sobrevive gracias a la mímica y se apropia del concepto de identidad del personaje.⁵⁸ Este engaño surge de la presión por la «verdad», exactamente como la sangre artística provenía en Grecia de los esclavos (GS III 277).⁵⁹ Existe la literatura cuando al «intelecto esclavo, aquel maestro del fingimiento, se le permite festejar sus Saturnales». Ésta es transgresión: «Habla en metáforas rigurosamente prohibidas», y parodia: «Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos [...] cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente» (WL § 2, III 321).⁶⁰ En los esclavos, cuyo trabajo constituye la cultura y cuya transgresión es su fiesta, el artista tiene a su modelo. Esto queda demostrado por la palabra griega τέχνη, que no establece una división entre arte y oficio manual (GS III 277).⁶¹

Las teorías modernas de producción, que festejan económicamente «la dignidad del trabajo» (GS III 277) y estéticamente la autarquía de las obras, sólo ocultan esta esclavitud. «Llamada a servir» por una unión entre el Estado y la ciencia (UB III § 6, I 330),⁶² la literatura llegará a ser, a partir del siglo XVIII, «propaganda para reformas de naturaleza social y política». Dichas reformas ejercen el papel del autor, y en este sentido también «la obra debe despertar interés» en él (es decir, en las reformas mismas) (N III 509);⁶⁴ se trata de un sistema escolar que inventó el ensayo interpretativo (ZB II, III 201)⁶⁵ y también al público que consume la literatura de forma crítica e histórica. Sin embargo, Nietzsche se opone a las «poesías», tanto como al autor que surge de la literatura moderna, y no sólo a la teoría de la literatura como medio social de Sainte-Beuve y Taine;⁶⁶ él describe su funcionamiento en una «historia de la educación» que es una «historia de los *Narcotica* [narcóticos]» (FW II § 86, II 96).⁶⁷ Para que en la actualidad se pueda efectuar la división entre trabajo-tiempo libre, deben producirse dos tipos complementarios: en primer lugar, el artista romántico, quien produce obras sedantes en vez de estimulantes, y, por otra parte, la filología, con la cual el «joven aprende a “trabajar como buey”: primera condición para la vieja eficiencia en el cumplimiento mecánico del deber (como funcionario de Estado, cónyuge, esclavo burocrático, lector de periódicos y soldado)» (N III 630).⁶⁸

⁵⁸ Véase Bettina Rommel, «Transformationen des Ästhetizismus», en Friedrich Kittler y Horst Turk, *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 323-354.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, 2ª ed., vol. I, Tecnos, Madrid, 2010, p. 177.

⁶⁰ Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, op. cit., p. 36.

⁶¹ Nietzsche, *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, op. cit., p. 329.

⁶² Nietzsche, «Schopenhauer como educador», en *Consideraciones intempestivas*, op. cit., § 6.

⁶³ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 95.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Friedrich Nietzsche, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, Tusquets, Barcelona, 2010.

⁶⁶ Véase Elrud Kunne-Ibsch, *Die Stellung Nietzsches in der Entwicklung der modernen Literaturwissenschaft*, Assen van Gorcum, Tübinga, 1972, pp. 35-50.

⁶⁷ Nietzsche, *La ciencia jovial*, op. cit., p. 86.

⁶⁸ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 591. [La traducción ha sido modificada. T.]

Las poéticas de autor y de obra están cargadas de erotismo: la vergüenza hace que se oculte la producción como se oculta el acto de procreación (GS III 277).⁶⁹ Por consiguiente, lo que existe es justamente lo contrario: «una sola y misma fuerza» «en el acto creador y el sexual: sólo existe una especie de fuerza» (N III 924).⁷⁰ Con la introducción de la sexualidad Nietzsche expulsa los teológúmenos de la estética productiva. El arte no es una creación *ex nihilo*, sino un producto erótico y, por ello, nada menos que imaginario:

Pero nos engañaríamos si nos ajustásemos a su fuerza cautivadora; hace más que imaginar simplemente, llega a desplazar los valores. No sólo desplaza el sentimiento de los valores; el que ama vale más, es más fuerte. Semejante estado produce en los animales nuevas armas, nuevos pigmentos, colores, formas: sobre todo, nuevos movimientos, nuevos sonidos de seducción, nuevos encantos. No sucede más en el hombre.⁷¹

Lo erótico y el arte no están limitados por vehículos o metas; su «fuerza de transfiguración»⁷² produce en primer lugar estas figuras para las que Bataille, el lector de Nietzsche, encontró el nombre de *gasto*. Una «generosa y desbordante plenitud del vigor corporal» constituye el «estado estético»⁷³ que se cultiva en el artista lo mismo que en la «persona».

Su positividad, que no se deja reducir a la fantasía, toma tal creación como semiosis. La materialidad de los signos enlaza la erotología con la estética medial. Si los signos no se fundan en significantes u otros referentes, nada ni nadie prescribe qué pueden ser todos los signos ni qué puede ser el signo de un signo. Esta ausencia de límites la garantiza el artista. Su vigor es «la extrema acuidad de ciertos sentidos: de modo que los sentidos entienden un lenguaje de los signos totalmente diverso; lo crea aquella misma acuidad que parece adscrita a muchas enfermedades nerviosas».⁷⁴ Por lo tanto, todas las artes son lenguajes y los lenguajes son medios, que a su vez son su propio mensaje, pues sólo los define su «sobreabundancia de medios de información». En las dos habilidades artísticas complementarias, en ausencia de signos poner y leer signos, «los lenguajes tienen su solar nativo; tanto los lenguajes de sonidos como los de gestos y los de miradas».⁷⁵ Ser artista es una función de la fuerza fisiológica, pues la fuerza («la voluntad de poder») se dedica plenamente a trabajar con las diferencias y a producirlas, «mientras que las personas normales carecen de toda distinción».⁷⁶ Sin embargo, la distinción es la determinación necesaria y suficiente de una gran cantidad

⁶⁹ Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, op. cit., vol. I, p. 290.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 541.

⁷¹ *Ibid.*, pp. 534-535.

⁷² *Ibid.*, p. 534.

⁷³ *Ibid.*, p. 528.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 537.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 536.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 544.

de signos cuando los signos ya no únicamente representan. En la misma época en la que los fisiólogos (Helmholtz, Fechner) calculan el umbral de percepción de los sentidos, Nietzsche describe la producción de significados a partir de diferencias e intensidades.

En los artistas se coordinan indefectiblemente la colocación y la lectura de los signos. Ellos no pueden no comunicar ni pueden no interpretar: «la voluntad de decir todo aquello que los signos pueden dar»⁷⁷ y «la necesidad de imitar [...] un estado [que] ya ha sido adivinado y representado por signos»⁷⁸ conducen a una retroalimentación positiva de los afectos y los signos. Esto es el efecto artístico: «Todas las cosas distinguidas, todos los matices, en cuanto actualizan las tensiones extremas de fuerza que crea la embriaguez, despiertan retrospectivamente este estado de embriaguez; el propósito de las obras de arte es exaltar este estado de creación artística: la embriaguez».⁷⁹ Nietzsche provoca un cortocircuito entre los cuerpos y los signos en vez de hacer de forma idealista que la producción, la obra y la recepción se vean doblemente mediadas a través de la conciencia. Tanto más en cuanto que la recepción del arte sigue a los signos mismos, pasando por alto el pensamiento y el entendimiento: «Aún hoy se oye con los músculos, y también puede leerse».⁸⁰ La literatura es un «mosaico de palabras donde cada una de ellas, como sonoridad, como lugar, como concepto, derrama su fuerza a derecha e izquierda, y sobre el conjunto»; también es una economía, donde «ese *minimum* en la extensión y el número de signos» logra «ese *maximum* en la energía de los signos».⁸¹

Al igual que las obras, las artes son correlaciones de signos. En primer lugar existen sólo a causa de semióticas previas. Contra las teorías que proclaman que el fin de la poética basada en reglas está en el origen mismo de la literatura, Nietzsche afirma que «todo arte maduro acepta como algo básico una gran cantidad de convencionalismos; por ejemplo, el lenguaje».⁸² En segundo lugar, las diferentes artes, por ejemplo la lírica y la música, se correlacionan a través de la institución de signos. Mientras que en *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche llama a la música un «lenguaje *inmediato*» que «habla directamente a lo interior íntimo y proviene *de lo interior*», la genealogía enseña que en primer lugar «su antiquísima asociación con la poesía puso tanto simbolismo» (MA I § 215, I 573).⁸³ Inversamente, la genealogía descubre también una diferencia: que el verso cuantitativo de la Antigüedad tenía lugar en el medio óptico de los pasos de danza, mientras que el verso cualitativo de la Era Moderna lo hace en el medio

⁷⁷ *Ibid.*, p. 537.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 538.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 544.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 536.

⁸¹ Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, op. cit., p. 138.

⁸² Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 536.

⁸³ Friedrich Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, vol. I, Akal, Madrid, 2001, pp. 141-142.

del significado (en C. Fuchs, finales de agosto de 1888; III 1314 s.).⁸⁴ Por consiguiente, las artes son asociaciones convencionales, variables e históricas entre cuerpos de signos carentes de aquella «inmediatez» (MA II 2 § 168, I 940).⁸⁵

Finalmente, la producción de signos desbarata la división cultural entre productor y cliente. Cuando los artistas traslapan y vinculan semióticas, ellos actúan como intérpretes y los intérpretes como artistas. En ausencia de un texto original al cual la interpretación debiera remitir, el «violentar, reajustar, recortar, omitir, rellenar, imaginar, falsear» —todas ellas parodias de la esencia del concepto— se vuelve «la esencia del interpretar» (Nietzsche, *Genealogía de la moral*, 106).⁸⁶ «Darse cuenta de que es indeciblemente más importante *cómo se llaman las cosas*, antes de lo que ellas son», muestra la identidad entre intérpretes y «creadores» (Nietzsche, *La ciencia jovial*, 47).⁸⁷ Ellos cambian los conceptos de tradición y obra. Para el ex filólogo Nietzsche, la tradición literaria será una cadena de malentendidos y falsificaciones,⁸⁸ y la interpretación, una estrategia que, como toda estrategia, desarrolla dos tácticas: el disciplinamiento de los subordinados y el combate a los opositores⁸⁹ (MI § 84, I 1067 s.).⁹⁰

La interpretación subversiva de la interpretación repercute en la praxis del nuevo filósofo. Curado del déficit filológico de sus antepasados, él no reduce las interpretaciones a los sujetos, puesto que «la interpretación misma» es «una forma de la voluntad de poder».⁹¹ La respuesta a la pregunta «¿quién es el que interpreta?» sería «nuestros afectos»⁹² (N III 480). La medida de los afectos es solamente el grado de intensidad y complejidad que crean en cada ocasión sus semióticas. Su medida es estética. El afecto creador del arte hace que «sólo como fenómeno estético esté justificada la existencia del mundo»⁹³ y que opere sin reducir la complejidad: «Representar las cosas terribles y enigmáticas, a las que no teme, es ya en el artista un instinto de poder y de soberanía».⁹⁴ En tanto que la diferencia entre placer y dolor no tiene «normas fijas»,⁹⁵ el placer se convierte en una variable que está abierta a la invención y la descripción, o bien, como diferencia de grado entre los mínimos estímulos de displacer,

⁸⁴ Friedrich Nietzsche, «Carta a Carl Fuchs, probablemente a finales de agosto de 1888», en *Correspondencia*, vol. 6, Trotta, Madrid, p. 235.

⁸⁵ Nietzsche, *Humano demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, vol. 2, Akal, Madrid, 2007, p. 169.

⁸⁶ Nietzsche, *La genealogía de la moral*, op. cit., p. 192.

⁸⁷ Nietzsche, *La ciencia jovial*, op. cit., p. 68.

⁸⁸ Véase Eric Blondel, «Les guillemets de Nietzsche», en *Nietzsche aujourd'hui?*, vol. II, Union générale d'éditions, París, 1973, pp. 153-182.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Aurora*, EDAF, Madrid, 1996, p. 134.

⁹⁰ Jan Kamerbeek hijo muestra en forma brillante cómo la lectura que Dilthey hizo de Nietzsche ocultó todo esto nuevamente en nombre de la aceptación, en «Dilthey versus Nietzsche», *Studia Philosophica* 10 (1950), pp. 52-84.

⁹¹ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., p. 379.

⁹² *Idem*.

⁹³ Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, op. cit., p. 32.

⁹⁴ Nietzsche, *La voluntad de poder*, op. cit., pp. 544-545.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 439.

ella es un signo. Con esto, arte y placer escapan a las aporías de las estéticas que, hasta Adorno, decían que eran capaces de decir lo que es placer y que sólo en forma dialéctica pudieron mediar con la ficción, la crueldad y la muerte. Lo que también se muestra es que el arte obtiene su placer en el «qué» del «mostrar». Para el placer trágico, no es posible ninguna negación ni ninguna oposición. Subyace a la creación misma de los signos, la cual nunca ha tenido suficiente.

Lullaby of Birdland

A Mimi

1

Al entrar a la habitación del último piso, dijo: Hace tiempo viví en esta habitación con mi sirviente en el verano durante ocho días y entonces escribí aquí, en la pared, unos breves versos. Realmente quisiera ver una vez más esos versos, y si entre ellos consta el día en que ocurrieron, entonces tenga usted la bondad de apuntármelo. De inmediato lo conduje a la ventana más al sur de la habitación, a cuya izquierda estaba escrito con lápiz:

Sobre las cumbres
hay paz,
en las copas de los árboles
apenas puedes
percibir un aliento;
los pajarillos han enmudecido en el bosque.
Espera, pronto
descansarás tú también.
D. 7. Septiembre de 1780, Goethe*

Goethe leyó estos pocos versos y rodaron lágrimas por sus mejillas. Muy lentamente sacó su pañuelo blanco como la nieve del bolsillo de su chaqueta café oscuro, se secó las lágrimas y habló en un tono suave, melancólico: Sí, espera, pronto descansarás tú también. Calló durante medio minuto, miró otra vez por la ventana hacia el lúgubre bosque de abetos y volteó hacia mí diciendo las palabras: ¡Ahora ya nos podemos ir!

Así describe Johann Christian Mahr cómo, la tarde anterior a su último cumpleaños, Goethe visitó una vez más la cabaña de caza en la montaña de Kickelhahn, junto a Ilmenau.¹ La escena no es meramente histórica, sino que hace historia, historia de la

* «Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.» Versión al español de Santiago Martín Arnedo, <http://www.margencero.com/almiar/goethe-dos-poemas-das-gleiche/>

¹ *Goethes Gespräche, Gesamtausgabe*, ed. Flodoard Freiherr von Biedermann, Leipzig, 1909-1911, vol. 4, p. 390.

literatura: un autor, cerca del final de su vida, procede a archivar ceremoniosamente sus inicios. Goethe sigue literalmente las reglas que en el siglo XVIII produjeron la nueva literatura, un tipo de texto basado en el autor, y que también fueron formuladas en sus novelas de formación.² Aquí Guillermo Meister comenta la relación con sus poesías de juventud:

Hasta entonces había guardado cuidadosamente todo lo que había fluido de su pluma desde el primer grado de desarrollo de su espíritu. Sus escritos, atados en paquetes, estaban aún en el fondo del cofre, donde los había guardado cuando había pretendido llevarlos consigo en su huida. ¡Con qué ánimo tan distinto de aquel con que los había atado abría ahora los manuscritos! Cuando vuelve a nosotros, por no haber sido encontrado el amigo a quien iba dirigida, una carta escrita y cerrada en determinadas circunstancias, si la abrimos, pasado algún tiempo, invádenos una extraña sensación al romper nuestro propio sello y conversar, como con una tercera persona, con nuestro cambiado yo. Análogo sentimiento apoderose con violencia de nuestro amigo.³

Con el mismo espíritu, como archivero de su propia autoría, el octogenario escala la montaña de Kickelhahn. «La vieja inscripción fue reconocida»,⁴ se puede leer en el diario de Goethe sobre la meta del último viaje que hizo. Esta inscripción trae de regreso mensajes para el remitente que, a diferencia de las cartas, a pesar de alcanzar a su destinatario no pueden cumplirse, pues ellos son literatura en el nuevo sentido de la palabra y esto significa que permanecen para siempre como propiedad de su autor.⁵ Lo único nuevo es la división del trabajo. Mientras que el futuro poeta Guillermo Meister, para estatuir la autoría «de los primeros desarrollos de su espíritu», «reunió y organizó los papeles en orden cronológico»⁶ con su propia mano, el viejo Goethe pudo construirla gracias a la buena voluntad del guardabosques de la montaña; Mahr apunta la fecha del origen de un texto que, por precaución, ya había fechado y firmado su joven autor.

Sin embargo, ocurre algo extraño. Así como Meister tiene una «extraña sensación» en su papel de archivista, del mismo modo, como autobiógrafo y «notario de su propio interior»,⁷ en el cual se ha convertido el viejo Goethe, derrama éste un torrente

² Véase Friedrich A. Kittler, «Über die Sozialisation Wilhelm Meisters», en Gerhard Kaiser y Friedrich A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1978, pp. 103-106.

³ Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, trad. R. M. Tenreiro, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 48.

⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Briefe und Tagebücher*, ed. Hans Gerhard Gräff, Insel, Leipzig, 1927, vol. II, p. 712 (entrada del 27 de agosto de 1831).

⁵ Véase Bernhard Siegert, *Geschichte der Literatur. Menschenverkehr als Epoche der Post (1750-1913)*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1993.

⁶ Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (1777-1785)*, ed. Wilhelm Haupt, Insel, Leipzig, 1959, p. 73.

⁷ Walter Benjamin, *Deutsche Menschen. Eine Folge von Briefen (1936)*, en *Gesammelte Schriften*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1972-1989, vol. IV/1, p. 211.

de lágrimas que pone fin al reconocimiento literario. Nuevamente la relectura del texto propio se vuelve una «conversación con nuestro yo cambiado». El lector le presta su voz a lo escrito; repite y reafirma lo que dice el «Canto nocturno del caminante». De esta manera, él mismo entra en la cadena de seres a quienes los versos les prometieron descanso: primero las montañas y los pájaros, luego al escritor y, por último, después de 51 años, «también» al lector. Con un torrente de lágrimas hará del acto de archivar sus textos su parusía: todo, la mirada sobre la cumbre y el bosque de abetos, la conversación con uno mismo, el acallamiento al final, todo volvió a suceder de la misma manera en que las líneas desvanecidas del lápiz en la ventana del sur lo habían descrito y prescrito.

Nadie llora con sus propias palabras, porque no hay ninguna palabra propia. Sólo lo que otro ha escrito puede leerse y llorarse. Lo que en la ciencia literaria se llama el yo lírico no existe. Cuando al lector se le promete descanso, entonces, se le promete a un «tú»; y eso no era de otra manera para el escritor 51 años antes.

Entonces la frase «yo descanso»^{*} es una paradoja pragmática. Ninguna boca puede decirla, porque el sueño y la muerte excluyen el habla de la misma manera que el habla excluye el sueño y la muerte. La única excepción a esta ley es que no existe excepción alguna: cuando la magia del magnetismo animal le permite al señor Valdemar muerto, en el cuento de Poe con el mismo nombre, conservar el habla y responder a la pregunta sobre su estado: «Estoy muerto», el hablante paga el precio al deshacerse en un instante y convertirse en una masa apestosa que «no puede en forma alguna ser nombrado».⁸ Pues para esta masa hasta la palabra *cadáver* es un eufemismo.

Sólo en el discurso existe la ausencia, pero en la ausencia no existe ningún discurso. Sobre esta ley tratan los versos de la montaña de Kickelhahn. Éstos son discursos sobre un lugar que excluye al discurso y al que el discurso a su vez excluye. El «Canto nocturno del caminante» no significa que al llegar al final del poema «incluso al ser más inquieto de todos, al hombre, le llegue una sensación de descanso»,⁹ sino que indica sencillamente y sin ingredientes humanistas que llegó el fin de los seres que hablan sobre el habla. El que dice que las montañas, los árboles y los animales son mudos será él mismo acallado; y eso significa que será uno mismo con ellos.

Puesto que es discurso sobre el discurso y sobre su fin, el texto relaciona todos sus parámetros con el habla, tanto con el hablante como con lo hablado. Llamar «hálito» al último sonido en la cima significa hacer de él una metáfora de la respiración y la voz, que son lo real del lenguaje y lo hermanan con el sueño. Llamar «silencio» a la mudéz del pájaro vespertino significa escuchar su canto como un discurso, porque (según

^{*} El verbo en el original es *ruhen*, cuya primera acepción es «descansar» pero también puede entenderse como «dormir» y, en sentido figurado, «morir»; aquí se optó por dejar «descanso» para mantener la referencia al poema, aun cuando se pierde un poco de coherencia en el contexto. [T.]

⁸ Jacques Lacan, *El seminario, libro II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires, 1986, p. 316.

⁹ Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, Rialp, Madrid, 1966, p. 28.

las palabras de Heidegger) «sólo en el genuino hablar es posible un verdadero callar».¹⁰ El poema designa, por tanto, una luz crepuscular acústica, en la que la voz de la naturaleza y el discurso, los sonidos y las palabras se vuelven indistinguibles. La última palabra, un «también» desvaneciente, renuncia explícitamente a su diferencia. Los ruidos y discursos se funden en el instante en que ambos se terminan. En su momento final, el poema ejecuta aquello que dice: lo enunciado y la enunciación coinciden. Pues un discurso que sueña que es diferente de su propio sonido y lo que expresa debe terminar.

Por ello, el otro es quien lo dice. En el lugar donde el texto pasa de los sonidos de la naturaleza al hablante, que los escucha con atención, aparece un sujeto de la expresión que interpela al hablante implícito «yo» como a un «tú». En el juego entra una voz sin nombre, sin la cual el poema no podría ser: la voz de un consuelo que llama al indecible final del decir un descanso.

Emil Staiger afirmó que el «Canto nocturno del caminante» perdería su eficacia si en vez de «percibir» dijera «prestar atención»,¹¹ si en el último verso se escribiera «yo» en lugar de «tú». Pues el consuelo del otro —las lágrimas del Goethe lector lo atestiguan— es el acontecimiento discursivo del «Canto nocturno del caminante». Puesto que nadie puede llevar a cabo el paradójico acto de habla de nombrar su propia ausencia en ausencia, los seres hablantes son totalmente dependientes del discurso ajeno. En ningún caso aplica tan determinadamente la ley como en las palabras *descanso*, *sueño*, *muerte*: éstas proceden del discurso del otro. Ninguna deixis y ninguna introspección pudieron haberlas inventado.

Cuando la ley onírica rige sobre los ausentes, y por tanto es general, como en «él ya estaba muerto, sólo que no lo sabía»,¹² entonces las palabras significan la apariencia de un conocimiento sobre dicha ley que sólo tiene el otro. La voz sin nombre que se levanta al final del «Canto nocturno del caminante» articula lo inarticulado, dice lo indecible, no porque lo sepa, sino porque habla. Que el enmudecimiento sea un descanso y no un desvanecerse —el consuelo de los versos—; si va a haber un retorno o no —la pregunta de las lágrimas—, y que quien descansa no pueda ser otro que quien está despierto —el bálsamo del «tú»—: todo eso sólo pueden decirlo los seres hablantes porque una vez les fue prometido. Así, el solo hecho de expresarse le ofrece a la voz sin nombre el apaciguamiento que es el discurso de lo expresado. Una garantía que ella misma ya no tiene, puesto que no hay ningún otro del otro,¹³ lleva la ausencia a los cuerpos estúpidos.

¹⁰ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, FCE, trad. José Gaos, México, 2015, p. 184, § 34. Para «Canto nocturno del caminante» véase Hermann A. Müller-Solger, «Kritisches Lesen. Ein Versuch zu "Wandrer's Nachtlid II"», *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 10 (1974), p. 257.

¹¹ Staiger, *Conceptos fundamentales de poética*, op. cit., p. 36.

¹² Sigmund Freud, «Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico», en *Obras completas*, tomo XII, Amorrortu, Buenos Aires, 1990, p. 230.

¹³ Véase Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, 22ª ed., vol. 2, Siglo XXI, México, 2003, p. 793: «Todo enunciado de autoridad no tiene allí más garantía que su enunciación misma».

Seguramente todos pronuncian las palabras que nombran al cuerpo y su ausencia. No es otra la mano la que añade las dos últimas líneas al «Canto nocturno del caminante», pero, debido a que «es del otro de quien el sujeto recibe incluso el mensaje que emite»,¹⁴ esas palabras son repetidas y sólo obtienen su poder del hecho de ser una repetición. De esto existe otro testimonio en la obra de Goethe. Como el caminante que repite las palabras de una voz sin nombre (cuya ausencia se convertirá en descanso), del mismo modo Werther dirá, lleno de amor por Carlota:

Ayer, cuando me retiraba, me dio la mano diciéndome: «Buenas noches, querido Werther». ¡Querido Werther! Es la primera vez que me ha llamado así, y hasta en lo más hondo de mi alma he sentido una dicha inefable. Más de cien veces he repetido estas palabras, y por la noche, al acostarme, hablando conmigo mismo, exclamé, sin darme cuenta de ello: «¡Buenas noches, querido Werther!» No he podido menos de reírme de semejante puerilidad.¹⁵

Este diálogo nocturno entre un yo y su doble toma prestada toda su fuerza de un consuelo. Se basa en el don simbólico de un otro que solamente está preparado para dar las buenas noches. Por consiguiente, la «tercera persona» con la que Guillermo Meister ha comparado «nuestro yo transformado» es todo menos una mera parábola; reina sobre un «sí mismo» [*Selbst*] propio que resulta ser exactamente lo contrario a lo imaginado. Tan profunda es la imposibilidad de encontrar el sueño por iniciativa propia. No es sino hasta que Werther cuenta con la promesa de las palabras de Carlota que puede «amarse» a sí mismo. Él, que no duerme con el cuerpo de su amada, en cambio se queda dormido con el eco de su discurso. En el sueño, el discurso narcótico del otro satisface el deseo de un amor que siempre ha sido el deseo de ser amado. El amor de Werther por Carlota, después de todo, no será «confirmado a través de su dependencia vital, sino a través de la dependencia respecto del amor de Carlota, es decir, el deseo que siente por que ella lo desee».¹⁶ No obstante, Carlota es ahí exactamente la «perfecta imagen» de la madre, tan explícitamente como lo dice la novela.¹⁷ Al solitario caminante de la montaña de Kickelhahn y al solitario durmiente de Wahlheim les sucede un silenciamiento, en sentido literal, cuando la voz narcótica de la madre regresa. Ellos reciben lo que Werther, según su propia referencia, «necesitó» desde el principio: una «canción de cuna».¹⁸

¹⁴ *Ibid.*, p. 786.

¹⁵ Goethe, *Werther*, EDAF, Madrid, p. 134.

¹⁶ Jacques Lacan, «De una cuestión preliminar a todo tratamiento posible de la psicosis», en *Escritos*, op. cit., p. 536.

¹⁷ Goethe, *Werther*, op. cit., p. 176.

¹⁸ Goethe, carta del 13 de mayo, en *Briefe und Tagebücher*, op. cit., vol. VI, p. 10.

«Sí, las nodrizas saben apreciar las virtudes de los lirios en las cunas de los niños, de las teriacas milagrosas, del requies Nicolai, del electuario de ajo y del opio, y, cuando no tienen ninguna otra cosa, de los actos de tararear y mecer.»

La amarga burla de una pedagogía anónima reformada lo dice: Occidente no siempre usó un método tan dulce para dormir como el que sigue y presupone el «Canto nocturno del caminante». A finales del siglo XVIII, cuando la mirada de las nuevas ciencias humanas descubrió la cuna, vio que estaba cercada por la más desnuda violencia. Las nodrizas y niñeras todavía acallaban los llantos de los niños con medios que ningún amigo de la humanidad podría aprobar. Entre aquellos venerables medios para dormir y aquietar se incluían drogas, como las que circulaban junto con las medicinas mal vistas, entre las que también pasaba enmascarado el opio; además el procedimiento llamado *Steckwickeln* consistía en poner al niño en un tablón del largo de su cuerpo y envolverlo con éste junto con su pañal, con lo cual el bebé quedaba convertido en una momia inmóvil;¹⁹ y finalmente la cuna, respecto de la cual otro reformista señaló:

Profundamente errónea es la costumbre dominante generalizada entre la gente de campo [...] que obliga a los niños a dormir; estas personas buscan conseguirlo por medio de un incesante e irreflexivo acunamiento, a través de balanceos y sacudidas, a través de subirlo y bajarlo, y un canto enérgico; métodos que más bien son apropiados [...] para conseguir cuando mucho un aturdimiento pasajero, que era la primera causa de estupidez e idiotez.²⁰

Los medios tradicionales de apaciguar y dormir no reconocían que los niños tuvieran alma. Se aplicaban como si los infantes fueran un cuerpo más. Excluían desde el inicio el surgimiento de aquella relación que desde la época de Goethe generaba sonoros análisis y celebraciones: la interacción entre madre-hijo. Y precisamente por ello, a los ojos de los reformadores pedagogos y psicólogos, que a finales del siglo XVIII descubrieron que el niño pequeño era la tarea principal de todo el trabajo cultural,²¹ tales métodos conducen a la «estupidez e idiotez», pues éstos son los atributos de un simple cuerpo cuando los valora la mirada de un psicólogo. Puesto que

¹⁹ Véase Edward Shorter, «Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehung zu Beginn der Moderne», en *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft* 1, 1975, p. 27.

²⁰ C. Pfeufer, «Über das Verhalten der Schwangeren, Gebärenden und Wöchnerinnen auf dem Lande, und ihre Behandlungsart der Neugeborenen und Kinder in den ersten Lebensjahren», *Jahrbuch der Staatsarzneikunde* 3 (1810), p. 63; citado en Shorter, «Der Wandel der Mutter-Kind-Beziehung», en *Geschichte und Gesellschaft*, art. cit., p. 259.

²¹ Véase Jean-Jacques Rousseau, *Emilio* (1762), libro I, Porrúa, México, 1972, p. 1: «La educación primera es la que más importa, y ésta sin disputa compete a las mujeres».

los niños de los nuevos estados europeos necesitaban un alma, entonces la reforma simplemente ordenó que la madre debía designarse como un ser «irremplazable»²² que sustituyera a las niñeras y nodrizas, a las cuales durante siglos les habían confiado a sus niños pequeños.

Con ello, cambian todos los métodos de apaciguar y dormir. La cuna cayó en desuso. Goethe, al que todavía «lo habían mecido antiguamente con una inmensa cuna de madera de nogal decorada con marfil y ébano», comparte con su madre 25 años después «que semejantes cajones mecedores», gracias al amor a la nueva libertad de los niños, «estaban totalmente fuera de moda».²³ Comienza una notable campaña educativa contra el *Steckwickeln* que tiene mucho éxito. Y el lugar de las drogas pasa a ocuparlo la dulce voz de la madre.

La dulce voz de la madre es una herramienta de múltiples usos; sus efectos disimulan y superan todas las diferencias que desgarran el conocimiento occidental: lo sensorial y lo espiritual, el instinto y el arte. Las técnicas corporales y la producción del alma. Lo mismo señala explícitamente Pestalozzi, quien no sólo fundó la educación básica moderna, sino que «elevó» la «relación madre-hijo al prototipo de la relación pedagógica».²⁴ Cuando se siguen las nuevas reglas del cuidado del infante, es decir, se elimina a las niñeras y las nodrizas, «lo primero [y lo único] que escucha el niño» es la voz de su madre:²⁵ «[El primer sentimiento de la conexión de un sonido con el objeto que lo ha generado es el sentimiento de la conexión de tu voz contigo, madre!» (p. 317). Esta regla de una inscripción original e imborrable sería más tarde asumida y aplicada por la propia madre:

Bringe selbst Töne hervor, klatsche, schlage, klopfe, rede, singe, — kurz töne ihm, damit es sich freue, damit es an dir hange, damit es dich liebe; hohe Anmut fließe von deinen Lippen; gefalle ihm auch durch deine Stimme, wie ihm niemand gefällt, und glaube nicht daß du um deswillen irgend eine Kunst nothwendig habest; glaube nicht, daß du um deswillen auch nur singen können müssest. Die Lieblichkeit des Redens, die aus deinem Herzen fließt, ist für die Bildung deines Kindes unendlich mehr werth, als jede Kunst des Gesanges, in der du auf jeden Fall immer hinter der Nachtigall zurückstehst [p. 319 y s.].

²² *Ibid.*, p. 257: «La sollicitude maternelle ne se supplée point», muy similar a Pestalozzi, «Weltweib und Mutter» (1804), en *Sämtliche Werke*, eds. Artur Buchenau, Eduard Spranger y Hans Stettbacher, Berlín, De Gruyter, Leipzig, 1927-1976, vol. XVI, p. 352. Para el fantasma de esta insustituibilidad en Rousseau, véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 1986, pp. 337 y ss. Derrida toma sin embargo, de hecho, naturalmente, para bien y para mal filosóficamente, la insustituibilidad de la madre como un mero ejemplo para la categoría misma de la insustituibilidad en Rousseau, en vez de, al revés, analizar la categoría de la auto-ridad desde aquí.

²³ Johann Wolfgang von Goethe, *Poesía y verdad*, Alba, Barcelona, 2017.

²⁴ Wolfgang Scheibe, *Die Strafe als Problem der Erziehung. Eine historische und systematische pädagogische Untersuchung*, Weinheim, Berlín, 1967, p. 44.

²⁵ Pestalozzi, «Über den Sinn des Gehörs, in Hinsicht auf Menschenbildung durch Ton und Sprache» (1803-04), en *Sämtliche Werke*, *op. cit.*, vol. XVI, p. 266.

[El mismo tono (de tu voz) le produce murmullos, latidos, palmaditas, discursos, cantos —en resumidas cuentas, ese tono le produce regocijo, porque está apegado a ti, ya que te ama; un gran encanto fluye de tus labios, también se complace a través de tu voz, como con nadie, y no cree que lo hagas en aras de algún artificio inevitable; no cree que lo hagas simplemente para poder cantar. La corporalidad del discurso, que fluye desde tu corazón, posee un valor infinito para la educación del niño, así como cada creación de los cánticos, en cualquier caso, queda detrás del ruiseñor (pp. 319 y ss.)].

Al principio, la voz materna, cuya «gracia», al igual que el amor recíproco que despierta su «dulzura», se opone totalmente al «duro canto» de las niñeras, surte efecto en el cuerpo del niño. Ella es la naturaleza y abre paso a la naturaleza. Sólo por eso, el ruiseñor puede ser un parámetro para la madre y es el modelo de todos los cantos de las aves:

Mutter! mit der ich rede, — sowie das Kind deine Stimme als die deinige erkennt, dehnt sich dann der Kreis seiner diesfälligen Erkenntnisse immer weiter aus, es erkennt allmählig den Zusammenhang des Vogelgesanges mit dem Vogel, des Bellens mit dem Hunde, des Schwirrens mit dem Spinnrad [p. 318].

[¡Madre!, con quien hablo, al igual que el niño reconoce tu voz, incesantemente se dilata el círculo de su correspondiente conocimiento, él reconoce paulatinamente la conexión del canto del ave con la propia ave, el ladrido con el perro, el zumbido con la rueca de hilar (p. 318)].

Sin embargo, la voz de la madre es al mismo tiempo aquella naturaleza paradójica y sin par que, por sí misma y sin sufrir ninguna alienación/extrañamiento, realiza también su propia transición al arte, la educación y la cultura:

Dein Instinkt zwingt dich nicht bloß, ihm Töne vorzulallen, um ihn dadurch zu erheitern und zu zerstreuen, eben diser Instinkt zwingt dich, vor ihm und mit ihm zu reden, vor ihm und zu ihm Worte auszusprechen, wenn du schon bestimmt weißest, daß es mit deinen Worten durchaus noch keinen Begriff verbindet [p. 268].

[Tu instinto te constríne no únicamente a murmurarle en voz alta, para poder alegrarlo gracias a esos murmullos, así como para divertirlo. Este instinto incluso te obliga a hablarle y a hablar con él, pronunciarle palabras y dirigírselas, aun cuando tú sepas con precisión que él, mediante tus palabras, todavía no vincula ningún concepto (p. 268.)].

Es un instinto el que hace hablar a la madre, y esto significa que ella va más allá de los instintos; es un placer corporal el que la hace escuchar al infante y esto significa que lo lleva a recibir los conceptos que atravesarán y articularán su cuerpo. Así pasa enig-

máticamente el mensaje de la antifísica de instinto a instinto. Toda la violencia parece haber sido desterrada de la adquisición del lenguaje, y realmente todos los esfuerzos se dirigen a esta exclusión. Las palabras que infunden el instinto de la madre al instinto del niño son precisamente lo contrario al patrimonio cultural tradicional. Mientras que la escuela «hace que [el niño] repita como perico la oración completa para sí y para el maestro en un lenguaje que nunca ha aprendido y que no es tampoco la lengua en que se habla cotidianamente» (p. 321), la madre parte de lo más cercano y cotidiano: del campo de la percepción y del cuerpo del niño. En *El libro de las madres*, de Pestalozzi, la guía para que la madre aprenda a observar y hablarle a su hijo comienza «enseñándole a la madre a mostrarle y nombrarle a su hijo las partes externas de su cuerpo».²⁶ La articulación se acopla a la deixis para quitarle toda violencia al poder soberano con la que una determinada cultura articula al cuerpo, es decir, lo desmembra.²⁷ Sin embargo, allí adonde no llega ninguna deixis —al campo de las relaciones simbólicas que libera al objeto y en primer lugar a su mostrabilidad—²⁸ permanece la voz, que despierta al amor y la retribución a ese amor, aun después de la adquisición del lenguaje y para siempre, el puro *melos* que no designa nada pero significa todo: el amor mismo. Es en esta función cuando la voz se vuelve más insustituible que nunca. Sólo porque el niño ha escuchado el consuelo de una madre, todas las ausencias encuentran en él una entrada y un nombre, los cuales no pueden mostrarle ninguna deixis,²⁹ y sin los cuales no habría ningún individuo burgués: «sin la creencia en» la madre no habría «ninguna creencia en la naturaleza del hombre», «ninguna creencia en Dios y menos aún en la viva imagen de Dios y de los hombres, en Jesucristo» (p. 311). Así, la dulce voz de la madre funge como el sustituto perfecto del opio que antes administraban las nodrizas: quien la haya escuchado una vez permanece adicto el resto de su vida.

Por lo tanto, la nueva técnica de imbuir de un alma a los niños consiste en abrir un campo en el que el discurso y los sonidos de la naturaleza se transformen indistintamente los unos en los otros. Que el primer oyente sea infantil en el sentido literal se volverá de repente una premisa básica de las teorías del lenguaje y las prácticas de transmisión del lenguaje.³⁰ Únicamente la voz de la madre posibilita que se le considere

²⁶ Pestalozzi, Prólogo (1803), en *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. XV, p. 347.

²⁷ Véase (mucho antes de Lacan) Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes bei den Griechen. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Claasen & Goverts, Hamburgo, 1948, p. 21.

²⁸ Véase Jacques Lacan, *De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad* (1932), Siglo XXI, México 2006, p. 297: «Habría que preguntarse si todo conocimiento no es primeramente conocimiento de una persona antes de ser conocimiento de objeto, y si la noción misma de objeto no es, en la humanidad, una adquisición secundaria».

²⁹ Véase también Gerhard Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1988, vol. I, pp. 249 y 254.

³⁰ Véase Rousseau, *Émile*, op. cit., I, p. 285. «Todas nuestras lenguas son obra del arte. Hemos buscado por mucho tiempo si había una lengua natural y común a todos los hombres: y sin duda la hay; es aquella que los niños hablan antes de saber hablar. Esta lengua no se articula, pero se acentúa, es sonora, inteligible. [...] Las nodrizas son nuestras madres en esta lengua, entienden todo lo que dicen sus niños, les responden, tienen con ellos diálogos lógicos y, aunque pronuncien palabras, sus palabras son completamente inútiles. No es el sentido de la palabra lo que ellos entienden, sino el acento que la acompaña.»

como tal, pues ella es mitad «aliento», a través del cual el niño aprende a «sentir»,³¹ mitad articulación, a través de la cual el niño aprende el lenguaje. Así surge una sensibilidad que excluye la «estupidez» y surge una posibilidad de articulación que excluye a la «tontería». «La erogeneidad respiratoria», con su objeto parcial, la voz, pasará de ser «mal estudiada»³² a ser designada de manera muy explícita.

Porque la voz se ubica en el espacio entre naturaleza y cultura, entre respiración y lenguaje, entre sonido y discurso, la culturización mediante la voz de la madre permanece tan lejos de la intervención corporal de la nodriza como de la inteligencia escolar —igualmente se desmoronan en un mismo aliento el conocimiento de la escuela y el de las niñeras frente a la crítica de Pestalozzi—. Las drogas y el *Steckwickeln* de las nodrizas no convertían los gritos de los niños, que éstas acallaban por medio de la astucia o la violencia, en palabras, simplemente los «anestesiaban» (Pfeufer); las gramáticas y las enciclopedias, que las viejas escuelas, adictas a la escritura, les metían a la fuerza a los niños, siempre han frenado su relación con la voz y los gritos: simplemente los instruían. Por el contrario, la invención histórica de la voz de la madre entabla una relación entre lo real y lo simbólico en el lenguaje, lo cual libera a lo imaginario mismo: el alma.

3

La primera preocupación de la naturaleza por la debilidad de mi sexo es la preocupación por su tranquilidad. La primera preocupación de la madre, el inicio de todas las preocupaciones de la madre y el punto central de todas las preocupaciones de la madre, es la preocupación por tranquilizar al infante [*sic*]. Mucho, mucho antes de perder un instante enseñándole cualquier tipo de conocimiento, ella está todo el día en movimiento e interrumpe su sueño sagrado durante la noche para asegurar su descanso. Mucho, mucho antes de buscar rastros de su razón, intenta la madre alcanzar algún rastro de su amor. Mucho, mucho antes de pensar en encauzar en el niño el uso de sus sentidos, construye con gran arte las capacidades y hábitos que aseguren su descanso. Así muestra la elevada naturaleza con toda la fuerza de sus actos que el descanso es para el niño la primera necesidad.

Así comienza Pestalozzi su fragmento sobre la fundación de la educación.³³ El descanso, que la madre asegura y provee, y por medio del cual acalla todas las carencias del infante, en el doble sentido de la palabra, significa el mismo descanso que la

³¹ Johann Gottfried Herder, «Das Ich» (1797), en *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, G. Olms, Berlín 1877-1913, vol. XXIX, p. 132. No existe traducción al español, pero esta misma idea la defiende Herder en su «Ensayo sobre el origen del lenguaje»: «La estructura entera de las lenguas orientales testimonia que todos sus nombres abstractos han sido antes entidades sensibles: el espíritu era viento, hálito, tormenta de noche. “Sagrado” quería decir separado, aislado. El alma era aliento; la ira, el soplar de la nariz, etc.», en Johann Gottfried Herder, «Ensayo sobre el origen del lenguaje», en *Obra selecta*, Alfaguara, Madrid, 1982, p. 187. [T.]

³² Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, op. cit., p. 797.

³³ Pestalozzi, «Ältere Fassung» (1803), *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. XVI, p. 1.

naturaleza misma ha reservado para el hombre. ¿Por qué nos maravilla entonces que Goethe reconozca la vieja escritura en y de la naturaleza justo al festejar su cumpleaños? Su mensaje repite el propio inicio, «el inicio de todas las preocupaciones maternas» que se precipitan con el nacimiento del niño. ¿Por qué nos maravilla, también, que repita el final del verso «en un tono dulce y melancólico»? Su *melos* reitera la dulce voz prometida en la palabra *descanso* y que ya estaba en la expresión misma.

Los nuevos «fundamentos de la educación» establecidos por la reforma pedagógica y la reforma psicológica son asimismo los fundamentos de la nueva lírica que, alrededor de 1800, encuentran su voz en sentido literal. La lírica abandona el piso de la escritura y, como eco y reverberación de una voz original, se convierte en la voz misma. Olvida las reglas tradicionales del lenguaje, las cuales basaban todo en la palabra escrita y sujetaban la poesía al arte de la retórica, a la bóveda de la erudición y a las normas de la métrica. Ninguna métrica tradicional gobierna los versos de la montaña de Kinkelhahn, ningún tópico sostiene y certifica la equiparación que establecen entre el sueño y la muerte. Que el descanso prometido por el poema pueda ser el de todas las noches o el último —sólo el ensimismamiento del estudioso de la literatura pasa por alto la primera lectura, para tener un texto más de Goethe sobre las últimas cosas— satisface plenamente la misión de la voz de la madre: transmitir por medio de su presencia todas las ausencias, las cotidianas y las religiosas. También por eso, la canción de cuna carece de todo conocimiento: así como la madre le acerca a su hijo el lenguaje mediante las voces de los pájaros y los sonidos de la naturaleza, del mismo modo la canción de cuna proviene solamente de su entorno más cercano, en el que nuevamente están los pájaros. Por consiguiente, la canción de cuna escapa a los conceptos y se dirige a los confines en donde el lenguaje y los sonidos de la naturaleza llegan a ser uno.

Alrededor de 1800, el crepúsculo acústico rodea y define la nueva poesía:

Goethe:

¡Corre sin tregua, río mío;
del valle a lo largo corre,
corre sin tregua, río mío!, y ponle tu vaga música
a mi canto dolorido.³⁴

Eichendorff:

¡Oh, magnífico canto de la noche!:
A lo lejos el paso de los ríos,
Suave temblor en los oscuros árboles.³⁵

³⁴ Versión de R. Cansinos Assens, *Obras completas* de Goethe, Aguilar, Madrid, 1951, vol. IV, p. 822. «Rausche, Fluß, das Tal entlang, / Ohne Rast und Ruh, / Rausche, flüstere meinem Sang / Melodien zu.»

³⁵ «O wunderbarer Nachtgesang: / Von fern im Land der Ströme Gang, / Leis Schauern in den dunklen

Brentano, al pedir una «canción de cuna susurrada»:

Canta una canción tan dulce y suave que
Como las fuentes sobre los guijarros
Como las abejas en torno a los tilos
Zumben, susurren, murmuren, borboteen.³⁶

Y finalmente las líneas que han revelado al prosaico papel el secreto de todos los ruidos murmurantes y susurrantes de la naturaleza:

Allí yazco por las noches en el bosque
Resuena a lo lejos el cuerno de un vigilante
Los murmullos que atraviesan el bosque
Suenan como la canción de cuna de una madre.*

Con mayor precisión que los intérpretes y filósofos, para quienes el nuevo lenguaje lírico, «por lo remoto de su significado, imita el rumor y la solitaria naturaleza»,³⁷ los propios textos dicen con quién están agradecidos. Su imitación de los sonidos de la naturaleza es la imitación del único discurso que desde entonces se llama simultáneamente naturaleza y discurso, pues ambos tranquilizan por antonomasia. «La madre-canción de cuna» es la matriz de la lírica romántica, y por ello, también de la canción de cuna de Goethe. A pesar de todas las dudas germanísticas, una canción de cuna silesiana habría sido a la vez la fuente y el texto sin codificar del más conocido poema de Goethe, como ya en 1843 lo señaló Adalbert Kuhn:

¡Duerme, niño, duerme!
Los pájaros vuelan en el bosque;
por todo el bosque vuelan: arriba y abajo,
Y le traen al niño otra vez descanso.
¡Duerme niño, duerme!³⁸

Bäumen», versión al español de Alfonsina Janés. Eichendorff, *Gedichte, Poemas* (edición bilingüe), ed. y trad. Alfonsina Janés, Bosch, Barcelona, 1981.

³⁶ «Singt ein Lied so süß gelinde / Wie die Quellen auf den Kiesel / Wie die Bienen um die Linde / Summen, murmeln, flüstern, rieseln.» Versión de la traductora.

* «Da lieg ich nun des Nachts im Wald. / Ein Wächterhorn von ferne schallt, / Das Rauschen, das den Wald durchzieht, / Klingt wie der Mutter Wiegenlied.» Versión de la traductora.

³⁷ Theodor W. Adorno, «En recuerdo de Eichendorff» (1957), en *Notas sobre literatura. Obra completa*, tomo 11, Akal, Madrid, 2003, p. 83.

³⁸ «Schlaf, Kindlein, balde! / Die Vögelein fliegen im Walde; / Sie fliegen den Wald wohl auf und nieder, / Und bringen dem Kindlein die Ruh' Bald wieder. / Schlaf, Kindlein, schlaf.»

Este texto sin codificar, que elimina todas las dudas respecto de quién más tiene la palabra en los versos de Goethe, es eludido por la teoría literaria por medio de dos vías que se contradicen mutuamente. La invención de la relación madre-hijo desaparece, bien en una verdad del alma eterna o bien en una historia de los principales asuntos de Estado. Para explicar el hecho de que alrededor de 1800 las canciones de cuna se volvieran, de repente, un tema apropiado para la literatura, el ensayo «Zum Erlebnisgehalt des Wiegenliedes» («Respecto del contenido de la experiencia de las canciones de cuna») designa únicamente a «la unidad originaria madre-hijo como la fuente de todos los anhelos, primeros y últimos, y con ello como origen de cualquier forma religiosa y artística».³⁹ El hecho de que la Edad Media y el Renacimiento no hayan producido canciones de cuna literarias, que el término *canción de cuna* fuera todavía poco frecuente en el siglo XVIII y que, siguiendo la mejor tradición retórica, también pudiera referir un poema dedicado a los padres con motivo del nacimiento de su hijo:⁴⁰ todo esto niega aquella metafísica psicológica con referencias a las viejas canciones cristianas navideñas,⁴¹ cuya sustitución por las canciones de cuna literarias es precisamente lo que se está indagando. Inversamente, existen interpretaciones como las que se dan en un ensayo intitulado «Lectura crítica», que expresamente pide que el poema de Goethe «Canto nocturno del caminante» sea visto como la expresión de una derivación sociohistórica, que se apele simplemente a las conocidas desavenencias entre Goethe y Carlos Augusto, gran duque de Sajonia-Weimar-Eisenach, ocurridas tres o cuatro días antes de la composición del poema. Según esta interpretación, el poema expresaría «la duda sobre el éxito de un modo de vida al que Goethe aspiraba como realización de su ideal ilustrado en la sociedad de Weimar».⁴² ¡En el mundo de la ciencia viven sumamente cerca las pasiones de la ilustración política y las pasiones de la ignorancia! Ya sea que recurran a las circunstancias intemporales del alma o a asuntos principales del Estado en la sociedad, ambos juicios sobre las canciones de cuna son errados y ambos son tan confortantes e ilusorios como el poema mismo: cierran los ojos y los oídos al hecho de que el discurso mismo es pura exterioridad. «El mundo simbólico, ése es el mundo de la máquina.»⁴³

Las máquinas del discurso no sólo tienen historia, hacen historia. La técnica de aculturación psicológica y pedagógica que Europa central se confirió alrededor de 1800 transformó el parámetro del efecto literario. Si la lírica se volvió «la canción de cuna de la madre», no estuvo limitada al acto de habla que los poemas ejecutaban siguiendo la antigua *ars poetica*: actos de habla como celebrar y lamentar, elogiar y divertir. Todos ellos presuponen siempre en el hablante y el oyente una capacidad de articulación. Por otra parte, «la canción de cuna de la madre» infringe precisamente

³⁹ Bruno Jöckel, «Der Erlebnisgehalt des Wiegenliedes», en *Berliner Hefte für geistiges Leben* 3 (1948), p. 414.

⁴⁰ Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch* (1854-1861), Hirzel, Leipzig, 1954, s. v.

⁴¹ Jöckel, «Der Erlebnisgehalt», art. cit., p. 412.

⁴² Müller-Solger, «Kritisches Lesen», art. cit., p. 262.

⁴³ Lacan, *El seminario, libro II: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicanalítica*, op. cit., p. 77.

esta presuposición. Ésta tiene efectos en niveles que afectan al cuerpo sin habla; sus parámetros son *melos*, sonido, ritmo de la respiración. El discurso es pronunciado para —paradoja sin fin— extinguirse. Una definición, tan precisa como desatendida, sobre el metro lírico es la que da Gotthilf Heinrich Schubert en 1814, cuando afirma su «efecto tranquilizante, en parte adormecedor y que conduce al alma a la región de los sentimientos oscuros y los sueños».⁴⁴ Dicha definición parece haber sido creada para comentar «Canto nocturno del caminante», y por ello, no es problemático en absoluto el trasladarla a la filología alemana. Así pues, cuando Richard Alewyn, 150 años más tarde, somete el poema de Brentano *Der Spinnerin Lied* a una interpretación ejemplar, escribe que el poema «se desliza sin esfuerzo en el oído, tan carente de violencia que la atención más bien se adormece en vez de excitarse». La lírica efectúa semejante maravilla, pero no a partir de un fundamento formal e inmanente que, para alegría de Alewyn, combina en «palabras sencillas y oraciones cortas, yuxtapuestas sin pompa sintáctica», sin ningún «esfuerzo del pensamiento o del sentimiento»,⁴⁵ sino que lo hace simplemente porque *Der Spinnerin Lied* se ubica en *Chronika eines fahrenden Schülers* de Brentano: allí una madre le canta la canción a su hijo para llevar a dormir al niño de cuna todavía sin habla y, precisamente por este medio, crear un recuerdo de la infancia tan temprano como inolvidable.⁴⁶ Así de textual nace la lírica de 1800, en el cortocircuito que se establece entre la boca de la madre y el oído del niño.

Sin embargo, esto sólo lo han notado los amantes y los técnicos, a diferencia de los intérpretes. Bettina Brentano, la más enamorada lectora de Goethe, escribió sobre el efecto de su poesía:

Y éste es el Goethe que como un rayo se lanza sobre mí y otra vez me sana con su mirada, como si mi dolor le doliera, y envuelve mi alma nuevamente en los suaves pañales de los que había sido arrancada, para que mi alma se adormezca en la calma y crezca, dormida en la claridad de la noche y bajo el sol, en el aire que me mece, a todos ellos me confía; y no quiero sentirme de ninguna otra manera, más que como me siento con él en este poema que es mi cuna, en donde siento más cerca su compasión, su preocupación y recojo sus lágrimas de amor que me hacen engrandecer.⁴⁷

Y finalmente tenemos a Wagner, quien según Nietzsche realizaba preparados de opio y otros aletargadores de la voluntad, es decir, transfería todos los efectos imaginarios de la poesía romántica a lo real, a lo tecnológico. Wagner escribió sobre su composición del tema «Dors mon enfant»: «Salió tan bien que, por la noche, mientras lo

⁴⁴ Gotthilf Heinrich Schubert, *Symbolik des Traumes* (1814), Nachdruck, Heidelberg, 1968, p. 16.

⁴⁵ Richard Alewyn, «Clemens Brentano, "Der Spinnerin Lied"», en *Probleme und Gestalten. Essays*, Frankfurt del Meno, 1974, p. 198.

⁴⁶ Véase Clemens Brentano, «Chronika des fahrenden Schülers Johannes Laurenburger zu Pölsnich an der Lahn» (1818), en *Werke*, ed. Friedhelm Kemp, Hanser, Múnich, 1963-1968, vol. II, pp. 612-615.

⁴⁷ Bettina von Arnim, *Die Gündertode* (1840), *Werke und Briefe*, ed. Gustav Konrad, Bartmann, Frechen-Köln, 1959-1963, vol. I, p. 485.

ensayaba suavemente al piano, mi mujer me dijo desde la cama que era divino para dormirse».⁴⁸ Si la voz hipnótica de la madre proporcionó el modelo de la nueva poesía y sus efectos, esta poesía, a pesar de ser la más popular en todas las teorías líricas, carece de expresión. El parámetro de expresión se aplica al discurso del hablante; el efecto hipnótico, en cambio, se presenta en el receptor. Raramente se aplica con tanta precisión la ley de Lacan de que «el estilo» en ningún caso es «el hombre», sino «el hombre al que nos dirigimos», como en la canción de cuna literaria.⁴⁹ En su alejamiento del significado, la canción de cuna suena para un infante que apenas aguza el oído pero todavía no escucha. De ahí que la estética idealista del tiempo de Goethe, que define la lírica como autoexpresión, sea tan insuficiente como la lingüística de hoy, que la define como un discurso egocéntrico o como «discurso interior».⁵⁰ Ambas definiciones se quedan en el espacio mismo del discurso abierto por la invención del alma. Pues tanto la conformidad como la ambigüedad de la voz psicogénica de la madre parecen introducir al niño, mediante sonidos puros, en el discurso y lo hacen de una forma tan desprovista de violencia, que el niño lo celebra como su propio discurso y, en su máxima expresión, como la lírica de un genio. De esta astucia histórica surge la interioridad que parece hablar en los poemas, una interioridad que la teoría todavía les atribuye.

Las líneas garabateadas en la pared de madera de la montaña de Kickelhahn iniciaron una nueva época de la lírica, pues hablan simultáneamente del final y del inicio del discurso. Del final, pues luego de que se haya extinguido el aliento de las cumbres y hayan callado los pájaros también descansará el aliento, que es la respiración articulada, es decir, la voz. Del inicio, pues las líneas que renuncian al título y a una marca de género apuntan en su lugar al día de su creación y al nombre de su creador, para que la fuerza de esta firma permanezca separada para siempre del murmullo mortecino sin autor, que son las líneas, y del murmullo mortecino sin destinatario que crean. ¡Tan simultáneos y tan complementarios son los discursos del final y del origen del discurso!⁵¹ El fantasma del autor como amo, de quien surge el discurso y al que siempre deberá pertenecer, aparece en el mismo momento de la historia en que el «lenguaje de la humanidad» se vuelve el lenguaje de la madre.⁵² Para celebrar su último cumpleaños, Goethe busca, en el discurso y la presencia, precisamente las líneas que hablan del final de todos los sonidos y de toda habla en el descanso y la ausencia. Por consiguiente, él mismo como autor hace lo que en *Torquato Tasso* hace el dios: posibilita un lenguaje incluso allí en donde «el hombre enmudece». Estas líneas, que a partir del gesto

⁴⁸ Richard Wagner, *Mi vida. 1813-1868*, trad. Ángel Fernando Mayo Antoñanzas, Turner Música, Madrid, 1989, p. 166.

⁴⁹ Jacques Lacan, «Obertura de esta recopilación», en *Escritos*, 23ª ed., vol. 1, op. cit., p. 3.

⁵⁰ Hans Dieter Zimmermann, *Vom Nutzen der Literatur. Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der literarischen Kommunikation*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, p. 112.

⁵¹ Véase Kaiser, *Geschichte der deutschen Lyrik*, op. cit., p. 267. «Así como [el poema «El canto nocturno del caminante»] habla del cese de la lengua, también habla del origen de la lengua.»

⁵² Johann Gottfried Herder, «Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele» (1778), en *Sämmtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, Berlín, 1877-1913, vol. VIII, p. 198.

cuasi-divino de Goethe se elaborarán como sus *Obras reunidas*, han sobrevivido al desvanecimiento de su trazo como producto y como documento de una biografía y cronología de autor.⁵³

Mientras tanto, han aparecido otras técnicas para manejar los efectos y la erosión del discurso. Con la pregunta «¿quién habla?»⁵⁴ se deshace la tautología de que quien habla es siempre el mismo que habla. La «Canción nocturna del caminante», título que se le dio con posterioridad, ya no oculta que ni el caminante ni el autor tienen la palabra consoladora y tranquilizadora, sino la figura histórica del otro. Entretanto, también otros sonidos se han vuelto audibles. Birdland no era un país de pájaros, sino un bar en Nueva York. The Bird fue el nombre de un viejo saxofonista. Y cuando tocó *Lullaby of Birdland*, ésta fue una señal y no una canción de cuna.

⁵³ Para una historia material del texto, de la pared de madera y la cabaña del guardaparques destruida por el fuego en 1870, véase Segebrecht, J. W. Goethe, «Über allen Gipfeln ist Ruh», Hanser, Múnich, pp. 15-21.

⁵⁴ Esta pregunta, formulada por Lacan (Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, op. cit., p. 780), así como la de Foucault (Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1996, p. 297), se encuentra en la intersección entre el psicoanálisis y el análisis del discurso.

El dios de los oídos*

En memoria de Rochus y la isla 12

Los griegos tenían un dios que habitaba en el reino de la acústica. Cuando los pastores soñaban y el silencio del mediodía se volcaba sobre ellos, de pronto Pan resonaba en todos los oídos.

Pan, una curvatura del espacio acústico, siempre había estado más cerca de la Gran Diosa que todos sus desesperados amantes, quienes sólo podían darle caza en el campo de visión. Lleno de envidia, el propio Acteón cuenta:

A veces he creído ver ahí arriba, sobre aquella peña, las espaldas del viejo Pan, que acechaba también. De lejos parecía una roca, algún viejo tronco retorcido. Y dejaba de distinguirlo, mientras su caramillo sonaba aún. Se había convertido en melodía. Se había integrado al temblor del aire en el que ella transpiraba, en el que esparcía el perfume de sus axilas, de su pubis, cuando se desvestía.¹

Para contemplar una habitación o un paisaje —para no hablar en lo sucesivo de las diosas— debo mover los ojos de una parte a otra. Sin embargo, cuando oigo, percibo el sonido que proviene simultáneamente de todas las direcciones: me hallo en el centro de mi mundo auditivo, el cual me envuelve [...] Es posible sumergirse en el oído, en el sonido. No hay manera de sumergirse de igual modo en la vista.²

El gran Pan, se dice, está muerto. Sin embargo, los dioses no pueden desaparecer del todo de los oídos. Ellos regresan tras la máscara de nuestros amplificadores y sistemas de sonido. Regresan como canciones de rock.

* Una primera versión de este artículo apareció en *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen*, ed. Klaus Lindemann, Paderborn, Múnich, Viena, Zúrich, 1982, pp. 467-477.

¹ Pierre Klossowski, *El baño de Diana*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 26.

² Walter J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, pp. 75-76. Aquí las palabras exactas: «Vision comes to a human being from one direction at a time: to look at a room or a landscape, I must move my eyes around from one part to another. When I hear, however, I gather sound simultaneously from every direction at once: I am at the center of my auditory world, which envelopes me, establishing me at a kind of core of sensation and existence. This centering effect of sound is what high-fidelity sound reproduction exploits with intense sophistication. You can immerse yourself in hearing, in sound. There is no way to immerse yourself similarly in sight».

PINK FLOYD: BRAIN DAMAGE

[DAÑO CEREBRAL]

El lunático está hollando el césped
El lunático está hollando el césped
Acordándose de juegos y cadenas de margaritas y risas

Que los chalados no se aparten del sendero
El lunático está en el pasillo
Los lunáticos están en el pasillo
El papel mantiene sus caras plegadas apuntando hacia el piso
Y a diario el repartidor de periódicos trae más papel

Y si el dique se parte en dos muy pronto por muchos años
Y si ya no hay vacantes monte arriba
Y si también tu cabeza estalla con oscuros presagios
Te veré en el lado oscuro de la luna

El lunático está en mi cabeza
El lunático está en mi cabeza
Tú alza la cuchilla, marca un cambio
Arréglame por completo hasta que recobre la salud

Tú cierra la puerta
Tira la llave a lo lejos
Hay alguien en mi cabeza pero no se trata de mí

Y si la nube se descuaja, el trono retiembla en tu oído
Gritas y nadie parece oír
Y si la banda en la que estás empieza a tocar diferentes melodías
Te veré en el lado oscuro de la luna
[Texto y música: Roger Waters.]

The Dark Side of the Moon (Harvest LP I C 072-05-259): desde que apareció en el año de 1973 hasta 1979 vendió ocho millones de copias;³ según los últimos informes, ya son 11 millones. Los libros y sus tirajes se vuelven irrisorios cuando el flujo del sonido desemboca en el flujo del dinero. *Brain damage*, el daño cerebral, no necesita ninguna descripción más. Ya está hecho.

³ Véase *Der Spiegel* 51 (1979), p. 176.

Y todo comenzó de forma muy sencilla. En la década de 1960, Roger Waters, Nick Mason y Richard Wright, tres estudiantes de arquitectura con guitarras y viejos temas de Chuck Berry, recorrían los escenarios suburbanos de Inglaterra. Su nombre olvidado: The Architectural Abdabs. Hasta que un día de primavera de 1965 se les unió un cantante y guitarrista principal; fue quien inventó Pink Floyd (el nombre y el sonido). Amplificadores sobrecargados, la mezcladora como quinto instrumento, tonos que circundan la habitación y todo lo que pudiera hacer la combinación de técnicas entre frecuencias bajas y la optoelectrónica; con los ojos como si fueran dos agujeros negros, Syd Barrett abre el *Astronomy Domine*, el dominio de la astronomía, del rock and roll.

La estrella brilló durante casi dos años sobre el *underground* londinense. Todos conocemos las palabras de Andy Warhol: en la época de los medios electrónicos todos seremos famosos... cada uno durante 15 minutos. En las últimas apariciones de Barrett en el escenario, cuando no había que cancelar directamente el concierto, su mano izquierda colgaba a un lado mientras que la derecha tocaba una y otra vez la misma cuerda abierta:⁴ como en la técnica de tortura china, la monotonía como principio y fin de la música. Luego, el hombre que había inventado Pink Floyd desapareció de todos los escenarios en algún lugar de la diagnosticada tierra de nadie, entre la psicosis del LSD y la esquizofrenia. Pink Floyd encuentra un guitarrista sustituto y la fórmula de su éxito mundial.

Incluso con las ventas de números de siete cifras de los LP, sigue siendo verdad que la máquina del capital con su corriente de dinero se alimenta por la corriente decodificada y desterritorializada del delirio, cuya realización inmediata es eléctrica.⁵

Seis largos años los integrantes de Pink Floyd callaron sobre la exclusión que hizo posible al grupo. Sin embargo, *Brain Damage* es la canción sobre el afuera y el adentro, la exclusión y la inclusión y la neutralización de ambos. Al principio, todavía todo está en orden. Allí, en la casa, su habitante, con las llaves en la mano y puesto al corriente de la estupidez gracias a los periódicos. Aquí, en la hierba, probablemente sobre la hermosa hierba de las casas de campo del sur de Inglaterra y de los sueños de Gottfried Benn,⁶ están el loco o los locos. Así, al menos habría una ley que territorialice, una ley que le ordena a la locura que vaya por senderos trazados y, sobre todo, que permanezca afuera. Tal es la ley de los arquitectos,⁷ y el dique que la materializó fue construido por el ex estudiante de arquitectura, Roger Waters, en 1980-1981, en forma de un muro gigantesco que atraviesa el auditorio de Earls Court y el estadio de Westfallen.

⁴ David Gilmour (guitarrista sustituto de Pink Floyd), citado en Jean-Marie Leduc, *Pink Floyd*, Seghers, París, 1973, p. 54.

⁵ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo, Capitalismo y esquizofrenia I*, Paidós, Barcelona, 1985, pp. 270 y 248.

⁶ Véase Gottfried Benn, *Roman des Phänotyp*, en *Gesammelte Schriften*, vol. II, ed. Dieter Wellershoff, Limes, Wiesbaden, 1959-1961, p. 174.

⁷ Sobre arquitectos, véase Wolfgang Scherer, *BABBELOGIK. Soundproduktion bei Patti Smith*, Roter Stern, Fráncfort del Meno, 1982.

Sin embargo, en el reino de lo acústico las cosas no fluyen tan fácilmente como en el mundo del espectáculo. Finalmente, los «oídos, en el campo del inconsciente, son la única apertura que es imposible cerrar».⁸ Desde la hierba, atravesando los pasillos y hasta la cabeza, el avance incontenible de la demencia llega hasta los oídos, que no pueden defenderse. Al final de la canción, se llame *Brain Damage* o *The Wall*, el dique se rompe, la cabeza explota y sólo quedan gritos sin receptor. Ninguna palabra, ningún muro, ningún dique entre el afuera y el adentro detiene el sonido, porque el sonido es lo que no puede escribirse en la música y es su técnica sin mediaciones.

Existe, de Foucault, una *Historia de la locura en la época clásica*. Existe, de Bataille, una *Historia del ojo*. Pero a Roger Waters, quien escribió el texto de *Brain Damage*, le debemos una breve historia del oído y la locura en la época de los medios.

Cuando Edison, inventor multifacético, construyó el gramófono a partir de una idea de Charles Cros, la reproducción todavía era una sombra de la grabación. Incluso, conectada en medio, la bocina difícilmente podía lograr que las vibraciones grabadas y reproducidas mecánicamente sonaran más alto que el original. No solamente porque Edison era casi sordo fue que él debió gritar hacia el interior de su fonógrafo en aquel memorable día del 6 de diciembre de 1877.⁹ Y solamente en las fantasías de las novelas futuristas de los simbolistas contemporáneos el mago de Menlo Park conecta sus fonógrafos a altavoces, muchos altavoces, para atraer a su estudio, mediante algunas técnicas espaciales de sonido, las danzas de sus niños que están afuera, en la hierba.¹⁰ En los hechos, resulta que eran los ciudadanos y káiseres de fin de siglo quienes se interesaban más por las voces que por el ritornelo que ponía a bailar a las voces y a las identidades. Cuando Wildenbruch, el poeta del Estado alemán guillermino, a quien antes que a nadie se le concedió la inmortalidad acústica en 1897 (luego de largas explicaciones respecto de que las voces, a diferencia de los rostros, son confiables y, por lo tanto, fuentes de primera clase para los psicólogos), habló por la bocina y recitó estos hermosos versos finales:

Escucha, pues, en el sonido de estos versos
el alma de Ernst von Wildenbruch,¹¹

del sonido al verso, del verso al alma, compulsivamente se esforzaba Wildenbruch por reducir lo real (su memorable pero mortal voz) a lo simbólico (el discurso articulado

⁸ Jacques Lacan, *El seminario, libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 202. No obstante, véase August Ferdinand Bernhardt, *Sprachlehre*, Heinrich Ehrlich, Berlín 1801-1803, vol. I, p. 24.

⁹ Véanse los pormenores en Walter Bruch, «Von der Tonwalze zur Bildplatte. 100 Jahre Ton- und Bildspeicherung», en *Funkschau*, edición especial, 1979.

¹⁰ Véase Mathias Philippe Auguste, conde de Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future* (1886), J. Corti, París, 1977, p. 29.

¹¹ La máxima de Wildenbruch, que significativamente no fue incorporada en sus *Gesammelten Werke* (obras completas) se encuentra como transcripción fonográfica en Bruch, art. cit.

de la lírica) y lo simbólico a lo imaginario (un alma poética creativa). Gracias a Dios, la tecnología ha ido exactamente en sentido contrario. El tiempo y la investigación básica han llevado a que todo el aliento del alma se hunda en el sonido y la fuerza de sus fonos.

Así, sólo mientras el disco fue grabado mecánicamente y tocado mecánicamente, las voces humanas los dominaron; con la insignificante amplitud de frecuencia que iba de los 200 hasta apenas 2 000 Hertz, esto no era de extrañar. Sin embargo, luego de que una guerra mundial, la primera, con su impulso innovador, introdujo el principio de la amplificación, el aparato mecánico de Edison también pudo ser electrificado. Por primera vez, el espectro de frecuencia y la dinámica de sonido de las orquestas se encontraron en los surcos de los discos y las bobinas de los altavoces. Un ruiñeñor, conservado y amplificado eléctricamente, desafió en 1926, en el *Pini di Roma* de Respighi, a toda la Filarmónica de Toscanini reunida.¹²

Para perfeccionar la magia del sonido, ya sólo tuvo que estallar otra guerra mundial. Su impulso innovador les dio a los ingenieros de Alemania la máquina de carrete magnetofónico y a los ingenieros británicos un disco de alta fidelidad que hacía que fueran audibles incluso las sutiles diferencias de timbre entre los motores de los submarinos alemanes y británicos; naturalmente, al principio la audición estuvo restringida sólo para los oídos de los futuros oficiales de la Fuerza Aérea Real.¹³ Aunque con el botín de guerra, el carrete magnetofónico, la dormida industria discográfica estadounidense (que entre 1942 y 1945 ejerció otras tareas) pudo establecer un nuevo estándar: grabaciones magnetofónicas, y, por primera vez, pudieron hacerse manipulaciones acústicas en los intervalos entre la producción de los discos y su reproducción.

También la industria británica comprendió de inmediato que sus avances en la detección de submarinos, decisivos para el resultado de la guerra, podían extenderse a usos pacíficos. En 1957 la Industria Eléctrica y Mecánica (EMI, por sus siglas en inglés), que no por casualidad también tuvo a Pink Floyd bajo contrato, presentó el primer disco estéreo.¹⁴ Desde entonces, los dos oídos, con los que resulta que está provisto el hombre, ya no son un capricho de la naturaleza, sino una fuente de ingresos: ellos permiten localizar diferentes voces y/o instrumentos provenientes de dos altavoces de la sala. Y cuando los oídos excepcionalmente se equivocaban en la localización, sólo se debía a que el ingeniero de sonido era demasiado sofisticado. Cuando en 1959 John Culshaw produjo el *Rheingold*, maravillosamente sobrecargado, de George Solti, cada dios y cada diosa encontraron un lugar audible en el campo del sonido estéreo. Sin embargo, la voz del gran técnico Alberich, cuando se presenta ante su hermano invisible y aprovecha drásticamente la ventaja del yelmo mágico, proviene simultáneamente

¹² Véase Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, 3ª ed., Appleton-Century, Nueva York, 1965, p. 234.

¹³ *Ibid.*, p. 282 y ss.

¹⁴ Véase Steve Chapple y Reebee Garofalo, *Rock and Roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music Industry*, Nelson-Hall, Chicago, 1977.

de todas las esquinas posibles.¹⁵ Y lo que para Culshaw fue un efecto especial, Syd Barrett lo convirtió en regla. De acuerdo con la leyenda, durante la grabación de los discos Barrett debió de haber girado los reguladores de entrada de la mezcladora tan salvajemente hacia uno y otro lado como si los dos canales estéreo fueran ellos mismos un instrumento...

Como todos saben, desde aquellos días de crecimiento las cosas se desarrollaron como en una explosión. La llamada reproducción se convierte en producción de sonidos y la promesa de alta fidelidad queda rebajada a una mera retórica apaciguadora frente a las auténticas posibilidades que la tecnología hace posible. Hoy en día, no por razones técnicas sino únicamente comerciales, es que el estándar de la radio y del disco sigue limitándose a superficies sonoras y no simula, en su lugar, ningún espacio sonoro real o absoluto. Pues en donde el dinero y el delirio se encuentran, caen todas las limitaciones. La evidencia la produjo nada menos que Barrett. Él fue quien con su coordinador azimuth le proporcionó a Pink Floyd una ventaja sobre todos los otros grupos. Como el nombre ya lo dice, el coordinador azimuth es un sistema de sonido que posibilita llevar cualquier suceso sonoro, pistas y capas dentro de la masa de sonido, a los oídos de la audiencia y en posiciones variables siguiendo cualquiera de las tres dimensiones espaciales. *Brain Damage* canta su gloria. Tres veces comienza la canción y tres veces da un paso histórico la reproducción de sonido.

The lunatic is on the grass... juegos de niños y risas, es decir, exactamente eso que el Edison de las novelas futuristas quería escuchar, llega a la casa desde afuera, atenuado a través de los muros y privado de su coordinación espacial por su lejanía. En forma totalmente análoga, una parte de *Wish You Were Here*, en la que gracias al ecualizador se recortaron todos los altos y bajos y luego fue regrabada en una misma pista, simula una simple radio portátil.¹⁶ La primera estrofa representa, por tanto, en forma de cita acústica, el mísero tiempo de la ejecución monófona.

«The lunatic is in the hall. The lunatics are in my hall...» Paso a paso, oración tras oración, llega a su fin la distancia monófona o abstracción. El pasillo, el cual cuando se repite se convierte en parte de lo propio, tiene una relación definida con la coordinación espacial del propio escucha y hablante. El pasillo está lo suficientemente cerca como para distinguir, simplemente a oído, entre izquierda y derecha, lo suficientemente cerca también, como para distinguir muchos locos. Exactamente así funge en el in-

¹⁵ «Thus in Scene Three, Alberich puts on the Tarnhelm, disappears, and then thrashes the unfortunate Mime. Most stage productions make Alberich sing through a megaphone at this point, the effect of which is often less dominating than that of Alberich in reality. Instead of this, we have tried to convey, for thirty-two bars, the terrifying, inescapable presence of Alberich: left, right, or center there is no escape for Mime» (John Culshaw, citado en Gelatt, *The Fabulous...*, op. cit., p. 316).

¹⁶ Véase David Gilmour, *Interview mit Gary Cooper*, en *Wish You Were Here, Songbook*, Londres, p. 77: «When the track disappears into a thin, reedy transistor radio sound which is then joined by a plainly recorded acoustic guitar, there has obviously been a lot of thought behind the end product. How did they tackle that one? – “When it sounds like it’s coming out of a radio, it was done by equalization. We just made a copy of the mix and ran it through eq. to make it very mizzly, knocking out all the bass and most of the high top so that it sounds radio-like”».

comparable final de *Grantchester Meadows* la escalera construida acústicamente, sobre la que corren los pasos de derecha a izquierda: directamente del vinil a la habitación y a los oídos del escucha. La segunda estrofa es, por tanto, el tiempo de la alta fidelidad y la estereofonía.

«The lunatic is in my head. The lunatic is in my head...» en español:^{*} se ha ocasionado el daño cerebral y un coordinador azimuth se encuentra trabajando. Si los sonidos, sonidos que pueden controlarse a través de toda la sala de audición, pueden emerger desde atrás y adelante, izquierda y derecha, arriba y abajo, el espacio de la orientación cotidiana se va al diablo. La explosión de los medios acústicos se torna en implosión, que de forma inmediata y yuxtapuesta se precipita al centro mismo de la percepción. La cabeza, no sólo como asentamiento metafórico del llamado pensamiento, sino como central nerviosa, se vuelve una con la información que le llega, y no meramente con la llamada objetividad, sino con el sonido. Los sonidos de un sintetizador que atraviesan el final de *Brain Damage* parecen evidenciar que probablemente el sintetizador desde hace tiempo ya ha sustituido los juicios sintéticos de los filósofos.¹⁷ Un generador de tonos, que puede controlar y programar los sonidos en todos los parámetros-frecuencias, fases, grados de armonía y amplitud, convierte las condiciones de posibilidad de la llamada experiencia en un completo simulacro fisiológico.

Por lo tanto, la historia del oído en la época de su explotabilidad técnica siempre ha sido una historia de la locura. La música del daño cerebral vuelve verdaderos todos los oscuros presentimientos que rondaban por las cabezas y manicomios. Según la información de un lexicón de psiquiatría, «en comparación con otros sentidos, el sentido del oído es el que con más frecuencia se ve afectado por alucinaciones».¹⁸ La escala de las llamadas acoasmas alcanza desde ruidos blancos, pasando por silbidos, gotas de agua, cuchicheos, hasta conversaciones y gritos, las cuales percibe o crea la locura. De modo que parece leerse como si el lexicón de psiquiatría hubiera querido hacer una lista de los efectos de Pink Floyd. Los ruidos blancos aparecen en *One of These Days*, los silbidos en *Echoes*, gotas de agua en *Alans Psychedelic Breakfast*, gritos en *Take Care of That Axe, Eugene* y los cuchicheos en todas partes...

Lo que sigue siendo sorprendente, habiendo tanta claridad en la audición, es que a los psiquiatras les tome por sorpresa que los acoasmas, hoy en día, ya no se les atribuyan a diablos que susurran en los oídos o brujas gritonas, sino a emisiones de radio o antenas de radar.¹⁹ Los locos parecen estar más informados que sus médicos. Ellos dicen que la locura, en vez de ser simplemente un deambular metafórico de las emisiones de radio por el cerebro, es exactamente lo contrario, una metáfora para la tecnolo-

* En el original se lee «en alemán». [T.]

¹⁷ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 6ª ed., Pre-Textos, Valencia, 2006, pp. 99 y 347.

¹⁸ Christian Müller (ed.), *Lexikon der Psychiatrie*, Springer, Berlín, Heidelberg, Nueva York, 1973, entrada «Halluzination».

¹⁹ Entre otros, Eugen Bleuler, *Lehrbuch der Psychiatrie*, ed. Manfred Bleuler, Springer, Berlín, Heidelberg, Nueva York, 1969, p. 32.

gía. Puesto que la locura siempre tiene que satisfacer los estándares de las pruebas más modernas, sus antenas registran el estado presente del tratamiento de la información con precisión histórica.

Entonces, sólo en las condiciones de una cultura que ordena que los discursos se escuchen como actos de habla individuales o similares suenan necesariamente locos los discursos sobre sus propias condiciones de transmisión (ruidos y silbidos, sonidos espaciales y ecos). Sin embargo, cuando los actos de habla son básicamente actos de medios masivos, eventos anónimos y colectivos,²⁰ esta demencia es la verdad y viceversa. Una declaración de prensa de EMI, y esto es un acto de medios masivos, de los días en que se prohibió el sugerente título de Pink Floyd, *Let's Roll Another One*,²¹ lo ilustra de la mejor manera: «Pink Floyd —supo entonces el periodista inglés— en general no sabe a qué se refiere la gente con rock psicodélico; por otra parte, ellos de ninguna manera tendrían la intención de provocarles efectos alucinatorios a su audiencia».²²

Incluso si el glorioso coordinador azimut de Barret no se hubiera ocupado de que los oyentes de Pink Floyd debieran ser llevados al hospital con mareos, tal tipo de declaraciones ya son un medio infalible para volver loca a la gente. Decir que uno no se había propuesto hacer algo equivale a decir qué fácil sería hacerlo, porque los oídos, a final de cuentas, son imposibles de cerrar. Los actos de los medios masivos mienten y están también locos, pero para desgracia únicamente de los filósofos y gozo de todos los demás oídos. El ruego que la canción *If* le dirige a un dios o a un ingeniero desconocido (sobre las mismas cuerdas del sintetizador que en *Brain Damage*) queda sin satisfacerse: «And if I go insane, please, don't put your wires into my brain ...»

El daño cerebral es inevitable. Las antenas, frente a las cuales tiembla el miedo a la locura (y de la locura), ya hace tiempo que han invadido el cerebro, incluso sin que lo sepan los psiquiatras. Éstas envían y envían en todas las frecuencias desde LF hasta UHF. Waters canta las estrofas de *Brain Damage* únicamente en un solo de voz sobre una delgada superficie sonora que simula la inocencia de las guitarras acústicas. Los estribillos, en cambio, son campanas de sonido, innumerables pistas unas sobre otras que vibran en los oídos y envuelven el cerebro. Las estrofas son dichas por un yo; al principio ellas hablan sobre el loco de afuera, aunque al final, luego de que el coordinador azimut ha producido una cercanía inmediata, le hablan al hablante. Los estribillos, por el contrario, con sus oraciones condicionales, son una respuesta: un discurso del otro que voltea completamente las estrofas para ponerlas nuevamente al derecho. Ahora Barrett regresa y hace lo que las estrofas le asignaron. «You make the change, you re-arrange me' till I'm sane».

Tal curación y cambio radical ocurre de forma muy fácil y concreta por medio de arreglos y tecnologías de grabación. En las primeras piezas de radio hechas en Alema-

²⁰ Véase Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., p. 86.

²¹ Véase Alain Dister, Udo Woehrle y Jacques Leblanc, *Pink Floyd*, Böhrer, Bergisch-Gladbach s. a., s. p.

²² Citado en Paul Sahner y Thomas Veszelitis, *Pink Floyd. Elektronischer Rock in Vollendung*, Heyne, München, 1980, pp. 23 y ss.

nia para cabezas de maniquí (y la estereofonía de cabezas de maniquí no es más que un coordinador azimut para uso privado), todas las voces y ruidos se grabaron con micrófonos estéreo, a excepción de uno, el cual debía representar simultáneamente tanto la salida de la computadora como la entrada de la locura. De esta forma tan elegante, la pieza radiofónica ejecutó lo que el título decía, *Destruction*: si entre las innumerables voces que pueden localizarse en un espacio auditivo tridimensional, una y sólo una emerge sin coordenadas, entonces ésta infaliblemente se localizará en una cabeza que implosiona. En condiciones perfectas de simulación espacial, ya no se necesitan las astucias del Alberich de Culshaw. Las técnicas de grabación más inofensivas y pasadas de moda directamente vuelven locos a los héroes y oyentes de una pieza de radio para cabezas de maniquí.

Del mismo modo funciona *Brain Damage*. La tercera estrofa, sobre alguien en mi cabeza, que no soy yo, se mezclará con una carcajada. Una carcajada que no sólo transforma todo el temor a las antenas en el cerebro en un gran Sí nietzscheano, sino que ella misma (pues fue grabada, en una astuta excepción, en forma monoaural) es la antena en el cerebro.

Al inicio del disco, las primeras oraciones audibles se sumergen en esa carcajada, cuando una voz triunfante declara que ella siempre ha estado demente y lo sabe. Cuando la voz regresa al final del disco, cuando la carcajada frenética implosiona en la cabeza del oyente, el loco de Pink Floyd vence a su banda acompañante.

Por tanto, hay dos tipos de músicas. Una como cita (y no como recuerdo) de la voz y la naturaleza; la otra, en palabras de Ingeborg Bachmann, una canción del más allá de los hombres.²³ «I've always been mad, I know I've been mad...»

Y el daño cerebral indica que la otra música será la que triunfe. «La radio es muy superior a la naturaleza, es más abarcadora, puede variar más.»²⁴ Nada ni nadie limita las posibilidades de los medios electrónicos. Superados todos los temores a la locura, cada vez son más factibles otras músicas. Bonitas, pero levemente anticuadas, Barrett debe de haber murmurado cuando, luego de años de exclusión, fue nuevamente a los estudios de Abbey Road y escuchó las nuevas cintas de su antigua banda. El final de *Brain Damage* convierte este murmullo en una gran promesa carcajeante. Así, cuando Pink Floyd toque otro tipo de música, su loco regresará. «And if the band you're in starts playing different tunes, I'll see you on the dark side of the moon.» O en la traducción francesa: «Des dieux nouveaux, les mêmes, gonflent déjà l'Océan futur [dioses nuevos, los mismos, hinchán ya el Océano futuro]».²⁵

Nietzsche, quien únicamente pudo haber conocido otro tipo de música gracias a Wagner, soñó una vez con una «música más honda, más poderosa, acaso más malvada

²³ Para las dos músicas, véase también *The Wall*, en donde a la maximización del número de vatios al final le sigue una breve pieza con acordeón, clarinete y tambores infantiles: una vez más, Merry Old England.

²⁴ Benn, *Roman des Phänotyp*, op. cit., p. 182.

²⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1996, p. 373.

y misteriosa, de una música sobrealemana que no se desvanezca, que no se vuelva amarillenta y pálida ante el espectáculo del mar azul y voluptuoso y de la claridad mediterránea del cielo, como le ocurre a toda la música alemana, sentir en sus oídos el preludio de una música sobreuropea que se afirme incluso frente a las grises puestas del sol del desierto».²⁶ Precisamente ésa es la música que lleva al loco de *Brain Damage* al lado oscuro de la luna [*The dark side of the moon*] como lugar de encuentro para otras músicas. Exactamente ante esta puesta de sol se erigió el legendario concierto italiano de Pink Floyd, cuando el grupo estuvo inmóvil durante horas sobre la línea de la orilla y, exactamente en el segundo en que la bola roja acaricia el borde del mar, comenzó a tocar con el golpe de un gong.

No es casual que *Dark Side of the Moon* haya sido producido para la inauguración del planetario de Londres. Primero, la más poderosa, quizá también más malvada, música del siglo xx tenía sus antenas en el dominio de la astronomía. La frase musical clásica de Europa buscaba controlar los ruidos de fondo incesantes del entorno por medio de una forma y un código binarios (tono mayor/tono menor, consonancia/disonancia, etc.). La música romántica era y sigue siendo la decodificación de estos pares opositores: *La canción de la tierra*, en la cual, no por casualidad explotan en la palabra *tierra* todas las armonías de triadas como «vanidades putrefactas». Sin embargo, la música del siglo xx abandona incluso la tierra, el mundo de la vida. Extrañas fuentes de radiación y energías neurológicas —poderes, por consiguiente, que se encuentran en el ámbito de los hombres y también fuera de él— son sus dos polos.²⁷ El cortocircuito que se produce entre ellos las libera.

Esto no podría haberse mostrado de forma más clara que en la portada de *Dark Side of the Moon*. El equipo de diseño de Pink Floyd, quien lleva precisamente el nombre de Hipnosis, muestra (para que todos estén bien informados), sobre un fondo negro, un rayo de luz que separa uno por uno los colores del espectro para volver a unirlos en una línea, que es, no obstante, un electrocardiograma: oscilograma de los latidos del corazón, con los que *Dark Side* comienza y termina. Así, la tecnología electrónica recupera finalmente los presentimientos que desde tiempos inmemoriales conectaban el cerebro loco de los lunáticos con la Luna y las estrellas.

Y sí, de hecho, los oyentes con daño cerebral se volverán lunáticos.* Tantos versos leídos, tantos versos olvidados, pero Pink Floyd permanece en la cabeza, pues «el Yo de hoy, que aprende más de los periódicos que de los filósofos, en el que el periodismo está más cerca que la Biblia, para el que una canción exitosa contiene en sí más siglos que un motete».²⁸ Aun cuando al final de *Brain Damage* una voz murmure «I can't

²⁶ Friedrich Nietzsche, *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*, 7ª ed., Alianza, Madrid, 2005, p. 227, § 255.

²⁷ Respecto de lo citado, véase Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, op. cit., pp. 343-353.

* En alemán, la palabra *sonámbulo* se construye con luna (*Mond*) y adicto (*süchtig*); literalmente, adicto a la luna. [T.]

²⁸ Gottfried Benn, «Probleme der Lyrik», en *Gesammelte Schriften*, op. cit., vol. I, p. 518.

think of anything to say», aun cuando los libros sean irrisorios y las descripciones musicales vayan a dar detrás de la luna, todavía queda algo por escribirse, simplemente porque nunca termina de codificarse. *Brain Damage* no canta sobre el amor o cualquier otro tema; es una única y positiva retroalimentación entre el sonido y los oídos del oyente. Los sonidos anuncian lo que realizan los sonidos. Y esto supera todos los efectos que la vieja Europa esperaba del Libro de los libros o los poetas inmortales.

Arrebatarnos a las palabras su carácter efímero es el secreto más simple de toda la lírica. Cuando los griegos descubrieron el hexámetro, no tenían otra cosa en mente. «El rítmico tic tac»²⁹ debía hacer que determinados discursos fueran inevitables para los oídos humanos y para los oídos de los dioses, debía amplificarlos para que atravesaran todas las distancias. (Algunos son tan olvidadizos y los otros tan duros de oír.)

Nietzsche, quien redescubrió esta técnica de análisis del discurso, suministró además la evidencia filológica: el ritmo griego no mide las sílabas como en la modernidad, según su significado en la palabra, sino simplemente a partir de su longitud acústica. Por ello, y sólo por ello, la lírica antigua se sostiene en pie,* literalmente el pie de los cuerpos danzantes entrelazados. Si, por el contrario, en las lenguas europeas modernas el significado de la palabra determina la acentuación y el ritmo del verso,³⁰ desaparece con la memoria del cuerpo también la música de la lírica. Ya no es posible deducir de los textos cómo éstos deben cantarse o bailarse. Si ulteriormente son llevados a la música mnemotécnica y cómo, es cuestión del azar.³¹

Tal vez precisamente por eso, la lírica romántica clásica, en forma más directa que todos los otros estilos poéticos, ha sido vinculada con las vivencias y la psicología de sus escritores. En lo imaginario sería posible incluso escuchar una música interna en los versos leídos en voz baja, previamente a cualquier composición. Porque entre las líneas susurran voces fantasmagóricas (para el lector, la voz de la madre, y para la lectora, la voz del autor), la poesía permanece en la memoria enamorada. El *Clásico no me olvidas* fue el nombre de un breve librito con sinceros versos de Goethe. Y sólo en las condiciones del alto capitalismo, cuando los consumidores de aquella psicología comenzaron a bostezar y prefirieron drogas fuertes, la lírica adaptó su mnemotécnica al medio frío de la escritura. *Las flores del mal*, de Baudelaire, que también cuenta toda la historia, desde los bostezos hasta los narguiles, comienza con una apelación explícita al lector.

Lírica moderna: un patrimonio especial de los fetichistas de las letras, y para ellos, mientras en todas partes las letras y las notas, los únicos medios simbólicos para regis-

²⁹ Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, en *Nietzsche I*, Gredos, Madrid, 2014, p. 400.

* El pie es la unidad métrica cuantitativa del verso griego o latino, formado por un número reducido de sílabas largas y breves (de dos a cuatro). En cada pie hay dos tiempos, uno de elevación y otro de descenso. El nombre se debe a que, en las canciones acompañadas de danza, el pie servía para marcar el ritmo. [T.]

³⁰ Véase mi artículo «Nietzsche».

³¹ Un ejemplo de esto son las versiones musicales de la poesía de Goethe que realiza Schubert, como lo señala Thrasybulos Georgiades en «Sprache als Rhythmus», en *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, Deutsche Taschenbuch-Verlag, Múnich, 1967, pp. 224-244.

trar sonidos en la antigua Europa, son sustituidas por doquier por medios eléctricos. Música culta y música popular...

No en vano Wildenbruch se conmovió cuando permitió que sus versos fonográficos hablaran por el fonógrafo. Aquel día tocaron campanas de duelo por aquella lírica, que durante tanto tiempo había sido amada por tantos. ¿Para qué poesía en tiempos de tecnología? Los medios son demasiado buenos como para restringir su capacidad de memoria a los sonidos, los versos y el alma de un Wildenbruch. La construcción mnemotécnica auxiliar como autoría o individualidad se vuelve superflua cuando los sonidos de los surcos de los discos y las cintas magnéticas pueden eternizar aquello mismo que no es posible escribir. En la cultura popular regresa el acoplamiento original entre palabra y música después de un milenio, pero ya no mediante los pies de los versos y los danzantes, sino como inscripción en lo real.³² Pink Floyd se queda en la cabeza precisamente porque las personas ya no deben hacer memoria, sino que las máquinas mismas *son* la memoria. Y con ello se vuelve posible guardar, además de palabras y melodías, la coloración de los instrumentos, los espacios sonoros e incluso el inescrutable azar de los ruidos de fondo.

El pequeño ruiseñor de Respighi ha hecho carrera. La risa demente de *Brain Damage* y los ruidos felices de un día de verano de *Grantchester Meadows* ya no serán simplemente alabados; ellos mismos, y al mismo tiempo, son audibles. Un prado cerca de Cambridge cimenta la canción, con todos sus ruidos de fondo, que los invoca una vez más. Aquello a lo que en los libros o las partituras solamente se aludía como un juego complicado (mediante canciones que resuenan, cambios de perspectiva, citas de la naturaleza) se convierte en un acontecimiento absoluto en el espacio acústico. Así regresan la quietud del mediodía, la pradera, la risa de un dios.

Y, desde entonces, los grupos de rock, en vez de meramente interpretar números prefabricados por algún escritor, compositor o arreglista por mandato de una empresa musical, colocan los parámetros sobre los parámetros, pista sobre pista, palabras sobre sonidos en el estudio; por tanto, desde los LP de los años sesenta, el estudio de sonido también se ve purgado de los guardianes del orden. «There's someone in my head, but it's not me.» Sólo atavismos como los derechos de autor, que no en vano provienen de la época de Goethe, todavía obligan a nombrar los escritores y compositores (como si ellos existieran en el espacio del sonido). Sería mucho más preferible presentar los diagramas de circuito de los equipos y los números del modelo del sintetizador usado (como en la portada de *Dark Side*). Sin embargo, por el momento, todavía funcionan algunas cosas. «La famosa personalización del poder es algo así como una territoria-

³² Véase Jean Lescure, «Radio et littérature», en *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures*, vol. III, ed. Raymond Queneau, Gallimard, París, 1958, pp. 1705-1708. Nada puede testimoniar el acoplamiento tecnológico entre palabra y música de forma más hermosa (y con ello también más filológica) que las dos citas escondidas en *Dark Side*. La frase «Look around and choose your own ground» alude naturalmente al primer encargo de don Juan a su discípulo Castaneda. No obstante, el enigmático mandato «Run, rabbit, run!» es literalmente una cita de don Juan (véase Carlos Castaneda, «Viaje a Ixtlán», en *Las enseñanzas de don Juan*, FCE, México, 1974. Así, el disco servirá para grabar mensajes secretos (como ya había sucedido en *Revolution 9*).

lidad que viene a doblar la desterritorialización de la máquina [...] A veces se tiene la impresión de que los flujos de capitales se enviarían de buen grado a la Luna, si el Estado no estuviese ahí para volverlos de nuevo a la Tierra.»³³ «I'll see you on the dark side of the moon».

Sin embargo, quién puede decir qué es la luna y qué es la tierra. «So you think you can tell Heaven from Hell», se burla la letra de la canción en *Wish You Were Here*. En la última oración de *Dark Side of the Moon*, ya casi inaudible, susurrada con los últimos sonidos de latidos de corazón, dice lo mismo: «There's no dark side in the moon, really. As a matter of fact, it's all dark».

Incluso el corazón, que cuelga del micrófono de contacto y el osciloscopio, está quieto. Y cuando todas las diferencias desaparecen, junto con las diferencias de volumen alto y bajo, claridad y oscuridad, cielo e infierno, se acerca otro espacio, que otras culturas llaman *satori*. Por ello, no debe escucharse la explosión de medios de nuestros días de forma tan teórica como lo hicieron sus profetas. Según Marshall McLuhan, el mensaje del sintetizador sería simplemente el sintetizador. Pero si en la oscuridad total no hay ningún Lado Oscuro de la Luna, entonces los medios electrónicos quizá sean el aviso de figuras más oscuras. En la voz de Waters: «The medium is not the message, Marshall ... is it? I mean, it's all in the lap of the fucking gods ... » (Pause for laughter.)³⁴

³³ Deleuze y Guattari, *El Anti Edipo*, Paidós, Barcelona, 1985, pp. 265-266.

³⁴ Roger Waters, entrevista con Nick Sedgewick, en *Wish You Were Here. Songbook*, Londres, p. 13.

Flechtsig, Schreber y Freud. Una red informativa del cambio de siglo

A la memoria de G. J.

La marginalidad de la locura es una apariencia. Una vez que estén disponibles los archivos que distinguen la política de la historia, el poder del pasado, luego de los habituales 30 años, se comprobará que toda la marginalidad aparente era efecto de una política del conocimiento. Demasiado tarde como para que sea efectivo, el búho de Minerva reconoce que cada exclusión de la locura proviene de una determinada cultura dada a ocultar su lugar en el sistema. Lo que esa misma cultura llamó extrañeza, límite, insoportable, posteriormente regresa bajo sus formas constitutivas.¹ Y esto no por casualidad. Según Foucault, todas las formas constitutivas son reglas del habla y la escritura especificadas históricamente por la gestión del discurso y las conexiones que establece. Un sistema de reglas en el que los comandos con frecuencia cometen equivocaciones.

Notemos de pasada que valdría la pena ubicar en el espacio social los lugares que la cultura ha asignado a estos sujetos, especialmente en cuanto a su destinación a servicios sociales aferentes al lenguaje, pues no es inverosímil que se demuestre en ello uno de los factores que designan a esos sujetos para los efectos de ruptura producida por las discordancias simbólicas características de las estructuras complejas de la civilización.²

Lo que sigue es un intento por comprobar empíricamente las suposiciones de Lacan. Y en un caso que desde Freud hasta Lacan ha valido como paradigma de la psicosis misma, pero casi nunca se ha visto como una discordancia simbólica de nuestra cultura. Las *Memorias de un enfermo nervioso*, de Daniel Paul Schreber, el más famoso de todos los libros locos de alemanes o de todos los libros de locos alemanes, testimonia cómo se rompe un orden del discurso sólo bajo la condición de no ser psiquiatrizado y psicoanalizado por centésima vez. Lo que el paranoico Schreber escribió, lo que

¹ Véase Michel Foucault, «La locura, la ausencia de obra», en *Historia de la locura*, vol. 2, FCE, México, 2014, p. 328.

² Jacques Lacan, «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis», en *Escritos*, 23ª ed., vol. 1, Siglo XXI, México, 2003, p. 269.

su psiquiatra Flechsig escribió y lo que su psicoanalista Freud escribió, todo esta masa de papel debe permanecer en el papel. La administración del discurso es una tecnología exacta de los medios o no es nada. La red de información Flechsig/Schreber/Freud existe simplemente a partir de libros empolvados que se escribieron entre 1882 y 1911. Mas escriben sobre el hecho de que los libros empolvados, instrumentos fundamentales para el poder de la antigua Europa, pierden su monopolio alrededor de 1900.

I

Las *Memorias* de Schreber, escritas en el año de aparición de *La interpretación de los sueños*, se publicaron en 1903 bajo la forma de impresiones privadas de un residente de un manicomio. Dice en el prólogo: «Soy de la opinión de que podría ser valioso [...] posibilitar, mientras aún estoy con vida, cualquier tipo de observaciones sobre mi cuerpo y mis vicisitudes personales por parte de personas especializadas».³ Por consiguiente, Freud llega justo a tiempo cuando en 1910 cita este cheque en blanco y en 1911, el año de la muerte de Schreber, publica *Puntualizaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (Dementia paranoides) descrito autobiográficamente*. Sin embargo, el psicoanálisis no puede ser una observación científica del cuerpo, sino que interpreta en primer lugar la manía persecutoria como un conflicto psíquico: como homosexualidad, la cual un padre, el inventor de jardines Schreber, con sus técnicas pedagógicas de saneamiento, le provocó a su hijo y juez.

Así, lo que sólo habría quedado de las *Memorias* hubiera sido otro caso de complejo de Edipo si Schreber no lo hubiera escrito. A diferencia de la *talking cure*, a la que Freud sometía a los neuróticos en su praxis, en el caso de Schreber «el objeto del análisis no es propiamente una persona, sino un libro escrito por ella».⁴ Y esto no se debe meramente a que Schreber residiera en un viejo manicomio de Alemania, lejos de Viena.⁵ Bajo la forma de libro, también los residentes del establecimiento adquirirían un nivel teórico. Freud certifica que las 516 páginas autobiográficas de Schreber que describen la paranoia presentan «una llamativa similitud» con la «teoría» misma de la paranoia: como si las 76 páginas de sus puntualizaciones psicoanalíticas hubieran sido simplemente superfluas. Freud tuvo incluso que conseguir un amigo psiquiatra para que, en caso de que fuera necesario, jurara que el padre del psicoanálisis poseía una teoría de la psicosis previa a su lectura de Schreber. Por consiguiente, no sólo estaba en juego el complejo de Edipo y su cura. En la discusión entre Freud y Schreber había cosas mucho más serias: propiedad intelectual, prioridad científica y el enigma: «si la teoría

³ Daniel Paul Schreber, *Memorias de un enfermo nervioso*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1999, p. 53.

⁴ Sigmund Freud, «Fragmento de análisis de un caso de histeria», en *Obras completas*, vol. VII, Amorrortu, Buenos Aires, 2008, p. 13.

⁵ Véase Jacques Lacan, *El seminario, libro III: Las psicosis*, Paidós, Buenos Aires, 1985, p. 41.

contiene más delirio del que yo quisiera, o el delirio [de Schreber] más verdad de lo que otros hallan hoy creíble».⁶

Y no es ninguna sorpresa. La psicosis afecta siempre la política del conocimiento. Para posibilitar las observaciones profesionales sobre su cuerpo, las *Memorias* de Schreber describen con precisión neurológica todas las vías nerviosas que conectan el discurso de un dios malvado,⁷ a través de millones de kilómetros, con los centros del habla de su cerebro. Según Freud, precisamente, los «rayos de sol, fibras nerviosas y espermatozoides» corresponden perfectamente con las «ocupaciones libidinales», que a su vez particularizan claramente la neurosis y la psicosis. El delirio y la teoría son solidarios. Ya en un «Proyecto de psicología», de 1895, Freud había descrito el alma como una fábrica de circuitos, en donde las neuronas, las vinculadas o no vinculadas, trazan canales, sortean inhibiciones, distribuyen representaciones, etc. El aparato psíquico (bonita acuñación de Freud) es un flujo de datos neuroeléctrico, y Freud, antes de que sus histéricos lo obligaran a recurrir a las *talking cures*, había sido un fisiólogo del cerebro. Por ello, hasta el final de su vida insistió en que su hipotético e inferido aparato tenía, pese a todo, un sustrato anatómico. Por tanto, en las *talking cures*, en donde, «por desdicha», a diferencia de en el laboratorio, «no ocurre otra cosa que un intercambio de palabras», este sustrato, «real», permanece por principio «incognoscible».⁸

Hoy se ha olvidado completamente que Freud estaba decidido a «erigir la psicología sobre parecidas bases que cualquier otra ciencia natural».⁹ Su teoría presuponía todos los hallazgos revolucionarios de las ciencias naturales de los seres humanos en su tiempo. Desde Broca y Exner, Charcot y Flechsig, los escalpelos y los microscopios han descompuesto la vida del alma y el discurso, en particular, en materia de una fisiología del cerebro. También el joven Freud investigó la localización de distintos circuitos nerviosos, cuyas conexiones se llaman, en lenguaje cotidiano, *lenguaje*. Frente a estos estándares, la *talking cure* no podía erigirse sola. Lo que necesitaba no era una cura habermasiana para los malentendidos de su autognosis científica, sino cerebros capaces de demostrarla. Y para ello no contaba con los usuarios del diván de Berggassen. Todos ellos sufrían del mal de la normalidad misma (como precisamente lo reconocía entonces un médico de esta disciplina). Para Hirth, el hecho de que «todos los seres humanos sanos así como los animales sanos» «no sientan absolutamente nada de su sistema nervioso central» (esta «gran fábrica»), «y parezcan no haber sentido

⁶ Sigmund Freud, «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)», *Obras completas*, vol. XII, Amorrortu, Buenos Aires, 1980-1991, p. 72.

⁷ Compárese con Jens Schreiber, «Strahlenverkehr», en *ZETA 02. Mit Lacan*, ed. Dieter Hombach, Rotations, Berlín, 1982, p. 155.

⁸ Sigmund Freud, «Conferencias de introducción al psicoanálisis», *Obras completas*, vol. XV, Amorrortu, Buenos Aires, 1978-1991, p. 14.

⁹ Sigmund Freud, «Esquema del psicoanálisis», *Obras completas*, vol. XXIII, Amorrortu, Buenos Aires, p. 198.

ni una vez la existencia de este órgano con el cual se hace todo», era algo tan elemental como «inconcebible».¹⁰

Excepciones a esta «ley de la no percepción del trabajo del cerebro»¹¹ sólo se admiten en la psicosis. Alrededor de 1900, que alguien como Schreber (o unos años antes el médico demente Gehrman)¹² describiera exhaustivamente¹³ cómo un diosamente tenía ocupados los conductos nerviosos de sus sentidos y los órganos del habla era una maravilla científica (tan anunciada como inesperada). En los oídos de Freud «suenan» *Las memorias de un enfermo nervioso* «casi como percepciones endopsíquicas de los procesos que yo he supuesto para fundar una elucidación de la paranoia».¹⁴ Y esto es, en tanto método, una tautología indispensable. El solo hecho de que Schreber haya percibido en su propio cuerpo o cerebro lo que en psicoanálisis permanecía hipotéticamente en los márgenes de la teoría, como sustrato, hace que esta teoría no sea un delirio. Freud pudo ahorrarse el temido destino de Schreber. Según los más duros estándares de las ciencias naturales de la época, no podía haber un aparato psíquico que, comoquiera que sea, les permitiera a los delirantes residentes del manicomio tener percepciones endopsíquicas.

Sólo vuelva usted su propio cerebro al revés y el psicoanálisis tendrá lo real, tan insustituible como imposible de ubicar.

El cerebro de Schreber era la evidencia para la teoría de Freud. El cerebro y la teoría encajaban como una llave en su cerradura. Sólo quedaba la pregunta: ¿qué cerrajero construyó y ajustó ambas? Una pregunta que Freud eludió persistentemente. Prefirió correr el riesgo de perder un proceso sobre la precedencia científica de su teoría contra el brillante jurista Schreber. Pues (como siempre se dice sobre las invenciones en disputa), en caso de que las teorías de Schreber y Freud respecto de la percepción endopsíquica del aparato de las almas no fueran independientes la una de la otra, es decir, si el delirio y la teoría «proviene de la misma fuente»,¹⁵ entonces el valor probatorio del cerebro de Schreber se perdería. Según Winnicott, el psicoanálisis no tiene un concepto de propiedad intelectual: sólo transmite los conocimientos que salen de la boca del paciente. Sin embargo, en caso de que estos pacientes o fuentes ya estuvieran atrapados en una red de información, todo el asunto se volvería totalmente insustancial.

¹⁰ Georg Hirth, *Die Lokalisationstheorie angewandt auf psychologische Probleme. Beispiel: Warum sind wir "zerstreut"?*, 2ª ed., Hirth, Múnich, 1895, p. 33.

¹¹ *Ibid.*, p. XII.

¹² Véase Carl Gehrman, *Körper, Gehirn, Seele, Gott*, cuatro partes en tres volúmenes, Dames, Berlín 1893. El mero título (Cuerpo, cerebro, alma, Dios) ya permite sacar conclusiones de unas 1000 páginas.

¹³ Véase Jacques Lacan, «El atolondradicho» (1973), en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 510.

¹⁴ Freud, «Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente (Schreber)», en *Obras completas*, op. cit., vol. XII, p. 72.

¹⁵ Sigmund Freud, «El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen», *Obras completas*, vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires, 1979-1992, p. 52. Así formuló Freud la relación entre el psicoanálisis y la labor de los escritores, los cuales, de acuerdo con la teoría (y también con Schreber), obtienen las leyes del inconsciente a partir de percepciones endopsíquicas.

Entonces —y siguiendo el modelo de Daniel Paul Schreber—, probablemente sólo podría ayudar una paranoia.

II

El cerebro que Schreber diseccionó en su autobiografía ni cayó del cielo ni tampoco fue a dar al país de nunca jamás. Pertenece a la Clínica de los Nervios de la Universidad de Leipzig y, más específicamente, a su director, el doctor en medicina Paul Emil Flechsig. O como lo bautizó el paciente de Flechsig, Schreber: «Paul, Príncipe de los infiernos» (aprovechando la similitud de los nombres de pila), muy adecuadamente.¹⁶

Flechsig —así lo formulaba nada menos que Freud— había llevado la psiquiatría alemana a «una nueva época».¹⁷ Flechsig puso fin al concepto de locura que unía a los poetas (y pensadores) de la época de Goethe con todos los médicos de locos. La condición de posibilidad para Mignon y el Arpista, para Orestes y Serapión, era que sus trastornos habitaran la lengua. Por ello, Heinroth, el único predecesor de Flechsig en la cátedra de Leipzig, derivó las enfermedades del espíritu de la infracción moral, a las que trató con una «cura psíquica». Por ello, existía también entre él y Flechsig un «abismo no menos profundo y extendido que el que había entre la medicina de la Edad Media» y la medicina moderna.¹⁸ En el discurso inaugural de la cátedra de Flechsig en 1882, la cura psíquica y la infracción moral, estos expedientes verbalizables, sólo tuvieron un lugar de burla. Pese a su propia verbalidad, el discurso de Flechsig ignoró la lengua, por no hablar del espíritu. Flechsig, desde siempre un anatomista, únicamente reconocía, incluso y particularmente en los psicóticos, lo real: localizaciones en la fisiología del cerebro que pudieran distinguirse y describirse. Por esta razón, siempre precedía a la expresión «enfermedad del espíritu» la palabra *llamada* y, dado que «ninguna enfermedad independiente del alma existe sin que ésta se dé también en el cuerpo»,¹⁹ prefirió el término más preciso «enfermedad de los nervios». Por tal motivo, también el paciente de Flechsig escribe ya en el título de su libro «Memorias de un enfermo nervioso» y, al final del mismo, con toda la precisión de un jurista, «no niega la posibilidad de que haya una enfermedad del espíritu en el sentido de una enfermedad nerviosa»,²⁰ pero sí lo hace en el sentido literal que le dan todos los Heinroth, Hoffbauer, Hegel.

¹⁶ Junio de 1895, citado en Franz Baumeier, «Der Fall Schreber», *Psyche* 9 (1955-1956), p. 517.

¹⁷ Freud, «Prólogo a la traducción de J.-M. Charcot, *Leçons sur les maladies du système nerveux*», *Obras completas*, vol. I. Amorrortu, Buenos Aires, 1982-1992. p. 21.

¹⁸ Paul Flechsig, *Die körperlichen Grundlagen der Geistesstörungen*, conferencia impartida en ocasión de la toma de posesión de su cátedra en la Universidad de Leipzig el 4 de marzo de 1882, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁰ Daniel Paul Schreber, *Denkwürdigkeiten, eines Nervenkranken*, Kulturverlag Kadmos, Berlín, 1973, p. 394. Véanse también pp. 71 y 281. Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. [T.]

Por las condiciones históricas que redujeron la lengua y el espíritu a epifenómenos de un flujo de datos neuroeléctricos, las universidades de Alemania debieron reformarse. Junto a las aulas de clase y seminarios se instalaron laboratorios; a los profesores de seminarios se les unieron directores de institutos.²¹ Exactamente eso sucedió en Leipzig, cuando el rey Alberto de Sajonia le montó a la nueva adquisición, Flechsig, una clínica psiquiátrica y de los nervios «con todo el equipamiento moderno».²² Los últimos sobrevivientes del idealismo alemán vieron tal hecho como «un ataque a los fundamentos del Estado y la religión».²³ No obstante, aquel que «desde lo alto del altar» de la iglesia de la universidad de Leipzig predicaba el materialismo fisiológico del cerebro indudablemente podía contar con las recompensas de «estrategas astutos» o políticos del conocimiento.

Entre los comentarios autobiográficos memorables de Flechsig (y no de Schreber), figura aquel en que le mostró al rey el «mapa del cerebro» que él mismo había bosquejado y frente al cual también posó para la foto del *Festschrift*.

Al astuto estratega le llamó la atención de inmediato la similitud entre el sistema de circuitos cerebrales y la red ferroviaria, y, pese a la novedad del objeto, comprendió rápidamente la enorme complicación y la dificultad para desenredarlo, sobre todo porque yo durante la explicación advertí que el largo total de las fibras, si se pusieran en fila una detrás de la otra, probablemente superaría con creces el perímetro del reino de Sajonia. Esto impresionó tanto al rey que más tarde, en la cena de la corte, me gritó en la mesa: «¿Cuántos kilómetros miden las vías del cerebro?»²⁴

Esta pregunta estratégica se volvería central para la instrucción de combate en las condiciones modernas con armas de tiro rápido.²⁵ Sin embargo, también la nueva clínica de nervios en Leipzig se incorporó a su solución (con todos los medios y aparatos, docentes y dementes). Flechsig investigó acerca de la conexión entre una afasia particular y circunvoluciones cerebrales específicas, sobre la diferente localización de los centros de percepción y los centros de asociación, es decir, sobre los sustratos materiales de las *talking cures*. Flechsig encontró las radiaciones ópticas primarias de Flechsig, las radiaciones acústicas de Flechsig y los circuitos puente de la corteza cerebral temporal.²⁶ Y sobre todo, Flechsig descubrió el sustrato material del estadio del espejo de Lacan: el hecho de que en los niños pequeños no es sino hasta después de que se

²¹ Compárese con Charles E. McClelland, *State, Society, and University in Germany 1700-1914*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, pp. 212-223.

²² Paul Flechsig, *Meine myelogenetische Hirnlehre mit biographischer Einleitung*, Springer, Berlín, 1927, pp. 26-27.

²³ *Ibid.*, p. 41.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Compárese con Georg Hirth, *Aufgaben der Kunstphysiologie*, 2ª ed., Hirth, Múnich, 1897, pp. 264 y ss.

²⁶ Flechsig, *Hirnlehre...*, op. cit., p. 20 y ss.

haya completado la mielogénesis de las vías nerviosas de los sentidos que «es posible una percepción unitaria del cuerpo».²⁷

No obstante, lamentablemente, las clínicas de los nervios de las universidades son también para quienes residen allí. Para los pacientes que ingresan no tiene mucho sentido el largo de las fibras de sus cerebros. Exactamente allí comenzaron los problemas de Flechsig (relativos para el diagnóstico, absolutos para las terapias). Por un lado, su principio de hierro es válido: «El análisis de los espíritus enfermos es de hecho antes que nada un problema físico» y «cualquier tipo de metafísica aquí [sería equivalente a] un narcótico».²⁸ Por otro lado, el astuto anatomista sabía que tal física del cerebro es posible «en los vivos, generalmente, sólo por la vía de conclusiones más o menos acumuladas». El «sitio protegido del cerebro» entraña esta dificultad.²⁹ Toda la psiquiatría de Flechsig instaba por consiguiente a un tipo óptimo de diagnóstico que al mismo tiempo era, en términos terapéuticos, un callejón sin salida: «los hallazgos *post mortem*».³⁰

Dicho y hecho. En 1884 y 1893, Daniel Paul Schreber fue ingresado por Flechsig, la primera vez después de fracasar en su candidatura al Senado, la segunda vez como recién nombrado presidente de la Corte de Apelaciones de Dresde. Su deseo más sencillo era dormir; es decir (en el magnífico alemán burocrático de Schreber), el derecho humano a «pensar sin pensamiento de nada».³¹ Por consiguiente, la primera parte de la historia de la enfermedad registra también el mal uso de medios para inducir el sueño y una «gran hipocondría»,³² comprensiblemente en su caso, puesto que se había candidateado en vano para defender el discurso del Estado. La segunda parte de la historia de la enfermedad del presidente de la Corte de Dresde registra, por el contrario, alucinaciones y una paranoia manifiesta. Una y otra vez le escribe Schreber a su médico: «Si quiere matarme, hágalo de una vez».³³ Con lo cual Flechsig lo llamó «peligroso para sí mismo y para otros»,³⁴ y prefirió dejar sin respuesta una carta abierta que Schreber puso al inicio de sus *Memorias*. Esta carta manifestaba simplemente la duda de si quizá el «muy distinguido señor consejero privado» no habría administrado ninguna terapia en absoluto a su paciente, sino que lo habría tomado «como obje-

²⁷ Paul Flechsig, «Über die Associationscentren des menschlichen Gehirns. Mit anatomischen Demonstrationen», en *Dritter Internationaler Congress für Psychologie in München vom 4. bis 7. August 1896*, Múnich, 1897, p. 57. Compárese con las primeras formulaciones de Lacan sobre el estadio del espejo y el *corps morcelé*, en Jacques Lacan, «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica», en *Escritos*, 23ª ed., op. cit., vol. 1, Siglo XXI, México, 2003, pp. 86-93.

²⁸ Paul Flechsig, *Die Grenzen geistiger Gesundheit und Krankheit*. Conversaciones sostenidas con motivo de la celebración del cumpleaños del rey Alberto de Sajonia el 23 de abril de 1896, Leipzig, Veit, 1896, p. 18.

²⁹ Flechsig, *Die körperlichen Grundlagen*, op. cit., p. 9.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 175.

³² Flechsig (?), citado en Baumeier, «Der Fall Schreber», art. cit., p. 514.

³³ *Ibid.*, p. 521.

³⁴ *Ibid.*, p. 516.

to de investigación para experimentos científicos».³⁵ El maniático perseguido, en concordancia con todas las explicaciones programáticas de Flechsig, afirmaba, por tanto, que la manía persecutoria era un efecto de la política del conocimiento: un psiquiatra que persigue experimentalmente los nervios de su paciente perpetra, en este sentido exacto, un «almicidio».³⁶

Los procedimientos médicos y los diagnósticos coincidían. Los locos siempre se ven sometidos a las pruebas más modernas y, por ello, registran la situación del tratamiento de los datos con precisión histórica. Aun si Flechsig no le hubiera administrado 0.3 gramos de opio tres veces al día, una psiquiatría neurológica experimental habría hecho escalar la hipocondría hasta una manía de persecución. Incluso si el área de especialidad de Schreber no hubiera tenido que ver con la cuestión de la imputabilidad jurídica, quien era el segundo más alto juez de Sajonia habría sido víctima de «un ataque a los fundamentos del Estado y la religión» en la clínica de Leipzig. En dicha clínica se acababan la imputabilidad, la competencia lingüística, la moral y el espíritu. Donde los jueces dominaban mediante las sentencias que pronunciaban, los psiquiatras, desde Flechsig, dominaban con los nervios que diseccionaban. A la inversa de la moralidad de todos los funcionarios, y de la moral de sus actos de habla, su lema sería: *How to do things without words*.

Schreber fue lo suficientemente lúcido como para reconocer esta toma de poder y, por tanto, su propia impotencia. El último de una larga tradición familiar de funcionarios experimentó y escribió en qué desventajas laboraban los Schreber en los últimos tiempos: «La elección de profesiones que, como la de médico de enfermedades nerviosas, podía ponerlos en relación más próxima con Dios»³⁷ se les negaba. Por tanto, el presidente de la Corte intentó al menos ser un médico de los nervios aficionado. Las *Memorias* suministran los apéndices del *Tratado de psiquiatría* de Emil Kraepelin y están escritas mayormente con el propósito de posibilitar más observaciones al cuerpo de Schreber mientras todavía estaba vivo. De no ser así, «a lo sumo», sólo queda la esperanza «de que, en el futuro, puedan ser constatadas particularidades de mi sistema nervioso con poder probatorio por medio del seccionamiento de mi cadáver, en tanto su observación en el cuerpo vivo, como se me ha dicho, está sujeta a dificultades inusuales o es completamente imposible».³⁸

Esto no sólo es profético (pues el cadáver de Schreber de hecho fue diseccionado en 1911).³⁹ También es un texto no cifrado. Aunque el nombre del informante no se

³⁵ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 57 y otras. Dicho sea de paso, por la misma época el mismo término definía el efecto de la escuela en los alumnos, en *Jahrhundert des Kindes*, de Ellen Key.

³⁷ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 77. Compárese con Roberto Calasso, *Die geheime Geschichte des Senatspräsidenten Dr. Daniel Paul Schreber*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1980, p. 20.

³⁸ Schreber, *Denkwürdigkeiten*, op. cit., pp. 354 y ss. [Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. (T.)]

³⁹ Véase Baumeyer, «Der Fall Schreber», art. cit., p. 522. En este «protocolo de disección muy detallado», por cierto, no se encontró ninguna de las transformaciones nerviosas temidas o esperadas por Schreber.

incluyera, no puede haber ninguna duda sobre el origen del flujo de información: era Flechsig quien, en vista de las dificultades inusuales para investigar en cerebros vivos (en un tiempo en que no había electroencefalogramas), había declarado que la recolección de hallazgos *post mortem* era la vía óptima en psiquiatría. Flechsig, con su «elocuencia sobresaliente», fue quien sostuvo «largas conversaciones» con Schreber sobre los «progresos» en el manejo de la psicosis.⁴⁰ Al destinatario de estas conversaciones privadas, entonces, sólo le quedaba anticipar su propia disección. Schreber escribió para que Flechsig pudiera examinar, de forma excepcional, un sistema nervioso todavía con vida. Los psicóticos son el sujeto mismo de la ciencia y sus textos, el almiciidio preventivo. Las *Memorias* existen —algo que el propio Roberto Calasso en su admirable libro de ciencia ficción sobre Flechsig, Schreber y Freud pasó por alto— en el lugar exacto de un asesinato, de un cadáver. El texto-cuerpo suple a un cuerpo y así, a lo real, que según Freud es «irreconocible» y según Schreber y Flechsig «totalmente imposible».

El hecho de que existan las *Memorias* y lo que éstas contienen es consecuencia de esta «lucha por el poder».⁴¹ La llamada alucinación de Schreber, en vez de ofrecer evidencia de la percepción endopsíquica del inconsciente de Freud, repite simplemente el discurso psiquiátrico. Incursiona en el lenguaje científico⁴² para evitar el filo del cuchillo científico. Lo memorable y fundamental de todas las *Memorias* no significa otra cosa: el teorema de un dios persecutorio.

La imagen desarrollada en los párrafos anteriores acerca de la naturaleza de Dios [la perduración del alma humana después de la muerte] difiere considerablemente de las concepciones de la religión cristiana sobre estos temas. A pesar de ello, me parece que una comparación entre ambas sólo puede resultar favorable a aquella primera. Una omnisciencia y omnipresencia de Dios, entendida en el sentido de que Dios veía permanentemente en el interior de cada hombre viviente, percibía cada excitación sensitiva de sus nervios, y que, por ende, en cualquier momento dado «examinaba el corazón y los riñones», no existía en absoluto. Sólo que tampoco lo necesitaba, porque después de la muerte los nervios de los hombres, con todas las impresiones que habían recibido durante la vida, estaban patentes ante los ojos de Dios.⁴³

⁴⁰ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 85.

⁴¹ *Ibid.*, p. 101.

⁴² Sobre este tema insiste una y otra vez Lacan en su seminario sobre la psicosis. Respecto del tema del lenguaje de los nervios, «se trata de una teoría sumamente elaborada, cuya posición no sería difícil de encontrar, aunque sólo fuese como una etapa de la discusión, en obras científicas reconocidas» (p. 99). Respecto de las alucinaciones: «No sólo es [Schreber], en suma, un buen testigo, sino que no comete abusos teológicos. Está, además, bien informado, yo hasta diría que es un buen psiquiatra clásico» (p. 180). Jacques Lacan, *El seminario, libro 3: La psicosis*, 17ª ed., Paidós, Buenos Aires, 2009. El buen psiquiatra clásico, de quien Schreber repitió cada palabra, debe haber sido nombrado sólo por el nombre. Lacan no lo hizo, pese a que sabía que Flechsig se encontraba en el centro del delirio (p. 35) y que el lenguaje de la ciencia es la forma moderna de avasallamiento (Lacan, *Escritos*, op. cit., vol. 1, p. 123).

⁴³ Schreber, *Memorias*, op. cit., pp. 72-73.

Una imagen de Dios tan nítida como sólo podía serlo la foto de Flechsig del *Festschrift*. Todo (incluso el ataque a la religión) corría conforme a la conferencia inaugural de la iglesia de la universidad: «Cerebro y alma». El «Dios Flechsig»⁴⁴ incluso ya no controlaba, como los psicólogos de la época de Goethe, las emociones de los vivos; él esperaba como buen neurólogo los hallazgos post mórtem. Y podía hacerlo porque el lenguaje cotidiano, del que Heinroth hacía depender tanto el diagnóstico como la terapia, había sido remplazado por el lenguaje de los nervios. Todos los datos que el médico necesita sobre los pacientes que ingresaban se encontraban, como engramas, localizados en el cerebro y se podía acceder a ellos aun luego de la muerte. Los hallazgos de los cadáveres permitían una vez más aquellos «conocimientos legítimos de la relación de dependencia entre las perturbaciones del espíritu y las anomalías del cerebro»,⁴⁵ las cuales Flechsig postulaba ya en 1882, 20 años antes que Schreber.⁴⁶

Precisamente, este «lenguaje de los nervios»⁴⁷ (y ésta es, por cierto, de acuerdo con las *Memorias*, una de las muchas «expresiones particulares de naturaleza médica» a las que Schreber afirma que «por mí mismo jamás hubiera llegado»)⁴⁸ es, en consecuencia, también el canal de información entre el dios neurólogo y la víctima paranoica. Schreber sufre de voces, de las cuales —en rigor, según declara Hirth— «un hombre sano por lo general no tiene conciencia». El dios de los nervios de Schreber, «desde el exterior, y por cierto sin interrupción alguna», hace que los «nervios entren en aquellas vibraciones que corresponden al empleo de las palabras en cuestión, en tanto que los órganos específicos del habla (labios, lengua, dientes, etc.) no se ponen conjuntamente en movimiento o sólo lo hacen ocasionalmente».⁴⁹ Ésta es una definición precisa y razonable, no de la alucinación de voces, sino de aquella invasión a la que todos los investigadores, desde Broca hasta Flechsig, se remiten en su discurso y sobre la que Saussure también funda su lingüística.⁵⁰ Schreber, como si fuera él mismo un investigador de la afasia de la talla de Flechsig, describe los efectos del lenguaje de los nervios, en donde realmente se conserva «una sensibilidad natural para la consonancia de las voces», mientras que el «sentido» de las palabras dichas y repetidas, por el contrario, es incomprensible.⁵¹

⁴⁴ *Ibid.*, p. 117. Aquí y en muchas otras partes se deja indudablemente claro que todos los atributos del dios de Schreber al inicio de su internación eran atributos de su primer psiquiatra.

⁴⁵ Flechsig, *Die körperlichen Grundlagen*, op. cit., p. 11.

⁴⁶ El hecho de que Griesinger haya postulado esta dependencia 20 años antes que Flechsig no significa, como es sabido, que alrededor de 1850 pudiera ser comprobada tanto anatómica como fisiológicamente.

⁴⁷ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 91.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 170. Una señal inequívoca, y aun así pasada por alto, de que las largas conversaciones con Flechsig eran la fuente de los nuevos conocimientos de Schreber.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁰ La «image acoustique» de Saussure corresponde exactamente con el contenido de aquel centro acústico del habla que fue localizado fisiológicamente en el cerebro desde los tiempos de Wernicke.

⁵¹ Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 203. Compárese con Paul Flechsig, *Gehirn und Seele*, conferencia que sostuvo el 31 de octubre de 1894 en la iglesia de la Universidad de Leipzig, Leipzig, 1896, p. 43 y ss. (sobre la afasia sensorial); al igual que con Lacan, *El seminario, libro 3. La psicosis*, op. cit., p. 249 (sobre Schreber y la afasia de Wernicke).

La pregunta ahora es cómo consiguió Flechsig que los centros del habla del cerebro de Schreber se orientaran desde la lejanía de Dios, Casiopea u Orión, hasta aquí. Sin embargo, aquel que le había explicado a su rey que «el largo total de las fibras, si se pusieran en fila una detrás de la otra, probablemente superaría con creces el perímetro del reino de Sajonia», no debía extrañarse si el lenguaje de los nervios le revelaba su secreto a su paciente. Los nervios de Schreber precisamente habían logrado lo que Flechsig llamó «la dificultad de su desenredo». Éstos ya no yacían como ovillos en el cerebro, sino que, concatenados, atravesaban los millones de kilómetros entre Dios y el cuerpo de Schreber para posibilitar el flujo de datos en ambas direcciones. Tales nervios *son* la respuesta a la estratégica pregunta del rey Alberto y, al igual que las «radiaciones ópticas primarias Flechsig» o las «radiaciones acústicas Flechsig», tienen derecho a llevar el título de honor de «rayos». ⁵² Mientras que el rey Alberto únicamente pudo examinar la red informativa del cerebro en la réplica de Flechsig, los «ojos espirituales» de Schreber le permitían acceder a la percepción endopsíquica y «ver» los nervios como «largos hilos que llegan a mi cabeza desde algún lugar distante en el horizonte». ⁵³

Un dios en posesión de semejante cable puede volverte loco. Para lograrlo solamente necesita exorcizar la anticuada creencia burocrática de Schreber acerca de la propiedad intelectual. Cada vez que el paciente (ya sea mientras lee el periódico o toca el piano) pretenda tener sus propios pensamientos se determinará, mediante el análisis de los nervios y el almacenamiento nervioso, que el pensamiento ya estaba allí. Y cuando incluso esto ya no funcione, Dios llegará a ser la emisora interferente. Él alimenta en el sistema nervioso de Schreber puros disparates a los que el supuesto amo de su propio discurso exige luego «que dé expresión en voz alta como si se tratase de mis propios pensamientos». ⁵⁴

La demencia es, por tanto, tecnológica, y Dios, otro muy diferente al de los cristianos, es un Dios de canales de telecomunicación, como los que construyeron por primera vez Marconi o Siemens. Puesto que «supuestamente hay una apariencia similar a cuando se habla por teléfono», ⁵⁵ junto con la propiedad intelectual también las palabras y los libros, los sermones y la Biblia han perdido su utilidad. Lo mismo sucede con los juicios propios: ya no son competentes, ya se trate de los de la Corte Suprema o de cortes más jóvenes. Lo que está en marcha es lo real del siglo que transcurre: el flujo eléctrico de datos. Ochenta años antes que Pink Floyd, Daniel Paul Schreber

⁵² Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 64. El hecho de que tanto los rayos de Schreber como las radiaciones de Flechsig sean nervios descarta la hipótesis de Schatzman de que la palabra tiene el mismo sentido religioso convencional que en los escritos de Schreber padre (Morton Schatzman, *El asesinato del alma. La persecución del niño en la familia autoritaria*, Siglo XXI, Madrid, 1979).

⁵³ Schreber, *Denkwürdigkeiten*, op. cit., p. 319. Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. [T.]

⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 322. Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. [N. de la T.]

podría haberle clamado* a su Dios desconocido o a su ingeniero: «And if I go insane, please, don't put your wires into my brain».

III

Puesto que los psicóticos ejercen funciones sociales que guardan una estrecha relación con el lenguaje, las discordancias simbólicas, signos de una etapa civilizatoria compleja, los afectan con mayor fuerza que a nadie. En cuanto a las evidencias del desgarramiento entre el lenguaje de los funcionarios y el lenguaje de los nervios, la imputabilidad y los hallazgos post mortem, no es necesario agregar nada más. Una cultura que, en palabras de C. P. Snow, consta de dos culturas tiene el efecto de que una tilda a la otra necesariamente de loca.

Sobre esto calla el psicoanálisis. Ni una sola vez Freud menciona que el delirante lenguaje de los nervios de Schreber es el lenguaje que usa su médico como investigador de los nervios.⁵⁶ Quien proclamó a Flechsig como el héroe de la nueva época de la psiquiatría, y por su parte fue elogiado por el gran Flechsig por sus investigaciones sobre la afasia,⁵⁷ no podía percatarse de esto. Sin embargo, la fundación de nuevas disciplinas científicas necesita, evidentemente, en primer lugar, seguidores⁵⁸ y, en segundo, víctimas. Debido a las psicosis iatrogénicas, era conveniente reinterpretar la persecución que sentía Schreber por parte de Flechsig como una homosexualidad reprimida. Las innumerables páginas de las *Memorias* sobre Flechsig, y para él, son entonces sólo metáforas de un breve pasaje del texto⁵⁹ que trata sobre su padre biológico. De esta manera, con Freud se inaugura la literatura sobre Schreber, que hoy en día es incalculable, y la cual les atribuye a los métodos de crianza del padre, seguramente brutales, todos los padecimientos del hijo y ve en los aparatos ortopédicos, apenas mencionados, que había inventado el padre de Schreber «el trasfondo verdadero» de un dios «que sólo conoce a los hombres como cadáveres».⁶⁰

Sin embargo, sucede también que las disecciones de cuerpos de Flechsig, aun siendo una práctica ubicua, están hoy en día olvidadas. El padre primordial de Schreber y los dos hermanos, Schreber y Freud, se enredan en una rivalidad narcisista sobre la propiedad intelectual; ésta es la formación sustitutiva de Freud para la política del

* El verbo alemán es *anrufen*, que, además de tener el significado que aparece en el texto, es el más utilizado para referirse a llamadas telefónicas. [T.]

⁵⁶ Una apreciación de Octave Mannoni, «Schreber als Schreiber», en *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, París, 1969, p. 91.

⁵⁷ Flechsig, *Gehirn und Seele*, op. cit., pp. 45-47.

⁵⁸ Sobre esta connivencia entre Flechsig y Freud, véase el ensayo de Roberto Calasso, «Notas sobre los lectores de Schreber», incluido como apéndice en el libro de Daniel Paul Schreber, *Memorias de un enfermo de nervios*, Sexto Piso, México, 2008.

⁵⁹ Véase Lacan, *El seminario*, libro 3, op. cit., p. 165.

⁶⁰ Samuel M. Weber, en Schreber, *Denkwürdigkeiten*, op. cit., p. 490. Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. [T.]

conocimiento. El hecho de que toda la propiedad intelectual de la teoría de los nervios, que por su parte anticipa la teoría de la libido, le corresponda a Flechsig permanece exitosamente oculto. Freud prefiere creer en la percepción endopsíquica de las fibras del cerebro que encontrarlas en el delirio del profesor de una foto del *Festschrift*. Lo real irreconocible al margen de la teoría psicoanalítica es el flujo de información. Schreber y Freud prosiguieron la teoría en el discurso, con lo que el propio discurso se vio amenazado de volverse superfluo. Esto vuelve al delirio de uno tan paradójico como la teoría del otro y ambos tienen una «sorprendente similitud».

Es lo heroico del psicoanálisis: aferrarse a la palabra (en una época donde la biotécnica de un Flechsig o la tecnología de medios de un Edison le quita todo el poder a la palabra).⁶¹ Freud, al contrario de sus contemporáneos, escribe lo que alcanza a decirse en las *talking cures*. Ninguna ciencia opera más literalmente que el psicoanálisis.

Lo heroico de Schreber: escribir las *Memorias* incluso mientras un dios neurólogo intentaba eliminar todos los pensamientos de su cabeza. Si los experimentos de Flechsig o los «milagros» pueden «arrancarme los nervios de la cabeza» [de Schreber],⁶² continúa un escritor, «entonces todos los milagros resultan impotentes frente a la expresión escrita de los pensamientos».⁶³

⁶¹ Como es sabido, Foucault (en alusión a la biotecnología del nacionalsocialismo) lo llamó «el honor político del psicoanálisis». *Historia de la sexualidad*, vol. 1: *La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2011, p. 182.

⁶² Schreber, *Memorias*, op. cit., p. 165.

⁶³ Schreber, *Denkwürdigkeiten*, op. cit., p. 410. Esta cita no aparece en la traducción al español, puesto que la misma no recoge los anexos del original, por lo que la versión que aquí se lee es de la traductora. [T.] De ahí se sigue que para Schreber, necesariamente «cada juicio» que haya emitido, en calidad de escritor o de «juez», «permite reconocer a los hombres totalmente puros espiritualmente». En lo que concierne a su juicio sobre Flechsig, se verifica esta afirmación.

II. La historia de la cultura como historia de los medios

Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble

En una noche de invierno de 1828, un poeta romántico —ninguno de los grandes— conmovió al espíritu mismo de la poesía. Adalbert von Chamisso, compañero berlinés de copas de Hoffmann y Contessa, Hitzig y Fouqué, había cenado una vez más con vino junto a sus hermanos Serapión.* La «disipada actividad»¹ habitual continuó hasta la medianoche. Entonces, «huyó» el «cansado borrachín», como describe Chamisso su estado, a través de las calles de la gran ciudad hasta llegar a su casa, seguido por el eco de sus propios pasos. Sin embargo, no siempre —incluso diría Freud que nunca—² el hogar es hogareño. Cuando llegó a su casa, aún afuera, Chamisso vio o alucinó una luz en la ventana de su estudio. El poeta quedó «petrificado» por el susto, vaciló largo rato frente a la puerta y, finalmente, luego de una osada decisión, ponerle fin a los delirios del alcohol, la abrió, no obstante, sólo para ver lo que ya le había mostrado el eco: que tenía un doble.

El doble es el espíritu de la poesía. Mientras el grupo de románticos todavía estaba sentado «haciendo sonar sus copas» para provocar, de forma bastante profesional, aquella inspiración que más tarde produciría poesías como «Aparición», de Chamisso, ya hacía tiempo que otra «aparición» había ocupado el lugar del poeta en su escritorio.

* Los escritores recién mencionados conformaban la Hermandad de San Serapión o Hermanos Serapión, compañeros de tertulias literarias que solían ir acompañadas de abundante vino. La sociedad se conformó hacia finales de 1814; años más tarde, Hoffmann utilizaría este nombre para la colección de los cuentos que había escrito en esa época. [T.]

¹ Adalbert von Chamisso, «Erscheinung» (1828), en *Gesammelte Werke in vier Bänden*, J. G. Cotta'sche, Stuttgart, s. a., vol. II, pp. 13-15.

² Véase Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, vol. XVII, Amorrortu, Buenos Aires, 1992. Dicho sea de paso, aquí Freud, al tomar literalmente el lenguaje, sigue la huella de su predecesor, Ernst Jentsch, a quien los exégetas actuales de Freud naturalmente ya no leen, y quien sostiene que «el espíritu del lenguaje» por lo general no es un «psicólogo particularmente poderoso», pero que en el caso de la palabra *ominoso* concede que los alemanes han logrado «una imagen bastante afortunada». Ernst Jentsch, «Zur Psychologie des Unheimlichen», *Psychiatrisch-neurologische Wochenschrift* 22 (1906), p. 195.

La palabra en el original, tanto en el caso de la cita de Jentsch como en el título del artículo de Freud, es *unheimlich*, en donde el prefijo *un* significa ausencia o negación y el adjetivo *heimlich*, hogareño, por lo que la traducción literal sería «ahogareño» o «inhogareño». En esta traducción se respetó la versión original publicada por Amorrortu. [T.]

Por ello, la luz en el estudio no es ningún delirio del romántico, sino una condición de trabajo para su doble. También por ello, la pregunta de Chamisso, «¿Quién eres, espectro?», no obtiene ninguna respuesta, sino la justificada contrapregunta: «¿Quién me molesta tan tarde, en las horas de los espíritus?» Para un doble, que ha pasado toda la tarde en el escritorio leyendo o escribiendo, en todo caso, que se ha pasado la tarde como lo hace un escritor, el cansado borrachín debió de parecerle, con su conducta, como un espectro en la hora de los espíritus.

Todos los roles han sido invertidos y —el teorema de Lacan del estadio del espejo y la transitividad fraternal podrían haberlo previsto— se avecina un duelo. El poeta y el doble cruzan sus espadas, que allí son palabras o, más precisamente, tercetos. Por tanto, todo transcurre como si los dos hermanos enemigos no se llamaran Chamisso y Chamisso, sino Sosías y Mercurio. Su pelea consiste en buscarle la «cuadratura» a un «círculo que amenaza con la locura», consiste en la improbable tarea de probar quién es Chamisso. Simplemente porque en 1828 todavía no existían las fotos de pasaporte y las impresiones dactilares, las mediciones antropomórficas y los bancos de datos, los dos duelistas debían insistir en una lucha verbal o poética. Ellos sustituyen la imposible demostración de la identidad por el acuerdo de que cada uno daría una definición de sí mismo y esperaría a ver qué efecto causaba. Chamisso en primer lugar, el doble en segundo, ambos expresan quiénes son.

Lo que se le ocurre a Chamisso es la poesía o convencionalidad misma, que sorprende sólo porque sale de una boca con aliento alcohólico. Dice: «Yo soy aquel que anhela únicamente lo bello, lo bueno y lo verdadero». Lo que se le ocurre al doble es nuevo y convincente, sobre todo por encontrarse en el escritorio del poeta. Él dice: «Yo soy un malnacido, cobarde y mentiroso».

Tal desfachatez en el límite de la poesía, apenas posible en tercetos, posee un efecto aplastante. Chamisso todavía murmura, justamente, que su doble Chamisso es el verdadero Chamisso, luego se encuentra nuevamente afuera, descubierto y lloriqueante en la noche de Berlín. Pero esta vez es para siempre, pues los tercetos y el poema «Aparición» han llegado a su fin.

En 1914, 86 años más tarde, la historia continúa. Ya no en tercetos, sino como prosa científica. Otto Rank, el encargado o adjunto de Freud en asuntos de historia de la literatura, desenterró, junto con muchas otras, la vivencia del doble de Chamisso. Con el resultado de que los episodios alcohólicos de los románticos se volvieron una necesidad científica del siglo xx. La prueba de identidad que Chamisso fracasó en dar la aportará Rank. El primer conocimiento de la nueva ciencia, el psicoanálisis, es que sólo los escritores que sufrieran de «severas enfermedades del espíritu o de los nervios» sufrirían también de la aparición de dobles.³ Segundo conocimiento: lo que el lector contemporáneo de Chamisso debería haber tomado como algo increíble o fantástico, siempre y cuando no interprete lo que le cuentan como una metáfora moral,

³ Otto Rank, *El doble*, Orión, Buenos Aires, 1982, pp. 75-78.

literalmente era verdad. La teoría narcisista de Freud puede revelar —tanto para los pacientes actuales como para los escritores muertos— el mecanismo psíquico que causa «semejante escisión interna y proyección» como la del doble de Chamisso. El duelo entre lo bello, lo verdadero y lo bueno, por un lado, y la cobardía, la mentira y la maldad, por el otro, es realidad en el inconsciente. Éste mide, «como lo expuso Freud, la distancia entre el ideal del yo y la realidad lograda».⁴ Medio siglo después de su muerte, Chamisso recibe por escrito la respuesta sobre quién era él. El doble [*Doppelgänger*], en vez de ser simplemente una doble visión provocada por la embriaguez o una metáfora poético-moral, es «el fantasma de nuestro propio yo».

Aquí yo cito a Rank (prescindiendo de Kittler), quien citó a E. T. A. Hoffmann,⁵ quien citó a una tal Clara. Y esto significa: en la verificación psicoanalítica de lo fantástico, precisamente porque éste convierte la poesía en ciencia, queda incuestionada la fuerza de determinados supuestos básicos. Supuestos básicos, primero de Hoffmann o de la literatura de su época, que produjeron al fantasma del doble; segundo, de Clara o de la filosofía, que le proporcionaron a la humanidad su doble empírico-trascendental. Goethe y Fichte, Jean-Paul y Hoffmann: exactamente a un siglo atrás se remonta la memoria histórica de Rank. Sin embargo, no se pregunta por qué desde entonces, y por primera vez desde entonces, los dobles habitan el papel. Incluso si todos los psicoanálisis, es decir, las disecciones de las fantasías románticas, se realizaran, quedaría un resto. El simple diagnóstico del texto es que los dobles aparecen en el escritorio.⁶

Rápidamente se facilitan las pruebas de estas apariciones, porque ya no se necesita consultar ningún libro. Es suficiente con una relectura de *El doble* de Rank. Él registró allí todos los fantasmas de los escritorios, sólo que no los desenmascaró.

«Una tarde del año 1889» Guy de Maupassant estaba

sentado ante el estudio en su escritorio. Su criado tenía órdenes estrictas de no entrar jamás mientras su amo trabajaba. De pronto le pareció a Maupassant que alguien había abierto la puerta. Se vuelve y ve, para su gran asombro, que entra su propio yo, quien se sienta frente a él y apoya la cabeza en la mano. Todo lo que Maupassant escribe se lo dictaba. Cuando el autor terminó su obra y se puso de pie, la alucinación desapareció.⁷

⁴ *Ibid.*, pp. 122 y ss.

⁵ *Ibid.*, p. 95. Véase mi texto «Das Phantom unseres Ichs' und die Literaturpsychologie», en F. A. Kittler y Horst Turk (eds.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 139-166.

⁶ El caso excepcional, el famoso encuentro consigo mismo de Goethe al despedirse de Sesenheim y Friederike Brion, ya lo ha indicado Freud con su habitual sagacidad: con el término *ropa gris*, que vestía el doble en 1771 y que vestiría Goethe en la visita posterior de 1779, se describe la «ropa oficial» de un funcionario exitoso, quien redacta en el primer caso leyes, en el segundo poemas. Véase Rank, *El doble*, op. cit., p. 75, nota 10. Sobre las condiciones históricas en las que se enmarca el doble de Goethe (familia nuclear moderna y narcisismo), véase también Jacques Lacan, *El mito individual del neurótico*, Paidós, Buenos Aires, 2011, pp. 38-52.

⁷ Rank, *El doble*, op. cit., p. 75. La fuente primaria para esta información es Paul Sollier, *Les phénomènes d'autopsie*, Alcan, París, 1903.

Por tanto, lo que en 1828 sólo sucedía bajo los influjos del alcohol, se volvería en 1889 una realidad autobiográfica. El naturalismo y el psicoanálisis estaban sincronizados. Como para aclarar la génesis de sus cuentos o novelas cortas sobre el doble, *Lui y Horla*, Maupassant se puso en manos de un psiquiatra. Le informó sobre el emisor del dictado que alucinó en el escritorio, lo cual de inmediato fue a dar a los archivos de psiquiatría contemporánea y, por su medio, hasta Rank. Todos los científicos del alma quedaron satisfechos. Sin embargo, ninguno preguntó por qué el doble apareció precisamente en el escritorio.

Y sin embargo, el propio Goethe daría la respuesta. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, como es sabido, una baronesa mete al héroe en el estudio y le pone la bata de un conde para así darle una galante sorpresa a la esposa de este último. Siempre que el futuro poeta y ciudadano interpretaba algún personaje en el escenario o recitaba versos de amor, «sólo se dirigía a ella [la condesa]», quien, por su parte, «no podía apartar los ojos de su persona».⁸ Un amor tan secreto como literario debe, finalmente, llevarse a cabo con el truco del doble. Ataviado con todos los atributos de su rival, Meister se sienta en el gabinete del conde. La luz de una moderna lámpara de 1783 cae sobre él y sobre el «libro» que tiene en sus manos. ¡De forma tan perfecta se escenifica la educación! Sin embargo, en vez de entrar la condesa y amante del poeta, para quien se había presentado la pintura viviente, fue el conde quien entró inesperadamente, pero sólo para llevarse la sorpresa de su vida. El conde nunca supo que su doble no era una señal de Dios, sino un ardid, pues la condesa prefirió dejarlo en sus ideas delirantes de corte religioso que confesarle su cita malograda. La consecuencia para el conde es un error de identificación que todavía hoy afecta a los psicoanalistas. Para ver a un doble como «fantasma de nuestro propio yo» es necesario, por principio, ocultar las estrategias con las que los astutos otros producen el fantasma. Si estos otros son intrigantes como la baronesa o poetas como Goethe carece de importancia. Ambos adornan a su héroe con los atributos de su rival paterno, en el castillo una, en el papel el otro. El hecho de que el conde haya creído ver a su doble enfrente de sí es algo que otra vez debe ser creído... por los lectores de Goethe. Fuera de las palabras que afirman la identidad óptica de las dos imágenes de los hombres, ellos no tienen ninguna garantía. Sin duda alguna, esto lo logran las palabras con mayor facilidad cuanto más vacías estén. Prudentemente, en toda la novela no hay ninguna descripción física de su héroe. Guillermo Meister permanece vacío como un boceto.

«No existe ningún individuo. Todos los individuos son también géneros», decretó Goethe,⁹ precisamente el individuo a quien todos los germanistas le han dado crédito por haber inventado al individuo en la literatura. Sin embargo, como revela el título del libro de Manfred Frank [*Das individuelle Allgemeine* (La generalidad individual)], el individuo de 1800 era simplemente una generalidad individual, es decir, no era ningún individuo. El fundamento para ello es claro: se encuentra en las condicio-

⁸ Goethe, *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*, El Cardo, Biblioteca Virtual Universal, 2003, p. 113.

⁹ Friedrich Wilhelm Riemer, *Mitteilungen über Goethe*, ed. Arthur Pollmer, Insel, Leipzig, 1921, p. 261.

nes tecnológicas de la época. Meister y su conde, Goethe y sus lectores, todos podían creer en un doble simplemente porque las palabras no describían ninguna singularidad. Ni siquiera la propia palabra de *doble*. Y, fuera de las palabras, no había otros medios en los días del romanticismo clásico.

El pobre y deprimido conde debe de haber sospechado algo de esto. Si no, no habría mandado traer esa misma noche a Meister para reconstruir su conmoción. Una vez más, el futuro poeta recibe un libro en sus manos; esta vez, no para que interprete a un conde convertido en lectura de Goethe, sino simplemente para que lea en voz alta. Meister naturalmente tiembla de miedo ante la idea de que su máscara pudiera descubrirse. Mas justamente este temblor en su tono, «que felizmente era muy acomodado con el asunto de la historia», le da al conde motivo para elogiar la particular expresividad de la lectura.¹⁰ En forma más clara no podría haberse dicho que el doble romántico clásico provenía de los libros mismos. Aquel que como Meister utiliza la lectura y la repetición fundamentalmente como medio de identificación se gana el amor de la condesa y el elogio del conde.

Que las palabras no describan ninguna singularidad no es, por tanto, pese a todos los mitos sobre los poetas, su debilidad, sino su astucia. La identificación puede intervenir en los espacios vacíos: tal es la nueva prescripción de lectura de la época. Esto es válido para la historia que lee Meister en voz alta, pero también para aquella que leen sus lectores. Ya Daniel Jenish, quien escribió en 1797 la primera interpretación de *Meister*, lo había revelado: en la novela, el episodio del doble sirve simplemente para que, en adelante, el lector se programe para una lectura de identificación. En *Über die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren; oder über das, wodurch dieser Roman ein Werk von Göthen's Hand ist* (Sobre las destacadas particularidades de *Los años de aprendizaje de Guillermo Meister*: o sobre las razones por las que esta novela es una obra escrita por la mano de Goethe), el padre Jenisch vio que la innovación que haría historia en la literatura era la introducción de un héroe como usted y como yo. Meister no se ubica ni por encima ni por debajo de su lector; no tiene ningún tipo de «particularidad destacada» que pudiera separarnos de él. Puesto que en 1800 los individuos no se registraban, sólo había «particularidades generales de la humanidad».¹¹ Dicho de otro modo, la particularidad de Meister es no tener ninguna particularidad y simplemente ser el doble de sus lectores. La consecuencia lógica de esto es que todos los alemanes están obligados a leer a Goethe. La novela ofrece precisamente «la historia de todos nosotros; en este Guillermo Meister vemos a nuestro propio yo, tal como lo vio el conde vestido con su bata sobre el sofá; sin embargo, no lo

¹⁰ Goethe, *Los años de aprendizaje...*, op. cit., p. 122.

¹¹ Daniel Jenisch, *Ueber die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten von Meisters Lehrjahren; oder über das, wodurch dieser Roman ein Werk von Göthen's Hand ist. Ein ästhetisch-moralischer Versuch*, Langhoff, Berlín, 1797, p. 14. También según Friedrich Schlegel, «el tipo de la descripción iguala a los personajes en esta novela con los retratos [!], pero, según sus esencias, son más o menos generales y alegóricos» («Über Goethe's Meister», en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, ed. Ernst Behler, Schöningh, Paderborn, 1958, p. 143).

vemos [...] con espanto petrificante, sino con un asombro agradable por la mágica fuerza del espejo hechizado que nos pone enfrente el poeta».¹²

Los espejos hechizados de otros países y otras épocas mostraban diosas y demonios. En la Alemania clásica reflejaban la cara ovejuna de los ciudadanos que habían confundido su vida con sus lecturas. Lo que enseñan *Los años de aprendizaje* sólo puede llamarse vida (según Friedrich Schlegel)¹³ para las personas que siempre han caído en la trampa de las palabras. Y mientras la que compitiera, en el mejor de los casos, fuera la *Laterna magica*, contra el espejo hechizado de la poesía, este truco no era difícil. Novalis lo dijo: «Cuando uno lee correctamente, se despliega en nuestro interior un verdadero y visible mundo acorde con las palabras».¹⁴ Las letras serán pasadas por alto, los libros olvidados, hasta que en alguna parte entre las líneas aparezca una alucinación: el significado puro de los signos impresos. En otras palabras: el doble romántico clásico surge en el pupitre escolar, en donde uno aprende a leer correctamente.

La Nuit de décembre, de Musset, aquel largo poema tan querido por Rank, que cada dos estrofas o años de vida confrontaba nuevamente al poeta con su doble, comienza con una estrofa que Rank suprimió.

A la edad en la que uno cree en el amor,
hallábame un día solo en mi dormitorio
llorando mi primera miseria.
Al lado de mi fuego vino a sentarse
un pobre niño vestido de negro
que se me parecía como un hermano.¹⁵

Al «pobre niño vestido de negro» no lo produjo ningún narcisismo ni ningún yo, ni la muerte ni la eternidad son su mensaje. Todo transcurre mucho más fácilmente que como lo sueña el psicoanálisis. El «pobre niño vestido de negro» sólo es pobre como sacrificio de la alfabetización generalizada que atravesó Europa central alrededor de 1800. Desde entonces, existen nuevos métodos para aprender a leer, adecuados para endulzarles y sensualizarles el alfabeto a los niños; desde entonces, las personas ya no experimentaban las letras como violencia y cuerpos extraños; desde entonces, también pueden creer que las letras se refieren a ellos. Alfabetización lo llamó Lacan.

¹² Jenisch, *Eigenthümlichkeiten*, op. cit., pp. 14 y ss. Para las técnicas de escritura y lectura de identificación en general, véase mi estudio sobre la socialización de Guillermo Meister, en Gerhard Kaiser y F. A. Kittler, *Dichtung als Sozialisationsspiel*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1978, pp. 99-114.

¹³ Véase Schlegel, «Über Goethe's Meister», en *Kritische...*, op. cit., pp. 136, 141 y s.

¹⁴ «Fragment von 1798», en Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, vol. III, eds. Paul Kluckhohn y Richard Samuel, Kohlhammer, Stuttgart, 1960, libro III, p. 377.

¹⁵ Alfred de Musset, *La Nuit de décembre* (1835), en *Œuvres complètes*, ed. Philippe Van Tieghem, Seuil, París, 1963, p. 153. «Du temps que j'étais écolier,/Je restais un soir à veiller/Dans notre salle solitaire./Devant ma table vint s'asseoir/Un pauvre enfant vêtu de noir,/Qui me ressemblait comme un frère.» (Trad. E. Ehrendost, <https://itineranteporamazonia.wordpress.com/2014/05/19/115/>.)

Y Baudelaire, como para decodificar los fantasmas de Chamisso y Musset, comenzó su volumen de poesía con la apelación: «Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frere!»

Éste es un texto sin codificar y significó un borrón y cuenta nueva para la poesía. Ninguno de los sucesores de Baudelaire en *l'art pour l'art* volverá a reunir la suficiente hipocresía como para escribirles a lectores hipócritas. Los libros ya no simulan que las letras son vehículos inofensivos, que alimentan nuestro interior con alucinaciones ópticas, pero, sobre todo, con la ilusión de que existe una interioridad o un sí mismo. Este doble también desapareció junto con lo verdadero, lo bello y lo bueno.

La figura que emerge en nuestros días desde la profundidad del espejo es otra muy diferente. No tiene nada que ver con la alfabetización o con la poesía. En el año 1900, Ernst Mach describió cómo, poco tiempo antes, vio en un autobús a un extraño y pensó: «¡Vaya, qué decrepito está el maestro de escuela que sube ahí!» En la praxis, el gran físico y teórico de la percepción también necesitó un par de milisegundos para reconocer que aquel extraño era su imagen en el espejo. Y Freud, a quien Mach le contó el ominoso encuentro, pudo entretenerlo de inmediato con su propio caso paralelo. Le refirió: «Me encontraba solo en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el *toilette*, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje», lo que a Freud le provocó un «profundo disgusto». ¹⁶ Las imágenes de uno mismo en el espejo, en el vidrio de la puerta del baño, son precisamente como mandadas a hacer para probar la ambigüedad de lo conocido/ominoso e incluso recordarle al padre del psicoanálisis sus funciones corporales.

Que los dobles aparezcan precisamente en los autobuses y los trenes expreso tiene una razón. Si el doble llamado sí mismo, este fantasma poético-filosófico, proviene de la alfabetización generalizada en Europa central, entonces las deslucidas figuras frente Mach o Freud son producto de la motorización generalizada de Europa central. Sobre esto calla *Die Analyse der Empfindungen*; sobre esto calla «Lo ominoso». Y sin embargo, los espejos móviles, los panoramas que se deslizan y los incontables dobles llamados usuarios del transporte, existen por primera vez desde que existen las vías férreas y los motores de gasolina. El propio Mallarmé, quien le puso fin a la lectura y la legibilidad, le sugirió al ingeniero de autos que mejor traslade el motor hacia atrás. Así, los afortunados pasajeros podrían «disfrutar» sin perturbaciones, por el rabillo del ojo, «el mágico espectáculo de una perspectiva que se desliza» del otro lado de la ventanilla. «La visión de un usuario de transporte de buen gusto», así fue como Mallarmé le llamó a su «invento»: el auto como cámara *travelling*. ¹⁷

¹⁶ Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas*, op. cit., p. 247, n. 30.

¹⁷ Stéphane Mallarmé, «Sur le beau et l'utile», en *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor y G. Jean-Aubry, Gallimard, París, 1961, p. 880. Una realización pretécnica de este *travelling* es la remada [Rudern] en el poema en prosa de Mallarmé «Le nénuphar blanc» (*Œuvres complètes*, op. cit., pp. 283-286). Sobre el cine y el *travelling* en general, véase también Paul Virilio, *La inseguridad del territorio*, La Marca, Buenos Aires, 1999, pp. 183 y ss.

Sin embargo, la visión, sobre todo la de un escritor, fue la que sistemáticamente aisló a su propio medio, la escritura, de las alucinaciones y los efectos de los dobles. En una encuesta en la que le preguntaban si estaba a favor del libro ilustrado, Mallarmé respondió con un categórico «no» y la contrapregunta: «¿Por qué no va usted mejor directamente al cinematógrafo, que con su secuencia de imágenes remplazará ventajosamente a más de un libro, tanto en texto como en imagen?»¹⁸ También esto es texto sin codificar. Desde 1895 van por caminos separados: por un lado el culto a las letras sin imágenes, llamado literatura seria o culta y, del otro lado, medios tecnológicos puros que, como las vías férreas o las películas, motorizan las imágenes. La literatura ya no busca competir con las maravillas de la industria del entretenimiento. Deja su espejo hechizado a las máquinas.

A esto, y sólo a esto, se debe el espanto por parte de los profesores Mach y Freud, cuando el libro, el medio fuera de moda, debió hacer sitio, durante un par de milisegundos, incluso frente ellos, a la película de la llamada realidad. El cine mudo echó a andar en la positividad tecnológica lo que el psicoanálisis únicamente podía pensar: un inconsciente que no tenía ninguna palabra y no era reconocido por su majestad el yo.

Precisamente la tontería del cine lo hace apto para sustituir ventajosamente algunos libros, sobre todo, de los románticos. El cine puede guardar los cuerpos, que, como es sabido, son tontos. Cuando en la última comedia del romanticismo, el rey Peter, del reino de Popo, manda buscar a su hijo fugitivo, los policías del ducado de Hesse estaban en una situación nada envidiable. Ellos sólo tenían «la orden de búsqueda, la descripción física y el certificado» de una persona: «Camina en dos pies, tiene dos brazos, además una boca, una nariz, dos ojos, dos orejas. Características especiales: un individuo altamente peligroso».¹⁹ Hasta aquí, y exactamente hasta aquí llega la poesía cuando se trata de memorizar cuerpos: hasta la generalidad individual, el boceto de Meister y nada más. El cine, por el contrario, se suma (como también la criminalística y el psicoanálisis) a aquellas técnicas modernas de levantamiento de evidencias que, según los análisis de Ginzburg,²⁰ optimizan el control de los cuerpos.

De ello existen pruebas: todos los cuerpos, tontos o locos, mongoloides o histéricos que desfilaron por el cine mudo. Cada uno de ellos es la sombra del cuerpo de los filmados, en una palabra: sus dobles. Un paneo de la cámara... y ya hubiera tenido el rey Peter el inconfundible e infalsificable certificado de su Leonce, tal como él, actor romántico al fin, corrió a través de la naturaleza. Quien crea que las letras se referían a él está simplemente descaminado. Quien es filmado ya está de esta forma condenado, aunque sólo haya sido a través de un espejo móvil, como Freud. En el cine, todas las

¹⁸ Mallarmé, «Sur le livre illustré», en *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 878.

¹⁹ George Büchner, «Leonce und Lena», en *Werke und Briefe, Gesamtausgabe*, ed. Fritz Bergemann, Insel, Wiesbaden, 1958, p. 447. La descripción de la policía, tal como Büchner la parodia a partir de sus propias observaciones, parece remontarse al tiempo de un fuerte absolutismo.

²⁰ Véanse los detalles en Carlo Ginzburg, «Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaften auf der Suche nach sich selbst», *Freibeuter* 3-4 (1980).

acciones parecen más tontas; en las cintas magnetofónicas, las que suprimen la conducción ósea de la laringe al oído, las voces no tienen alma; en las fotos de pasaporte, sólo se ven caras de criminales; no porque los medios mientan, sino porque despedazan el narcisismo del esquema del propio cuerpo.

Los medios son una escalada histórica de violencia, que obliga a quienes alcanza a una movilización total. El primer teórico de lo ominoso parece haberlo anticipado más que su crítico, Freud. Ya en 1906, Ernst Jentsch comparó el pánico frente a los autómatas o dobles con el colapso «de una posición defensiva», con una «falta de defensa en un episodio de guerra», que según la profecía de Jentsch «nunca acaba».²¹

La UFA, la industria alemana de cinematografía, como es sabido, surgió en 1917 con el auspicio del Departamento de Imagen y Cine del Estado Mayor, bajo el mando del primer intendente general, general de Infantería Erich Ludendorff.²² Así, ¿por qué habría de sorprendernos que la guerra de los medios nunca termine? En Vietnam las tropas de élite, como la Infantería de Marina de los Estados Unidos, sólo estaban dispuestas a atacar y matar cuando la NBC o la CBS o la ABC tuvieran un equipo de cámaras de televisión en el lugar de los hechos.²³ En cuanto uno de sus cuerpos era despedazado por una granada del Vietcong, su doble lo volvía inmortal en las noticias de la noche. *Apocalypse Now* o la total movilización...

Desde entonces, las cámaras cinematográficas, comprensiblemente muy a pesar de la filosofía del impulso o élan vital,²⁴ trozan los cuerpos enfrente de las lentes con obturador y Cruz de Malta para disparar sus 24 cuadros por segundo: los cuerpos fragmentados de Lacan son una positividad. Ellos aparecen en el lugar de aquellos cuerpos completos de las personas que la poesía romántica clásica celebraba o producía. El gran arco de la histeria, esta forma fisiológica de total movilización, no era algo provocado simplemente por el bastón y las manos de Charcot, quien, como es sabido, los pasaba solícitamente sobre el bajo vientre y los ovarios de sus pacientes.²⁵ El gran psiquiatra era más moderno y también decía que su Hôpital de la Salpêtrière, por primera vez en la historia de la medicina, podía obtener evidencia de la histeria, gracias a las nuevas máquinas y maquinistas que habían convertido a un psiquiátrico parisino venido a menos en un laboratorio.²⁶ Ya en 1883 Albert Londe, el mecánico de Charcot e inventor de la cámara fotográfica Rolleiflex, construyó una cámara con 9 o 12 objetivos que mediante un metrónomo podía tomar instantáneas sucesivas; por tanto, propor-

²¹ Jentsch, «Zur Psychologie des Unheimlichen», *op. cit.*, p. 205.

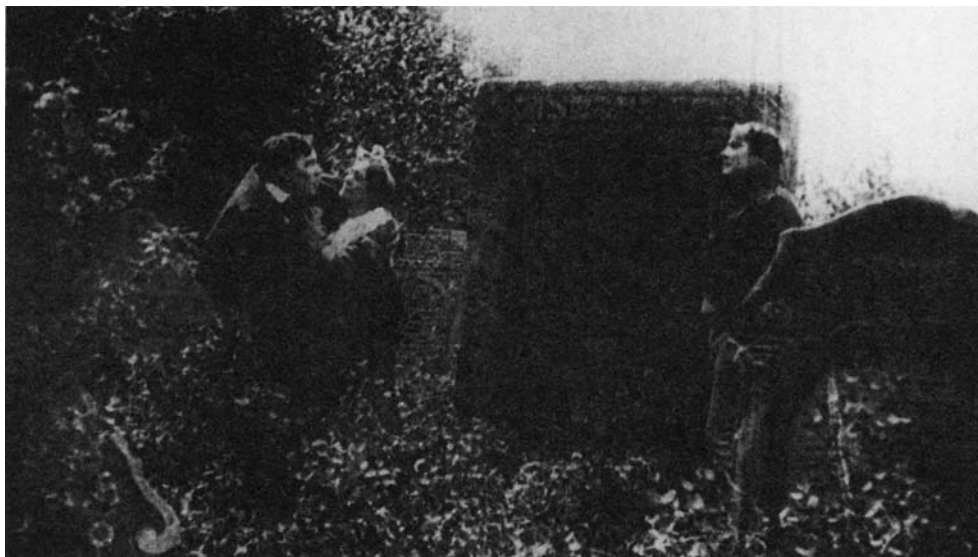
²² Véase Walter Görlitz, *Kleine Geschichte des deutschen Generalstabes*, Haude & Spener, Berlín, 1967, pp. 194 y ss. El texto de Ludendorff Ludwig es citado por Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (eds), *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm* (¿Si tuviera el cine! ¿El escritor y el cine mudo! Exposición especial del Schiller-Nationalmuseums), Kösel, Marbach, 1976, p. 75.

²³ Véase Michael Herr, *An die Hölle verraten (Dispatches)*, Roger & Bernhard, Múnich, 1979, pp. 228 y ss.

²⁴ Véase Henri Bergson, *La evolución creadora*, Aguilar, Madrid, 1963, pp. 672 y ss.

²⁵ Véase Michel Foucault, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, 18ª ed., Siglo XXI, México, 2001, pp. 88 y ss.

²⁶ Véase Jean Martin Charcot, *Histeria*, El Lunar, Madrid, 2007.



Hanns Heinz Ewers, *El estudiante de Praga*. Drama romántico en cuatro cuadros. Puesta en escena por el autor (Deutsche Bioscop GmbH 1913). El doble (Paul Wegener) separa al estudiante (Paul Wegener) de su amante (Grete Berger).

cionaba películas *avant la lettre*. El objeto de esta trozadora: las histéricas de Salpêtrière; espectador de esta trozadora: el joven Sigmund Freud.²⁷ ¡Qué hermoso y grande debió de ser el arco de la histeria cuando las cámaras lo grababan o lo provocaban...!

Una movilización total, que había impulsado el psicoanálisis, pero que no fue del todo ignorada por Freud. Sin embargo, la palabra *cine* no aparece en sus escritos. La aplicación de sus teorías al cine se la dejó Freud a su adjunto en historia de la literatura. Exactamente ése es el punto de partida del estudio del doble de Rank, que se publicó inmediatamente después del estreno de la primera película alemana de autor. Rank no temía escoger un «punto de partida fortuito y banal» «para desplegar problemas psicológicos de gran alcance», y éste fue el caso de la película de cine mudo de Hanns Heinz Ewers, *El estudiante de Praga*. Incluso supone Rank «que las representaciones en el cine, que en múltiples aspectos recuerdan las técnicas del sueño, también pueden expresar en un nítido y explícito lenguaje de imágenes un determinado estado de las cosas psicológico, el cual el poeta con frecuencia no puede poner claramente en palabras». Todas las «imágenes vagas y fugitivas» que muestran aquel duelo de 60 minutos entre el estudiante y su imagen especular y doble, Rank las transcribió

²⁷ Los datos sobre Albert Londe (1858-1917) según Hrayr Terzian, «La fotografía psiquiátrica», en *Nascita della fotografia psichiatrica*, ed. Franco Cagnetta, La Biennale di Venezia, Venecia, 1981, p. 39. Los datos sobre sus «películas» de histeria, según Joël Farges, «L'image d'un corps», *Communications* 23 (1975): *Psychanalyse et cinéma*, p. 89.

con pluma precisa (pues en 1914 las cintas de video y, por tanto, la posibilidad de una relectura óptica no se habían inventado). Pero Rank lo hizo únicamente para que un medio masivo banal revelara un inconsciente simbólico: como si los manifiestos de Freud sobre el contenido de los sueños y la industria del entretenimiento estuvieran en un mismo plano. En cambio, los pensamientos latentes del sueño y/o la película, quizá porque el guionista Ewers seguía virtualmente ejemplos de la literatura,²⁸ constituían discursos y nada más que discursos. Justamente, una película muda fue la que llevó a Rank a la poesía romántica de los dobles y a esta poesía a la mitología o al psicoanálisis. Por tanto, no hay rastros de la promesa de interconectar la técnica del sueño con la representación en el cine, a Freud con Londe. El aparato psíquico obstruye todos los sentidos para lo técnico. E incluso cuando Rank, al final de su histórica regresión metodológica, cita al isleño de Fiji —quien llamó a su primera mirada al espejo europeo una mirada al mundo espiritual—,²⁹ no se le ocurre que desde su origen los medios ocultos necesariamente presuponen la existencia de medios técnicos.

El psicoanálisis del cine anula la adaptación cinematográfica. Como si no hubiera ningún umbral tecnológico, verifica la existencia de una poesía que la película precisamente ha remplazado. La escena original de Freud —su año en Salpêtrière— ha sido exitosamente reprimida.

Por ello también es sólo una verdad a medias lo que dice Todorov al final de *Introducción a la literatura fantástica*:

El psicoanálisis remplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica [...] Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años [...] bastará mencionar aquí que el doble, por ejemplo, fue ya en épocas de Freud tema de un estudio clásico [*Der Doppelgänger*, de Otto Rank...].³⁰

Todorov tiene razón cuando deja morir al doble romántico alrededor de 1900. Sin embargo, de antemano es increíble que la teoría sola pueda tener tal impacto. Por primera vez en el movimiento de pinzas de la ciencia y la industria, del psicoanálisis y el cine, implosiona este duplicado humano empírico-trascendental, este sustrato de la fantasía romántica. Todas aquellas sombras y aquellos dobles del sujeto que habían sido verificados clínicamente por el psicoanálisis fueron llevados a cabo por la técnica cinematográfica. Desde entonces, existe una literatura que desea ser literatura sólo como *écriture*: una escritura sin autor. Y donde, en las letras, nadie puede descubrir dobles, es decir, posibilidades de identificación.

Sin embargo, puesto que, como se sabe, los espíritus no mueren, una nueva forma de lo fantástico se erige al lado de la literatura. El cine y sus guionistas ocupan los lugares que dejaron los románticos. Pues como bien dijo el primer teórico del cine: en el cine

²⁸ Rank, *El doble*, op. cit., pp. 31 y ss.

²⁹ *Ibid.*, p. 104, n. 4.

³⁰ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Coyoacán, México, 1998, pp. 127-128.

«todos los sueños se vuelven realidad».³¹ Lo que prometió la poesía y sólo se volvía realidad en la imaginación provocada por la experiencia de la lectura, en la pantalla parece pertenecer a lo real. Para trasladarse a un mundo real, visible, una lectura correcta, que para Novalis había sido un requisito indispensable, se ha vuelto superflua. Las personas ya no deben ser cultas ni estar «ligeramente alegres». Incluso los analfabetos, y precisamente ellos, podían ver al estudiante de Praga, a su amada y su amante: a todas aquellas «figuras difusas y huidizas» de Rank, como los dobles que son: fantasmas en celuloide del cuerpo del actor.

Sólo faltaba que llegara el genial Méliès y completara el documentalismo de London o de los hermanos Lumière con sus trucos para que, junto a los dobles del cine en primera potencia, pudieran colocarse dobles de cine al cuadrado. Con espejos y múltiples exposiciones, no presentaba dificultad alguna mostrar dos veces al actor que estaba representando el papel del estudiante. Incluso, justo cuando el protagonista está practicando esgrima frente al espejo, su imagen sale de pronto reflejada fuera del marco. Si esta «singularidad de la cinematografía» «presenta de manera visible los hechos psicológicos»,³² como afirmaba Rank, está por verse. En cambio, lo que está claro es que la filmación llevó a la pantalla a la propia cinematografía. Los dobles del cine muestran lo que les sucede a las personas que se exponen a los medios tecnológicos. Su imagen deambula por los bancos de datos que almacenan cuerpos.

Ya el programa de *El estudiante de Praga* señaló que «el personaje doble del héroe poseía una capacidad expresiva que sólo el cine, pero nunca el teatro, podía mostrar en esa perfección».³³ En el teatro el estudiante y su doble se echarían a perder con dos actores y, en el papel serían una afirmación enteramente vacía. En cambio, el efecto del doble se había caracterizado en las primeras películas como el «problema cinematográfico entre todos los problemas cinematográficos», como lo formuló Willy Haas.³⁴ *El estudiante* de Ewers, *El otro* de Lindau, *El fantasma* de Hauptmann, *El Golem* de

³¹ Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, reimpr., ed. Richard Griffith, como *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, Dover, Nueva York, 1970, p. 15: «Rich artistic effects have been secured, and while on the stage every fairy play is clumsy and hardly able to create an illusion, in the film we really see the man transformed into a beast and the flower into a girl. There is no limit to the trick pictures which the skill of the experts invent [...] Every dream becomes real». Esta tesis de Münsterberg es inequívocamente verificable exactamente en aquella literatura que se desprendió del largometraje en 1895. En la novela romántica por antonomasia, *Enrique de Ofterdingen*, de Hardenberg, soñó el héroe, como es sabido, con una flor azul; «por fin, cuando quiso acercarse a ella, ésta empezó de pronto a moverse y a transmutarse: las hojas brillaban más y más, y se doblaban, pegándose al tallo, que iba creciendo; la flor se inclinó hacia él, y sobre la abertura de la corola, que formaba como un collar azul, apareció, como suspendido en el aire, un delicado rostro». (Novalis, *Enrique de Ofterdingen* y otros textos, edición digital de proverbiana.net y doctor Miguel Arcila Montoya <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Varios/VARIOS%203/175929769-Novalis-Enrique-de-Ofterdingen-y-otros-textos.pdf>, p. 22).

³² Rank, *El doble*, op. cit., p. 35.

³³ Citado en Greve, Pehle y Westhoff, *Hätte ich das Kino!*, op. cit., p. 110. Sobre el *Estudiante de Praga* como filmación del propio cine, véase también Jean Baudrillard, *El intercambio simbólico y la muerte*, Monte Ávila, Caracas, pp. 62 y ss., y el estudio sobre cine de Michael Zeh, Friburgo, de próxima publicación.

³⁴ Reseña de la película de Gerhard-Hauptmann, *Phantom* (1922), citado en Greve, Pehle y Westhoff, *Hätte ich das Kino!*, op. cit., p. 172.

Wegener, *El Caligari* de Wiene, por no hablar de las incontables versiones de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, todas eran variaciones del truco cinematográfico entre todos los trucos cinematográficos, como simplemente debió llamarse.

La razón está al alcance: los trucos, ya sea en el cine, el amor o la guerra, son estrategias de poder. Sólo en el cliché de los estudios germanísticos las películas expresionistas practican una crítica a la sociedad burguesa guillermina; pero, en sus efectos reales, practican y ejercitan un nuevo dispositivo de poder: *how to do things without words*.

La película de Lindau, *El otro*, muestra a un fiscal que padece un desdoblamiento de la personalidad, lo cual es provocado por la fisiología de su cerebro, que lo escinde en fiscal y criminal, cazador y cazado. Con todos los argumentos de la psiquiatría, con todas las armas de la ciencia criminalística, se inculca en un funcionario, históricamente retrógrado, que su concepto de persona jurídica (y no sólo jurídica) había perdido la batalla, desde que incluso las huellas de los cuerpos mudos podían ser utilizadas como evidencia. La película trata de poderes, entre los que él mismo se encuentra.³⁵

Por tanto, es simplemente una consecuencia lógica que el poder mágico del rabino Löw, en *El Golem* de Wegener, surja como una película dentro de la película frente al káiser Rudolf (el káiser Guillermo, ese gran fanático de los medios de 1914, seguro que sabría apreciarlo). Y también el hecho de que el rabino pudiera construir un autó-mata motorizado de nombre Golem difícilmente puede entenderse como una alegoría (como pensaba el historiador del cine) «del riesgo de que alguien de la clase dominante de ese tiempo y bajo el control de una dictadura establecida se lance en contra de su propio creador».³⁶ Más allá de lo que diga el «cineasta más grande de todos los tiempos» (Syberberg), los golems son un peligro: dobles malvados de una persona que ya no existe, desde que los medios —según McLuhan, esas prótesis del cuerpo— también pueden sustituir al sistema nervioso central.

Cuando comienza una película³⁷ en la sala de proyección, moderadamente oscurecida como en una situación de ataque aéreo (y cuyo modelo en la historia del arte sólo pudo haber sido el gran *Festspielhaus* de Wagner), la sustitución del sistema nervioso central se extiende sobre el público mismo. Ya se pertenezca a la clase dominante, como Rudolf, Guillermo o von Papen, ya se pertenezca a la clase dominada, como el resto, todos tienen sus retinas en la pantalla. «El espectador —escribe Edgar Morin— reacciona ante la pantalla como ante una retina exterior unida a distancia a su cerebro.»³⁸

³⁵ La obra de Paul Lindau, «Schauspiel in vier Akten», en la que se basó la película y a la que forzosamente tuve que citar, utiliza la fotografía como metáfora del cine. Véase *Der Andere*, Reclam, Leipzig, ca. 1906, pp. 22 y 81. Lindau, uno de los primeros escritores alemanes en usar una máquina de escribir, fue, dicho sea de paso, una de las lecturas del joven Freud. Véase Ernest Jones, *Sigmund Freud – Leben und Werk*, eds. Lionel Trilling y Steven Marcus, Fischer, Fráncfort del Meno, 1969, p. 182.

³⁶ Georg Seeßlen y Claudius Weil, *Kino des Phantastischen. Geschichte und Mythologie des Horror-Films*, Rowohlt, Reinbek, 1980, p. 48.

³⁷ Véase mi ensayo «El aliento del mundo. Sobre la tecnología de medios de Wagner», más adelante en este libro.

³⁸ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, Paidós, Barcelona, 2001, p. 122.

El cine es el poder total, incluso y precisamente cuando él se exhibe a sí mismo, como en el caso del rabino Löw gracias a su truco de magia. Pues sólo en tanto semejante duplicación siga siendo literaria, del tipo libro dentro del libro, como en *Los años de aprendizaje*, puede ser leída como reflexión: como invitaciones a lo que suele llamarse crítica. Los medios tecnológicos y las estrategias de disuasión, por el contrario, triunfan exactamente a través de su propia exhibición. ¿Cómo podrían cuestionarse las bases mismas de una prótesis del sistema nervioso central (lo que equivale a decir, del alma)?

Únicamente unos pocos escritores de nuestro siglo lo han comprendido. Desde *El Golem* de Meyrink hasta *Gravity's Rainbow* se extiende una cadena de lo fantástico que no tiene nada que ver con Hoffmann o Chamisso y tiene todo que ver con el cine. La literatura del sistema nervioso central se encuentra en competencia directa con otros medios y, por lo mismo, posiblemente desde siempre, determinada para la adaptación cinematográfica. Presentar en vez de narrar, simular en vez de acreditar: ése es el lema. *El Golem* de Meyrink, publicado en 1915, comienza con un hablante sin nombre y una presencia fisiológica que crece gradualmente. El hablante ya no «ocupa» incluso «ningún órgano, con el cual» pudiera plantear realmente la pregunta «quién soy “yo” ahora». Por eso, en el lugar de un cuestionamiento reflexivo entra un flujo de datos neurológicos puros, que desde siempre ha sido, simultáneamente, una película en la retina.

Fragmento 1: «La luz de la luna cae al pie de mi cama y se queda allí como una piedra grande, lisa y blanca». Esta gran piedra lisa de la primera oración de la novela pierde de inmediato parte de su función comparativa, pasa de ser una metáfora de la literatura a ser lo real de la neurofisiología. Fragmento 2: «Y la imagen de la piedra que parece un pedazo de grasa crece monstruosamente en mi mente». Este primer plano monstruoso llena de inmediato, siguiendo la lógica del movimiento de cámara, todo el sistema nervioso óptico del sujeto semidormido. Fragmento 3: «Camino por el lecho seco de un río y recojo guijarros lisos». Este espacio, simultáneamente todavía al pie de la cama y ya lecho de río, se convertirá en tiempo y, por tanto, pasará de ser primer plano a ser analepsis. Fragmento 4: «Aparecen a mi alrededor todas aquellas piedras que han jugado un papel en mi vida».³⁹

Y así continúa el primer capítulo, hasta que una serie de trucos cinematográficos hayan hecho, a partir de un rayo de luna en la vida A, el gueto de la ciudad vieja de Praga en la vida B. La «ilusión cinematográfica de la conciencia», de la que habla la teoría de Bergson en esa misma época,⁴⁰ convierte el corte entre la biografía y la época en el perfecto continuo de una película en la retina: a través del hueco en su identidad, que no existe, el yo sin nombre de la trama se convierte en un doble llamado Pernath, quien toda una vida atrás experimentó lo sucedido a lo largo de la trama. Que tal gueto

³⁹ Gustav Meyrink, *El Golem*, El Cardo, Biblioteca Mundial Universal, 2012, pp. 1-2. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154162.pdf>

⁴⁰ Véase Henri Bergson, *La evolución creadora* (1907), *op. cit.*, pp. 672 y ss. y también Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona, 1984.

de la antigua ciudad de Praga es también una película lo evidencia la duplicación del motivo del doble. Al igual que el yo sin nombre se convierte en Pernath, también Pernath se convierte en un golem, quien en términos muy explícitos y fotográficos es el «negativo» de Pernath.⁴¹ La mística condenada de la novela es, por tanto, sólo la precisión tecnológica de los medios. Con Meyrink, la literatura hace presente por primera vez la concordancia entre la fisiología cerebral y el transcurso de la película. Lo real ya no es el alma, sino el celuloide.

La técnica del sueño y la exhibición cinematográfica están mucho más cerca la una de la otra de lo que imaginó Otto Rank en 1914. Ninguna teoría psicoanalítica del doble puede pensar la interminable fuga del doble de Meyrink o los «hombres hechos a la ligera» de Schreber.⁴² De todas las ciencias de la época sólo una es responsable, naturalmente, precisamente aquella cuyos trabajos preparatorios hicieron posible el cine por primera vez. Sin la psicología experimental de Helmholtz y Wundt no habría habido ningún Edison ni ningún Lumière, sin las mediciones fisiológicas de la retina y el sistema nervioso óptico no habría habido ningún público de cine. Por ello, la primera teoría competente del cine se deriva del trabajo del responsable del Harvard Psychological Laboratory. En 1916, Münsterberg pensaba lo que Meyrink describió en 1915. Y eso simplemente porque el gran psicólogo experimental había fundado —en palabra y obra— una nueva ciencia: la psicotécnica.⁴³

Sólo la psicotécnica, esta interconexión entre experimentos técnicos y fisiológicos, entre datos ergonómicos y psicológicos, hace posible la teoría cinematográfica (por no hablar del trabajo en las líneas de ensamblaje y el entrenamiento para el combate). Sin esfuerzo Münsterberg pudo comprobar, por primera vez en la historia mundial del arte, que el largometraje es capaz de implementar por sí solo el flujo de datos neurológicos. Mientras que los órdenes tradicionales de las artes procesaban lo simbólico o el orden de las cosas, el cine transmite a sus espectadores su propio proceso perceptivo; y esto con una precisión que por lo demás sólo es asequible en el experimento, por tanto, que no se logra por medio de la conciencia ni el lenguaje. A cada una de las técnicas de cámara le asigna Münsterberg un mecanismo psíquico inconsciente: al primer plano, la selección de la atención; a la analepsis, el *souvenir* involuntario; a los efectos especiales, el soñar despierto, etcétera.⁴⁴

Sin embargo, las ecuaciones matemáticas podrían despejarse de igual manera tanto por la izquierda como por la derecha, y el título psicotécnica ya está diciendo que la teoría psicológica experimental del cine también es una teoría técnica mediática del alma. Al igual que en *El Golem*, le corresponde el *souvenir involontaire* a la analepsis,

⁴¹ Meyrink, *El Golem*, op. cit., p. 24 (gracias a Michael Müller por la referencia).

⁴² D. P. Schreber, *Memorias de un enfermo nervioso*, Libros Perfil, Buenos Aires, 1999, p. 68. El contexto deja perfectamente claro que la multitud de dobles seriales y sin identidad también en Schreber son usuarios del transporte.

⁴³ Véase Hugo Münsterberg, *Grundzüge der Psychotechnik*, Leipzig, 1914 (767 páginas tan magníficas como olvidadas).

⁴⁴ Münsterberg, *The Photoplay*, op. cit., pp. 31-48 («The Psychology of the Photoplay»).

la selección del objeto de atención al primer plano, etc. Los mecanismos inconscientes, que antes existían únicamente en los experimentos humanos se despiden de las personas para habitar los estudios de cine como dobles de un alma muerta. Un golem como trípode o músculos, otro como celuloide o retina, otro como analepsis o recuerdo...

Y Münsterberg, luego de que partió de Friburgo de Brisgovia para mudarse a Harvard, dio también su último paso. Examinó los estudios de cine de Nueva York, a partir de los cuales escribió su teoría. Ésta es toda la diferencia entre Münsterberg y Rank, entre el conocimiento del ingeniero y el punto de partida del consumidor.

El transcurso del tiempo ha conducido a que Freud —en su papel de profeta auto-designado— disfrute de la gloria de todos los otros discursos. Hoy, Hugo Münsterberg sigue apareciendo sólo en las biografías de Freud —con el nombre de pila erróneo de Werner y como uno de los muchos oyentes de la gira psicoanalítica por los Estados Unidos que este último realizó en 1908—. ⁴⁵ La verdad sobre la técnica de los medios está tan cuidadosamente reprimida desde que Münsterberg dio un último paso. Su autodesignación como estrategia de la primera Guerra Mundial en 1916 le trajo la excomunión científica. ⁴⁶ Sin supresión de las evidencias no funciona justamente el levantamiento de evidencias, y sin represión de las figuras fundadoras ninguna fundación de una industria cinematográfica pudo haber sido fundada por parte del Estado Mayor. En el siglo xx, en que se implementan todas las teorías, ya no existe ninguna. Esto es lo ominoso o siniestro (*unheimlich*) en su realidad.

⁴⁵ Véase Jones, *Sigmund Freud*, *op. cit.*, p. 350.

⁴⁶ Los datos biográficos sobre Münsterberg, según Richard Griffith en la «Introducción» a la reimpresión de *Photoplay*.

Los medios y las drogas en la segunda Guerra Mundial de Pynchon

Para David Wellbery

En el otoño alemán de 1983 apareció en los periódicos un comunicado de la Agencia de Prensa Alemana (DPA, por sus siglas en alemán):

El presidente de la Unión Social Cristiana y el ministro-presidente del Estado Federado de Baviera, Franz Strauß, dispone, según sus propias indicaciones, de «información bastante concreta», según la cual la RDA está volviendo a acondicionar desde hace años las instalaciones subterráneas de la época del Tercer Reich para alojar misiles atómicos. Estas «fortalezas naturales» se encuentran en parte a una profundidad que va de los 300 a los 400 metros, bajo un estrato de roca, de modo que las armas nucleares están seguras, dijo Strauß en el Simposio Internacional de la Fundación Hanns Seidel [FAZ, 3 de noviembre de 1983, p. 12].

Lo que la DPA ocultó: aquellas «fortalezas naturales», en especial las que se encuentran cerca de Nordhausen, en las montañas de Harz, ya una vez habían alojado misiles e incluso misiles producidos en masa. Por ello, tanto los SS-20 en su búnker de roca como los Pershing que circulan por las carreteras federales¹ sólo describen la circunvalación, el arco iris de un excéntrico regreso a casa.

1. Guerra

Gravity's Rainbow, el arco iris de la gravedad, es la trayectoria de vuelo de los misiles V2, que en el último medio año de guerra —desde el 8 de septiembre de 1944 hasta el 27 de marzo de 1945—² sobrevolaron los frentes aliados de Alemania, partiendo de las bases de lanzamiento de Holanda o los Países Bajos hasta impactar en metrópolis como Londres o Amberes. *Gravity's Rainbow* es también la tentativa de Thomas

¹ Sobre la estrategia de las carreteras federales desde la primera Guerra Mundial, véase Friedrich Kittler, «Autobahnen», en *Kulturrevolution. Zeitschrift für angewandte Diskurstheorie* 5 (1984), pp. 42-44.

² Véase Erik Bergaust, Wernher von Braun. *Ein unglaubliches Leben*, s. e., Düsseldorf, Viena, 1976, p. 111.

Pynchon de leer los signos de la época bajo la forma de una novela. Estos signos, pese a ser todos sueños de posguerra,³ fueron escritos por la última Guerra Mundial: como la «madre»⁴ de la tecnología que nos produjo, e incluso como madre de la posmodernidad que amenaza hasta la «idea misma de causa y efecto» (92).

Los V2, tal como fueron desarrollados por Wernher von Braun y el Centro de Experimentación del Ejército de Peenemünde, se transformaron, de ser un juguete técnico, en un arma maravillosa de producción en serie, y en los que en la ficción incommensurable de Pynchon incluso anticipaban, al final de la guerra, los vuelos espaciales tripulados de nuestros días —con base en los cianotipos de Braun—. Ellos fueron los primeros cohetes de combustible líquido de la historia de la guerra. Por ello, se encuentran en el centro de una novela que lee los signos de nuestro tiempo. En cambio, en el lejano horizonte de la novela o del teatro de la guerra, en Hiroshima y Nagasaki, aflora el desarrollo paralelo de armas estadounidenses (738/766/791). Por tanto, solamente se tiene que sustituir el explosivo convencional de los V2 —construido según una propuesta personal de Hitler—,⁵ que antes del contacto con la tierra encendía el tonel de amatol (92, 466), por uranio o plutonio como carga explosiva del misil para estar en el estado de las cosas de 1985. Mientras que, según un documento secreto del 15 de octubre de 1942, el Alto Mando del Ejército alemán planeaba usar «la desintegración atómica y la reacción en cadena» sólo como posibles propulsores de los misiles (Ruland 1969, p. 268), Fermi y Von Neumann ya trabajaban en una carga adecuada, la cual (como han mostrado los avances desde entonces) en realidad era excesiva para sus propias bombas y bombarderos Enola Gay (880).

Por consiguiente, el tema de Pynchon es la amistad alemana-estadunidense en tanto transferencia de tecnología. Lo que comenzó en la playa de Peenemünde y prosperó hasta la fabricación en serie en el búnker de Nordhausen⁶ —que fue construido por IG Farben,* y más tarde tomado por el Reich, y en donde, por cierto, fueron construidos los primeros aviones de caza (777)—, continuó en Huntsville (808) y Baikonur (1050). La suma de todos los impulsos innovadores que había liberado la segunda Guerra Mundial —desde la cinta magnetofónica (780), pasando por el cine a color y la frecuencia modulada de la radio (788), hasta llegar al radar (119), la frecuencia ultra-

³ Sobre la segunda Guerra Mundial y el sueño de posguerra, véase Pink Floyd, *The Final Cut: A Requiem for the Post War Dream*, Chappell Music, Londres, 1983, p. I.

⁴ Las indicaciones de páginas entre paréntesis en el texto se refieren a la edición de Thomas Pynchon, *El arco iris de la gravedad*, trad. Antoni Pigrau, Tusquets Editores, Barcelona, 2002. [T.] 1 Algunas de estas citas fueron modificadas para adaptarse al sentido del texto original en alemán [E.]

⁵ Véanse las memorias de Wernher von Braun (Bernd Ruland, *Wernher von Braun. Mein Leben für die Raumfahrt*, Burda, Offenburg, 1969, p. 141) y las discrepancias comprensibles de Walter Dornberger, *V2 – Der Schuß ins Weltall. Geschichte einer großen Erfindung*, Bechtle, Esslingen, 1953, pp. 120 y s.

⁶ Sobre Nordhausen, la fábrica subterránea más famosa, véase Manfred Bornemann, *Geheimprojekt Mittelbau. Die Geschichte der deutschen V-Waffen-Werke*, Lehmann, Múnich, 1971.

* IG Farben, a saber, Interessen-Gemeinschaft Farbenindustrie AG (Sociedad de Intereses de la Industria Colorante, S. A.), fue un conglomerado alemán de compañías químicas fundado en 1925 como una fusión de varias empresas, entre ellas, BASF, Bayer y Agfa. [T.]

alta (UHF, por sus siglas en inglés) (494) y la computadora (214)—, dio como resultado un tiempo de posguerra cuyo secreto más sencillo era la comercialización de armas maravilla y cuyo futuro, por consiguiente, era previsible.

Con seguridad, todavía en la segunda Guerra Mundial la gente creía que moría por la patria. Sin embargo, el ex ingeniero de Boeing, Pynchon, dejó muy en claro y con toda precisión que «la empresa representante de muerte sistemática» (121) «sirve de espectáculo, equivale a maniobras de diversión de los verdaderos movimientos de la guerra» (164). «Las verdaderas crisis sólo fueron crisis de distribución y prioridad; no entre las firmas industriales —aunque la representación teatral lo hiciera creer así—, sino entre las diferentes Tecnologías: Plásticos, Electrónica, Aviación», etcétera (778).

Ahora bien, si la guerra era un teatro de guerra, en sentido literal, y su mar de cadáveres un simulacro detrás del cual diversas tecnologías peleaban por su futuro, y el nuestro, entonces todo sucedía como en los medios; y éstos, desde el drama hasta las computadoras inclusive, únicamente transmiten información. La lucha de competencias y contiendas de prioridades entre tecnologías son siempre competencias por la información sobre tecnologías. Como de forma tan melancólica lo resume un personaje de la novela salido del círculo del espionaje industrial: únicamente «antes de la primera Guerra», cuando todavía estaban interesados en «las drogas, [el] sexo», «la vida era sencilla». Pero desde 1939 «el mundo se ha vuelto loco», porque «la información termina siendo el único medio verdadero de intercambio» e incluso el espionaje industrial mismo está en vías de dejar de ser un asunto de agentes o personas, para ser emprendido por «máquinas de información» (389-390).⁷

En condiciones de técnicas semióticas totalizadoras, sólo queda preguntarse por los medios que éstas implementan y, siguiendo la fórmula de Pynchon, si «la anchura de banda temporal es la anchura de tu presente, tu *ahora* [...] Cuanto más vives en el pasado y en el futuro, mayor es la anchura de tu banda, más sólida tu persona» (759), las ciencias de los medios harían bien en recordar la historia de guerra de sus propios objetos. Lo que parece una narratividad de los medios y, con ello, del entretenimiento posiblemente sólo protege la eficacia semiotécnica. Los medios, como la literatura o el cine o los discos —y precisamente por ello *Gravity's Rainbow* explota su combinación sistemática—, están todos en guerra.

2. Literatura

En aquellos tiempos míticos de la prehistoria, cuando las drogas o las mujeres todavía eran interesantes, la guerra podía ser la canción de un soldado, algo verbal y para con-

⁷ Sobre el nacimiento de las computadoras a partir del espíritu del espionaje, véase el capítulo «Das Gespenst im Computer. Alan Turing und die moderne Kriegsmaschine», *Überblick 8* (1984), núm. 9, pp. 46 y ss. Para cuando fue escrito *Gravity's Rainbow*, el hecho de que en la máquina de información británica de Bletchley Park, en 1943, los agentes ya habían sido remplazados seguía siendo información clasificada.

tarse. Pero desde que «nadie podía faltar en el campo», pues el servicio militar obligatorio se introdujo para todos, simplemente ya no hubo —según la visión inmediata de Goethe— ningún escucha para los relatos: todos habían sido afectados.⁸ Las guerras de liberación, que sometieron entre 1806 y 1815 a la gente de Europa central a un Estado nacional, es decir, liberaron a los ejércitos populares, también necesitaban un nuevo medio. Dicho medio fue la literatura como escritura y comando. Sólo era necesario nombrar al nuevo enemigo absoluto⁹ para que se procediera de inmediato a ordenar su exterminio; eso era exactamente lo que provocaban los dramas como *La batalla de Armínio* de Kleist, este asiento estratégico en la guerra de propagandas.

Como es sabido, la fortuna de aquellos escritores no duró mucho. Cuando el asiento estratégico desapareció en las batallas con gran despliegue de material bélico de la primera Guerra Mundial, la literatura debió descender a la perspectiva de cualquier soldado en el frente (como lo mostró la brillante investigación de Fussell respecto de los textos ingleses).¹⁰ Una enemistad absoluta, usurpada por las máquinas, ya no necesita ningún relato, ni motivo ni planeación. Frente a mandatos incomprensibles y enemigos invisibles, la literatura —según el muy adecuado título de Jünger— ya solamente es *La guerra como experiencia interior*. Y esto era, simplemente, el cine. En la frontera del libro-medio, donde las explosiones desmienten a todas las palabras,¹¹ surge su sustitución técnica. Siempre que el teniente Jünger, en vez de escribir estudios expresionistas de experiencias, se encontraba con lo real, detrás de la neblina de la mañana y los alambres de púas, el enemigo era una alucinación cinematográfica del doble.¹² Por eso, las novelas escritas desde la perspectiva del soldado en el frente de batalla, como también lo demostró Erich Maria Remarque, se prestan para ser adaptadas cinematográficamente.

No obstante, cuando la producción de formas de muerte y la simulación de relaciones de amistad y enemistad sólo sirven para enmascarar tecnologías en competencia, las cuales, por su parte, no se basan en experiencias ni en narraciones, sino en cianotipos, estadísticas y documentos secretos de los altos mandos, entonces la perspectiva del soldado en el frente llega a ser obsoleta. *Gravity's Rainbow*, en tanto que cumple el papel de protección de las evidencias de la segunda Guerra Mundial, incluso también tecnológicas, marcó el inicio de otra técnica de narrar.

⁸ Aquí, la letra de aquella *Zahmen Xenions*, que reflexiona sobre la introducción del servicio militar obligatorio no en términos militares ni ideológicos, sino en términos del análisis del discurso: «Hatte sonst einer ein Unglück getragen,/ So durft' er es wohl dem andern klagen;/ Mußte sich einer im Felde quälen,/ Hatt' er im Alter was zu erzählen./ Jetzt sind sie allgemein, die Plagen,/ Der einzelne darf sich nicht beklagen;/ Im Felde darf nun niemand fehlen –/ Wer soll denn hören, wenn sie erzählen?» (Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke*, Jubiläums-Ausgabe, ed. Eduard von der Hellen, Cotta, Stuttgart, 1904-1905, vol. IV, p. 131).

⁹ Sobre la enemistad absoluta, la movilización total y la «poesía partisana» de Kleist, véase Carl Schmitt, *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkung zum Begriff des Politischen*, Duncker & Humblot, Berlín, 1963.

¹⁰ Véase Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Nueva York, Londres, 1975.

¹¹ Véase Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Mittler, Berlín, 1922, pp. 98 y 92 (la primera Guerra Mundial como «estranguladora de nuestra literatura»).

¹² *Ibid.*, pp. 12, 28, 50 y 107.

En lugar de mostrar una guerra con sus experiencias internas, allí entra en acción una dispersión fortuita de personajes y lugares, de frentes y discursos, de la perspectiva de los Aliados y la de los alemanes. No es sino hasta que se da la coincidencia azarosa de dos distribuciones fortuitas que aparece la perspectiva de un héroe, un argumento. Es decir, cuando la distribución poissoniana en la que los V2 caen sobre Londres coincide punto por punto con la estadística privada que lleva un teniente estadounidense de nombre Slothrop sobre sus encuentros eróticos casuales. Y exactamente como los misiles con su velocidad supersónica confunden la causa con el efecto, la amenaza audible con la explosión visible (42),¹³ las erecciones de Slothrop son también un índice (en el doble sentido de Peirce y de todos los profetas) que marca, en cada ocasión, el lugar del siguiente ataque. Los V2 siguen a las erecciones como el sonido del avión a los ataques. En otras palabras: también el amor de Slothrop o el «imaginario tiene la estructura de una bomba».¹⁴ Razón suficiente para que los servicios aliados utilicen al teniente como experimento en el sentido técnico. Él será infiltrado en el Reich que se está viniendo abajo para seguir allí las huellas de aquellos últimos, únicos y míticos misiles, que envían a su doble alemán al espacio sideral y/o la muerte.

Sin embargo, Slothrop escapa a la «paranoia operativa» (46) de aquel servicio secreto en la misma medida en que ésta lo atrapa a él mismo. El medio de este cruce es el medio de la escritura. El teniente descende de fabricantes de papel puritanos, personas que día tras día y golpe de hacha tras golpe de hacha talaban los reducidos bosques de los Estados Unidos; «el producto de las talas se destinaba a la producción de papel —papel higiénico, acciones, periódicos—, un medio para la mierda, el dinero y la Palabra» (50). Tal ámbito de lo simbólico, para hablar como Lacan, lo alcanza cuando está estudiando el botín de documentos sobre el V2. La lectura y la paranoia coinciden. Todas las huellas que Slothrop aprendió a descifrar en la fortaleza de Europa le indican que el complejo militar industrial siempre ha trascendido los frentes de guerra; esto significa que ha condicionado los reflejos sexuales de los soldados estadounidenses tanto como ha condicionado las innovaciones de los técnicos alemanes en misiles. A partir de sus expedientes, que desde hace rato gobiernan las llamadas experiencias o historias de vida, Slothrop puede deducir que cuando era un niño pequeño él fue —junto con los carriles que corren entre la IG Farben y la Standard Oil de Rockefeller y que son completamente correctos desde el punto de vista histórico—¹⁵ el sujeto de prueba del experimento conductual del propio profesor Jamf, quien con sus polímeros sintéticos también hizo posible los vuelos espaciales tripulados. Posteriormente, como siempre, salió a la luz que el detective y su doble [*Doppelgänger*] coincidieron en la

¹³ En el caso de los V2, asciende este retraso a 16 segundos (Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 221).

¹⁴ Dietmar Kamper, *Atlantis – vorgeschichtliche Katastrophe, nachgeschichtliche Dekonstruktion*, manuscrito de la conferencia, París, 1984.

¹⁵ Véase William Stevenson, *A Man Called Intrepid: The Secret War*, Ballantine, Nueva York, 1977, al igual que la insuficiente monografía de Joseph Borkin sobre la IG Farben, *Die unheilige Allianz der IG Farben. Eine Interessengemeinschaft im Dritten Reich*, Campus, Fráncfort del Meno, Nueva York, 1979.

cabina de pilotaje del V2. Y asimismo que la coincidencia de los dos modelos icónicos, el mapa de objetivos de los misiles de la historia real y el mapa erótico-romanesco de la ciudad de Londres era todo menos una casualidad. En una revisión concienzuda de los archivos, las coincidencias revelan siempre una conspiración.

Así, la única premisa de este cierre siniestro no es, como un lector adiestrado en la inocencia podría pensar, la inmanencia de la ficción. La exactitud histórica es mucho mayor de lo que el texto mismo nombra como «recoger y aprovechar datos» (871). La paranoia de Slothrop internalizada en la novela repite, y realmente paso por paso, un método crítico y paranoico que el novelista podría haber aprendido de Dalí. Incluso si el novelista y el héroe se hubieran acercado a los archivos en una sucesión temporal inversa, esto aún no los hace ficticios. *Gravity's Rainbow* ha sido apreciada cientos de veces como el ejemplo textual de la llamada posmodernidad, mas, sobre la extensión y exactitud de la investigación que incorpora, la ciencia literaria calla. Y, sin embargo, el texto está construido totalmente con base en fuentes documentales —algo que por otro lado sólo se ha hecho en novelas históricas del tipo *Salammbô* o *Antonius*—,¹⁶ entre las cuales, sin embargo, por primera vez figuran también diagramas de circuitos y ecuaciones diferenciales, convenios de consorcios y gráficas organizacionales (algo que los teóricos de la literatura fácilmente pasan por alto).

Gravity's Rainbow recupera datos de una guerra mundial cuyos expedientes secretos por primera vez estaban disponibles a medida que sus metas previstas se cumplían en lo real, lo cual significa que ya no era necesaria su secrecía. Por eso mismo, la paranoia es —según Freud o Morris, como todas las psicosis, sólo una confusión de palabras y cosas,¹⁷ de designados y denotados—¹⁸ el conocimiento mismo. Cuando lo simbólico de los signos, números y letras cumple un papel determinante sobre la llamada realidad, el levantamiento de evidencias se convierte en la primera obligación del paranoico.

Con la consecuencia de que el método paranoico-crítico de la novela se extiende a sus lectores. Éstos se transforman, de consumidores de un relato, en *hackers* de un sistema. Pues Slothrop, con todo su puritano amor por la Palabra (314), de ninguna manera decodifica todos los secretos de guerra que la novela ha codificado. Sería imposible que él incluso pudiera descifrar que aquel mayor estadounidense ficticio, Marvy, quien es responsable de la transferencia de la tecnología de los V2 a los Estados Unidos, sólo representa un criptograma del nombre, históricamente correcto, Staver.¹⁹ O que

¹⁶ Sobre *La tentación de San Antonio*, de Flaubert, véase Michel Foucault, «Prólogo» a Flaubert, *La tentación de San Antonio*, Siruela, Madrid, 1989.

¹⁷ Véase Sigmund Freud, «Lo inconsciente», en *Obras completas*, tomo XIV, ordenado cronológicamente por Anna Freud, Amorrortu, Buenos Aires, 1992, p. 200.

¹⁸ Véase Charles William Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985, p. 61.

¹⁹ Sobre Staver, véase Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 249. Otros juegos de nombres entre hechos y ficción: Höhler, el arquitecto de las obras centrales de Nordhausen (Bornemann, *Geheimprojekt Mittelbau*, op. cit., p. 23), se convierte en Ölsch (p. 613); Enzian, el nombre falso de uno de los proyectos de misil de Peenemünde (Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 261), será el nombre del jefe de los herreros ficticios de las SS Armadas. Y finalmente, Max y Moritz, los dos ingenieros en el lanzamiento de los V2 tripulados (p. 1142), son

Pointsman, el jefe conductista del servicio secreto británico en la novela, se llama así únicamente para que en el complot multinacional coincida con su doble alemán de nombre: un ingeniero Weichensteller, quien en Peenermünde justamente «era responsable» de «la fase de reingreso» de los V2 al espacio aéreo británico (676).*

En *Gravity's Rainbow* los nombres ficticios y las estructuras narrativas enmascaran un nivel de información que además está conectado con otras novelas, no menos paranoicas (798), y que por motivos prácticos es mejor que no se cuenten al mundo. Con ello, la novela está a la altura de los tiempos. Cuando las tecnologías asumen el predominio sobre la ciencia y la estética, sólo cuenta la información. Finalmente, algunas raíces de la semiótica misma yacen en aquella técnica semiótica conductista que Pynchon analizó como estrategias de guerra.

Sin embargo, cuando se analizan y recombinan datos tan dispersos como secretos, persisten dos problemas: el cierre y la autoaplicación del sistema. No es simplemente porque la recuperación de datos de Slothrop tuvo lugar ya en 1945, por tanto, mucho antes de la apertura de los archivos secretos correspondientes, que «él está bailando sobre un terreno de temores, contradicciones y absurdos». En primer lugar, hubiera sido sencillo introducir clandestinamente una carga completa de programadores al complejo militar industrial «para asegurar que toda la información obtenida no [sirviera] para nada» (871), tan inofensiva como una novela narrativa. Y en segundo lugar, la razón paranoica de Tyrone Slothrop lo lleva a que únicamente fije su deseo en sí mismo (436), aunque en realidad —parafraseando a Lacan— el deseo siempre fue del otro o del investigador. Más allá de sus modelos históricos, Watson y Baby Albert, Jamf tenía la idea, una idea «elegante» dado que era «binaria», en el caso de Baby Tyrone, el hecho de no hacerlo depender de datos tan inconmensurables como el miedo, sino del indudable y simple hecho de la erección como reflejo condicionado (84 y s.). En consecuencia, en los sueños de Slothrop surge un «vetusto diccionario para el alemán técnico», que traduce «JAMF», el nombre propio de su investigador, como «yo», en el índice de entradas en inglés (287, 623).

Por lo tanto, ese yo es —en otras palabras, pero siempre de Pynchon— sólo «una sucursal en cada uno de nuestros cerebros; su emblema corporativo es un albatros blanco; cada representante local tiene a su cargo una zona conocida por el Amor Propio y su misión en este mundo es el infortunio» (1075). Final de la cita, que igualmente podría provenir de Foucault y que también es el final de toda paranoia. Pues a nadie le queda nada de un detective privado involuntario que finalmente ha agrietado la coartada —es decir, el otro— de su propio ego. En condiciones de mando a distancia total, las posibilidades que tiene el héroe de la novela de ser narrado se deshacen. El teniente Slothrop pierde su nombre propio y su alfabetización en una serie infinita de cambios de ropa y de uniformes metamorfoseados; se pierde en episodios, tiras cómicas, mitos

una referencia al A2 de Braun, de noviembre de 1934 (Ruland, *Wernher von Braun, op. cit.*, pp. 89 y s.). Se anima a los lectores a seguir buscando...

* La traducción de ambos apellidos, el inglés y el alemán, al español es «guardaguasas». [T.]

y, por último, portadas de discos (1119). Así, y sólo así, escapa al hecho de que el *medio* escritura, ella misma parte del complejo industrial-militar, ponga a los lectores como tales. Si la paranoia consiste en una lectura del presentimiento de una conspiración única, coherente y narrable (904), entonces «existe también la antiparanoia, donde nada está conectado con nada» (646).

Y si el género histórico novela se definiera por el hecho de que las posibilidades de ramificación de su cadena de Márkov pudieran desmontarse en proporción directa al camino recorrido por el héroe, hasta obtener al final una estructura o solución, entonces la antiparanoia de *Gravity's Rainbow* produciría directamente lo inverso: un crecimiento de la información y con ello (según Shannon) de entropía. En su mezcla progresiva de personajes que se acumulan, de organizaciones y frentes, la novela repite en forma muy sistemática el segundo principio de la termodinámica. La ley de que la entropía siempre crece le da al tiempo su dirección y, con ello, puede —siguiendo el hermoso ejemplo de Eddington— dejar claro si el cine en su tiempo físico corre hacia adelante o hacia atrás.²⁰

3. Cine

En este sentido técnico y temporal, *Gravity's Rainbow* es cine. No porque la novela sea susceptible de ser adaptada al cine, como es el caso de las novelas de Remarque, o porque se alucinen enemigos invisibles, como con Jünger, sino porque contrapone su progresivo desmoronamiento a la entropía negativa del complejo industrial-militar. Ya el presente sostenido de todos los episodios, en contraposición al clásico pretérito de la novela, proporciona una ausencia de memoria que no permite que aparezca el encadenamiento lineal de causa y efecto. «Cada impacto es completamente independiente de los demás. Las bombas no son perros. No se relacionan. No tienen memoria. Ni condicionamientos.» Por consiguiente, tampoco hay ninguna pregunta sobre «en qué lugares se podría estar más seguro»; y gracias a ese entrenamiento, existe «toda una generación» cuya «posguerra sería nada más que “acontecimientos” creados aisladamente uno tras otro, sin ninguna relación» (91-92).

Por lo tanto, sólo la «Falacia de Montecarlo» (91) puede hacer suponer que un ataque de misiles, una imagen cinematográfica, un acontecimiento n en la novela, como si tuviera recuerdos, habría estado determinado por la serie de 1 a $n-1$. Con seguridad, el fuego de los misiles sobre Londres le indica en el texto al líder del conductismo que «la realidad no es reversible». Sólo podría terminar si «se desmontan los cohetes y toda la película corre hacia atrás: la blanca piel de regreso a la placa de acero, de regreso a los cerdos, a la blanca incandescencia, al mineral en bruto, a la Tierra» (216). Sin embargo, como precisamente Walther Rathenau, el inventor de la economía de guerra alemana y, por consiguiente, también de los planes quinquenales soviéticos,

²⁰ Véase Claude E. Shannon y Warren Weaver, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, Oldenbourg, Múnich, Viena, 1976, p. 22.

explica en su calidad de espíritu conjurado, «hablar de causa y efecto es una historia secular, y una historia secular es una táctica diversionaria» (256) o, justamente, una «conspiración» (252). La historia secular, como se sabe, residía en el *medio* libro; los medios técnicos, por el contrario, permiten precisamente variar (más allá de las tácticas diversionarias de sus efectos de entretenimiento) los parámetros que ellos, y sólo ellos controlan y, por tanto, también permiten variar el tiempo físico. Al igual que el ataque del misil confunde la secuencia entre la explosión y el ruido, de la misma manera las muchas películas ficticias de *Gravity's Rainbow* trabajan con aquel truco, que en el dialecto electrónico de lo real lleva el bonito nombre de «Time Axis Manipulation» (manipulación del eje del tiempo).

La última obra de Gerhardt von Göll, que en la novela representa a sus colegas de la historia, Papst, Lang y Lubitsch, se llama «Nuevas drogas» y demuestra «cada día, las 24 horas ininterrumpidas», cómo estas drogas lo vuelven a uno incapaz «de decirle a alguien cómo son o, peor aún, cómo conseguirlas».

Al parecer, es la droga la que te encuentra por fin a ti. Es una especie de mundo al revés cuyos agentes corren por ahí con pistolas semejantes a aspiradoras de polvo que funcionan en la dirección de la vida: al apretar el gatillo las balas son sorbidas del recién muerto y regresan al cañón del arma, y La Gran Irreversible es en realidad invertida mientras el cadáver vuelve a la vida con acompañamiento de disparos en gradual disminución [1124-1125].

Sólo que estos trucos de cine no se limitan a lo imaginario de las alucinaciones y las idas al cine. La novela también describe el bombardeo británico de un sitio de lanzamiento de misiles V2 como la «reconversión» de los «vehículos [que] han vuelto a cubrirse con las envolturas de origen» (836) y señala de esta manera el más tenebroso de sus conocimientos paranoicos: que las instalaciones industriales de Alemania —según la teoría de las ruinas de su jefe, Albert Speer —²¹ desde el inicio habían sido construidas para destruir la Fuerza Aérea Real y, por consiguiente, éstas cumplirían su papel en la conspiración multinacional de la posguerra, en primer lugar, o precisamente como ruinas (778).

Inversiones similares de tiempo, sólo que no tan programadas, se efectúan también en la primera obra de von Göll, una película documental falsa que se filmó siguiendo todas las reglas de la propaganda negra de los Aliados.²² Los británicos, maquillados como herreros, interpretan una de las baterías motorizadas de misiles del teniente general Kammler. La película ya terminada fue envejecida y dañada artificialmente, incluso enriquecida con aquellos ruidos que los medios técnicos definen como sonido de fondo

²¹ Sobre el teorema de Speers, según el cual toda la arquitectura ya debe tener en cuenta su futuro «valor como ruina», véase Paul Virilio, *Guerre et cinéma I: Logistique de la perception*, L'Étoile, París, 1984, p. 101.

²² Véase Ellic Howe, *Die schwarze Propaganda. Ein Insider-Bericht über die geheimsten Operationen des britischen Geheimdienstes im Zweiten Weltkrieg*, Beck, Múnich, 1983.

(148), para luego, como pseudodocumento de un sitio de lanzamiento de V2 falso, incitar los rumores alemanes sobre los «negros» en las ss Armadas (175 y ss). Von Göll «con esa profunda humildad que sólo tienen los directores alemanes», llama a su «misión, [que] consiste en sembrar semillas de realidad» (577, cf. 410). Y en los hechos: en 1929 *Mujer en la luna*, de Lang, sembró la cuenta regresiva y los V2 futuros en general.²³

No obstante, como si dicha inversión entre la causa y el efecto, de programación y documentación, no fuera suficiente, la espiral continúa. Posteriormente, en el caso de von Göll sale a la luz de la novela que aquellos herreros de las ss Armadas no eran efectos de su simulación propagandística, sino causas mágicas. Puesto que ya existían, también la falsedad de von Göll debió correr hacia atrás como la cuenta regresiva. Y una vez más surge la incógnita: ¿en qué relación se encuentran la programación y la narratividad en los medios?

Guerre et cinéma, el último libro de Virilio, intenta demostrar que las guerras mundiales y la tecnología cinematográfica no son simplemente contemporáneas, sino que existen en una relación de estrecha solidaridad. Una táctica de guerra que militar, tecnológica y propagandísticamente apuesta por la velocidad y la información no puede arreglárselas sin reducciones, alargamientos e inversiones de tiempo, sin «Time Axis Manipulation». Lo que sería imposible en el *medio* escritura o literatura —pese al «Cuento en espejo» de Ilse Aichinger— se encuentra desde sus inicios en el programa del cine, el cual, por su parte, se apoya (entre otras cosas) en el revólver de tambor.²⁴ Desde luego, la literatura era capaz de manipular aquellos tiempos, de simular el transcurso de la formación o de una lucha como experiencias internas. No obstante, para poder trabajar con el tiempo físico mismo, con lo que ocurre en el transcurso de la formación o la agonía, son necesarios los medios técnicos. La tecnología de misiles necesita la tecnología del cine y viceversa. Que los V2 después de todo, y pese a todas las incredulidades de la nueva división técnica recién creada en el servicio secreto británico,²⁵ les hayan atinado a los objetivos en Londres se debe a una novedad genial:

²³ Un personaje de Pynchon formula luego de asistir a uno de estos vuelos de cohetes a la Luna que «los sueños de huida y la huida verdadera van juntos», «el verdadero vuelo y el sueño de volar pertenecen a lo mismo» (245). Sobre la UFA y el primer proyecto de cohete con combustible líquido del profesor Oberth, véase Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., pp. 57-61; sobre *La mujer en la luna* y el poder del cine, concluye Virilio *Guerre et cinéma I*, op. cit., pp. 105 y s.: «El filme se estrenará el 30 de septiembre de 1929, pero sin la publicidad prevista en un inicio: el lanzamiento experimental de un cohete real sobre la playa de Horst en Pomerania, máquina que debía elevarse a cuarenta kilómetros [...] En 1932 la técnica de los reactores devino uno de los principales secretos militares del Tercer Reich [sic], y el filme de Lang fue confiscado por las autoridades alemanas, considerado, entonces, como verosímil. En efecto, el 7 de julio de 1943, Wernher von Braun y Dornberger le muestran a Hitler el filme del lanzamiento real del cohete A4 [= V2]. El führer muestra remordimiento: «¿Por qué dudé del éxito de su trabajo? Si hubiésemos tenido este cohete en 1939, no habríamos tenido que declarar la guerra... con un cohete así, hay que admitir que Europa y el mundo entero se han vuelto ya demasiado pequeños para una guerra». No hay evidencia más clara del poder del cine: el Cinéast Hitler, a quien todas las proyecciones de los V2 reales lo aburrían (véase Dornberger, *V2 – Der Schuß ins Weltall*, op. cit., pp. 73-77 y 99-101), sería convencido mediante la filmación.

²⁴ Véase Virilio, *Guerre et cinéma I*, op. cit., p. 15 (sobre la escopeta cronofotográfica de Marey).

²⁵ Véase la confesión al respecto del jefe de esta División (Reginald V. Jones, *Most Secret War*, Book Club, Londres, 1978).

los parámetros que medían no eran sus trayectos, como siempre había sido el caso para el ejército, ni la velocidad, como posteriormente en el caso de los tanques; era la aceleración—la única información asequible para los propios misiles—, la cual, no obstante, mediante la integración simple podía calcular la velocidad y luego, mediante la doble integración, finalmente también permitía predecir el camino (359 y s.). Un péndulo y dos circuitos RC conectados en serie: así de fácil se construye la dromología de Virilio, pero así de fácil, también (como en el caso de los expertos británicos), se pasa por alto.

Según Pynchon, existe precisamente una «extraña relación entre la mente alemana y el rápido disparo de sucesivas instantáneas para fingir movimiento; ya desde que Leibniz, en el proceso de creación del cálculo infinitesimal,* recurrió al mismo procedimiento teórico para fraccionar la trayectoria de las balas de cañón a través del aire» (606). Así, el medio técnico que lleva a cabo el movimiento como cálculo infinitesimal se llama cine. Todas las ilusiones cinematográficas de imágenes de movimiento continuo son, desde la escopeta fotográfica de Marey,²⁶ integraciones simples como la velocidad de los V2, variables dependientes de una manipulación del eje del tiempo que es lo único que cuenta para la optimización de las armas de exterminio. Las cámaras de alto rendimiento de Ascania de 1941, al igual que sus precursoras del cine de 1885, tampoco fueron desarrolladas para el imaginario de los espectadores del cine, sino para los estudios de cámara lenta de los vuelos V2 (606). Lo cual, no obstante, de ninguna manera excluye que tales técnicas también «se [hubieran] extendido más allá de las imágenes de la película, hasta las vidas humanas» (606).

Uno de los muchos relatos, cuya entropía es *Gravity's Rainbow*, pone en entredicho la posibilidad misma de narrar por medio de la técnica. Dicho relato trata de un ingeniero de Peenemünde, a quien le juegan el truco de la manipulación del eje del tiempo. El simulacro en este largometraje o vida es su hija de 12 años, quien, dicho sea de paso, le debe su procreación a la técnica semiótica del cine. Se trata de una escena de violación, y un ejemplo del expresionismo tardío de von Göll, la cual en la primera versión había sido cortada antes del punto culminante, aunque en el estudio, así como en los archivos privados de Joseph Goebbels, se transmitió hasta el amargo final; el resultado es que no sólo se embaraza la diva de la película, sino también incontables esposas o amigas de los espectadores del cine a su regreso a casa. En las condiciones de la alta tecnología, los niños son meros dobles de sus dobles en la pantalla: carne de cañón en el caso de los niños, *pin-up-girls* en el caso de las niñas.

* En la traducción de la novela al español se lee en este fragmento «el proceso de creación de nuevos cálculos», mientras que en el original en inglés encontramos «the process of inventing calculus» y en la traducción al alemán, que recoge Kittler, «als er den Infinitesimalkalkül entwickelte» (cuando desarrolló el cálculo infinitesimal). Debido a estas discrepancias entre los textos y a que Kittler retoma de inmediato la cita y menciona el «cálculo infinitesimal», se procedió a alterarla para mantener la coherencia textual. [T.]

²⁶ Para la función y la imagen de esta escopeta, véase Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nueva York, 1948, pp. 21 y s.

Trece años más tarde, la carne de cañón engendrada por el cine se incorpora a la guerra relámpago y las *pin-ups* se hacen necesarias. El ingeniero de misiles —en tanto personaje de Pynchon— naturalmente hace tiempo que ha olvidado a su hija y su aspecto. Sin embargo, desde 1939 se le aparece una y otra vez en todas las vacaciones de verano de la guerra: como recompensa especial del Centro de Investigación del Ejército de Peenemünde. E inmediatamente después de que la hija *pin-up* lo ha seducido, queda claro que año tras año ella ha sido montada a partir de una serie de dobles carentes de original. El campo de concentración Dora en Nordhausen, también responsable de la producción en masa de V2, desde 1939 simplemente otorgaba licencias a las reclusas, primero de 12 años, luego de 13, etc., hasta el final de la guerra. En palabras de Pynchon: «La única continuidad ha sido su nombre, y en el amor de Pöckler... un amor parecido a la persistencia de una visión, pues ellos sólo la han usado para mantener en él la cambiante imagen de una hija, proyectándole sólo esos fotogramas estivales de ella para que él mismo se crea que se trata de una sola muchacha...» (629). Los asiduos al cine, como tales, son también víctimas de una técnica semiótica que simula un contexto de vida, cuando en realidad solamente hay fotos y *flashes*. El largometraje comienza, al menos en Alemania, con dobles que filman la filmación misma y la difunden.²⁷ Y culmina, tanto para Pynchon como para Virilio,²⁸ en un sinnúmero de japoneses que la bomba retrata «bajo la forma de una capa microscópica de grasa, sobre los escombros fundidos» de su ciudad, Hiroshima (880).

¿El tiempo de exposición? Sesenta y siete nanosegundos o una guerra relámpago en sentido literal.

Sin embargo, una guerra que coincide con su proyección se vuelve impropio. *Gravity's Rainbow* reúne todas las imposibilidades de representar guerras tecnológicas en la figura de la antípoda alemana de Slothrop. Aquí los soldados de Infantería, a quienes sólo la casualidad y las órdenes de marchar debieron ponerlos sobre las huellas de los V2; allí, un jefe que no sólo capitanea la producción y el lanzamiento de esas armas maravillosas, sino que por medio de trucos cinematográficos bastante realistas incluso manipula la sexualidad de su ingeniero. Por lo tanto, la proyección del caso del jefe de Peenemünde hubiera sido una reedición de los clichés de las películas de guerra con alemanes malvados. Que Pynchon los haya evitado para, en lugar de ello, escenificar la relación enigmática entre realidad y ficción provoca que sus intérpretes ya no puedan ocupar este lugar. Ésa es la grandeza de la novela.

En términos históricos, el Centro de Investigación del Ejército de Peenemünde estaba bajo el mando, como es sabido, del general Dornberger, de la Oficina de Armas del Ejército, quien ya en 1932, siendo capitán y adjunto del profesor Becker, había descubierto al joven Wernher von Braun. Así permaneció la gráfica organizativa desde Kummersdorf hasta Peenemünde, hasta que la entropía que sistemáticamente iba en

²⁷ Para mayores detalles sobre este tema, véase Friedrich Kittler, «Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble», en este mismo libro.

²⁸ Véase Virilio, *Guerre et cinéma I*, op. cit., p. 137.

aumento en el Estado de Hitler hizo de las ss un Estado dentro del Estado. En 1944, luego de que la Oficina de Armas del Ejército hubiera cumplido con sus labores técnicas y comenzara la agonía del ejército alemán, el mando sobre Peenemünde, Nordhausen y un cuerpo del ejército para usos especiales²⁹ (único en la historia del ejército alemán) fue a dar al teniente general doctor Kammler de la Oficina Central de Economía y Administración de las ss.³⁰ Hans Kammler, nacido en 1901, compartió con Thomas Pynchon, nacido en 1937, el extraño rasgo de haber destruido todas sus fotos.³¹ Exactamente con la misma ausencia de imágenes atraviesa él la novela.

El jefe de misiles ficticio de Pynchon borra sus propios rasgos distintivos porque él no es un personaje, sino el producto de una doble exposición. Desde 1932, el jefe de Misiles se llama mayor Weißmann y es, por tanto, oficial del ejército alemán y (como también Dornberger) «un tipo de militar totalmente nuevo, en parte vendedor, en parte científico» (597). Hasta en sus conversaciones con sus ingenieros subalternos de allí, que camuflaban la presión de la economía de guerra bajo el manto del interés científico (620), sigue el Weißmann de Pynchon su única fuente: la franqueza involuntaria del libro de memorias de Dornberger.³² Consecuentemente, el nombre de Dornberger no aparece en la más exacta de todas las novelas, como si los hechos y las ficciones fueran las dos caras de una moneda.

No obstante, el propio Weißmann tiene más tarde en Peenemünde, sin ningún fundamento, el rango de jefe de grupo en las ss (841), para finalmente, en 1944, canjear incluso su nombre por el «nombre en código de las ss Blicero», una perífrasis de la muerte misma. Como Blicero, Weißmann elimina todas las formalidades de los oficiales del Estado Mayor alemán; él se convertirá en un animal feroz que persigue la última batería de misiles sobre las carreteras federales bombardeadas del Reich. Eso mismo lo reportan Dornberger, Braun y su escritor fantasma horrorizado respecto de Kammler y su creencia de que podía decidir solo la guerra.³³ Como si todas las entropías del Estado de Hitler se hubieran convertido en carne.

²⁹ Véase Dornberger, *V2 – Der Schuß ins Weltall*, op. cit., p. 259.

³⁰ Sobre las actividades de construcción de Kammler (también para Nordhausen) en la Oficina Central de Economía y Administración de las ss, véase Enno Georg, *Die wirtschaftlichen Unternehmungen der ss* (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte núm. 7), Oldenbourg, Stuttgart, 1963, pp. 37 y s., así como Bornemann, *Geheimprojekt Mittelbau*, op. cit., pp. 43, 82 y s. y 125. Para más información sobre su vida hasta 1932 (Protección de la Frontera Este, Destacamento de Asalto en Rossbach, Departamento de Urbanización de Danzig, Ministerio de Trabajo del Reich, etc.), véase Hans Kammler, *Zur Bewertung von Geländeerschließungen für die großstädtische Besiedlung*, Diss. Ing., TH Hannover, 1932. Si el lector puede ayudar con más información...

³¹ Véase Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 170, en donde, de todas formas, no se dice nada sobre los motivos de Kammler. Sobre Pynchon, en cambio, sabe uno por *Gravity's Rainbow* que él también les pregunta a sus lectores: «¿Eso es lo que eres, esa cara lejanamente criminal en tu credencial de identidad, con el alma birlada por la cámara gubernamental mientras caía el obturador de la guillotina?» (p. 208).

³² Como modelo para la conversación entre Weißmann y Pöckler se puede leer el extenso diálogo entre Dornberger y el doctor Steinhoff, el experto en electrónica de Peenemünde, en Dornberger, *V2 – Der Schuß ins Weltall*, op. cit., pp. 147-149.

³³ Véase algo similar en *ibid.*, p. 286. «Kammler no quería creer en el colapso inminente. De inmediato dejó el frente en Holanda y Renania y se dirigió a Turingia y Berlín. Viajaba día y noche. De ida y de regreso una y otra vez.

Las concurrencias de Dornberber y Kammler, de Weißmann y Blicero, del ejército alemán y las ss, del orden y la entropía son el centro excéntrico de la novela, el lugar de su no retratabilidad. Si Blicero está muerto o no, queda como enigma (1005), como sucedió con el Kammler real muchos años después de la guerra.³⁴ Sus acciones o delirios existen únicamente como relatos de relatos de testigos, que por su parte se encuentran bajo el influjo de la droga Oneirina (579, 1060 y ss.). Sin embargo, Oneirin —naturalmente, también sintetizada por el profesor ficticio Laszlo Jamf (518)—, según los expertos, tiene la «propiedad de modular el peculiar tiempo» (579). Entonces, Blicero puede ser la doble exposición de 1932 y 1944, de Dornberger y Kammler. Por ello mismo, su demencia puede inaugurar, en alguna parte de las ruinas del Reich, un vuelo espacial dotado de tripulación, algo que no existiría hasta unos 20 años más tarde. Así pues, finalmente, la segunda Guerra Mundial de Pynchon puede terminar con las armas intercontinentales de la siguiente guerra. En la última página del libro, el V2 tripulado de Blicero, lanzado en 1945 desde la Baja Sajonia, aterriza en el Hollywood de 1973, el año de publicación de la novela. Su detonador a distancia apunta exactamente a la sala de cine donde Pynchon y su lector están sentados. «Para nosotros, viejos aficionados que hemos pasado la vida en el cine», finalmente nos llega una película «que no hemos aprendido a ver», pero con la que hemos soñado desde hace tiempo, desde Muybridge y Marey: la concurrencia del cine y la guerra (1147 y ss.).

Sin embargo, Oneirin tiene otra particularidad menos sensacional. A diferencia del estructuralismo de la *Cannabis indica* (798), las alucinaciones de Oneirin «presentan una continuidad narrativa bien definida, de manera tan clara como, por ejemplo, un artículo cualquiera del *Reader's Digest*». En otras palabras, «banales, convencionales» y estadounidenses (1060). Con ello Pynchon habría hecho su contribución al tema narratividad en los medios. Así como con su explicación de por qué todos los medios, incluida la novela misma, son una droga y viceversa.

Según Stresemann las personas ruegan «no sólo por su pan de cada día, sino también por su ilusión diaria» (674). Y consorcios como el IG Farben real o la psicoquímica

Se convocaba a las conversaciones durante la noche, a la una de la mañana en alguna parte del Harz, o nos encontrábamos a mitad de la noche en algún punto de la carretera, para, después de una breve orientación y un rápido intercambio de opiniones, regresar a nuestro trabajo. Una tensión nerviosa inhumana nos cortaba la respiración. Estábamos irritados, nerviosos, exhaustos. No tomábamos todo lo que se nos decía al pie de la letra. Cuando las cosas no iban lo suficientemente rápido para su gusto, Kammler despertaba al oficial que lo acompañaba con un disparo de pistola, para que continuara el viaje.»

³⁴ Véase Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., pp. 282 y s. «Puesto que el general de las ss, Kammler, el apoderado especial de Hitler para el armamento de misiles no pudo ser encontrado [después de la guerra], Londres quiso poner a Dornberger en su lugar ante el juez. Nadie sabía en esos tiempos qué había sido de Kammler. Recién unos años más tarde hubo alguna certidumbre: el 4 de mayo de 1945, apareció Kammler en Praga con un aeroplano. El 9 de mayo, defiende junto con 21 hombres de las ss un búnker frente a seiscientos partisanos checos. Kammler abandona triunfante el búnker y abre fuego con su ametralladora contra los atacantes checos. El adjunto de Kammler, el mayor Starck, ya tenía desde hace meses la orden de, en caso de una emergencia, no dejar que su jefe cayera en manos de los enemigos. Debía seguirlo siempre a una distancia de diez pasos “al alcance de un disparo”. Ahora, en esta situación desesperada, le da Starck al general de las ss una ráfaga de metralleta en la nuca.»

ficticia de Jamf AG (378) han hecho todo para responder finalmente de manera positiva, es decir, por medio de psicofármacos; «el problema fundamental siempre ha sido el de que otras personas mueran por uno» luego del derrumbe, primero, de las ilusiones de la teología y, más tarde, de las ilusiones de la filosofía de la historia (1058). Ya en 1904, cuando la «American Drug and Food decidió quitar la cocaína del refresco de la Coca-Cola», se nos dio «una generación alcohólica y desorientada de yanquis idealmente equipados para luchar en la segunda Guerra Mundial» (673). Así, sólo queda esperar —según las palabras del gran experto en Oneirin, von Göll— la concurrencia definitiva del cine y la guerra. Si Slothrop, según quien «nosotros aquí», en la novela, «no estamos en algunas de esas malditas películas», durante un momento todavía temió con razón que las personas fueran el blanco de los disparos, aunque eso no estaba previsto en el guión, von Göll estaba mejor enterado. Según el director de la película, nosotros «todavía no» estamos en la película. «O casi lo estamos. Por eso hay que disfrutar de la situación mientras se pueda. Un día, cuando las imágenes del cine sean lo suficientemente rápidas y el equipamiento sea de bolsillo y ligero, y se venda a precios populares, y las luces y los ruidos ya no sean necesarios, entonces..., entonces...» (787).

Sin embargo, ya en 1973, *Gravity's Rainbow* celebra un concurso de televisión para sus lectores: «Momentos de broma con Takeshi e Ichizo, los kamikazes cómicos». Y quien, como «el capitán de la Infantería de Marina Esberg, de Pasadena», adivina que todo este espectáculo sí «es una película», sólo «otra película basada en situaciones de la segunda Guerra Mundial», gana como primer premio un vuelo gratis (sin regreso) al escenario real de la película. Allí, en medio de «torrenciales aguaceros tropicales», se le permite «conocer el Zero kamikaze», manejarlo, volarlo y estrellarlo (1043-1044).

La continuidad narrativa de las alucinaciones de Oneirin o de la película invaden por tanto a la novela misma, que las ha hecho su tema. Las tramas y diálogos transcurren como si hubieran sido escritos bajo el influjo de la droga (1060 y s.). Con la consecuencia de que *Gravity's Rainbow* también es un artículo de *Reader's Digest*: banal, convencional y estadounidense. «Naturalmente, la historia debe tener un punto culminante. Pero no lo hay» (1113). La pregunta del millón, si la tecnología de la guerra mundial ha programado nuestro llamado tiempo de posguerra, y todavía sigue sin resolverse. La novela sigue siendo novela y su héroe, Slothrop, «un idiota». En lugar del cohete espacial tripulado de Weissmann-Blicero, a quien ha perseguido en vano, se le concede «mediocridad».

Y esto, dicho amarga y explícitamente, «no sólo en su vida, sino también, je, je, en sus cronistas» (1113).

4. Discos

La escritura almacena lo simbólico; el largometraje, lo imaginario. Los medios de la estupidez, en cambio, son las innumerables canciones de la novela. Los surcos de los discos retienen las vibraciones de cuerpos reales, cuya tontería, se sabe, ya no conoce

fronteras. Por eso, lo que las guerras y las drogas y los medios les hacen a todos los cuerpos sigue transcurriendo como música. «Tape my head and mike my brain, stick that needle in my vein», * así comienza una canción en *Gravity's Rainbow*.³⁵ Una y otra vez se detiene la novela porque las rumbas, los beguines, los foxtrotts, las improvisaciones de blues, etc., ficticios, acompañados de las más precisas instrucciones de proyección y lejos de todos los juegos de guerra, llevan a las tramas o conspiraciones a formar estribillos, en una eterna repetición de estrofas y coros. Al final, mientras por encima de California comienza una nueva guerra mundial, se oye una canción de consuelo por una «zona maltratada» que no sólo se refiere a la Alemania de posguerra. Y al final de la canción y la novela: «Now everybody... »

* «Venda mi cabeza y ponle un micrófono a mi cerebro, clava esa aguja en mi vena.»

³⁵ Pynchon, *El arco iris de gravedad*, op. cit., p. 100.

Enrique de Ofterdingen: un flujo de información

Y sabemos que las noticias no simplemente se cuentan,
éstas también tienen efecto en lo que hacen
y dejan de hacer los hombres.

KARL KNIES, *Der Telegraph als Verkehrsmittel* (1857)

La historia de *Enrique de Ofterdingen* es sencilla. Un veinteañero hace un viaje con su madre a través de Alemania. Al llegar a su destino, se enamora de una joven, quien le es arrebatada por la muerte y, en la última página de la novela, recibe consuelo de un anciano. Otros acontecimientos, o acontecimientos más dramáticos, no suceden e incluso el único drástico se deja de lado: sobre el papel, la muerte de aquella mujer aparece sólo como un sueño del héroe.

La trama es tan pobre que las interpretaciones siempre se la saltan. Su interés se pone únicamente en los mensajes teóricos de la novela. Éstos permiten leer la trama como si simplemente los ilustrara y, con ello, se les puede incluir en una historia del espíritu que se eleva por encima de los acontecimientos. La filosofía de la historia, la poética, el concepto de naturaleza o la imagen que tienen los románticos de la Edad Media entonces significan también las rúbricas habituales bajo las que aparece y vuelve a desaparecer el desarrollo de la acción. Como si los acontecimientos narrados fueran únicamente excusas para formular teorías. En otras palabras, como si hubiera discursos que se refirieran a ellos mismos.

Sin duda, la novela de Hardenberg está hecha —probablemente más que ninguna otra— de un sinfín de conversaciones. El propio texto lo dice: «La conciencia desocupada, en un mundo llano y que no ofrezca resistencia, se convierte en cautivante conversación, en fábula que relata la totalidad del Universo» (128).¹ Por una parte, la novela presenta un mínimo de acciones y resistencias (sin hablar de la única catástrofe, que se enmascara), aunque, por otra parte, en ella se presentan un máximo de palabras que se intercambian. Pues, donde ninguna mujer se introduce subrepticamente en el cuarto nocturno del héroe y donde ningún rival da motivo de duelo o suicidio, entonces la fábula puede asumir, de hecho, todo el dominio y alegorizar el flujo mismo

¹ En esta traducción se sigue la edición de Novalis, *Enrique de Ofterdingen y otros textos*, edición digital de proverbiana.net y doctor Miguel Arcila Montoya, <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Varios/VARIOS%203/175929769-Novalis-Enrique-de-Ofterdingen-y-Otros-Texto.pdf>; los números de página van entre paréntesis, inmediatamente después de la cita. [T.]

de información,² como en el cuento de hadas introducido por Klingsor. Todo está por contarse, porque no hay nada que contar.

La inocencia del discurso tiene incluso su lugar en el texto. El quinto capítulo de la primera parte de la novela comienza en una casa de huéspedes de un pueblo y con la simple constancia de que «la sala estaba llena de gente, viajeros o simples bebedores, que, sentados allí, hablaban de los más variados temas» (53). Es decir, un paraíso terrenal, mucho más cercano que los sueños poéticos de Atlantis o de las especulaciones filosóficas de la Edad de Oro y por ello también muy por debajo del umbral de percepción de las interpretaciones. La «gente» simplemente habla, sin que se digan sus nombres ni el tema de sus discursos, y menos que queden registrados. Y así transcurren, como se sabe, todos los días.

Foucault describió en un prólogo que esta cotidianeidad es ella misma una ausencia:

La gran obra de la historia del mundo está indeleblemente acompañada por la ausencia de un trabajo que se renueva en cada momento, pero que atraviesa toda la historia, inalterable en su inevitable vacío. Ya antes de que existiera la historia ocurrió esto, puesto que esta ausencia ya estaba en la más simple decisión inicial, y también después, puesto que triunfará en la última palabra dicha en la historia. La plenitud de la historia es posible sólo en los espacios vacíos y simultáneamente habitados por todas aquellas palabras sin lenguaje de quienes prestan oído a un ruido sordo que se deja oír por debajo de la historia, ese obstinado murmullo de una lengua que habla por sí sola, sin sujeto hablante y sin destinatario, que se monta sobre sí misma concentrada en la garganta y se quiebra antes de haber alcanzado cualquier tipo de formulación, y que sin armar revuelo vuelve al enmudecimiento del que nunca se ha liberado: la raíz reseca del sentido.³

Esto vale para la literatura tanto como para la historia. También su obra obtiene su medida y sus límites de un murmullo que a su vez la borra. No hay flujo de información sin ruido blanco, pues los propios canales de información los emiten a modo de distribución de interferencias al azar. Las conversaciones de aquellos huéspedes, más allá de si están borrachos o no, son el fondo imborrable contra el que la novela de Hardenberg consigue por primera vez darles palabras y un perfil a sus héroes. De hecho, exactamente por eso hay héroes y palabras tal como los erige la literatura. Inmediata-

² Para el cuento de hadas de Klingsor, véase mi estudio «Die Irrwege des Eros und die "absolute Familie". Psychoanalytischer und diskursanalytischer Kommentar zu Klingsohrs Märchen in Novalis», "Heinrich von Ofterdingen"», en Bernd Urban y Winfried Kudszus (eds.), *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*, Darmstadt, 1981, pp. 421-470. Mientras que ese texto se ocupa del necesario inconsciente de los textos —sus condiciones psichohistóricas—, en esta ocasión hablaré de su superficie: del tratamiento del texto como tal.

³ Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1969, p. 12. Este prólogo fue eliminado por Foucault de la edición en francés y tampoco aparece en la traducción al español, por lo que ésta es una traducción de la edición en alemán. [T.]

mente después del murmullo anónimo, el cual nunca más se vuelve a mencionar, a diferencia de la repetición sistemática de toda otra información de la novela, el texto pasa a un escucha de nombre Offerdingen y un narrador, que como todos los personajes literarios tradicionales de las novelas no simplemente dice un montón de cosas, sino que dice un conocimiento: «A Enrique le estaba gustando muchísimo todo lo que contaba el anciano, y esperaba ansioso que prosiguiera su narración» (56).

También estas oraciones son ignoradas por los intérpretes, porque no tienen un contenido teórico evidente y simplemente dan noticias de un flujo de información. Sin embargo, la novela de Hardenberg está repleta de dichos enunciados. Precisamente porque los ruidos blancos emiten el valor cero de la literatura, la transmisión del conocimiento (como el caso del minero que narra) es en primer lugar un acontecimiento discursivo y debe analizarse como tal. Que el discurso no aparezca sólo en aquello que se dice constituye su realidad y su historia. Pues en vez de reflejar meramente una realidad o historia, cada flujo de información conecta dispositivos históricos de poder. El hecho de que un futuro poeta como Offerdingen escuche con «muchísimo» agrado a un viejo minero es información sobre la red de información de 1800.

Por consiguiente, no habría ninguna ficción, ni siquiera ningún romanticismo, si tales etiquetas, en cambio, trataran de medir los vestigios de eficacia discursiva. Como flujo de información que es, *Enrique de Offerdingen*, la novela más romántica de todas, tiene también la absolutez o la axiomática de los acontecimientos. Su trama, de aparente pobreza, sólo da lugar a una acción diferente y violenta, la acción del propio lenguaje. La fábula que lo cuenta todo no es ningún cuento de hadas ni un mito. Sin la poesía alemana, como la que no sólo fue producida en los tiempos de Goethe, sino que él mismo inauguró, no se habría dado el Estado educativo del revolucionario siglo XIX.

Sin embargo, para mostrar esto, las redes de información deben ser reconstruidas como tales. Ni la unidad de la intención del autor ni la de una obra de arte son decisivas para el análisis del discurso. Si las redes de información, según el teorema de Shannon, conectan básicamente una fuente, un transmisor, un canal, un receptor y un destino,⁴ entonces también los comunicados hechos de palabras (precisamente los discursos) deben registrarse como una red, la cual incluirá siempre y necesariamente cada vez más libros, documentos, archivos, bibliotecas e instituciones.

Entonces, la lectura debe realizarse según el modelo que el propio Novalis estableció en el primer fragmento de su novela. Allí, un maestro sin nombre instruye a sus discípulos de Sais en la búsqueda de «cristales o flores», los cuales luego él mismo ordena en series y columnas, es decir, los archiva. Una mañana llega un alumno, que hasta ese momento «parecía estar siempre triste», con un «canto jubiloso y sublime» —es decir, ya maduro para convertirse en poeta—, y le entrega a su maestro «una piedrezuela de forma rara. La tomó el maestro, abrazó con efusión a su discípulo, luego nos miró, velados sus ojos por las lágrimas, y colocó la piedrecilla en un lugar

⁴ Véase Claude E. Shannon y Warren Weaver, *Mathematische Grundlagen der Informationstheorie*, Oldenbourg, Múnich, Viena, 1976, pp. 43-45.

disponible entre las demás piedras, precisamente allí donde, cual rayos, convergían varias líneas» (161). No podría haberse dicho con mayor sencillez que la poesía no existe en la sustancialidad radiante o por su apariencia estética, sino que se define por su valor posicional.⁵ Todas las piedras, es decir, las unidades de información, cuentan, ya antes de su aparición, como parte de un organigrama o de una gráfica que los conecta unos con otros. De esta misma manera opera *Enrique de Offerdingen*, y realmente lo hace con una precisión que deja muy atrás a las historias sociales de la literatura alemana.

1

Desde el inicio del organigrama, ¿cómo podía ser de otra manera?, está allí el ruido blanco. Con sus oraciones introductorias inaudibles, la obra ofrece desde el principio el fondo sobre el cual puede darse la novela. «Sus padres se habían ido a la cama, y estaban dormidos; sonaba el tic-tac acompasado del reloj de pared; afuera silbaba el viento y sacudía las ventanas; la claridad de la luna iluminaba de vez en cuando la habitación» (21). Un «muchacho» de 20 años, quien yace en la misma habitación, «inquieto, tumbado sobre su lecho», ya no oye nada de sus padres: ni el intercambio de palabras ni el de los cuerpos. En la información que todavía le llega sólo queda una dispersión inhumana y estocástica de datos acústicos y ópticos, que si bien pueden ser registrados por el texto, no así por su héroe. Exactamente así comienza la literatura. Ésta, para comenzar, toca ligeramente esos otros flujos de información que, como golpes y tictacs, como silbidos y destellos, burlan la verbalidad, porque sólo el gramófono podría guardar la acústica y sólo el cine, la óptica.

Sin embargo, alrededor de 1800, no había ningún medio para los datos seriales —es decir, datos consecutivos en el tiempo— con excepción de las palabras. Esto predestinó al joven insomne para la poesía, en la escena inaugural y en general. Offerdingen ignora todos los ruidos y todos los rostros que las palabras no pueden guardar como tales, con el fin de salir de su propio presente por medio de esta selección. Si el tiempo de Goethe sólo puede procesar los datos seriales en lenguaje y como lenguaje que, según las palabras de Offerdingen, «el hombre controla», entonces ya no le queda ninguna otra opción. «El muchacho, inquieto, tumbado sobre su lecho, pensaba en el extranjero y en todo lo que éste le había contado» (21).

Offerdingen «piensa» en una persona extraña, y (como muestra el curso de los acontecimientos) a quien le dirige un soliloquio silencioso, la cual hace que olvide primero a los padres y luego el ruido blanco a su alrededor. Así, básicamente la novela deja claro desde el mero principio que las palabras o, más precisamente, los «relatos» son la fuente de todas sus redes de información. El extranjero, su emisor, se ocupa de la

⁵ Sobre el origen del concepto de valor posicional en la hermenéutica de Schleiermacher véase Manfred Frank, «Einleitung», en F. D. E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 34-37.

primera selección, que también pone al poeta en ciernes Offerdingen desde el principio en la cadena de transmisión que es la literatura. Los ruidos al azar son excluidos al igual que las simples conversaciones familiares. En su lugar entra un relato, que individualiza por igual a su relator y a su oyente. Pues según Offerdingen, en primer lugar, «nadie [...] había visto nunca a un hombre así» y, en segundo lugar, sus palabras a nadie le habían «causado una emoción tan grande» como al propio Offerdingen, aun cuando «los demás han oído lo mismo». El extranjero y su oyente, el emisor y el receptor, por tanto, están aislados del resto por su extraordinaria cercanía, la cual se sostiene en lo que a lo largo de toda la novela será el tema del discurso. Este tema es una palabra y ninguna palabra; es como el símbolo en Goethe, «es el objeto mismo sin ser el objeto; una imagen concentrada en un espejo espiritual, y sin embargo idéntica al objeto».⁶ Su nombre: «flor azul» (21).

Entre todas las palabras o cosas de la novela destaca esta flor, que opera por igual como nombre y como concepto, como significante y como significado.⁷ Aunque aquella flor sólo existe en los relatos del extraño, es decir, que no está presente sensorialmente, no despierta simplemente una «pasión» o un «anhelo» de «contemplantela»; ella puede mucho más, como palabra transmitida, puede incluso acallar esta pasión: «A menudo es tan grande su encanto... y aunque no tengo ante mis ojos la Flor me siento arrastrado por una fuerza íntima y profunda» (21). Por primera vez el lenguaje está en situación de transportar un flujo de datos ópticos y, por tanto, sensoriales. En la repetición silenciosa de los relatos escuchados, sus objetos estarán realmente «presentes». Y sólo cuando este milagro no llegue, invadirá a Offerdingen, junto con una «fuerza íntima y profunda», el temor a estar «loco» (21). Con ello puede evaluarse cuán alucinatoria parece ser la flor, cuánto desborda los límites del caso de aquel lenguaje de significantes. El doble estado de Offerdingen, tanto la más profunda interioridad como simultáneamente el de locura, parafrasea perfectamente las facultades poéticas del alma a las que Novalis, junto con toda la estética de la época de Goethe,⁸ le dio el nombre de capacidad imaginativa.

Como la define un fragmento de 1798: «La capacidad imaginativa es el sentido maravilloso que puede sustituir a todos los sentidos, la cual se encuentra sometida, de muy bella forma, a nuestro capricho. Mientras que los sentidos externos parecen estar gobernados por leyes mecánicas, la capacidad imaginativa evidentemente no está atada a la presencia ni al contacto de estímulos externos».⁹

⁶ Johann Wolfgang Goethe, «Über Philostrats Gemähld», en *Werke*, Böhlau, Weimar, 1887-1919, vol. 49/1, p. 142.

⁷ Sobre el «símbolo del concepto», véase Horst Turk, «Goethes Wahlverwandschaften: "der doppelte Ehebruch der Phantasie"», en Friedrich A. Kittler y Horst Turk (eds.), *Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1977, pp. 204-207.

⁸ Véanse testimonios y conclusiones de la historia de los medios en mi trabajo *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, Múnich, 1985, pp. 119-123.

⁹ Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, eds. Paul Kluckhohn y Richard Samuel, Kohlhammer, Darmstadt, 1960, vol. II, p. 650.

Exactamente en este mismo sentido, los mercaderes le hablan a su oyente Offerdingen sobre la poesía, cuando afirman que «indudablemente este arte es una cosa maravillosa». Mientras que «el pintor y el músico» sólo practican una «imitación artificial de la naturaleza», uno para los «ojos», el otro para los «oídos»,

en la poesía no hay nada externo sobre lo que podamos apoyarnos cuando queremos saber lo que es. No es un arte que cree nada con las manos o por medio de instrumentos. La vista y el oído no perciben nada de ella, porque la acción propia de este misterioso arte no es el hacernos oír el sonido de las palabras. En la poesía todo es interior: así como los otros artistas llenan nuestros sentidos exteriores con sensaciones agradables, el poeta llena el santuario interior de nuestro espíritu con pensamientos nuevos, maravillosos y placenteros. Cuando un poeta canta estamos en sus manos: él es el que sabe despertar en nosotros aquellas fuerzas secretas; sus palabras nos descubren un mundo maravilloso que antes no conocíamos. Tiempos pasados y futuros, figuras humanas sin número, regiones maravillosas y sucesos extraordinarios surgen ante nosotros, como saliendo de profundas cavernas, y nos arrancan de lo presente y conocido [31-32].

Offerdingen, quien tendido en su solitaria cama «no puede pensar ni hablar de otra cosa» más que de la flor azul (21), sigue estas definiciones de la poesía al pie de la letra. La capacidad imaginativa reemplaza en él todos los sentidos, lo cual significa que le suministra lo que sus significantes significan en vez de los significados que se escuchan. Puesto que «la acción propia de este misterioso arte no es el hacernos oír el sonido de las palabras», los relatos del extranjero no existen como presencia sensorial: el recuerdo y sólo el recuerdo, para decirlo en palabras de Hegel, «los ha conservado». Exactamente por ello, estas palabras se transforman, nuevamente siguiendo *La fenomenología del espíritu*, en una «galería de imágenes». ¹⁰ Offerdingen lleva a cabo, en sus «palabras y pensamientos», el acto elemental que define la poesía, en la época de Goethe, precisamente como filosofía y, con ello, también funda la alianza histórica entre ambas.

La cuestión que simplemente se ha pasado por alto: el pueblo de poetas y pensadores era un pueblo de lectores. Lo que las novelas y las teorías estéticas formulan como enigmas o maravillas tiene una resolución técnica muy sencilla. «Si uno lee correctamente —escribe Novalis— se revela en nuestro interior un mundo visible y verdadero detrás de las palabras.» ¹¹ El sentido maravilloso, que puede sustituir todos nuestros sentidos, se llama también alfabetización. Y el espléndido mundo desconocido que nos ofrece el poeta para que percibamos mediante las palabras era una biblioteca fantástica, tal como describió Foucault al invento literario fundamental del siglo XIX. ¹² Por primera

¹⁰ G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Gredos, Madrid, 2014, p. 516.

¹¹ Novalis, *Schriften*, op. cit., vol. III, p. 377.

¹² Véase Michel Foucault, «La biblioteca fantástica», disponible en http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio09/sec_30.html

vez en la historia de una cultura de la escritura ya no fue necesario descifrar laboriosamente las letras o incluso únicamente decirlas a media voz. La lectura automatizada e inaudible¹³ las transportaba inmediatamente al «terreno de la interioridad del sujeto»,¹⁴ el cual era naturalmente un terreno de significados alucinados. Por ello, la novela, nuevamente en consonancia con toda la estética de aquella época, de ningún modo ignoraba que la poesía ya existía desde hace tiempo en forma de libro; aunque, como se refleja en el caso del extranjero, la poesía podía presentarse asimismo como una voz ausente, no sensorial, y sólo recordada.

Desde luego, también hoy se enseña a los alumnos a leer en forma silente. Pero ningún alumno cree ya que por eso los significados de las letras impresas son alucinados. Aquella maravilla ocurre solamente en el cine o en los videoclips. Desde que la escritura ha perdido su monopolio sobre el procesamiento de datos seriales, las palabras volvieron a aparecer como lo que son: blancos y negros sin sentido sobre el papel.

Exactamente esto era lo que no podía ser en la época de Goethe. Para reclutar nuevos adeptos, el alfabeto debió hacer una nueva promesa, tal como Offerdingen poco antes de quedarse dormido alcanzó a formular:

Una vez oí hablar de tiempos antiguos, en los que los animales, los árboles y las rocas hablaban con los hombres. Y ahora, justamente, me parece como si de un momento a otro fueran a hablarme, y como si yo pudiera adivinar en ellos lo que van a decirme. Debe de haber muchas palabras que yo todavía no sé; si supiera más palabras podría comprenderlo todo mucho mejor [21].

En el fantasma de una lengua originaria o escritura originaria¹⁵ concurrían también los significantes y los significados, de tal manera que los significados mismos podían hablar, aunque esto, por su parte, sólo estaría garantizado por el discurso. Razón suficiente para aprender, ya sea como oyente o como lector de esta lengua natural, «muchas palabras». Quien quería ser poeta, alrededor de 1800, debía desear ante todo su propia alfabetización. Y dado que todo deseo es erótico, aquella lengua originaria debía atraer una recompensa, que promete lo imposible mismo:¹⁶ escribir la relación entre los sexos.

¹³ Sobre el programa de alfabetización de 1800 y la lectura «automática», véase Joachim Gessinger, «Schriftspracherwerb im 18. Jahrhundert. Kulturelle Verelendung und politische Herrschaft», *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie* 11 (1979), p. 39.

¹⁴ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Alianza Editorial, Madrid, p. 505.

¹⁵ Véase Alain Montandon, «Écriture et folie chez E. T. A. Hoffmann», en *Romantisme*, 1979, cuaderno 24, p. 12.

¹⁶ Véase Jacques Lacan, *El seminario, libro XX: Aún*, Paidós, Buenos Aires, 1995, p. 46. «Todo lo que se escribe parte del hecho de que por siempre será imposible escribir la relación sexual tal cual es. Por ello es que hay cierto efecto del discurso que se llama escritura. —Podemos escribir literalmente x R y, y decir que x es el hombre, y es la mujer, y R es la relación sexual. ¿Por qué no? Es sólo que, evidentemente, es una tontería, pues lo que se apoya en la función de significante, de hombre y de mujer, son sólo significantes.»

Ninguna letra, ninguna palabra, ningún libro dice lo que son las mujeres. Por eso exactamente se queda dormido Offerdingen. La pregunta del millón planteada y que dejó pendiente el dormir y yacer de sus padres en el lecho será respondida en el sueño. El sueño inicial de la novela no sólo transporta todos los relatos del extranjero de ser palabras, que únicamente eso eran, a ser parte de un mundo verdaderamente visible, ni tampoco apaga simplemente la fuente de ruidos fortuitos imposibles de registrar, ya que «no se oía el más mínimo ruido» (22). En su final radiante el sueño se muestra como la encarnación de la capacidad imaginativa, y mucho más: muestra el significado mismo en torno al cual giran tanto las palabras del extranjero como las palabras y pensamientos de su oyente:

El muchacho no veía otra cosa que la Flor Azul, y la estuvo contemplando largo rato con indefinible ternura. Por fin, cuando quiso acercarse a ella, ésta empezó de pronto a moverse y a transmudarse: las hojas brillaban más y más, y se doblaban, pegándose al tallo, que iba creciendo; la flor se inclinó hacia él, y sobre la abertura de la corola, que formaba como un collar azul, apareció, como suspendido en el aire, un delicado rostro [22].

En 1916 Hugo Münsterberg, inventor tanto de la palabra como del objeto mismo: la psicotécnica, publicó la primera teoría científica del cine. Tal teoría intenta demostrar que el largometraje simula todos los procesos inconscientes, los implementa y, con ello, podría volverlos superfluos. Con la consecuencia lógica de que también la literatura, en tanto medio, cuando pretende ser algo más y distinto de la mera tinta de imprenta, ha quedado completamente superada. «Ningún teatro podría jamás tratar de igualar semejantes maravillas, pero para la cámara esto no es difícil [...] Se han procurado ricos efectos artísticos y, mientras que en el escenario todas las obras de hadas son torpes y difícilmente crean una ilusión, en el cine realmente vemos al hombre transformado en una bestia y a la flor en una niña.»¹⁷

Por tanto, los cuentos de hadas, los cuales desde Georges Méliès y sus trucos de cine no son otra cosa que pura técnica, operan precisamente como la literatura y la psicología de alrededor de 1800. En el imaginario de un soñador enamorado de las palabras, una flor azul se vuelve mujer. La mirada alucinada del joven llega a obtener una respuesta, su «visión» encuentra un «rostro»:¹⁸ tales eran los medios tecnológicos de 1800. «Si uno lee correctamente, se revela en nuestro interior un mundo visible y verdadero detrás de las palabras.» En esta biblioteca fantástica, las palabras no sólo eran capaces de referir a las mujeres, sino que ellas eran capaces de significarlas; en ellas las criaturas sin habla, como aquella flor, hablan realmente con los hombres:

¹⁷ Hugo Münsterberg, *The Photoplay: A Psychological Study*, reeditado como *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, ed. Richard Griffith, Dover, Nueva York, 1970, p. 15.

¹⁸ Sobre esta relación entre ver y ser visto, véase Jacques Lacan, *El seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2006, pp. 101 y ss.

se han convertido en muchachas. Offerdingen no podría menos que amar toda su vida el significado encarnado del significante *flor*. En cuanto la vuelve a encontrar en el rostro empírico de una joven (82) realiza su destino de poeta.

La transformación de las palabras en flores¹⁹ y de las flores en mujeres sostiene toda la poesía de la época de Goethe. Ello lo muestra en la novela el cuento de hadas de Atlantis, tal cual se lo cuentan los mercaderes al poeta en ciernes Offerdingen. Un rey, quien «desde su juventud había leído con íntimo deleite las obras de éstos [poetas]; había dedicado mucho tiempo y mucho dinero a coleccionar poesías de todas las lenguas, y desde siempre había preferido a cualquier otra la compañía de los trovadores» (34), perdió a su única hija supuestamente frente a la muerte. Esta «hija había crecido entre estas canciones y toda su alma se había convertido en una tierna melodía». Cuando «se la veía escuchar con profunda atención las justas poéticas de los enardecidos trovadores» en la Corte real, «pensaban todos que estaban ante el alma misma de aquel maravilloso arte, ante el espíritu que suscitaba aquellos versos mágicos, y dejaban de admirar los arrobamientos y las melodías de los poetas» (34-35). No tiene por qué sorprender, entonces, que su pérdida le haya robado al padre amante de la literatura el objeto mismo de su deseo. Sin una mujer que signe, como el «alma misma» de todas las canciones y de los versos mágicos, la literatura, en tanto medio, vuelve a caer en su desconsolada literalidad. Así «pensaba» el padre para sí mismo:

¿De qué me sirve —pensaba para sí— toda la magnificencia de mi corte y toda la gloria de mi estirpe si ahora soy más desdichado que ningún otro hombre? Nada puede suplir la falta de mi hija. Sin ella hasta los cantos de los trovadores no son más que palabras vacías y vanos artificios. Ella era el milagro que daba a estos cantos vida y alegría, forma y poder [41].

Para que las palabras no sean lo que son —es decir, vacías—, la poesía de la época de Goethe les atribuye un significado trascendental, que convierte a la alfabetización en el deseo mismo. Dicho significado trascendental no puede ser «sustituido» por nada, precisamente porque nació como mujer de la «capacidad imaginativa que puede sustituir a todos los sentidos» (por no hablar de los significantes, que realmente se definen por su capacidad de sustitución). El ídolo «mujer» representa las condiciones de posibilidad de la poesía romántica clásica, en tanto permanezca muda. En el ámbito empírico, las mujeres no tienen nada más que hacer, fuera de «escuchar con profunda atención» a los trovadores, que, de hecho, son hombres. Por consiguiente, ellas son consumidoras, una función tan necesaria como derivada en el discurso poético. En cambio, en el ámbito trascendental, como almas visibles de todas las palabras, que de no ser así serían vacías, el ídolo «mujer» les otorga a los poetas su lengua originaria,

¹⁹ Véase Anke Bennholdt-Thomsen, *Stern und Blume. Untersuchungen zur Sprachauffassung Hölderlins*, Bouvier, Bonn, 1967.

cuya profundidad es la mudez.²⁰ Así se le apareció Matilde, la encarnación de la flor azul, a su amante en el sueño y «pronunció en su boca una palabra extraña y misteriosa que resonó por todo su ser. Enrique [...] Hubiera dado su vida entera por acordarse de aquella palabra» (84). Con ello, «cada palabra venidera será la búsqueda de repetir esa palabra internamente presente, pero ella misma no fijada».²¹ En primera y última instancia, la poesía de la época de Goethe significa traducir un lenguaje femenino, elemental y nunca promulgado, a un discurso articulado.

Esto mismo lo dice con toda claridad otro padre en la novela acerca de su hija y su futuro yerno, Klingsor, esta probable alegoría de Goethe sobre Matilde, la alegoría «del amor», y Offerdingen, «de la poesía»: «El amor, pongamos por caso. En ninguna parte como aquí se revela tan a las claras la necesidad de la poesía para la permanencia de la especie humana. El amor es mudo, sólo la poesía puede hablar por él. O si quieres, el amor en sí no es otra cosa que la forma suprema de poesía natural» [91].²² Así de preciso técnicamente es el secreto profesional que le da Goethe, el poeta clásico maduro, a su sucesor poético romántico. Aun si la verdadera Matilde quisiera intercambiar también con su amante palabra tras palabra, debe enmudecer. Puesto que, en la mujer, sus «palabras son ya un canto» (82) y su voz «apenas se oía» (76), su discurso no encuentra el camino a la escritura.²³ Para guardar la pura interioridad de los significados trascendentales, también la «poesía de la naturaleza» debía ser primero poesía como «arte riguroso» (87). Y eso es cosa de hombres.

2

En segundo lugar, y empíricamente, la poesía en la época de Goethe significa: llevar todos los discursos fácticos emitidos en forma dispersa a la unidad de las obras poéticas. Klingsor le promete a Offerdingen leer con él «las obras más notables» y familiarizar al poeta en ciernes con «todos los estamentos, con todos los oficios, con todas las condiciones y exigencias de la comunidad humana» (87). Entonces la poesía también como arte riguroso significa traducción. Los discursos provenientes de los más diferentes tiempos, espacios y disciplinas debieron probarse, reescribirse y ponerse en un único canal. Dicho en términos de técnicas de la información: la poesía significa

²⁰ Véase también Friedrich Schlegel, «Sobre la filosofía. A Dorotea», en Schlegel, *Poesía y filosofía*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 92. y ss.

²¹ Johannes Mahr, *Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' «Heinrich von Offerdingen»*, Fink, München, 1970, p. 172.

²² A partir de tales teorías se hizo una novela en 1808, que continúa y completa el fragmento que quedó de *Offerdingen*. El texto sin codificar y la pragmática de la trama: «La princesa parecía haber olvidado que era muda, pues a su padre no se le escapaba ninguna de sus palabras» (Ferdinand August Otto Heinrich Graf von Loeben [= Isidorus Orientalis], *Guido*, Schwann- und Götische Buchhandlung, Mannheim, 1808, p. 13).

²³ Véase nuevamente el paralelismo con Friedrich Schlegel, «Sobre la filosofía. A Dorotea», en *Poesía y filosofía*, op. cit., p. 92.

demultiplexar. O en términos de Novalis: «Al final, toda la poesía es traducción».²⁴ Exactamente eso aprende Offerdingen en su viaje, en el intervalo entre el conocer al extranjero, del que proviene la revelación, y el conocer al personaje clásico, de quien vendrá el reconocimiento institucional del nuevo poeta.

El viaje de Offerdingen transcurre sin aventuras ni golpes del destino, sólo transcurre para que pueda ser todo oídos. «Enrique escuchaba con atención la narración» (46), «escuchó el relato, interrumpido a menudo por el llanto» (51), «no perdía ni una palabra de aquellas conversaciones» (54), y así y de forma parecida, una y otra vez. Y con razón. Pues a excepción de Matilde, quien es la alegoría misma del «amor», ningún personaje de la novela adolece de mudez. Todos pueden narrarle sus asuntos. Los mercaderes le hablan de economía; los caballeros, sobre sus cuitas en la guerra; los mineros, de geología y paleontología; las mujeres árabes, acerca de Medio Oriente, y los historiadores, de la historia o la historia de la literatura (69). Por consiguiente, las formas del conocimiento de la época aparecen en amplitud representativa y, como ya fueron nombradas en los títulos científicos, bajo las consideraciones especiales de las nuevas ciencias de la cultura. Con ello se efectúa una primera selección de los discursos, aun antes de que comience una forma de escuchar puramente poética. Las formas del conocimiento reducen sus referencias a cotidianidades prácticas y a cuestiones concretas para alcanzar la claridad enciclopédica. Del gran murmullo de la cotidianidad emergen ámbitos de conocimiento bien definidos, como si Offerdingen estuviera en una biblioteca. Por ello, puede él transcribir sin esfuerzo aquellos discursos (38).

Y en los hechos: el viaje de formación de Offerdingen a través de las narraciones orales repite el viaje de formación de Hardenberg a través de todos los libros de la época. El primero es la alegoría del otro, y su oralidad representa una biblioteca fantástica que, como en el caso de los mercaderes, simplemente surge de traducir otra vez en conversaciones los textos citados sobre el poeta Arion y de quitar el nombre propio del héroe y autor (38-40).²⁵ Con ello, la novela asegura completamente el éxito del programa de alfabetización de la época. A Offerdingen se le permite oír, es decir, asimilar sin esfuerzo todo lo que ha leído Hardenberg. Todas las formas del conocimiento que le llegan al poeta ya traen consigo sus interpretaciones o significados.

«Este hombre pacífico e ignorado cuyo mundo es su espíritu, cuya actividad es la contemplación y cuya vida es un silencioso ir modelando las fuerzas de su interior» (73), no puede ser culturizado de otra forma.

La vida agitada y los grandes acontecimientos lo perturbarían. Su destino es una vida sencilla; el rico contenido y las múltiples manifestaciones del mundo los conoce sólo a través de libros y narraciones. A lo largo de su vida sólo muy raras veces ocurre que un acontecimiento externo se lo lleve por algún tiempo y lo meta en su vertiginoso torbellino, y esto

²⁴ Novalis, *Schriften*, op. cit., vol. IV, p. 237.

²⁵ Sobre la función de estos dos borramientos, véase Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, op. cit., pp. 167-169.

únicamente para que así, por experiencia propia, pueda conocer mejor la situación y el carácter del hombre de acción. En cambio, los acontecimientos más insignificantes y habituales hieren su fina sensibilidad y le presentan, de un modo rejuvenecido, aquel inmenso mundo; no da ningún paso que no haga en él los más sorprendentes descubrimientos sobre la esencia y el significado de aquellas pequeñas cosas. Son los poetas [74].

No existe ninguna diferencia si se trata de escritos, como en el caso de Hardenberg, o de narraciones, como en las sustituciones de Offerdingen. Los poetas reducen el llamado «mundo» a un flujo de información, que sin embargo corre de forma muy poco romántica, con una precisión técnica. Una y otra vez la novela señala las fuentes, los transmisores, los canales y los receptores de la información que llega a los poetas, y no olvida ni una vez las pérdidas en la transmisión (37 y s.). No obstante, el flujo de información es sobre todo una cuestión de economía. Para encontrar significados puros o «sentidos» sería innecesario transmitir «los incontables fenómenos del mundo». La información, según el teorema de Shannon, es precisamente lo inverso de la redundancia.

Exactamente en este sentido, la novela de Hardenberg crea y lleva a cabo un principio de reducción de la complejidad: la «representación rejuvenecida». Lo que penetra en el oído de Offerdingen de las formas fácticas de conocimiento de la época son básicamente miniaturas, es decir, reproducciones similares, que realmente conservan las proporciones, pero no el tamaño. De eso ya se ocupaban aquellas pérdidas en la transmisión que sufría la información en su camino al poeta. Las palabras se pierden hasta que sólo queda su sentido puro. De eso se ocupan, en segundo lugar, las intercalaciones narrativas en Offerdingen: una narración dentro de la narración (como cuando los mercaderes citan el mito de Arión o cuando el cuento de hadas de Klingsor repite la novela familiar de Offerdingen)²⁶ debe tener necesariamente una extensión más limitada que su marco y contener «concentradas en breves pero esplendorosos minutos las historias más dilatadas» (123).

En tercer lugar, y finalmente, todos los estados psíquicos, que en la época de Goethe también significaban estados poéticos, efectúan una miniaturización semejante. En un sueño, el padre de Offerdingen ve «la Tierra como una escudilla de oro bellamente cincelada» (26). En la visión de Offerdingen, el reino de los cielos se reduce a una «lejana, pequeña, extraña maravilla» (119), mientras que «la tierra se extendía ante él como una vieja y querida morada» (120). Y en la «infancia» anhelamos «la riqueza y la plenitud de la vida infinita, las tremendas fuerzas de los tiempos que han de venir, la magnificencia del fin del mundo y la futura edad de oro de todas las cosas; sin embargo, todo ello lo vemos con la mayor nitidez y claridad en estos gérmenes tiernos y delicados que son los niños» (126). La capacidad poética imaginativa y la reducción de la complejidad, por lo tanto, coinciden. Para Goethe, la «verdadera poesía»

²⁶ Véase Kittler, «Die Irrwege des Eros», en Urban y Kudzus (eds.), *Psychoanalytische, op. cit.*, pp. 449-463.

es en general una «mirada a vuelo de pájaro» sobre la tierra.²⁷ Para el gran psiquiatra Christian Reil, el espíritu mismo se define por el hecho de que

procesa todo el material que le es dado de acuerdo con una organización que intenta, sobre todo, proporcionar unidad a la diversidad. En la autoconciencia, el espíritu envuelve los incontables hilos del tiempo en un ovillo, reproduce siglos muertos e interpreta los elementos, para nosotros interminables, que se extienden en el espacio, las cadenas montañosas, los ríos, los bosques y las estrellas esparcidas en el firmamento, en la miniatura de una representación.²⁸

Naturalmente, el «espíritu» no les otorga materialidad a semejantes reducciones del espacio y el tiempo como las que se repiten en *Offerdingen*. El espíritu no es ninguna película ni, desde luego, ningún medio técnico. El único medio del que dispone se llama lenguaje. Pero éste es, según Offerdingen, «realmente un pequeño universo de signos y sonidos» (91); por tanto, él es el espacio de todas las miniaturas que constituyen la poesía. Por esta razón, aquellas representaciones rejuvenecidas que ponen en suspenso la redundancia de lo real constituyen las metáforas mismas de la lectura. Así como el joven Harderberg sólo lee las ciencias de su tiempo para poder citar un libro tras otro, del mismo modo el flujo de información en el oído de Offerdingen se conforma exclusivamente de citas prefabricadas.

La gran innovación de la época de Goethe en cuanto a técnicas de información es la combinación de guardar y eliminar. Fichte, el maestro de filosofía de Hardenberg, lo dijo una y otra vez. Sólo en tanto el «arte de imprimir libros» se encuentre todavía en un estadio inicial, las ciencias pueden (asimismo las universidades) considerar que su labor es «asentar una vez más todo el conocimiento de los libros del mundo». En la época de la República de las Letras, en los inicios de la Edad Moderna, el almacenamiento era simplemente una repetición, ya sea mediante comentarios escritos o conferencias orales. No obstante, desde la «propagación» universal, primero del comercio de libros y, en segundo lugar, de la alfabetización (algo que olvidó Fichte), desde que «ya no hay ninguna rama de la ciencia sobre la cual no esté disponible una sobrea-bundancia de libros»,²⁹ aquellas ROM (*Read Only Memories*) se volvieron obsoletas. «Lo que el autor ha dicho no podemos volver a decírselo a nuestros lectores, pues aquello ya lo ha dicho aquél, y nuestro lector puede de cualquier manera saberlo directamente por él.»³⁰ Las técnicas de almacenamiento también deben modificarse para RAM (*Random Access Memories*), con lo cual los datos no sólo pueden distribuirse

²⁷ Johann Wolfgang Goethe, *De mi vida. Poesía y verdad*, 3ª ed., Alba Editorial, Barcelona, 2010, pp. 600-601.

²⁸ Johann Christian Reil, *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Curt, Halle, 1803, p. 55.

²⁹ Johann Gottlieb Fichte, «Deducirter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt», en *Sämmtliche Werke*, ed. Immanuel Hermann Fichte, Veit, Berlin, 1845-1846, vol. VIII, p. 98.

³⁰ Johann Gottlieb Fichte, *Die Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, en *Sämmtliche Werke*, op. cit., vol. VII, p. 109.

como ROM, sino también borrarse y sustituirse por nuevos. Por ello, Fichte impulsa un discurso completamente nuevo de la interpretación: «Eso, aquello que el autor mismo es internamente, oculto tal vez a sus propios ojos, y a través de lo cual todo lo que se dice llega a ser como es, debemos descubrirlo: debemos extraer el espíritu del autor de sus letras».³¹ Pero si las interpretaciones borran las letras, y por tanto las reducen a «espíritu», éstas son idénticas a las miniaturas elogiadas por Reil y efectuadas por Novalis. Aunque aparezcan como científicas, como discurso son obras, arte y, más precisamente, poesía.

Uno no estudia para prepararse para un examen que dure toda la vida, para volver a ofrecer en palabras, lo aprendido, sino para aplicar el conocimiento en los casos futuros que la vida le presente y, de tal modo, convertirlo en *obras*; no se trata simplemente de repetir, sino de hacer otra cosa a partir de tal conocimiento: por consiguiente, la meta última no es el conocimiento, sino mucho más, el arte de usar el conocimiento.³²

Nadie sigue más al pie de la letra a Fichte que Novalis, y a él, nadie tanto como el héroe de su novela. Con seguridad, la literatura es fundamentalmente y en todas las épocas un flujo de información; pero el que se dio en tiempos de la vieja Europa es precisamente de amplitud enciclopédica, por lo que la reproducción textual de los datos hizo de la poesía algo grande y elogiabile. La novela barroca, como el *Arminius* de Lohenstein, fijó, de hecho, una vez más todo el conocimiento de los libros;³³ por tanto, ésta operó sin aquellas supresiones que eran constitutivas de *Ofterdingen* y, por esta razón, lo retrataban. El cuento de hadas de *Klingsor* narra una historia sobre un escriba, quien evidentemente ocupa el lugar de la vieja República de las Letras; no obstante, él debe exponer sus precisos y enciclopédicos escritos a la censura de una mujer, que, como el nombre mismo deja claro, ocupa el lugar de la nueva filosofía. La copa mágica de «Sofía», con «agua clara», tiene el poder de borrar la mayoría de los papeles del escriba (97). Únicamente otro tipo muy diferente de papeles, los de «la pequeña fábula», es decir, la poesía misma, escritos con la «pluma del escriba», pasan la censura y regresan de la copa con «el brillo que daba a la escritura que no borraba» (98). Éstos, parafraseando a Fichte, ya son obras y, por tanto, reducciones de complejidad que no necesitan ninguna otra reducción.

En una ingeniosa investigación, Heinrich Bosse mostró que la copa mágica en *Ofterdingen* o también su analogía del agua mágica en *El caldero de oro*, de Hoffmann,³⁴ no son meros símbolos. Desde luego, en la época de Goethe no existía ningún papel para escribir cuyas huellas pudieran borrarse sin consecuencias, pero sus escuelas

³¹ *Idem*.

³² Fichte, «Deducirter Plan», en *Sämmtliche Werke*, *op. cit.*, pp. 100 y s.

³³ Compárense, por ejemplo, las dos obras enciclopédicas de consulta que elaboró Männling alrededor de 1700 para la novela de Lohenstein.

³⁴ Véase E. T. A. Hoffmann, «El caldero de oro», en *Cuentos*, *op. cit.*, pp. 16 y ss.

inventaron una nueva superficie para escribir que incluso les permitía a los niños una *Random Access Memory*: el pizarrón. En él todas las marcas del gis, como es sabido, están allí para ser mejoradas y, por ello, borradas.

Las [viejas] prácticas de escritura con pluma y tinta (siempre incesantes) ineludiblemente coexistían con los cuadros; los ejercicios con gis en el pizarrón abren un juego de presencia y ausencia o, en términos menos lúdicos, inauguran precisamente la técnica de la intelectualización.³⁵ Éstos desplazan la mímica en la escritura y la lectura, tanto de aquel refinado arte de la imitación de la vieja Europa como también de la práctica de la repetición de deletrear y copiar. En su lugar, promueven el hacer las cosas por uno mismo, algo que en el ámbito previamente proyectado de la simulación pudo y debió haberse desarrollado.³⁶

Por consiguiente, la nueva técnica de almacenamiento de la época de Goethe determina por igual a las escuelas y a la poesía. El viaje de Offerdingen por Alemania no es ninguna necesidad; él también podría permanecer en el salón de clase y simplemente tomar todas las materias del conocimiento contemporáneo, intelectualizarlas y convertirlas en poesía. Según las palabras de Hegel, los alumnos aprenden «la historia de la formación del mundo» en realidad solamente «como calcada en una silueta», pero exactamente de eso se trata la reducción de la complejidad tanto poética como «pedagógica».³⁷ Entonces, para «alcanzar la historia de la formación cultural de la humanidad» Offerdingen escoge, entre un camino empírico y uno especulativo, el segundo: a todas las cosas «es capaz de observarlas en sus vivas y múltiples relaciones, y de compararlas con los demás objetos como si fueran figuras pintadas en un cuadro» (30).

Por tanto, a través de la miniaturización de las diferentes formas del conocimiento —según el modelo de *Los discípulos en Sais* o también de los planes de estudio inventados alrededor de 1800— se forman constelaciones que permiten combinarlas matemáticamente. Así procedió Hardenberg en *Allgemeinen Brouillon*, así procedió su héroe poeta.³⁸ Las comparaciones y las tabulaciones les confieren a las formas individuales de conocimiento valores posicionales dentro de un sistema que en *Allgemeinen Brouillon* se llama filosofía y en la novela poesía. No de otra forma es como Klingsohr resume las estaciones del viaje de formación de Offerdingen: «El relato de vuestro viaje», le dice a Enrique,

³⁵ Heinrich Bosse, «“Die Schüler müssen selbst schreiben lernen” oder Die Einrichtung der Schiefertafel», en Dietrich Boueke y Norbert Hopster (eds.) *Schreiben – Schreiben lernen, Rolf Sanner zum 65. Geburtstag*, Narr, Tübinga, 1985, p. 194.

³⁶ *Ibid.*, p. 195.

³⁷ Hegel, *Fenomenología del espíritu*, op. cit., p. 20.

³⁸ Compárense las formulaciones sobre la relación inversamente proporcional entre «astrólogo» y «miñero» (69) con los innumerables casos en *Brouillon* en donde se mencionan dos o más ciencias como analogías de proporcionalidad.

me gustó muchísimo, estaba encantado oyéndoos. Me di cuenta de que el espíritu de la poesía es amigo vuestro y no se separa de vuestro lado. Sin darse cuenta vuestros compañeros de viaje hablaban por él: cerca de un poeta todo se vuelve poesía. La tierra de la poesía, el romántico Oriente, os ha saludado con su dulce melancolía; la guerra os ha hablado con su salvaje grandiosidad, y la Naturaleza y la Historia os han salido al paso bajo la figura de un minero y un eremita [88].

En consecuencia, las voces individuales de la trama se convertirán posteriormente en puros ejemplos de discurso, cuyas enunciaciones, al mismo tiempo que son específicas de una disciplina, ya han sido estandarizadas, es decir, ya son poéticas. Offerdingen sólo necesita transmitir todo lo que escucha, como él mismo ya lo ha hecho con frecuencia (54), y la novela en conjunto lo volverá un «relato» coherente; para, de esta manera, producir una poesía verdadera, la cual es precisamente aquel demultiplexor de cadenas de transmisión o canales de conocimiento separados.

Y, con ello, Offerdingen recupera, según la novela, simplemente el estado original de todos los discursos: su antigua unidad. «En tiempos muy remotos, en las tierras que ocupa ahora el imperio griego, debió de haber poetas que [...] debieron de ser al mismo tiempo oráculos y sacerdotes, legisladores y médicos (32).» Las cuatro facultades universitarias (si tomamos los oráculos como el antecedente de los filósofos) dependían de una misma boca. Y si, por otro lado, la boca «no es más que un oído que se mueve y que contesta» (33), Offerdingen debe volver a producir esa unidad traduciendo todos los discursos en poesía.

Sin embargo, a ella se le opone, nuevamente según la novela, un obstáculo histórico: el monopolio del conocimiento detentado por la Iglesia de la Edad Media. «Bastante mal —dicen los mercaderes— es ya que las ciencias y el consejo de los príncipes estén en manos de una clase tan apartada de la vida común y con tan poca experiencia de las cosas como son los clérigos (30).» Por ello, le sugieren a Offerdingen que no se vuelva clérigo, sino que abrace una nueva profesión totalmente desconocida para los monjes o los capellanes (31), asumirse como poeta.

La novela de Hardenberg —no podría decirse más claramente— no desarrolla su acción en la Edad Media, sino en su presente; allí ubica su discurso. En el programa figura la creación de una nuevo tipo de funcionarios públicos, que políticamente son más efectivos que los teólogos y estandarizan el conocimiento de las cuatro facultades. Exactamente esta misma reforma del discurso tiene lugar en la época de Goethe. «La separación de las regulaciones escolares respecto de las regulaciones eclesiásticas»,³⁹ como, por ejemplo, la que llevaron a cabo los prusianos a partir de 1794, donde se sustituye a aquellos capellanes con los que todavía Offerdingen debió aprender por profesores de enseñanza media —funcionarios de Estado— y la Biblia es remplazada,

³⁹ Friedrich Paulsen, *Geschichte des gelehrten Unterrichts auf den deutschen Schulen und Universitäten vom Ausgange des Mittelalters bis zur Gegenwart. Mit besonderer Rücksicht auf den klassischen Unterricht*, 3ª ed., Veit, Berlín, Leipzig, 1919-1921, vol. II, p. 166.

como libro básico de alfabetización de la vieja Europa, por abecedarios poéticos.⁴⁰ Sólo en este espacio discursivo el proyecto de Schlegel y Novalis de una nueva Biblia o mitología poética no es sacrilego. Sólo en tal proyecto Offerdingen puede transformar, mediante la poesía, «el mundo y la historia [...] en Sagrada Escritura» (129) o ser la Biblia y la fábula «astros de una misma órbita» (128). Alrededor de 1800 la fábula remplace al Verbo que se hizo carne y que fue el inicio.

Y la fábula no es ninguna fábula, sino una institución discursiva llamada clases de alemán. Así como la novela traduce y reúne todas las formas de conocimiento en la poesía, lo mismo hace la materia «alemán» recién fundada. La clase de lengua alemana, según unas notas de Schleiermacher,

no debe observarse simplemente como una clase de lengua, sino que, debido a que la lengua materna es el órgano sin mediaciones del entendimiento y de la fantasía en general, se refugia en esta clase idealmente todo lo que puede suceder en la escuela que lleva a la formación formal y libre del espíritu, es decir, toda la preparación para la filosofía.⁴¹

La capacidad imaginativa o fantasía es precisamente el sentido maravilloso que sustituye a todos los sentidos y el alemán, la asignatura maravillosa que sustituye a todas las otras asignaturas. Sólo cuando el pizarrón elimina la imitación retórica y el ensayo alemán destierra la vieja oralidad de la escuela, es que pueden surgir novelas como *Offerdingen*. Cada ensayo de educación media «documenta», de nuevo según Schleiermacher, simultáneamente «la formación del entendimiento y de la fantasía»,⁴² así como los cuadros en miniatura de Offerdingen documentan el discurso científico. Todos ellos son alegorías poéticamente exaltadas de una nueva técnica de evaluación que alrededor de 1800 hizo sitio al ensayo interpretativo escrito en el lugar de la oralidad retórica. Por consiguiente, para aprobar su educación media poética, Offerdingen todavía debe encontrar un profesor de alemán. Eso ocurre precisamente cuando se le acerca Klingsor, «que llevaba a una dulce muchacha de la mano: el sonido de la lengua materna y el contacto con una boca tierna y delicada iban a mover pronto aquellos labios» (74). La lengua materna, como Klingsor se la enseña a su alumno por medio de una serie de lecturas, es precisamente el órgano sin mediaciones del entendimiento, y el beso, como los alumnos de enseñanza media lo sueñan de los lejanos labios de las muchachas, el órgano universal de la fantasía.

⁴⁰ Véase Ferdinand Büniger, *Entwicklungsgeschichte des Volksschullesebuches*, Dürr, Leipzig, 1898, especialmente p. 231.

⁴¹ Schleiermacher, dictamen del 14 de diciembre de 1810, citado en Paul Schwartz, «Die Gründung der Universität Berlin und der Anfang der Reform der höheren Schulen im Jahre 1810», en *Mitteilungen der Gesellschaft für deutsche Erziehungs- und Schulgeschichte*, 1910, p. 173.

⁴² *Ibid.*, p. 196.

El sistema alemán de educación superior, desde su reforma fundamental de la época de Goethe hasta el año 1908, cuando también los prusianos finalmente matricularon a mujeres estudiantes, se basó en la exclusión de las mujeres. Desde luego, las muchachas podían recibir clases privadas, como Matilde lo hizo con su padre (87 y s.); también podían asistir a elevadas escuelas de señoritas, como lo hizo Otilia en *Las afinidades electivas* de Goethe. Pero mientras las escuelas de educación media (a través del recién creado bachillerato) todavía producían únicamente estudiantes y las universidades (por medio del recién creado examen estatal) únicamente funcionarios, las mujeres quedaban fuera de un sistema que culminaba, por una parte, en poetas y en pensadores (como en la segunda parte, no escrita, de la novela) y, por otra, en los funcionarios públicos.⁴³ Dado que las mujeres significan la poesía de la naturaleza y la poesía de la naturaleza es muda, que hicieran el bachillerato o rindieran el examen estatal era totalmente imposible.

Para que Offerdingen pueda completar su carrera de formación, Matilde debe, por lo tanto, regresar a la mudez de la flor azul, de la que había surgido. Por ello, en la novela de Hardenberg se incluye también, pese a que a toda costa evita «la vida agitada y los grandes acontecimientos», un «vertiginoso torbellino» en sentido literal (74): el agua del Danubio, donde Matilde se ahoga. Únicamente con la muerte de Matilde, Offerdingen cumple con todas las condiciones discursivas para poder ir a la universidad y de esa manera ingresar a la comunidad de los hombres: «La angustia terrible que se había apoderado del muchacho le hizo perder el conocimiento [...] No sabía lo que le había ocurrido. Su vida interior se había esfumado» (84). Offerdingen perdió, simultáneamente, a su amor, su alma y su nombre propio. Igual que «el peregrino», como solamente se le llama desde entonces (118), él se volverá una pura instancia del discurso: el estudiante.

En tanto pura instancia del discurso, primero tiene que volver a descubrir cuál es su medio único y esencial: el lenguaje. Al inicio de la segunda parte de la novela, perdido en el páramo y en las montañas, Offerdingen escucha al principio sólo «un fuerte viento», cuyas «voces, sordas y de las más variadas tonalidades, se alejaban tal como habían llegado» (118). Entonces él tropieza por segunda vez con aquellas fuentes de ruidos que se burlan explícitamente de todos los almacenamientos en palabras y libros; pero esto sucede simplemente para que los ruidos suprimidos, como ruido de fondo que se va desvaneciendo, puedan hacer revivir «la lengua y la voz» en Offerdingen. Esta selección de signos se escucha —tanto en la novela como en la llamada vida— con el nombre de amor.

⁴³ Véase la entrada a continuación: «Gespräch mit dem Kayser über Regierung, Kayserthum etc.» (340), «Gespräch mit dem Kayser über Regierung etc. Mystischer Kayser. Buch de Tribus Impostoribus» (341).

El amor es una inversión lógica. Puesto que en el campo de la sexualidad, de los cuerpos sexualizados y del deseo sexual pasan muchas cosas, si algo no funciona, no pasa nada en el amor. Por ello, no existe ninguna perturbación. Los factores de ruido, la sexualidad y su insatisfecha excitación, son filtrados [...] La totalidad y el pléroma del amor se sostienen sólo mediante la paradoja de que la escasez escasea, y por tanto, la sexualidad. Por ello, se erige la poesía como lenguaje del amor.⁴⁴

En consecuencia, frente a este trasfondo de aquel viento y de los otros ruidos que «retumbaban sordamente», aparecen unas «vocecillas», articuladas y humanas que el alucinado «peregrino» identifica como «la voz de Matilde» (119). Éstas crean de inmediato un entorno también óptico y desembocan, por así decirlo, en la visión de aquella «lejana, pequeña, extraña maravilla» (119), que presenta a una Matilde miniaturizada como «madre del cielo» (121). En esta fusión de virgen y madre, amor y religión, de erotismo y cualidad maternal,⁴⁵ a partir de una mujer en lo real, se formará la mujer en el imaginario de todos los hombres. Y puesto que la aparición «parecía como si quisiera hablarle, pero no se oía nada» (120), Offerdingen definitivamente supo lo que son las puras instancias del discurso. En el primer poema que logra él mismo escribir, el nuevo autor celebra a Matilde como «Madre de Dios y Bienamada» (121). Exactamente porque el significante Matilde ya no posee un referente (pues Matilde está muerta) ni materialidad (puesto que es inaudible) —por lo cual se convierte en significado general—, poetiza todos los discursos promulgados, que un poeta como Offerdingen debía unificar. Por ello, después de su alucinación, también al héroe «todo le pareció más conocido y más profético que antes» (120). Doblemente suprimida o neutralizada, primero en el discurso del padre y luego en el sueño donde se ahoga, una mujer real será el *alma mater* de las formas de conocimiento.

El lugar donde Offerdingen alucina la presencia de la ausente es entonces «un monasterio tan maravilloso como la entrada al paraíso». Éste es un lugar donde las mujeres reales necesariamente están excluidas. Y si, según las orgullosas palabras de Hegel, «nuestras escuelas y universidades son nuestra Iglesia»,⁴⁶ entonces su nombre también lo reafirma. Alrededor de 1800 cae el monopolio del conocimiento que antes detentaban los monasterios o las iglesias frente al nuevo sistema educativo estatizado. Lo que sorprende es que a la sombra de una Matilde transfigurada en *alma mater* aparezca un anciano sabio, cuyas conversaciones con Offerdingen incluso podrían completar un fragmento de novela inconclusa. Silvestre, de quien no se dice en vano que «seguirá llorando eternamente junto a la sepultura de ella [la madre]» (124), es el profesor universitario de filosofía de Offerdingen y, al igual que Klingsor, su maestro

⁴⁴ Jens Schreiber, *Das Symptom des Schreibens. Roman und absolute Buch in der Frühromantik* (Novalis/Schlegel), Lang, Fráncfort del Meno, Berna, Nueva York, 1983, p. 212.

⁴⁵ Véase Gerhard Schulz, *Novalis*, Rowohlt, Reinbek, 1969, pp. 141 y s.

⁴⁶ Hegel, citado en Karl Löwith, *De Hegel a Nietzsche. La quiebra revolucionaria del pensamiento en el siglo XIX*, Katz Editores, Madrid, 2008, p. 42.

de alemán. El campo de su conocimiento abarca la medicina (122), la historia (123), la teología (129), las ciencias naturales (131) y sobre todo, la filosofía (127-130). Todas las disciplinas, con excepción de la jurídica, hablan cuando Silvestre pone a Offerdingen al corriente del conocimiento universitario. Con ello, la poesía y el poeta consiguen su legitimación discursiva.

Ya en la conversación con Klingsor, Offerdingen debió enterarse de que la poesía tiene un límite, con todo y su universalidad, a la que pueden traducirse todos los discursos promulgados.

Del mismo modo como cada poeta tiene un terreno propio del que no puede salirse [...] asimismo el conjunto de todas las fuerzas humanas tiene un límite de representabilidad [...] Sólo la madurez que da la experiencia le enseña a uno a evitar los temas que exceden las posibilidades de la poesía y a dejar para la filosofía la labor de seguir las huellas de lo más elemental y de lo más elevado [89-90].

En consecuencia, incluso, y justamente, el poeta Klingsor le concede a la filosofía (y no a algún tipo de teología, como Dante y en general la Edad Media) una superioridad tal que, cuando Silvestre finalmente aparece, ésta entra también en la propia novela. Su enseñanza, a saber, que «el universo se descompone en infinitos mundos, que a su vez se integran en mundos cada vez más amplios» y que «todos los sentidos son, a la postre, un solo sentido» (127), formula exactamente aquello «elemental y de lo más elevado», que según Klingsor, sólo los filósofos, y no los poetas, pueden expresar.

Al pasar de Klingsor a Silvestre, de la espera a la consumación (como se llaman las dos partes de la novela), Offerdingen da por consiguiente el último paso necesario para una formación tal como la de la época de Goethe. Partiendo de una educación preescolar, dentro de la cual todavía había mujeres y en cuya cima sólo se ve poesía alemana, llega a la cumbre del discurso de su época. Esto porque la filosofía, que en el sistema universitario de la vieja Europa únicamente era un propedéutico para estudiar medicina, teología y derecho, los tres discursos del poder absoluto, alrededor de 1800 conquista, en el contexto del nuevo Estado educativo, el rango y el nombre del más alto conocimiento. Las carreras de Fichte o Hegel lo atestiguan.

Mientras las preparaciones para todos los estudios de facultad pasaban por el bachillerato, la facultad de filosofía, hasta entonces el estudio científico general previo para ingresar a las otras tres facultades, consiguió, en el inicio del siglo XIX, su propio lugar soberano. A ella le tocó como tarea especial, junto con el cuidado de la investigación científica, la formación previa para la carrera docente.⁴⁷

⁴⁷ K. Fricke, «Die geschichtliche Entwicklung des Lehramts an den höheren Schulen», en K. Fricke y K. Eulenburg, *Beiträge zur Oberlehrerfrage*, Teubner, Leipzig, Berlín, 1903, p. 16.

La formación de los profesores de alemán (en la llamada realidad) o poetas (en la llamada ficción) opera mediante una disciplina que nuevamente glorifica al alemán. No en vano «se cobija», según Schleiermacher, en las clases de alemán del bachillerato «todo lo que puede concurrir en la escuela para una formación formal libre del espíritu, todas las preparaciones para la filosofía». Klingsor y Silvestre están interconectados técnicamente por la información, siendo ambos padres espirituales de Offerdingen.⁴⁸ Uno enseña la unificación poética de todas las formas del conocimiento, el otro la unificación filosófica. Aun cuando para el héroe de la novela, como le explica Silvestre, «en el mundo en el que actualmente» se encuentra el «único instrumento es la fábula» (127), el anciano sabio considera que la filosofía es la «ciencia de todas las ciencias».⁴⁹ Su poder reside en la insuperable reflexión, sobre cuya novedad histórica Silvestre no deja lugar a dudas. Él mismo lo dice: «Cuán alejada está la ciencia que llamamos doctrina de las virtudes, o moral, de la imagen pura» de la ética filosófica trascendental (128). No obstante, con esto sólo se está citando Hardenberg, cuyos fragmentos y extractos, por otra parte, sólo citan la «moral de Fichte», que es «la visión más correcta de la moral».⁵⁰

Así de precisa es la novela de Hardenberg cuando se trata de su legitimación filosófica. Silvestre, con las palabras de Fichte en la boca, pierde toda cualidad ficticia; su escalada/ascenso a la instancia más alta del discurso del texto repite solamente la carrera científica de los filósofos alrededor de 1800. Desde que un extranjero le habló de una flor azul, habita Offerdingen un reino de «poetas y pensadores»; al final de la novela, en el encuentro entre Offerdingen y Silvestre, el acoplamiento de las dos formaciones discursivas será también una positividad discursiva. La poesía alemana, tal como la que había fundado la época de Goethe, no hubiera existido sin la ayuda del idealismo alemán.

Desde sus comienzos con los trabajos de Gustave Lanson y Georg Lukács, la sociología de la literatura ha tenido un extraño y vago concepto de sociedad. Según la *Teoría de la novela*, la novela de Hardenberg corre el «peligro», o lo agudiza, de una «idealización lírica y emocional de las estructuras de la realidad social [que] no puede relacionarse con la vida esencial de la interioridad en tanto la realidad en el presente estado de desarrollo carece de armonía preestablecida».⁵¹ No obstante, en *Offerdingen* no se opone ninguna interioridad, en general, a las formaciones sociales que supuestamente trabajaban con ahínco (y en vano) en contra de la miseria alemana. La llamada interioridad es en realidad un estudiante de 1800, es decir, un hombre. Del mismo modo, las llamadas formaciones sociales en realidad son los poderes discursivos que primero instituyen lo social y luego lo conducen, por ejemplo, a las reacciones que genera la lectura de la poesía. Por esta razón, la novela de Hardenberg no necesita

⁴⁸ Véase Schulz, *Novalis, op. cit.*, p. 139-141.

⁴⁹ Novalis, *Schriften, op. cit.*, vol. III, p. 666.

⁵⁰ *Ibid.*, vol. III, p. 685.

⁵¹ György Lukács, *Teoría de la novela*, Ediciones Godot, Buenos Aires, 2010, p. 141.

reclutar lectores o seducirlos por medio de «un mundo bello y armonioso pero cerrado en sí mismo y desconectado de todo elemento exterior».⁵² Ésta sólo debe reglar su relación con aquel poder discursivo que alrededor de 1800, y recién alrededor de 1800, se hizo cargo de la poesía. La recepción de la literatura, en todos los tiempos, ha corrido por canales que ya habían determinado de antemano lo que es un texto, un autor, una obra, una letra, etc., aunque para la época de Goethe tal determinación es producida por una filosofía que ha inventado el nuevo campo profesional de la interpretación literaria.

Ofterdingen, tras haber sido instruido por Silvestre en filosofía de la historia, de la naturaleza y de las buenas acciones, puede finalmente decir lo que de modo inconsciente venía haciendo desde que dedicó toda su concentración y pensamiento a una flor azul. Si bien al principio no puede «ni sospechar cómo debe ser el extraño arte» de los «poetas y los trovadores» (31), ahora él produjo un concepto de poesía que (como hubiera dicho Hegel) de inmediato vuelve a perderse bajo el concepto mismo. «¡Oh, padre excelente!», interpela Offerdingen a su filósofo, «¡cómo me está llenando de alegría la luz que emana de vuestras palabras! Entonces el verdadero espíritu de la fábula es un amable disfraz del espíritu de la virtud, y el objeto propio de la poesía, este arte que está subordinado a la fábula, es la actividad de nuestro ser más alto y a la vez más personal» (128).

La lógica del significado, tal como se determinó en el espacio del discurso de 1800, se ha conseguido. La poesía, reducida a su espíritu o concepto, disfraza bajo una forma amigable, efectiva frente a un amplio público, al espíritu o al concepto mismo; es decir, disfraza a la propia definición de la filosofía. En su «subordinación» explícita «el arte poético» encuentra simultáneamente una dueña y una dirección en la que su discurso, esta fusión de todos los canales de información de la época, realmente puede desembocar. La poesía ha alcanzado legitimación, así como unidad de almacenamiento en la que el *Offerdingen* de Hardenberg se despliega por completo, como el *Fausto* de Goethe, en la *Fenomenología* de Hegel.⁵³ Por ello, los intérpretes de la novela, incluso hasta entrado el siglo pasado, en vez de analizar tal cableado discursivo poético-filosófico, siempre reproducen la sumisión de Offerdingen, es decir, subsumen el texto al teorema idealista.

La fuerza del discurso del amo: que es capaz de determinar él mismo, y sin utilizar la fuerza, lo que es un amo o «maestro» que no utilice la fuerza, vuelve ineludible a su discurso. Silvestre puede transmitirle tranquilamente «el arte subordinado de la poesía», este «disfraz» de la conciencia, al joven Offerdingen. Él, en tanto filósofo, ya ha reclamado la conciencia como tal.

Es precisamente esta libertad universal, esta maestría o, si se quiere, este dominio soberano, lo que constituye el ser y la fuerza motriz de la conciencia. En ella se manifiesta la

⁵² *Idem*.

⁵³ Véase Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, op. cit., pp. 165-170.

sagrada singularidad, la actividad creadora inmediata de la personalidad, de modo que cada uno de los actos del maestro es al mismo tiempo revelación de este mundo superior, simple y transparente, que es el Verbo de Dios [127].

Esto es texto sin codificar. Una vez más, Silvestre encarna únicamente a Fichte. Un amo del discurso dice que la autoridad del discurso de Dios ha terminado; desde entonces la filosofía reina sobre todas las demás facultades. Al inicio de los tiempos de la Biblia, pudo haber tenido lugar «una comunicación inmediata con el cielo»; más tarde, en la Edad Media, «el espíritu santo, mediado por el entendimiento de los hombres más astutos y bienintencionados», pudo habernos hablado «a nosotros»; alrededor de 1800, el «Verbo de Dios» será idéntico a la autoría. Según Silvestre, aparece como «sagrada singularidad», como una «actividad creadora inmediata de la personalidad» (127). De acuerdo con Fichte, la «prueba de la ilegitimidad de las reimpressiones de los libros» sólo se puede aportar «si se entiende que cada quien tiene su propia sucesión de ideas», «su propia forma de crear conceptos y vincularlos unos con otros». Alrededor de 1800 se crea precisamente y por primera vez el concepto de derechos de autor y de autoría, en cuyo ámbito de aplicación los libros «permanecen como propiedad exclusiva de su primer dueño». ⁵⁴ Y cualquiera, tal como Silvestre o Fichte, que es capaz de ser una autoridad suficiente como para abatir reflexivamente a autoridades semejantes y poder decir las bases de su legitimación es quien dice verdaderamente la palabra de Dios.

Una novela como *Enrique de Offerdingen*, que recorre el espacio del discurso de su época, desde el inicio hasta el final, desde los ruidos que no se dejan guardar, previos a todas las palabras, hasta el sistema universal de almacenamiento que es la filosofía, el cual memoriza todas las palabras o autores, no contiene simplemente acciones. Actúa.

⁵⁴ Fichte, «Beweis der Unrechtmässigkeit des Büchernachdrucks. Ein Räsonnement und eine Fabel», en *Sämmtliche Werke*, op. cit., vol. VIII, p. 227. Sobre las fases previas a tal autoría en la novela, cuando Offerdingen aprende a identificar, él mismo como héroe, la novela de formación del poeta en cuestión, véase Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, op. cit., pp. 124-130.

El aliento del mundo. Sobre la tecnología de medios de Wagner

Para Erika

También en las artes la Alemania del siglo XIX produjo grandes empresas. Sin embargo, sólo una de ellas sobrevive sin subvenciones o intervenciones del poder estatal: el Bayreuth de Wagner.

A diferencia de todos los programas de educación estética, de todas las redenciones posibles por medio del «eterno femenino», el drama musical permanece actual. Wagner, con su olfato para las relaciones públicas, sabía muy bien que este género también tenía grandes posibilidades de éxito en los Estados Unidos. Si no, no se habría propuesto emigrar de Bayreuth a un Hollywood *avant la lettre*. Esto sólo puede significar una cosa: el drama musical de Wagner es el primer medio masivo en el sentido moderno de la palabra. Su simultaneidad en nuestros sentidos se origina en su tecnología. Las artes (para adoptar una palabra vieja aplicada a una institución vieja) sólo mantienen relaciones simbólicas con el campo de los sentidos que éstas presuponen. Los medios, por el contrario, tienen en lo real mismo una referencia a la materialidad con la que trabajan. Las placas fotográficas registran las huellas químicas de la luz; los discos, las huellas mecánicas del ruido.¹ Wagner tenía clara esta diferencia entre artes y medios. En *La obra de arte del futuro*, un título que no da lugar a ambigüedades, Wagner hace la observación irónica de que la poesía únicamente podía ofrecerles a sus lectores el catálogo de una galería de artes plásticas, pero nunca los cuadros propiamente.² Para llenar tal hueco tecnológico, Wagner inventó el primer aparato artístico para la reproducción de datos sensoriales como tales.

Reflexión y capacidad imaginativa, formación y alfabetización, todas aquellas capacidades psíquicas tan celebradas, que la poesía romántica clásica requería para llegar en papel a la generalidad de las personas, se volverían obsoletas de un golpe.³ Pues en

¹ Véase el desarrollo sistemático de ese argumento en Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, ed. Helmut H. Diederichs, Fischer, Fráncfort del Meno, 1977, p. 27.

² Véase Richard Wagner, «La obra de arte del futuro», Universidad de Valencia, *Col·lecció Estètica & Crítica*, Valencia, 2000, p. 96.

³ Sobre las categorías de la estética clásica como perífrasis de una nueva y perfecta alfabetización, véase Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, Fink, Múnich, 1985, pp. 115-136. Sobre la obsolescencia de las artes convencionales, véase Friedrich Nietzsche, «Richard Wagner en Bayreuth», en Friedrich Nietzsche, *Obras*

la oscuridad revolucionaria del *Festspielhauses*,⁴ a la que remiten todas las oscuridades de nuestras salas de cine, comenzó el medio drama musical su juego sobre los nervios del público, y con ellos.

El anillo del nibelungo representa el poder, no el dinero.⁵ Y el único poder que no se va a pique cuando llega el crepúsculo de los dioses al final de la tetralogía es el poder de la técnica. El gran ingeniero Alberico, inventor de un yelmo que lo volvía tan invisible como el director del foso de la orquesta en Bayreuth, sobrevive como poder invisible pero invicto. Por eso es Alberico la alegoría del *Festspielhauses*... y no su antagonista divino Wotan, quien improvisa la política corporativa de Wagner sobre la fundación de la familia. Wotan o Wagner nunca podrían impedir que entre sus descendientes, aun cuando éstos estuvieran programados para una lealtad instintiva, se alzaran traidores como Sigfrido o Wieland.* No obstante, el poder invisible que Alberico ejerce con su látigo,⁶ o el director de orquesta con su batuta, sobre los nibelungos, los músicos y la audiencia permanece como una inscripción fisiológica en los cuerpos y los nervios. Las innovaciones de Alberico, alias Wagner, son fáciles de mostrar. Una comparación del medio drama musical con el drama tradicional y la ópera tradicional es suficiente. No existe ningún motivo para diferenciar estos tres géneros artísticos según la forma, contenido y significado, es decir, valiéndose de los medios tradicionales de la reflexión

completas, ediciones Prestigio, Buenos Aires, 1970, p. 58: «Pues si algo diferencia su arte [de Wagner] de todo arte de estos últimos tiempos, este algo es la circunstancia de que su lenguaje no es ya el de la cultura de una casta y, en fin, no conoce la oposición entre gente culta y gente inculta. Se contraponen, así, a toda la cultura del Renacimiento, que hasta ahora nos había envuelto a los hombres modernos en su luz y su sombra». Un siglo después de Nietzsche podría escribirse en su definición de un medio moderno, por lo demás sumamente precisa, en lugar de Renacimiento, Gutenberg, y en lugar de «luz y sombras», «papel y tinta de imprenta».

⁴ «En Bayreuth se buscaba un espacio oscurecido. Entonces, también esto era un medio estilístico sorprendente. “Se hizo en la casa una noche cerrada, de modo que uno no podía reconocer ni a su vecino —escribe el sobrino de Richard Wagner, Clemens Brockhaus, en ocasión de la visita del káiser en 1876 a Bayreuth—, y de las profundidades comenzó a sonar la maravillosa orquesta”» (Georg Gustav Wieszner, *Richard Wagner als Theaterreformer. Vom Werden des deutschen National-Theaters im Geiste des Jahres 1848*, Lechte, Emsdetten, 1951, p. 115). Con esta oscuridad en la que se sumía incluso a los káisers y reyes, cuyos teatros de la vieja Europa hasta entonces les garantizaban arquitectónicamente una visibilidad representativa, llega al público el arte del nuevo tiempo. En 1913, casi cuatro siglos después, un cine de Mannheimer usará el eslogan publicitario: «¡Pase usted, nuestro cine es el más oscuro de toda la ciudad!» (citado por Silvio Vietta, «Expressionistische Literatur und Film. Einige Thesen zum wechselseitigen Einfluß ihrer Darstellung und Wirkung», *Mannheimer Berichte* 10 [1975], p. 295).

⁵ Véase André Glucksmann, *Los maestros pensadores*, Anagrama, Barcelona, 1978, p. 228: «Detrás del robo del Anillo, el plan de Wotan. Detrás del fantasma del capital, la cuestión del poder. Los dioses hambrientos necesitan luchas finales. Si arde el Walhalla, el poder, la Ciudad prohibida, el palacio del comité central, todo arde».

* Wieland Wagner, uno de los nietos de Richard Wagner, dirigió junto con su hermano Wolfgang el *Festival de Bayreuth* entre 1951 y 1966. Sus puestas en escena de las obras de su abuelo se consideraron revolucionarias en su época. [T.]

⁶ Los efectos estereofónicos en los que se inspiraron los productores de *El anillo*, Culshaw y Solti, para realizar la escena de la pelea entre Mime y su hermano enmascarado, los he descrito en «El dios de los oídos», en este mismo libro.

filosófica. Todos deben verse simplemente como medios; esto significa verlos con la misma estupidez que distingue a los héroes de Wagner, en especial a Sigfrido.

A la luz de esta estupidez, el drama clásico no era más que un intercambio de información verbal entre personas que muy naturalmente podían hablar y escucharse. Ellos se conocían uno al otro por el nombre o, en caso de no haber sido presentados todavía, al menos de vista. Cuando por motivos dramáticos se vio empañada la completa transparencia de este flujo de datos ópticos y verbales, ingresaron dos, y sólo dos, formas de perturbación: por un lado, palabras que inducían al error, sobre todo nombres; por el otro, máscaras. No obstante, el significado de las palabras dichas y escuchadas todavía no desaparecía en los ruidos de fondo de lo real. E incluso el poder desfigurador de las máscaras no llegaba tan lejos como para transformar a quien la portaba en aquella voz invisible que era el Alberico de Wagner bajo su yelmo. El campo acústico como tal, con sus ruidos sin sentido y voces sin cuerpo, no tenía espacio en el drama.

Sin lugar a dudas la ópera transcurre, desde luego, como un flujo de datos acústicos. Sin embargo, no todos sus parámetros estaban tan definidos. Una interacción más o menos rudimentaria, como la que establecían las partes recitativas, siguió el modelo del drama: el discurso y/o la mirada informaba a los personajes cuáles eran sus posiciones recíprocas en el juego. En cambio, cuando éstos cantaban las arias, entraban en el campo acústico para expresar los llamados efectos, que por su parte tenían poca repercusión sobre la interacción dramática. Sólo en casos excepcionales los ruidos (como señales o gritos) transmitían información también en el plano interpersonal. La ópera se basaba en una separación entre los datos acústicos y los verbales, los recitativos y las arias; separación que en el análisis final simplemente podía haber repetido la división del trabajo entre el libreto y la partitura, el letrista y el compositor.

El programa técnico de Wagner solamente puede ser reconstruido en contraste con la tradición del drama y la ópera. Dos géneros artísticos que operan en diferentes campos sensoriales no pueden pegarse fácilmente. El drama musical, para conseguir la composición técnica material necesaria de los medios masivos modernos, debe intervenir en la materialidad del flujo mismo de datos. Al contrario del drama, donde las interacciones entre los personajes necesitan una motivación que provenga de acontecimientos acústicos. Al contrario de la ópera, donde los acontecimientos acústicos, sean vocales o instrumentales, necesitan una motivación que provenga de la interacción dramática. Estas dos razones son las que impiden que los textos de Wagner sean vistos simplemente como libretos de ópera y que justifiquen que sus partituras contengan tantas indicaciones para el director.⁷

⁷ Un análisis estadístico llegó al resultado de que solamente en *El anillo* se ofrecen 220 indicaciones acústicas al director y 190 indicaciones ópticas. Ya esto relativiza la conclusión de que Wagner habría puesto los datos ópticos sobre los acústicos, «porque la transcripción musical de las necesidades auditivas ya es suficiente por sí misma». Karl Gross, «Die Sinnesdaten im *Ring des Nibelungen*. Optisches und akustisches Material», en *Archiv für die gesamte Psychologie* 22 (1912), pp. 401-422.

Ninguno de los flujos de datos producidos, ni las palabras con sentido, ni el contacto visual, ni tampoco los efectos psicológicos pueden garantizar tal motivación recíproca entre los distintos campos sensoriales. Un fenómeno, y solamente uno, es capaz de aparecer simultáneamente en el texto y la partitura, en el drama y la música. Todos nosotros (con excepción de los estudiosos de Wagner) lo conocemos: la respiración.

Sigfrido, tercer acto. El héroe ha entrado al círculo de fuego y descubre en su centro un cuerpo que yace en el suelo completamente cubierto por una armadura. Si este cuerpo está muerto o únicamente dormido, es algo que Sigfrido no sabe. Tampoco sabe si es un hombre o una mujer. Vida y muerte, hombre y mujer: estas dos oposiciones fundamentales para cada cultura debieron, por principio, volver a instituirse. La escena dramática, una de las más hermosas que Wagner escribió, comienza como una escena original, en sentido literal.

A través de este campo lleno de indefiniciones llega un único indicio, un único *bit* de información. Los oídos de Sigfrido oyen que el cuerpo respira. Entonces, al acercarse, el héroe canta «el movimiento de la respiración» como un signo de vida. «Él toma su espada, corta con tierno cuidado la anilla del blindaje a ambos lados de la armadura», y libera así la respiración de su «cota de malla que la ciñe». Al hacerlo descubre bajo el peto los signos de la feminidad. Por ello, la respiración de Brunilda pasa de ser un signo de vida y erotismo, a ser finalmente el objeto de deseo erótico; Sigfrido lo llama «este cálido y preciado aroma de la respiración». Y con razón, pues todo lo que el héroe había dicho y hecho antes no había servido para despertar a la durmiente. Recién recupera Brunilda «la percepción de la tierra y el cielo», cuando Sigfrido —quien también «deseaba expirar»— «sorbe la vida de los más dulces labios».⁸

Despertar, para Wagner, siempre significa cantar. La materialidad de los flujos de datos del drama musical se basa en la intensidad de la vida en el diafragma, los pulmones, la garganta y la boca. Por ello, el canto es la última y más importante transformación del aliento. Con el mismo aliento con el que Sigfrido le dio el beso a Brunilda, o posiblemente con el que él tomó de ella, comienza la recién despierta Brunilda su saludo al sol, a la luz y a la tierra, los tres medios que sostienen la vida fisiológica. Desde luego, dicho canto radiante se volverá cada vez más verbal en el proceso, más significativo y más psicológico. Brunilda, despertada por la respiración o por el deseo de Sigfrido, comienza a explicarle a su amado, por un lado, hasta qué punto ella es su madre muerta y por tanto está bajo la protección del tabú del incesto, y por otro, una mujer llena de vida con la cual él puede acostarse. Sin embargo, dado que el aria tiene su origen en el aliento mismo, permanece a un nivel fisiológico, cuya teoría acababan de fundar por primera vez los contemporáneos de Wagner. La acústica y la fisiología de la voz empiezan con Alexander J. Ellis en Inglaterra, Hermann von Helmholtz en Alemania, Ernst Wilhelm Brücke en Viena.⁹ A esto se le agrega, por primera vez en toda la historia de la literatura, que un discurso completamente articulado encuentra un re-

⁸ Richard Wagner, *Die Musikdramen*, Deutscher Taschenbuch, Múnich, 1978, pp. 727-729.

⁹ Véase Wolfgang Scherer, «Klaviaturen, Visible Speech und Phonographie», en Friedrich A. Kittler, Manfred

chazo explícito. Cuando Brunilda declara de su amor, tan eterno como casto, Sigfrido responde:

Qué maravilloso suena
 Tu hermoso canto
 Pero oscuro me parece el sentido.
 Tus ojos brillan
 Veo su luz;
 Tu aliento sopla
 Siento su calidez,
 tu voz canta
 Oigo su ternura:
 Sin embargo, lo que me dices en tu canto,
 No lo comprendo.
 Ni puedo concebir con mis sentidos
 Tanta distancia,
 cuando todos los sentidos
 ¡sólo te ven y te sienten a ti!¹⁰

La presencia ardiente de un deseo en lugar del amor eterno o platónico; el sonido (exactamente en el sentido que le da Jimi Hendrix) en lugar del significado verbal; los sentidos excitados fisiológicamente en lugar de una psicológica imago-materna: la respuesta de Sigfrido define el propio drama musical. Habla únicamente de los medios que presenta Bayreuth: de lo óptico y lo acústico, del brillo y el soplo del aliento. En el arte tradicional, semejante respuesta habría provocado un escándalo. Sin aquella extraña idea de que el sentido se encuentra básicamente en las palabras (e ignora la respiración), no se habrían desarrollado las acciones dramáticas. El bel canto de la ópera italiana, que también se encontraba en el límite de la incomprendibilidad, no estaba pensado, en efecto, para revelar las raíces fisiológicas del canto en la respiración. Más bien las ocultaba bajo las figuras melódicas y el virtuosismo del canto. Por ello, ninguna ópera se permitió un final como el que se le permitió al *Sigfrido* de Wagner, es decir, llevar el acto de amor en su fisiología al escenario.

Lo que sucede (para decirlo con las palabras de Lacan) como una erótica de la respiración¹¹ entre Brunilda y Sigfrido no es ninguna excepción en los dramas musi-

Schneider y Samuel Weber (eds.), *Diskursanalysen 1:Medien*, Westdeutscher Verlag, Wiesbaden, Opladen, 1987, pp. 37-54.

¹⁰ «Wie Wunder tönt,/was wonnig du singst, –/doch dunkel dünkt mich der Sinn./Deines Auges Leuchten/seh ich licht;/deines Atems Wehen/fühl ich warm,/deiner Stimme Singen/hör ich süß: –/doch was du singend mir sagst,/staunend versteh ich's nicht./Nicht kann ich das Ferne/sinnig erfassen,/wenn alle Sinne/dich nur sehen und fühlen! –.» Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., pp. 731 y s.

¹¹ Sobre la «erogeneidad de la respiración», véase Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, 23ª ed., vol. 2, Siglo XXI, México, 2003, p. 797. El concepto de voz como objeto incompleto, tal como se estableció aquí para Wagner, se remonta solamente a Lacan.

cales de Wagner. La misma escena original surge una y otra vez: un personaje dramático escucha atentamente la respiración de otro. Así ocurre entre Siglinde y el inconsciente Sigmund al inicio de *Las Valquirias* y al final de este amor entre Sigmund y la inconsciente Siglinde.¹² Así ocurre con el agonizante Tristán, al principio, cuando el sirviente Kurwenal, «adolorido e inclinado sobre él», «escucha diligente su respiración», y al final, cuando Isolda se lamenta frente al cuerpo de Tristán, del que no sale «ni un soplo de respiración».¹³ Una y otra vez el aliento de los otros será un signo para diagnosticar la vida o la muerte, para diagnosticar si puede cantar o habrá de enmudecer. Y viceversa, el aliento propio será la condición necesaria de los actos que, una y otra vez, son simultáneamente dramáticos y musicales. En el primer acto de *Sigfrido*, a los gritos inarticulados del héroe y su estribillo «Sopla el fuelle, sopla lo bueno» los acompaña el fuelle que sopla al atizar el fuego de un horno realmente industrial para fundir acero.¹⁴ En el segundo acto, el mismo aliento de Sigfrido pone en marcha al cuerno y la flauta.¹⁵ En el tercer acto, finalmente, éste crece hasta convertirse en una canción de amor articulada. Así, desde la trama, los dramas musicales de Wagner motivan y generan la música misma, ya sea vocal, como la canción de amor, o instrumental, como el cuerno y la flauta.

Y sin embargo, los principales glosadores son unánimes en ignorar los llamados libretos de Wagner o desdeñarlos. Posiblemente sólo tienen ojos para las letras, pero ningún oído para la respiración, los ruidos y las tormentas que descubrió la poesía de Wagner. Posiblemente también se deslumbraron con la estructura de una filosofía presuntuosa, como la desarrollada por Wagner para enmarcar su texto sumamente sencillo. En todo caso, para los glosadores los hechos de la fisiología y los medios tecnológicos parecen ser demasiado tontos o demasiado inconscientes.

Con todo, en los medios masivos el inconsciente será el objeto mismo. Los canales de información de las artes tradicionales se encendían a través de la conciencia y se interrumpían también con la conciencia. Los que sostenían una conversación también podían abandonarla. Si se trataba de lanzar o recibir miradas, podían también cerrar los ojos. El sonido, por el contrario, atravesaba la coraza llamada yo, ya que, entre todas

¹² Véase Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., pp. 586 y 621-626. Esta simetría entre los dos amantes de la valquiria ya indica que el drama musical en su conjunto, como se muestra ahora aquí en el caso de *Tristán e Isolda*, podría analizarse como el arco de una gran respiración. Los preludios de la orquesta comienzan con la respiración sobrehumana de la tormenta que provoca el estado inconsciente de Sigmund y su falta de aire al inicio de la trama. Luego de que Siglinde le haya devuelto la vida y la respiración al refugiado mediante el canto, despierta en ambos el amor, hasta que la «respiración» natural de la «primavera» prescribe poco a poco el incesto de los hermanos (véase pp. 598 y s. y también la «primavera», su «resonancia», su crescendo y su retroalimentación mediante el amor en *Meistersingern*, pp. 422 y s.). Cuando, a la inversa, el ataque de Wotan perturba la posibilidad de este amor, caen la inconciencia y la falta de aire sobre Siglinde. Por ello, el tercer acto trae de regreso el triunfo de aquella respiración sobrehumana de la tormenta, que será señalado como «Hojotojo!» por las valquirias y como «tormenta de viento» por Wotan (pp. 630-634).

¹³ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., pp. 366 y 380.

¹⁴ *Ibid.*, p. 686.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 702 y s.

las aperturas de los órganos de los sentidos, los oídos son los más difíciles de cerrar. Por ello Alberico, en «El ocaso de los dioses», logra que su hijo Hagen «escuche» dormido sus órdenes en el «sueño» mismo.¹⁶ El sonido, que es el poder que todo lo penetra, sostiene el imperialismo artístico de Wagner. Y las tramas de los dramas musicales revelan también que Wagner conocía este poder tan bien como su técnico de medios, Alberico.

Una y otra vez los críticos se han percatado de que *El holandés errante* está totalmente construido sobre una alucinación óptica: la mirada fascinante y «soñadora» de Elsa sobre el mural del holandés lo lleva a su materialización.¹⁷ Sin embargo, nadie parece haber notado que en *Lohengrin*, es decir, en la madurez de Wagner, en lugar de una alucinación óptica se encuentra una alucinación acústica. Su contenido no es ni más ni menos que el poder que todo lo penetra, el de la acústica misma. Elsa, la futura esposa de Lohengrin, lo dice y lo canta:

Solitaria en días nublados
 Le he suplicado a Dios,
 El corazón en el más profundo lamento
 Vierto en el rezo:
 Pues fluye de mi gemido
 Un sonido tan doliente
 Que sus tonos demasiado violentos
 exaltan el aire:
 Lo escucho resonar a lo lejos,
 Hasta donde mis oídos casi no lo alcanzan;
 Mis ojos están cerrados,
 Y me hundo en el dulce sueño/ ... /
 En luminosa armadura brilla
 Un caballero que se acerca.¹⁸

Este caballero es alucinado al principio por los ojos cerrados de Elsa. Por ello, él, al igual que el holandés de Senta, aparecerá de inmediato sobre el escenario. Su presencia, en total coincidencia con la interacción dramática, resulta de una alucinación acústica. Las súplicas, los lamentos y los gemidos de Elsa han ordenado que Lohengrin venga desde una distancia de aproximadamente 400 millas, desde la distancia entre su ducado de Brabante y su montaña sagrada de Monsalvat. Una empresa impo-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 778 y s.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 190 y 196.

¹⁸ «Einsam in trüben Tagen/hab ich zu Gott gefleht,/des Herzens tiefstes Klagen/ergös ich im Gebet: –/da drang aus /meinem Stöhnen/ein Laut so klagevoll,/der zu gewalt'gem Tönen/weit in die Lüfte schwoll: –/ich hört ihn fernhin hallen,/bis kaum mein Ohr er traf;/mein Aug' ist zugefallen,/ich sank in süßen Schlaf! / ... / In lichter Waffen Scheine/ein Ritter nahte da.» *Ibid.*, pp. 270 y s.

sible, si no fuera porque en Wagner el medio es el mensaje. Sin embargo, dado que Elsa pasa por alto el contenido de sus lamentos, súplicas y gemidos y únicamente menciona la existencia de estos sonidos, la teoría de McLuhan llega a hacerse verdad. Como en el caso de los oídos de Sigfrido, que están atentos a Brunilda, o al habla de Kundry, que solamente es un intento «áspero e interrumpido» de «recuperar el lenguaje»,¹⁹ el discurso se reduce a su modalidad vocal fisiológica. Un ruido casi inaudible, divorciado de la boca y la voluntad de su emisora, se eleva a un tono absoluto y poderoso, el cual, entonces, como sonido que «reverbera desde lejos», viaja a través del tiempo y el espacio.

Dicho efecto acústico no lo habría podido efectuar la Elsa de la Edad Media ni el Wagner del siglo XIX. Nuestros oídos son los primeros en conocerlos al dedillo: noche tras noche los sistemas de amplificación de poder de la música de rock (amplificadores, líneas de retardo, ecualizadores y mezcladoras) crean dichos ruidos vocales, sonidos envolventes y efectos de resonancia.²⁰ En otras palabras, las palabras de Jimi Hendrix, la Elsa de Wagner es la primera habitante de *Electric Ladyland*. Lo que describe con una precisión increíble como tonos, exaltaciones y resonancias tiene poco que ver con rezos o creencias cristianas. Simplemente anticipa la teoría de la retroalimentación positiva y por ello mismo también anticipa la teoría oscilatoria.

En las condiciones técnicas existentes en su época, Wagner no podía implementar la retroalimentación del sonido. En su lugar, lo componía. Y ya eso fue una innovación. Fantasías como las de Elsa tienen sus orígenes en el romanticismo alemán: en Schelling o Bettina Brentano.²¹ Su realización, en cambio, debía esperar hasta que llegara Wagner. El fondo orquestal del rezo de Elsa y más aún el preludio a todo el drama musical *Lohengrin* efectúan de hecho lo que Elsa describe como un crescendo interminable de su voz. La respiración y su escalonamiento (suspiros, súplicas, gemidos) son por consiguiente sólo puntos de inserción para una segunda retroalimentación, esta vez entre los efectos vocales y los instrumentales. Para que los lamentos casi inaudibles de Elsa pudieran convertirse en un sonido amplificado, que resonara a lo lejos, debían ser incorporados por la orquesta y en especial los metales.

¹⁹ *Ibid.*, p. 840. Todo lo que dice Kundry sería examinado como trastorno histérico del habla en el sentido técnico psicoanalítico, es decir, como separación entre la cabeza y el cuerpo, en tanto son atravesados por la garganta. Véase al respecto Lucien Israel, *Die unerhörte Botschaft der Hysterie*, Reinhardt, Múnich, Basilea, 1983, pp. 32-39. Por ello también escucha Gurnemanz, este terapeuta *avant la lettre*, con tanta atención los «sordos gemidos» de Kundry, que, como siempre en Wagner, indican la «no muerte» (pp. 854 y s.).

²⁰ Véase F. A. Kittler, «El dios de los oídos», artículo de este libro, p. 57.

²¹ Véase por ejemplo Bettina Brentano, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, en *Werke*, ed. Gustav Konrad, Bartmann, Frechen, 1959-1961, vol. II, pp. 51 y s.: «Las estrellas se sumergieron en un mar de colores; florecieron las flores, crecieron hasta las alturas; lejanas sombras doradas las protegían de la luz blanca; y así se eleva en este mundo interno una visión detrás de la otra; al mismo tiempo sienten mis oídos un delicado sonido argentino, poco a poco se fue haciendo un eco, que cuanto más me esforzaba por escuchar se volvía más fuerte y poderoso, y me alegraba pues me fortalecía, fortalecía mi espíritu este gran sonido que se alojaba en mi oído». Para Schelling, consúltase el inicio del diálogo de «Bruno».

La orquesta de Wagner tenía exactamente la misma función que un amplificador. Por esta misma razón, en su autobiografía se nota una repetida fascinación por los ecos y las retroalimentaciones, los efectos de desvanecimiento y las ilusiones acústicas.²² Por ello mismo, también Adorno, quien mantiene su confianza en el arte europeo y la lógica musical, fracasa ante Wagner. Los amplificadores anulan a la filosofía. Ellos rompen con los valores tradicionales de la música —como el trabajo temático o la polifonía, todos ellos datos básicamente escritos— y los sustituyen por sonido. Con Wagner, la música será un objeto de dinámica pura y acústica pura.

La prueba de esto la aporta, a la vez, tanto el texto como la partitura de *Tristán*. Como es bien sabido, el más moderno drama musical de Wagner también se deriva de una novela de la Edad Media. Aunque por un motivo que es menos conocido. Gottfried von Strassburg había entretejido todo el texto de su novela *Tristán* con acrósticos y anagramas; por consiguiente, fue el primer escritor en lengua vernácula que hizo hincapié en el fenómeno mismo de la escritura. Entonces, no es ninguna casualidad que desde el título se le llame maestro, es decir, quien domina la escritura. Gottfried ya no se dirige, como sus muchos predecesores caballerescos, a un grupo de escuchas nobles; con juegos de palabras, que necesariamente escapaban a los simples oídos, instituyó un nuevo público de alfabetizados o lectores.²³

El *Tristán* de Wagner es la revocación total de este sistema de información, tal como había dominado desde Gottfried hasta Goethe, pasando por Gutenberg, es decir, revoca a la propia literatura. En la novela caballerescas, Tristán e Isolda, para poder acordar una noche de amor prohibida, usaron sus iniciales «T» e «I» como código secreto, que el escritor de la novela igualmente alfabetizado salpicó luego como acróstico sobre todo su texto. En el drama musical, aparece un sonido en el sitio exacto de este código de letras. El segundo acto abre con un sonido arrullador y ambiguo de la orquesta, que la doncella de Isolda, Brangania, entiende, demasiado bien, como una señal del cuerno del rey Marke. A Isolda, por el contrario, «el ímpetu de su deseo» por Tristán la lleva «a oír» (erróneamente) lo que ella «quiere»: definición de una alucinación acústica. Su doncella le contesta a Isolda: «El sonido del cuerno no suena tan dulce, es el suave borbotillo del agua de la fuente al caer lo que suena tan bien».²⁴ El sonido ambiguo de la orquesta, por consiguiente, lleva el nivel interpersonal a ser propiamente un tema. Él provoca una alucinación acústica que literalmente aleja

²² Respecto de todo esto, véase Richard Wagner, *Mi vida. 1813-1868*, ed. Martin Gregor-Dellin, Turner, Madrid, 1989; sobre el efecto del eco, p. 278; sobre el efecto de la retroalimentación, pp. 285 y 312-313, y sobre los efectos de desvanecimiento, pp. 332 y 490. Una alucinación acústica es la conocida leyenda de cómo a Wagner le llega en el sueño el preludio de *El anillo*, *op. cit.*, p. 512. El eco finalmente dispara el incesto entre los hermanos, Sigmund y Siglinde (véase *El drama musical*, *op. cit.*, pp. 600 y s.).

²³ Un análisis detallado de la literalidad, al menos del sonido, en las dos versiones de *Tristán* se puede ver en Norbert W. Bolz, «*Tristan und Isolde* – Richard Wagner als Leser Gottfrieds», en *Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions*, eds. J. Kühnel, H.-D. Mück y U. Müller, Kümmerle, Göppingen, 1979, pp. 279-284.

²⁴ Wagner, *Die Musikdramen*, *op. cit.*, p. 344.

al no amado Marke y acerca, con el sonido de la naturaleza —de una fuente— al amado Tristán. Y puesto que en las obras de Wagner tanto el texto como la partitura siempre se motivan el uno a la otra, la oscilación textual entre el sonido de la naturaleza y el instrumento de la orquesta, los ruidos al azar y la señal de caza, encuentra su correspondencia en dos cuernos igualmente analfabetos, que simultáneamente tocan do mayor y fa mayor.²⁵ Un efecto bastante prohibido, por lo menos mientras la música se encuentre bajo el dominio de las partituras y las partituras bajo el dominio de la escritura. Sin embargo, el nuevo medio de Wagner, el sonido, desbanca 600 años de literalidad o literatura.

Por todas partes de la obra *Tristán*, desde el inicio hasta el final, los efectos acústicos rempazan a la estructura simbólica, es decir, escrita, del drama y la música. Tal remplazo les sucede, en primer lugar, a las voces, y en segundo, a los instrumentos, porque, una vez más, el aliento se convierte en su raíz común. En una carta a Mathilde Wesendonck, la Isolda particular de Wagner, él explica cómo compuso la dinámica del preludio de *Tristán* simplemente a partir de «la teoría budista del origen del mundo» y con ello la materializó. Desde el mero inicio, antes del primer tono, reina un silencio infinito o «Nirvana» o una «claridad del cielo». Luego, con el solo de chelo, que explícitamente se llama «un aliento» o respiración, se nubla la «claridad del cielo». En tercer lugar, y finalmente, entra el acorde de Tristán, el sonido de la orquesta «crece y se amplifica y en una voluminosidad inescrutable se presenta finalmente todo el mundo frente a mí». ²⁶ Esto es texto sin codificar y, en el caso de la voluminosidad, también es, en términos de técnica de medios, dinámica pura. Del Nirvana, pasando por el aliento de la respiración inicial, hasta la composición del mundo, el preludio orquestal constituye para el *Tristán* el primer circuito de una retroalimentación acústica.

El segundo circuito, esta vez uno vocal, se abre con el telón. Un «joven marinero» canta, en primer lugar sin visibilidad del intérprete, en segundo a capela, es decir, sin orquesta. Canta al «viento» que «sopla frescamente hacia el hogar» y, sin embargo, así se alejan cada vez más el barco y el marinero de su «niño irlandés». Por ello, en el siguiente aliento, el marinero le pregunta a su amor lejano: «¿Son tus suspiros las penas que hinchan mis velas?» Muy lejanos resuenan los suspiros, y, en palabras de Elsa, ellos mismos deben producir la distancia que luego lamentan: la paradoja de una erótica de la respiración. Sin embargo, con ello el viento y el aliento, los ruidos de la naturaleza y la voz de los hombres, serán indistinguibles hasta en el juego de palabras del marinero. Pues todo lo que él dice y canta explota la más perfecta sinonimia entre «pena» y «soplo». Su canción finaliza con los tristes versos soñadores: «¡Sopla, sopla, viento! ¡Pena, pena, mi niño!»²⁷

Las voces de los hombres como vientos, los vientos como voces de los hombres; sólo la lingüística de un Wagner o un Sigfrido, en su desprecio por el sentido, permiten

²⁵ Richard Wagner, *Tristan und Isolde (Partitur)*, Peters, Londres, Zúrich, Maguncia, Nueva York, pp. 323 y 328.

²⁶ Richard Wagner, Carta a Mathilde Wesendonck, 3 de marzo de 1860, en *Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe*, ed. Julius Kapp, Hesse & Becker, Leipzig, 1915, p. 293.

²⁷ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., p. 321.

semejantes equivalencias, que además son juegos de palabras. No obstante, el drama musical vive de ellos, porque solamente ellos pueden conectar voces e instrumentos, texto y partitura. Cuando el marinero, que no canta a capela por casualidad, reduce los ruidos de la naturaleza a voces humanas, anticipa y motiva ya la siguiente escena, en donde nuevamente se emplean ruidos que no son humanos, sino orquestales. La canción del marinero acaba en las cuerdas para cederle el fondo a una salida a escena que presenta al verdadero y único «niño irlandés» en una pieza: Isolda. Sin embargo, y de esta manera, una mujer tiene la palabra. Y ella transforma, lógicamente, todas las palabras del marinero. Isolda, quien sufre por la lejanía y la falta de deseo de Tristán, anhela simplemente que todas las voces de los hombres vuelvan a hundirse en los ruidos de fondo, o Nirvana. Por ello, quiere recuperar el poder mágico que su madre había poseído y le había heredado:

¿Adónde, oh madre,
Entregaste el poder
Para mandar sobre el mar
y sobre la tormenta?

¡Oh buen arte
de la hechicera
que sólo prepara bálsamos!
Despiértame otra vez,
Atrevido poder;
Aquí en el pecho,
Donde te refugias.

¡Escuchen mi voluntad,
Vientos cobardes!,
¡Aquí, a luchar,
Rugidos del tiempo!
¡Frenéticas tormentas,
Remolinos iracundos!
Que salga de su sueño
Este mar soñador.
Que despierte con motivo
De su rencorosa codicia.
¡Muéstrole el botín
Que le ofrezco!
Destroza este obstinado barco
Y trágate sus escombros
Y lo que sobreviva de él,

El soplo de su aliento,
Ése es el pago que a ustedes vientos
Les dejo.²⁸

La magia de Isolda, hasta entonces, había estado reducida a una interioridad, como también, y no por casualidad, la interioridad constituía toda la magia de la poesía romántica clásica. Sin embargo, con la llegada del drama musical regresa una vieja magia exterior. La orden de Isolda se dirige simultáneamente a dos destinatarios: el viento y los instrumentos de viento, es decir, a la naturaleza y a su correlato tecnológico. Con cada palabra que ella canta aumenta la dinámica de la orquesta. Una sola voz humana desea ahogar toda la retroalimentación instrumental junto con todas las otras voces del barco. Por eso es tan significativo que el fortísimo de la orquesta que suena tras la voz femenina haga una pausa por uno y sólo un compás. En consecuencia, sin acompañamiento, como para recordar el canto a capela del marinero, Isolda canta la palabra *aliento*: es decir, el concepto contrario a los sonidos no humanos.²⁹ Exactamente así de sutil es la interconexión entre los acontecimientos textuales y acústicos.

Las óperas antes de Wagner estaban limitadas a una región dinámica en donde no se permitía que los efectos de sonido ahogaran fácilmente a las voces humanas y al lenguaje humano. Sin embargo, eso es exactamente lo que sucede cuando Isolda le entrega a los vientos el aliento de todas las vidas de su barco como pago. Es decir, que la fisiología de la voz sólo es una fracción de la acústica general. Por ello, el deseo fantasmagórico de Isolda produce una nueva definición de drama musical. Por ello, también se cumplirá el deseo en la última escena. La llamada muerte de amor de Isolda no tiene ninguna otra función. Ésta celebra, bajo el título increíblemente exacto de «Aliento del mundo», un poder acústico que está por encima y más allá de toda la humanidad.

Nuevamente, el comienzo es sencillo, suave y humano. Isolda recuerda y canta una vieja «melodía», que es «tan maravillosa y suave» porque se erige como *leitmotiv* de su amado muerto. La melodía asciende desde los instrumentos de viento, a los cuales sigue Isolda, en una composición técnicamente precisa, con la demora exacta de una octava.³⁰ No obstante, con semejante retroalimentación entre la orquesta y las voces rápidamente se acaba toda la suavidad. Lo que acontece en su lugar es un crescendo en el sentido literal: un crecimiento. En el ámbito de los oídos de Isolda, o en sus alucinaciones, el cadáver de Tristán comienza otra vez a vivir, a hincharse y respirar.

²⁸ «Wohin, o Mutter,/vergabst du die Macht,/über Meer und Sturm zu gebieten?/O zahme Kunst/der Zauberin,/die nur Balsamtränke noch braut!/Erwache mir wieder,/kühne Gewalt;/herauf aus dem Busen,/wo du dich bargst!/Hört meinen Willen,/zagende Winde!/Heran zu Kampf/und Wettergetös!/Zu tobender Stürme/wütendem Wirbel!/Treibt aus dem Schlaf/dies träumende Meer,/weckt aus dem Grund/seine grollende Gier!/Zeigt ihm die Beute,/die ich ihm biete!/Zerschlag es, dies trotzige Schiff,/des zerschellten Trümmer verschling's!/Und was auf ihm lebt,/den wehenden Atem,/den laß ich euch Winden zum Lohn.» *Ibid.*, p. 322.

²⁹ Wagner, *Tristan und Isolde*, op. cit., p. 37.

³⁰ *Ibid.*, p. 994.

Benigna y suavemente,
 cómo sonríe,
 cómo clemente
 abre los ojos.
 ¿Lo ves, amigo?,
 ¿no lo ves?
 ¿Cómo los labios
 soplan una respiración
 preciosa, benigna y dulce?
 ¡Amigo, mira!
 ¿No la ves y la sientes?
 Yo sólo oigo
 esta melodía
 tan maravillosa
 y suave,
 que se lamenta,
 que todo dice,
 que apacigua clemente,
 que sale de él
 y entra en mí,
 vibra en sí,
 resuena benigna
 y suena en torno a mí.³¹

Un crescendo simultáneo tanto en el texto como en la partitura hace posible, por tanto, que un cuerpo muerto, o (en términos musicales) un cuerpo incapaz de respirar y cantar, vuelva a la vida. La respiración extinta de Tristán regresa como melodía de la orquesta; lo que suena desde él penetra en los oyentes. Pero todo esto, desde el crescendo hasta los efectos de sonido, lo canta Isolda. Su voz amplificada por la orquesta suple, por tanto, a la voz desaparecida de su amado. Así, la voz en las obras de Wagner se des-individualiza, y así de extática es su acústica,³² para que en el oído de quien canta su propia voz se manifieste esencialmente como la voz de otro.³³ Cuando Sigfrido

³¹ «Mild und leise,/wie er lächelt,/wie das Auge/hold er öffnet –/seht ihr's, Freunde?/Säht ihr's nicht? / ... / Wie den Lippen/wonnig mild,/süßer Atem/sanft entweht?/Freunde! Seht!/Fühlt und seht ihr's nicht? –/Höre ich nur/diese Weise,/die so wunder-/voll und leise,/Wonne klagend,/alles sagend,/mild versöhnend/aus ihm tönend/in mich dringet,/auf sich schwinget,/hold erhallend/um mich klinget?» Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., pp. 383 y s.

³² Una acústica que (como habría de precisarse) se opone estrictamente a la idea del fantasma filosófico del «escucharse hablar» como sustrato de todas las teorías de la conciencia. Véase Jacques Derrida, *De la gramatología*, 7ª ed., Siglo XXI, México, 2003, p. 303.

³³ Esto (y no tanto la llamada historia del espíritu) sería un punto de partida para leer a Wagner con Lacan. Véase Jochen Hörisch, «Wagner mit Homer. Zur Dialektik von Wunsch und Wissen in Wagners Musikdramen», *Der Wunderblock, Zeitschrift für Psychoanalyse*, 1979, Cuaderno 3, pp. 20-32.

en el «El ocaso de los dioses» pierde la respiración y la vida celebra la memoria de la previamente olvidada Brunilda como quien celebra una respiración artificial, como si la «preciosa pena» de su «respiración» fuera a saludarlo y reavivarlo a él, el que canta, como si su muerte fuera, por tanto, exactamente la contraparte del anterior despertar de Brunilda.³⁴ En tales condiciones, todavía serían verdaderas las afirmaciones alucinatorias y fantasmagóricas simplemente porque no pueden no ser cantadas. «Amigo, no lo ves y lo sientes tú también» es una pregunta retórica. Al igual que la pregunta de Jimi Hendrix: «Have you ever been to Electric Ladyland?»,³⁵ la cual se responde a sí misma a través de los efectos de sonido que ella misma provoca. En la orquesta experimenta el Tristán muerto una erección acústica. Y puesto que el amigo al que le habla Isolda se erige como el público programado del drama musical, lo impensable se hará audible. Isolda y su público «se ahogan», como ella dice o promete, en el «más alto», es decir, «inconsciente», «goce» de un «torrente arrollador», de una «resonancia sonora». Su nombre: «Aliento del mundo»;³⁶ su tecnología: el fortísimo de la orquesta.

El 10 de junio de 1865, en Múnich, con el estreno mundial de *Tristán e Isolda*, fue el comienzo de los medios masivos modernos. Wagner, con buenos motivos, temía que el «último acto», en caso de que se hiciera una «buena presentación completa», pudiera ser «prohibido» o «volviera loca a la gente».³⁷ La erección acústica de Tristán como columna del aliento del mundo, ejecutada por la orquesta, desbanca todas las posibilidades del arte tradicional. Únicamente los medios pueden implementar lo que Isolda, tanto técnica como eróticamente, llama el «torrente arrollador» o la «resonancia sonora».

Por una vez Wagner fue modesto al mencionar sólo uno de sus planes, cuando a su invención de una orquesta invisible todavía la completó con el invento de intérpretes invisibles. En los hechos y en verdad llevó a cabo exactamente eso. Tristán con su erección acústica, y por tanto invisible,³⁸ Alberico bajo su yelmo mágico, el joven marinero «audible desde las alturas, como desde el mástil»,³⁹ las hijas del Rin «en lo profundo del valle, invisible», bajo el Walhalla:⁴⁰ estos y todos los otros *leitmotiv* de Wagner

³⁴ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., p. 807. Sobre las últimas palabras de Sigfrido, véase también mi artículo «Vergessen», en *Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik*, ed. Ulrich Nassen, Schöningh, Paderborn, Múnich, Viena, Zúrich, 1979, p. 218.

³⁵ Jimi Hendrix, *Electric Ladyland*, Polydor LP 2335 204, lado A.

³⁶ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., p. 384.

³⁷ Richard Wagner, Carta a Mathilde Wesendonck, abril de 1859, en *Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe*, op. cit., p. 185.

³⁸ La exclusión de la visualidad al final de Tristán es a la vez un falocentrismo que fue erradicado. El borrador de Wagner incluye cinco líneas con sentido explícitamente fálico: «Cómo brilla,/ cómo amorosamente/ cada vez más fuerte/ con el brillo de las estrellas en derredor/ se alza»; en la composición faltan las dos líneas de en medio con sus palabras clave «amorosamente» y «cada vez más fuerte».

³⁹ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., p. 321.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 576 y s.

son habitantes de un «mundo absoluto de los oídos»,⁴¹ como tan claramente lo reconoció Nietzsche.

Y sólo cuando un mundo de los oídos se produce, gracias a la absoluta exactitud de la técnica de los medios, puede también acoplarse con un «mundo de la vista» y entrar en la era tecnológica. Un espacio sonoro que, gracias a su realimentación ya no necesita más la visibilidad pasada de moda de los cuerpos de los intérpretes permite una conexión paralela con la nueva visibilidad técnica representada por el cine. Ya en el estreno de *El anillo*, en 1876, el teatro de ópera de Bayreuth emplea la linterna mágica para que pueda alucinarsse el sonido de la orquesta al ritmo de la cabalgata, como si las nueve valquirias fueran sobre el lomo de su caballo.⁴² Finalmente, en 1890, cinco años antes de la introducción del largometraje, el yerno de Wagner propuso una sala «oscura como la noche», en la cual se movieran en el «trasfondo» las «imágenes que van desfiliando» al ritmo del sonido de la «orquesta sumergida» de su suegro, para que así todos los espectadores pudieran entrar en «éxtasis».⁴³

Mientras tanto, este mismo éxtasis ha sido producido en la forma de las películas de Hollywood y en estéreo, en todo el mundo. Sin embargo, en aquella época éstas apenas eran una paráfrasis de las técnicas innovadoras de Wagner. El drama musical es una máquina que trabaja sobre tres niveles o campos de datos: primero, la información verbal; segundo, la orquesta invisible de Bayreuth; tercero, la visualidad escénica con su movimiento de cámara y su luz antiniebla *avant la lettre*. El texto será inyectado en la garganta del cantante; el producto de su garganta, a su vez, se introduce en un amplificador llamado orquesta; el producto de la orquesta en un espectáculo de luces y finalmente todo esto, en el sistema nervioso del público. Al final, cuando la gente se ha vuelto loca, las huellas de las letras se habrán borrado. Los datos, en vez de estar codificados en alfabetos de los libros y en las partituras, serán amplificados por los medios, grabados y entregados nuevamente. (Y para Wagner, las propias partituras, como si ya fueran fonógrafos, tenían sólo la función de determinar con precisión el momento del discurso o el efecto sonoro.)⁴⁴ El drama musical triunfa sobre la literatura.

⁴¹ Nietzsche, «Richard Wagner en Bayreuth», en *Consideraciones intempestivas. 1873-1875*, Aguilar, Madrid, 1932, p. 335.

⁴² Véase Werner Wahle, *Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild. Ein Beitrag zur Problematik des Wagnerstils*, tesis doctoral, Múnich, 1936, Zeulenroda, 1937, p. 93, nota 77. «Inventar nuevos efectos de iluminación escénica» ya era uno de los mandatos de Wagner a su arquitecto Semper. Véase Richard Wagner, «Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine zu München zu errichtende deutsche Musikschule», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, op. cit., vol. VIII, p. 131.

⁴³ *Cosima Wagner und Houston Stewart Chamberlain im Briefwechsel 1888 bis 1908*, ed. P. Pretsch, Reclam, Leipzig, 1914, p. 146. Los comentarios de Adorno al pasaje, a saber, que «el entusiasmo del joven Nietzsche se equivocaba sobre la obra de arte del porvenir: en ésta se produce el nacimiento del cine que ocurre a partir del espíritu de la música» (Theodor W. Adorno, «Ensayo sobre Wagner», en *Monografías musicales*, Akal, Madrid, 2008, p. 102), sólo muestran, pese a su sagacidad, que no ha sabido apreciar los entusiasmos y los escritos de Nietzsche: la definición de la tragedia ática como «una imagen de luz arrojada sobre una pared oscura» (*Werke*, [como nota 3], vol. I, p. 55) es totalmente fílmica, pero se encuentra en *El nacimiento de la tragedia*, de 1871.

⁴⁴ Véase Richard Wagner, «Über die Bestimmung der Oper», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, op. cit., vol. IX, pp. 150 y s.

Por esta razón, el aliento del mundo —las palabras finales de Isolda— no es ninguna metáfora. Es el nombre propio e idóneo de la orquesta. Al igual que la *división*, es decir, la unidad de combate compuesta de tres sistemas de armas: Infantería, Caballería y Artillería, la orquesta en tanto adiestramiento, poder y unidad instrumental también fue un invento del gran siglo XIX.⁴⁵ Wagner lo sabía y lo dijo. Su dios Wotan, un dios del ejército y del éxtasis, de la iniciación y la muerte, describe, tanto en su etimología como en la tetralogía, la ira de una voz sobrehumana y profética. De forma análoga, Wagner describe al ejército de las nueve hijas valquirias de Wotan simplemente como una tormenta. Y todo este poder, todo este estruendo, estos ruidos de fondo, surgen de la diosa Erda, quien, una vez más, significa el aliento del mundo. Wotan le dice a Erda, madre de sus hijas-tormenta o tropas-tormenta: «Donde están las esencias, sopla tu aliento».⁴⁶

La tierra en su materialidad, tal preexistencia inconcebible para el arte clásico,⁴⁷ domina sobre el drama musical en su totalidad. Reina como la respiración salida de la profundidad de las tumbas o los pozos, que parafrasean todas las profundidades sin fondo de los cuerpos. Y exactamente a dichas tumbas Wagner las equipara no sólo con la cueva del oráculo de Delfos, sino también con el pozo de la orquesta de Bayreuth. No existe ninguna diferencia entre los vapores tecnológicos y los psicodélicos.

De esta forma tan precisa y coherente, el nombre «aliento del mundo» abarca a todas las innovaciones de Wagner en su conjunto. Así prueba su sentencia de que la «música» es el «aliento» del «lenguaje».⁴⁸

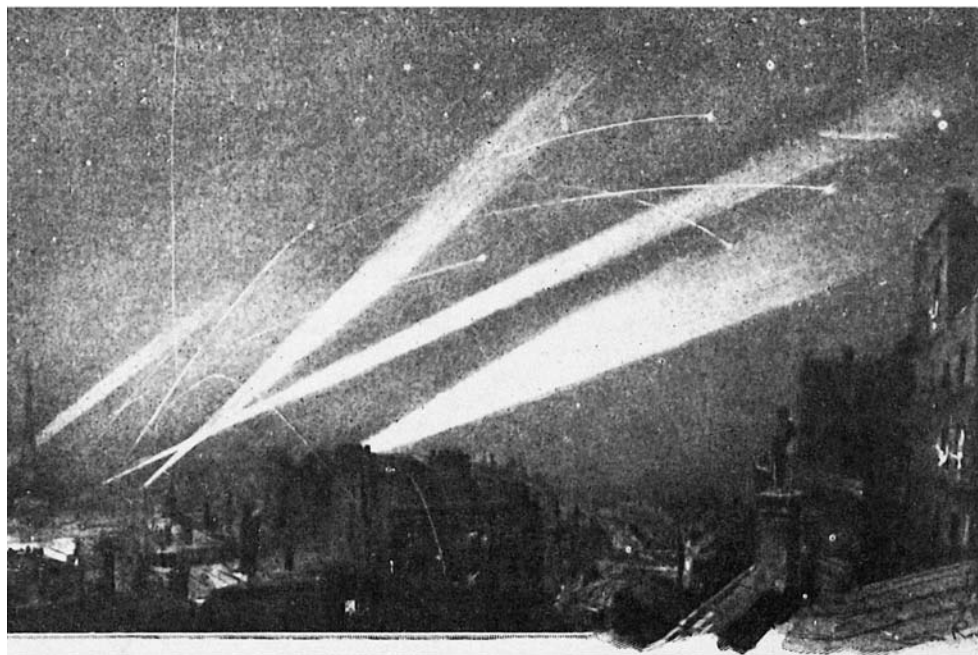
Hasta aquí sería mi conferencia inaugural sobre el tema de Wagner. No obstante, las conferencias no siempre deben concluir con el truco hermenéutico de aportar una cita concluyente del propio autor. Hoy, en 1985, la tecnología de medios de Wagner se merece un breve epílogo. Yo termino, en todos los sentidos, con *Apocalypse Now*. En la película de Coppola, cuando sucede el asalto aéreo de los Estados Unidos contra los pueblos sospechosos de pertenecer al Viet Cong, con el que comenzaron aquellos famosos operativos bautizados por el general Westmoreland como «Búsqueda y Destrucción», sólo una música ligera, Muzak, resuena en todos los auriculares de los cascos de todos los helicópteros de combate: la *Cabalgata de las valquirias* de Wagner, aquellas del viejo y hermoso espectáculo de luces de 1876. Una realimentación entre el drama musical y tecnología de guerra convirtió a las valquirias —las hijas mortales de Wotan— en ametralladoras a bordo, a su tormenta de caballos en helicópteros y a Bayreuth en Hollywood.

⁴⁵ Véase la historia de la música, en Paul Bekker, *The Story of the Orchestra*, Norton, Nueva York, 1936; véase la historia militar, por ejemplo, en Hansjürgen Usczeck, *Scharnhorst. Theoretiker, Reformer, Patriot, Militärvert*, Berlín del Este, 1974, pp. 31-35. El paralelo histórico entre música y estrategia, mientras tanto, sigue sin establecerse. Por el momento, las órdenes que le da Isolda al viento o las de Elsa a Lohengrin son los testimonios más claros.

⁴⁶ Wagner, *Die Musikdramen*, op. cit., p. 718.

⁴⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollaron este argumento en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 1998, pp. 342-349.

⁴⁸ Richard Wagner, «Ópera y drama», en *Ópera y drama*, Akal, Madrid, 2013, p. 122.



Así recuerda el *medio* capitalista su prehistoria con las obras de Wagner. El Estado Mayor y el director son más precisos que los intérpretes. Y, sin embargo, *Apocalypse Now*, esta poshistoria de las valquirias galopantes de Wagner, tiene él mismo una prehistoria en la segunda Guerra Mundial.

Desde 1941 hasta 1944, el mayor Ernst Jünger, poeta y oficial del Estado Mayor del ejército alemán durante el nazismo, residió en el Hotel Raphael de París, convertido en cuartel alemán del distrito militarmente ocupado de Francia. Y siempre que los bombardeos nocturnos de la Fuerza Aérea Real atacaban la Ciudad de las Luces desde sus puntos de defensa del sur de Inglaterra, Jünger subía a la terraza del hotel para disfrutar de la «bellísima» y «demoniaca fuerza» del «espectáculo» multimedia. Las radiaciones que precisamente su diario de guerra ya prometía en el título habrían de verse luego servidas por el mariscal de campo Harris, con sus bombarderos Lancaster y Blenheim sobre un París en llamas. Entonces, Jünger «sostenía en la mano una copa de borgoña en la que nadaban fresas».⁴⁹

Recientemente, los críticos franceses han intentado deducir a partir de esta copa de vino el nihilismo y esteticismo de su bebedor. Los intérpretes están tan mal informados. Pues Jünger, desde su terraza del hotel, solamente citó otra guerra mundial, otro escritor. La historia de la literatura sabe que ya en 1915 dos habitantes de París salieron al balcón para disfrutar los juegos de luces entre los zeppelines alemanes que

⁴⁹ Ernst Jünger, *Radiaciones*, Tusquets, Barcelona, vol. 2., pp. 159 y ss. y 281.

atacaban y los faros de defensa franceses. La guerra de bombas como estreno mundial... Uno de los dos franceses era Robert, marqués de Saint-Loup, brillante joven oficial en vacaciones de las trincheras, que serían su tumba. El otro, menos conocido, era un tal Proust. Y como ni la guerra mundial ni el ataque aéreo pudieron empañar su amor por Wagner y Alemania, el marqués le explicó al escritor la belleza del instante en que los zeppelines «hacían constelación», así como sus aún más bellas caídas, las cuales «hacen apocalipsis». Entonces —lo supo Saint-Loup con sus oídos de Wagner—, los zepelines serían las valquirias y los sonidos de las sirenas, sus cabalgatas.⁵⁰

Esta prueba de la tecnología de medios de Wagner no pudo haber tenido resultados más empíricos.

⁵⁰ Marcel Proust, *El tiempo recobrado*, vol. III de *A la búsqueda del tiempo perdido*, Valdemar, Madrid, 2007, pp. 655-656. Sobre Wagner, Proust, Jünger y Coppola, véase Norbert W. Bolz, «Vorschule der profanen Erleuchtung», en *Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, 2ª ed., eds. N. W. Bolz y Richard Faber, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985, pp. 219 y s. Sobre la descripción de las batallas aéreas por parte de Proust, léase una vez más Felix Philipp Ingold, *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909-1927*, Suhrkamp, Basilea, Fráncfort del Meno, 1980, pp. 259-261.

La ciudad es un medio

Así como estamos habituados, cuando no lo exigimos, a recibir la energía en diferentes formas en nuestra casa, del mismo modo nos parecería muy fácil obtener o recibir también allí aquellas transformaciones precipitadas u oscilaciones a partir de las cuales los órganos de nuestros sentidos, que las perciben o integran, hacen todo lo que sabemos. Yo no sé si los filósofos han soñado con una compañía destinada a la ampliación doméstica de la realidad de nuestros sentidos.

PAUL VALÉRY

CIUDAD CAPITAL.* El nombre ya lo dice: las ciudades capitales se nombran siguiendo la lógica de los cuerpos humanos. El Estado (desde los griegos) se llama organismo y la capital es su cabeza. Por consiguiente, ésta le pertenece a un jefe, cuyo nombre significa nuevamente cabeza.

Históricamente esta equivalencia ha sido verdadera. Lo que Lewis Mumford llamó la implosión prehistórica de pueblos y comarcas en ciudades no se produjo, según su testimonio, por necesidades económicas, sino debido al monopolio de las armas por parte de los príncipes. Platón, como legislador de una ciudad ideal, redujo su tamaño al alcance de una voz que diera las leyes u órdenes.

Y durante mucho tiempo —desde las fundaciones prehistóricas de las ciudades con las que comenzó la alta cultura o la historia en general hasta la llegada de las ciudades residenciales barrocas— el cuerpo militar-administrativo permanecía arquitectónicamente reconocible: en los burgos o las acrópolis, en las ciudadelas o los castillos. Solamente con la primera Revolución industrial debió de haber comenzado una excrecencia, cuya úlcera, a los ojos de Mumford, descompuso luego el rostro de la ciudad en nombre de la pura tecnología, y, por ello, pasó por alto las necesidades ecológicas de la vida en común: la megalópolis había surgido.

Ahora bien, al describir un extravío, posiblemente se extravía la propia descripción. Aferrarse a la centralidad identificable de una cabeza tal vez simplemente significa también en lo que respecta al concepto de ciudad capital (al igual que, según la tesis de Foucault, «en el pensamiento político y en el análisis político») que todavía «hemos de cortar la cabeza al rey». Las monarquías, a las que Europa les debe la mayoría de sus ciudades capitales, habrían procurado sobrevivir no sólo en la arquitectura sino también en la cabeza de la teoría misma. Y si «la humanidad», con sus necesidades ecológicas, todavía fuera una miniatura de aquellos príncipes, tendríamos a la vista

* En alemán, ciudad capital (*Hauptstadt*) se conforma de los vocablos: *Haupt*, cabeza (y sus derivados figurativos: jefe, líder, etc.) y *Stadt*, ciudad; a continuación el autor hará uso de todos estos significados, que yo recojo con el mismo término: cabeza, aun cuando no resulta tan natural en español. [T.]

la posibilidad de que las cabezas y las ciudades capitales se descifrarán a partir de la tecnología y no al revés.

TECNOLOGÍA. Lo que a los ojos de los transeúntes se presenta como excrecencia o entropía es la tecnología; esto significa información. Desde que las ciudades ya no pudieron abarcarse con la vista desde las torres de las catedrales o los castillos y ya no estuvieron cercadas por muros o fortificaciones, entonces ellas estuvieron atravesadas y conectadas por una red compuesta solamente de redes, incluso y muy precisamente en las periferias, colindancias y suburbios. Da lo mismo si estas redes transmiten información o energía, es decir, si se llaman teléfono, radio, televisión o abastecimiento de agua, electricidad o carreteras: todas son sin duda información. (Aunque sólo sea porque cada flujo moderno de energía necesita paralelamente una red de control.) Sin embargo, incluso en aquellos tiempos inmemoriales, cuando la energía todavía necesitaba transportadores como Simbad, y la información requería mensajeros como los corredores de maratón, no es cierto que no hayan existido tales redes. Éstas simplemente no se habían construido o implementado totalmente, como dice la jerga técnica. La mísera huella de un sendero de burros en la roca fue remplazada por vías de ferrocarril o carreteras, que a su vez fueron remplazadas por los no menos efímeros mensajeros de cobre o cables de fibra óptica.

REDES. Por esta razón, al reverso de los edificios, en la parte de la ciudad que queda al descubierto, yacen sus estructuras, que son todas redes.

Para reconstruir el camino de salida de un laberinto (tal como deben de haberlo leído los griegos, a partir de los planos de la ciudad en ruinas de Cnosos, Festo o Gurnia), uno haría bien en no prestarles atención a los muros visiblemente unidos, sino realizar justamente lo contrario: trazar las uniones invisibles entre los caminos y las puertas. Con lo cual se forma un árbol (en el sentido matemático de la palabra), en cuyas bifurcaciones puede distinguirse cuáles son callejones cerrados y cuáles son salidas.

O como Claude Shannon, en calidad de matemático en jefe de los Laboratorios de teléfonos Bell, puede construirse un ratón mecánico, cuyo hocico registre el laberinto siguiendo el método de ensayo y error. Con lo cual el ratón estaría en la situación de optimizar la planeación de la ciudad incluso sin el hilo de Ariadna; el propio Shannon, en efecto, optimizó algo invisible: la red telefónica de los Estados Unidos.

GRÁFICAS. Apenas en 1770 comenzaron las matemáticas a realizar operaciones con semejantes redes. La topología y la teoría gráfica no sólo retratan la modernidad, sino que también la comenzaron.

En aquel entonces en una ciudad, todavía llamada Königsberg, había siete puentes que atravesaban el río Pregel. Una ciudad no es únicamente «el correlato de una calle» (Deleuze y Guattari), sino que, con su retícula de ríos, canales y líneas de comunicación, es la «intersección de todas estas vías» (Heidegger). Eso motivó a Leonhard Euler, el matemático de la Basilea medieval llamado a trabajar a la nueva ciudad capital de San Petersburgo, a hacerse la pregunta de si sería posible atravesar los siete puentes de Pregel sólo una vez realizando un único circuito. La demostración de Euler probó



FIGURA 1. Plano de la ciudad minoica de Gurnia. Tomado de *Geburt einer Hauptstadt am Horizont*, eds. Dietmar Steiner, Georg Schöllhammer, Gregor Eichinger y Christian Knechtel, Buchquadrat, Viena, 1988, p. 510.

que de ningún modo es posible; ello resolvió la primera pregunta del matemático, quien, prescindiendo totalmente de datos topográficos como el largo, las curvas y los ángulos de las calles, realizó el mapa de Königsberg con tanta exactitud como si lo hubiera podido marcar sobre un paño de goma que se estirara a voluntad sobre la ciudad. En la teoría gráfica solamente hay dos elementos abstractos, el vértice y el borde, a partir de los cuales se pueden restablecer todas las estructuras espaciales: árboles y estrellas, nudos y puentes, anillos y asas, regiones, países y mapas.

Place de l'Étoile, Ringstraße, Anulare: todas estas gráficas ya las conocemos. Sin embargo, los mapas viales de las ciudades no registran las calles y las vías férreas de forma más concreta que aquella geometría de paños de goma. «El espacio en el que la ciudad moderna revela su estructura es evidentemente un espacio abstracto, en donde las únicas restricciones son de orden topográfico; el territorio, si se le ve como

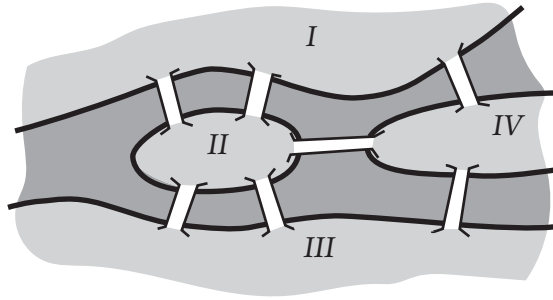


FIGURA 2. Plano de Königsberg. Tomado de *Geburt einer Hauptstadt am Horizont*, eds. Dietmar Steiner, Georg Schöllhammer, Gregor Eichinger, Christian Knechtel, Buchquadrat, Viena, 1988, p. 510.

el despliegue de esta estructura, simplemente es la superficie en donde ésta se materializa» (Gille).

Con esto regresa, después de la pasión del siglo XIX por la topografía, es decir, por el Estado Mayor, algo semejante a los mapas más antiguos: en la Tabula Peutingeriana, que registra al futuro Sankt Pölten como estación de relevo del servicio postal romano, los intervalos norte-sur estaban marcados tan cerca el uno del otro (probablemente para facilitar la transportación del propio *medio* que era el mapa por el territorio) que de la tierra, el mar y las montañas no quedaba casi ninguna huella. Un imperio, el romano, aparece como puro paisaje de medios.

INTERSECCIONES. Al fin y al cabo, los caminos eran las únicas uniones entre las ciudades que registraba la Peutingeriana. El servicio postal romano podía prescindir de las otras arterias vitales, como acueductos o incluso las «calles sin sombras» del mar, tal como las llamó Hölderlin. Por consiguiente, las ciudades fronterizas estaban dibujadas como vértices de un borde; las estaciones de relevos, como vértices de dos bordes, mientras que Roma, adonde conducían todos los caminos, como dice el proverbio, era el vértice de todo un sistema de intersecciones. No obstante, dado que el sistema de caminos no se encontraba atravesado por ningún otro, un plano alcanzaba para representar la gráfica. La proliferación tecnológica de múltiples canales mediáticos impide exactamente eso. En un ejemplo clásico conocido deben conectarse tres casas a tres sistemas de abastecimiento de energía —gas, agua y electricidad—, sin que ni uno solo de estos conductos atraviese a otro. No obstante, esta gráfica llamada GAE (gráfica de gas, agua y electricidad) no es ningún plano; uno no podría «aplanar» los diferentes conductos. Una ciudad no es ninguna gráfica aplanable. En ella se sobreponen redes sobre redes. Lo dice cada semáforo, cada estación de conexión de trenes y cada oficina postal, pero también lo dicen todos los bares y burdeles. Por ello, no existen puentes sólo sobre el Pregel, ni tampoco los viaductos ferroviarios se construyeron únicamente sobre el río Traisen. Desde luego que los planificadores urbanos modernos intentan organizar las redes de Chandigarh, Brasilia y de otras ciudades recientemente fundadas conforme al modelo

“El sistema de amigos y conocidos forma un semirretículo, pero no un árbol.”
Christopher Alexander

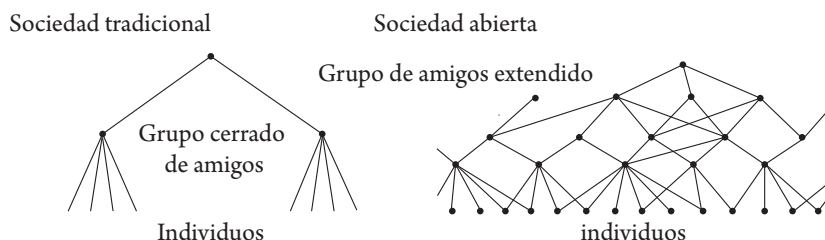


FIGURA 3. Tomada de *Geburt einer Hauptstadt am Horizont*, eds. Dietmar Steiner, Georg Schöllhammer, Gregor Eichinger, Christian Knechtel, Buchquadrat, Viena, 1988, pp. 510 y s.

de las gráficas de árbol, cuyos nudos y ramas no conocen intersecciones y son, por lo tanto, bidimensionales, pero «la ciudad no es un árbol», sino una «semitrama», cuyas sobreposiciones son parte del sistema (Christopher Alexander).

Las CIUDADES CAPITALES potencian esta regla todavía más. Así, lo que las define no es únicamente el Estado con sus límites y sistemas fronterizos, su «resonancia» autoinducida (Deleuze y Guattari). Más bien, en las ciudades capitales las redes se superponen: redes entre ciudades con más redes entre ciudades. Sobre, bajo y suspendidos encima de la tierra, nudos anudados se burlan de todos los aplanamientos. El tiempo capitalino transcurre entre transbordos y conexiones. *La vida parisina*, de Offenbach (1866), fue la primera obra de teatro cuyo primer acto se interpretó en una estación de trenes (Benjamin). En Viena, la Austria imperial conectó la cruz en la que se intersectaban sus cuatro sistemas ferroviarios transeuropeos y sus terminales con un anillo suburbano que, por su parte, estaba vinculado a un tren ligero que llevaba a los alrededores. En las ciudades capitales y en las metrópolis, la frecuencia pura de cruces provoca aquella Tique, fortuna u oportunidad que Valéry, al despertar en París, al principio soñaba como un ruido de mar incesante para luego celebrarlo como condición de todos los encuentros felices. Si dejamos a un lado la idea de cortar la cabeza del rey, la ciudad capital es «hija del gran número» (Valéry).

Los MEDIOS existen para calcular, almacenar y transmitir números. Una ciudad griega, supuestamente Mileto, produjo nuestros medios más antiguos: la moneda y el alfabeto vocal (Lohmann). Roma, para pasar de ser una ciudad a ser un Estado, adoptó el más desarrollado de todos los medios de transmisión orientales: el servicio postal de los aqueménidas (Innis).

Por eso nuestros conceptos de medios, cuando no derivan del cuerpo como «corazón» o el «cerebro de un circuito», se aprenden aún a partir de los nombres de las ciudades. Desde que el joven Shannon implementó el álgebra booleana con un par

de relés de telégrafo, a sus elementos más simples los llamó puertos o entradas, aquellos que todavía no tenían ninguna memoria. Los circuitos secuenciales, en cambio, cuya salida no sólo tiene la función de un puerto de entrada, sino que era su propio antecedente, requerían una memoria incorporada (algo no menos urbano). Cuando, en lo sucesivo, John von Neumann, entre otras cosas el matemático de la segunda Guerra Mundial, incorporó este principio de procesamiento secuencial o cálculo a la «arquitectura» de casi todas las computadoras actuales, los canales paralelos entre las unidades de cálculo, las puertas y las memorias recibieron el bonito nombre de bus, el cual, no obstante, sólo continúa el orden del tráfico urbano que existía desde el Biedermeier (Benjamin). Y finalmente, siguiendo la predicción exacta de von Neumann, de que ya únicamente las computadoras estarán en condiciones de diseñar sus propias generaciones inteligentes subsiguientes, puesto que el desarrollo de las redes necesarias está por encima de la capacidad de planeación de los ingenieros, para ello existe un programa de computación de nombre Routing: un proyecto de red, como el ratón de Shannon, que corre como la red urbana de tranvías (con todos los problemas de pasos a desnivel y la multiplicidad de niveles que implica). De ahí que se hayan originado ciudades completas hechas de silicio, óxido de silicio e hilos de oro. Sus células o casas, no obstante, se miden en moléculas, cuya superficie total, incluso si se ampliara un millón de veces, apenas excedería los milímetros cuadrados. Los medios técnicos miniaturizaron la ciudad en tal medida que acabaron ampliándola hasta alcanzar la entropía de las megalópolis. Lo obsoleto parece ser no sólo el venerable módulo de tamaño humano, que la modernidad lamentablemente substituyó hace tiempo por módulos técnicos de control de tráfico en los estacionamientos o los aeropuertos, sino la modularidad en general. Esto es precisamente lo que da por sentado el cálculo de la teoría de gráficas. Cuanto más se piensa en una ciudad capital como París, escribe Valéry, más se sabe uno pensado por ella. Sin embargo, ningún sistema se controla a sí mismo, ni siquiera la ciudad o el módulo. Por ello, en un campo gris carente de normas, lo más recomendable es conectar las redes sin emitir valoraciones; es decir, alejarse de las palabras de DESPEDIDA DE MUMFORD:

Mediante su concentración de poder físico y cultural, la ciudad elevó el ritmo del comercio humano y tradujo sus productos en formas que pudieran almacenarse y reproducirse. A través de sus monumentos, de sus registros escritos y de sus hábitos ordenados de asociación, la ciudad extendió el alcance de todas las actividades humanas, proyectándolas hacia el pasado y hacia el porvenir. Gracias a sus medios de almacenaje (edificios, cajas fuertes, archivos, monumentos, tablillas, libros), la ciudad se hizo capaz de transmitir una cultura compleja de generación en generación, pues no sólo disciplinó los medios físicos sino también los agentes humanos necesarios para prolongar y extender esta herencia. Éste sigue siendo el don máximo de la ciudad. En comparación con el complejo orden humano de la ciudad, nuestros actuales mecanismos eléctricos, indudablemente ingeniosos, destinados a acumular y transmitir información, son rudimentarios y limitados.

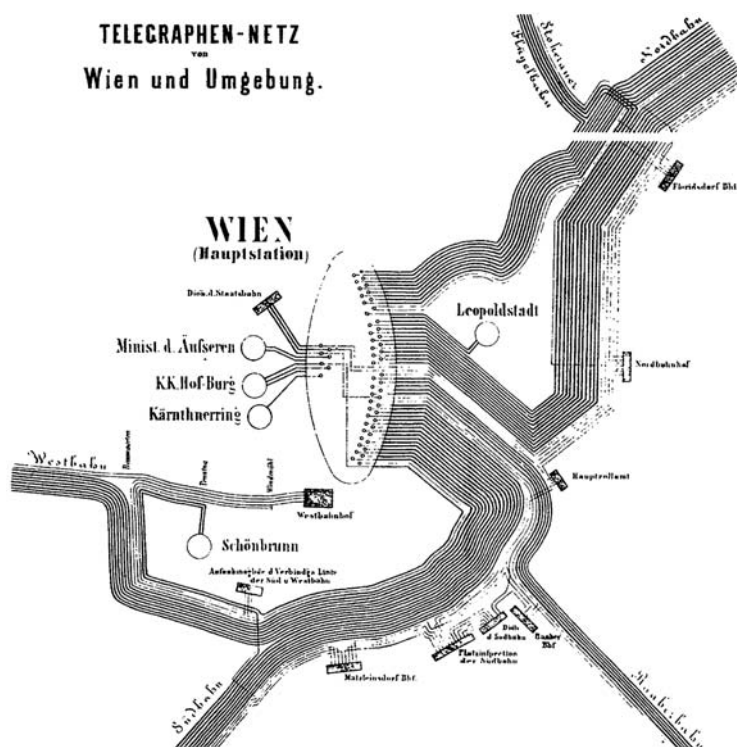


FIGURA 4. Tomada de *Geburt einer Hauptstadt am Horizont*, eds. Dietmar Steiner, Georg Schöllhammer, Gregor Eichinger, Christian Knechtl, Buchquadrat, Viena, 1988, pp. 510 y ss.

Queda claro que Mumford considera a las ciudades comparables o compatibles con las computadoras, y por tanto, las considera como medios. Sin embargo, lo que la comparación y sus listados suponen son únicamente las funciones de almacenamiento y transmisión de la información, que, por otra parte, permanecen limitadas a la diacronía y al mismo tiempo ocultan las redes. La tercera función fundamental del procesamiento de la información, por el contrario, ni siquiera se plantea, puesto que dejaría sin fundamento las valoraciones humanísticas de Mumford. Pareciera como si el historiador de la ciudad hubiera olvidado que a la grandeza de la vieja Florencia también pertenecían los Uffizi, el primer edificio de oficinas, es decir, que dicha ciudad estaba equipada con una central de procesamiento de datos.

MEDIOS. Almacenamiento, transmisión y procesamiento de información: ésta es la definición elemental de medios en general. En dicha definición entran cosas tan pasadas de moda como los libros, tan conocidas como la ciudad y tan nuevas como la computadora. Solamente que la arquitectura computacional de von Neumann implementó técnicamente esta definición por primera vez en la historia (o como su final).

Un microprocesador no sólo contiene unidades de procesamiento, así como memorias y buses, sino que es lo único que contiene. La unidad de procesamiento efectúa los comandos lógicos o aritméticos conforme a la memoria del programa; los buses transmiten órdenes, direcciones y datos conforme a la unidad de procesamiento y sus últimos comandos; finalmente, la memoria permite leer y apuntar los comandos o datos en determinadas direcciones inequívocas.

Esta red de procesamiento, transmisión y almacenamiento o, dicho de otro modo, de comandos, direcciones y datos, es suficiente para calcular todo lo que en general es calculable (según las famosas comprobaciones de Turing de 1936). El desarrollo de los medios técnicos llega a un final perfectamente lógico desde cómo evolucionaron los medios de transmisión digital, que fueron los telégrafos, pasando por el cine y los discos, que fueron los medios de almacenamiento analógicos, hasta arribar a los medios para su transmisión, la radio y la televisión. Todos los otros medios son básicamente trasladables a la Máquina Discreta Universal. Razón suficiente para entender también el funcionamiento de la ciudad a partir de los conceptos generales de la informática. Es también razón suficiente para decodificar incluso los medios del pasado y las funciones históricas de la llamada humanidad como una interacción entre comandos, direcciones y datos.

Los DATOS incluso pueden ser variables arbitrarias, siempre y cuando tengan un formato definido (análogo o digital, bytes o palabras, etc.). Las máquinas de von Neumann pueden guardar en uno y el mismo lugar de almacenamiento de datos tanto las cadenas de signos que ocupan el lugar de los números como las cadenas de signos que ocupan el lugar de letras. De la misma forma, un mandato de la reforma imperial del 12 de enero de 1782, en la ciudad de St. Pölten, dio permiso de «abolir un convento de carmelitas que sólo servía para garantizar la vida apacible de 19 monjas con el fin de emplear las instalaciones para el alojamiento y la educación de los muchachos del regimiento Pelegrini y en general para fines de guarnición militar; asimismo, permitía mudar, vender o regalar parte de las alhajas y objetos rituales de la iglesia y a esta misma acondicionarla como almacén» (Herrmann). Un almacén acondicionado con el fin de guardar todos sus objetos para la eternidad se convertiría en un almacén de acceso aleatorio, que de ahí en adelante serviría para la movilización disciplinada de tropas e internos. En el sistema computacional, la función que le corresponde al muchacho experto en lectura y escritura, evidentemente, es la de la escritura-lectura-almacenamiento de datos variables (*Random Access Memory*); por el contrario, a los objetos rituales les corresponde el almacenamiento de valores fijos de los comandos y constantes del programa (*Read Only Memory*). La llamada Ilustración tardía, una revolución desde arriba tanto en Austria como en los territorios del norte de Alemania, cambió simplemente el tipo de almacenamiento e instaló, con ello, un sistema que no sólo almacenaba la información, sino que también la podía borrar: la goma de borrar puede pasar sobre lo «individual», hasta la ciudad capital.

Desde entonces se permitió olvidar, o se obligó a olvidar, que hubo una época en la que las ciudades, como hecho o dato, se las arreglaron sin un Estado. Algo más delicado que el intercambio de datos es el cambio del formato de los datos. En el caso de

la ciudad, los módulos, a partir de los cuales fue construida, son los que establecen su formato. Las estaciones de ferrocarril que a mediados del siglo XIX (según las palabras de Napoleón III) emergieron con la función y la posición de puertas de la ciudad no podían reconvertir tales puertas deslizantes tan fácilmente como lo hizo Joseph II con el convento austriaco. Las puertas de la ciudad habían sido el centro de entrada y distribución de un sistema de correos, cuyos vagones transportaban por igual personas, mercancías e información, es decir, direcciones, datos y comandos. Sin embargo, el ferrocarril no asumió meramente el lugar del correo en lo que respecta al tráfico de personas y mercancías, sino que le dio un nuevo módulo o formato: en primera clase movilizaba oficiales, en la segunda suboficiales y en la tercera a las tropas de un batallón (Hedin). Esto se llamó entonces, en el discurso eufemístico de Benjamin sobre «la firma histórica del ferrocarril»: «el primer y, hasta la aparición del gran vapor transatlántico, también el último medio de transporte que forma masas».¹

Sin embargo, también hay un tráfico de la ciudad y de las masas de automóviles que requiere ser formado o formateado. Richard Euringer, el presidente de la Nationalverbandes Deutscher Schriftsteller (Unión Nacional de Escritores Alemanes), ya esperaba en 1935 que aquellas «colisiones, daños, heridas y atascos» que «surgían de la libertad del movimiento propio», o automovilidad, pudieran regularse ordenando el tráfico de las calles y usando «el principio de conducción». No obstante, los ingenieros supieron hacerlo mejor. Los puertos actuales de la computadora, pese a todos los mitos binarios e historias de terror, no ocupan dos, sino tres posiciones: junto a la posición positiva 1 y la posición negativa o todavía hay una posición de mayor impedancia, que aísla la fuente de datos respectiva de su canal de salida y, así, permite conectar otras fuentes de datos al mismo bus sin que haya colisiones luego de un breve tiempo de transición. El estado amarillo en los semáforos de todas las esquinas no hace otra cosa. Mediante un cambio sin fin del verde al amarillo y al rojo, o del uno al tres y al cero, todos los flujos de tráfico de la ciudad (desde los peatones hasta los autobuses) llegan literalmente a un formato de datos digital, siguiendo el compás de una computadora que se encuentra en alguna parte de la unidad de procesamiento de la ciudad. Y sólo quien pudiera observar la ciudad desde un corredor aéreo o un rascacielos —como Claude Lévi-Strauss en la megalópolis de Nueva York— podría reconocer detrás de esa máquina discreta y universal que es la calle aquel flujo de vehículos analógico o continuado que una vez se llamó tráfico, pero que en con el tiempo fue rebautizado como frecuencia.

Las DIRECCIONES son datos, entre los cuales, a su vez, en primer lugar pueden aparecer otros datos. Para conectar una memoria de computadora a un bus de datos, debe primero haberse direccionado el bus de direcciones a un lugar específico de la memoria y, segundo, el bus de control debe direccionarse a la memoria en su conjunto. Los medios siempre serán tan buenos y rápidos como su llave de distribución. Cuando los libros todavía eran antiguos rollos infinitos, casi no podía efectuarse en ellos nin-

¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2013, p. 615.

guna búsqueda de pasajes específicos. Y también los números de página escritos en letra manuscrita en los códex de la Edad Media ayudaban poco, pues las diferentes manos de los copistas distribuían el texto con diferentes amplitudes en los ejemplares individuales. No fue sino hasta la llegada de la imprenta de Gutenberg cuando se cuidó que «esta página de aquí fuera igual a otras mil» (Enzensberger) y, por tanto, que pudiera encontrarse en todos los ejemplares, mediante el índice y el registro. Con las ciudades sucedió lo mismo. Primero los prefectos de la policía del absolutismo (como La Reynie en París) se ocuparon de que los escudos de los gremios pintados a mano en las viejas casas mantuvieran el mismo formato y finalmente fueron remplazados en su función de ubicación por los números de las casas. Los medios trabajan en sustituir a las personas por sus direcciones, desde el servicio postal, pasando por el teléfono que cada quien puede marcar solo, hasta las placas de los autos.

Stephan Dedalus, el doble ficticio de James Joyce, escribió en la solapa de su libro de geografía, precisamente:

Stephen Dedalus,
Clases de Elementos,
Clongowes Wood College,
Sallins,
Condado de Kildare,
Irlanda,
Europa,
El Mundo,
El Universo

De forma un poco más prosaica, aunque no menos específica, los anuncios clasificados de búsqueda de pareja indican números de teléfono y/o la ubicación de la placa del automóvil. Si el oyente llega a descolgar el teléfono es secundario. Y esto por una buena razón. En el siglo XIX era suficiente, para tener valor jurídico, que una carta certificada por alguna autoridad llegara al buzón del domicilio, aun cuando se comprobaba que su destinatario nunca estuvo en su casa para recibirla. «Partieron las ninfas [...] sin dejar sus direcciones», escribió Eliot de sus ninfas y sus acompañantes; no obstante, hasta las divinidades de los cursos de agua son direcciones. Precisamente en un encauzamiento del río Nadelbach, que entonces figuraba como Tragisa o Traisen, se origina la primera inscripción histórica de St. Pölten: allí, el vicegobernador romano Marco Aurelio Julio le consagró un altar a Neptuno, el amo de todas las aguas.

Así de literal puede ser la forma en que las direcciones crean canales. Ellas separan los torrentes de las vías fluviales, las personas de los súbditos, las ciudades de las capitales. Sobre todo en condiciones de una alta tecnificación, las ciudades capitales ya casi no necesitan ser construidas; basta con direccionarlas. Paul Hindemith no escribió su obra *Wir bauen eine Stadt*, en 1931, para albañiles y arquitectos, sino para

las frecuencias medias de las Südwestdeutschen Rundfunk AG (Radiodifusoras del Sudeste de Alemania, S. A.) y, más precisamente, para su cuñado, el intendente de la radio de Frankfurt, Hans Flesch (Schivelbusch).

Hoy en día fundar una capital significa simplemente que de un cruce de autopistas y estaciones, horarios de trenes y redes de computadoras surge una nueva «telaraña» que centra el flujo de energías e informaciones. Todavía en los años veinte del siglo pasado, las ciudades centroeuropeas, para poder seguir soñando, veían con disgusto que se pusieran sus nombres en las señales de tránsito de las carreteras. Incluso, «con frecuencia sucedía que una autoridad de construcción de caminos ni siquiera conocía los lugares que yacían fuera de sus estrechos límites y, por tanto, no los indicaba en sus señalamientos, a veces incluso con toda intención» (Kaftan). No fue sino hasta que se urbanizó estratégicamente el espacio que la telaraña técnica se asentó en la vida animal y numeró todos los canales conforme al derecho de vía. En los buses de la computadora, los comandos de tres posiciones posibilitaron la reglamentación del tráfico entre «amos» y «esclavos». Napoleón fue quien, en las carreteras nacionales, inició la circulación por la derecha, remedió el gran caos de las calles y les dio paso a las columnas de sus divisiones, que operaban en forma independiente, para que marcharan por las carreteras nacionales entre filas de álamos (McLuhan). Para entonces, las vías de ferrocarril habían impuesto el tráfico bidireccional (en términos computacionales) y les dieron a todos los medios modernos el modelo de vías separadas. Desde entonces, los encuentros son descarrilamientos y los transeúntes verdaderamente pasan de largo.

Desde febrero de 1916, una línea divisoria central, que en aquellos tiempos todavía era más ideal que otra cosa, excluyó a los peatones, a los ciclistas, carros de bueyes, etc., franceses de la carretera nacional flanqueada por álamos para organizar, en su lugar, la provisión de municiones del lado derecho y el transporte de cuerpos sin vida del izquierdo. Esta línea fue lo único que salvó a la ciudad sitiada de Verdún de la «máquina picadora» imperial.* Un invento improvisado del enemigo que Guderian, como comandante a cargo del cuerpo de tanques del ejército alemán, copió más tarde con la siguiente guerra mundial en vista. «En el contraataque, por regla general en el arte de la guerra, la respuesta nunca va de lo mismo a lo mismo: el tanque responde a la artillería, el helicóptero de misiles responde al tanque, etc. De ahí un factor de innovación en la maquinaria, muy diferente de la innovación en la máquina de trabajo» (Deleuze y Guattari).

COMANDOS: aunque en un primer momento en la lengua angloestadunidense de los inventores de la computadora se les llamó, con humildad pedagógica, instrucciones, en realidad son órdenes. Una ecuación sin un algoritmo que comande su ejecución automática habría quedado, como en tiempos históricos, en manos de la inventiva

* La batalla por la toma de Verdún por parte del ejército imperial fue la más larga y la segunda más sangrienta de la primera Guerra Mundial. Los franceses, en efecto, lograron conservar la ciudad gracias a que durante todo el tiempo se mantuvo el suministro de soldados y municiones a través de una única carretera, que por este hecho fue bautizada por los franceses como «el camino sagrado». [T.]

de los matemáticos; sin embargo, el procesamiento de datos ya está en marcha, y con él se puede prescindir del genio o el jefe.

Pues en el último análisis se llama comandos simplemente a los direccionamientos; dicho en lenguaje no informático, ordenar algo es «dirigirse a». Esto se aplica a los niveles más bajos de cálculo digital, los llamados microcódigos, en donde es más difícil conseguir las patentes, y se aplica también a los niveles más bajos de la vida cotidiana de la ciudad, tal como la analizó Althusser: el ciudadano es quien, ante el llamado «¡Eh, usted!» de un policía en la calle, se detiene y voltea.

Los centros de comando, por tanto, no se encuentran allí donde un poder enarbolaba sus símbolos más altos, sino que éstos habitan en las líneas perpendiculares más insignificantes y, como puentes, se tienden sobre gráficas que no se dejan aplanar.

Aun cuando el primer ministerio prusiano pueda haberse originado a partir de un consejo secreto central, los burócratas de Kafka y de Austria supieron hacerlo mejor. Las autoridades centrales, desde los tiempos del emperador Maximiliano, no surgían en ningún caso de los grupos nobles del gran imperio. En Austria los puestos burocráticos eran puramente técnicos y, con los juristas burgueses a la cabeza como cancilleres de la Corte, iban avanzando paso a paso hacia el poder. A ellos les seguían los cancilleres de la Corte de distintos territorios, desde cuyas telarañas capitalinas se vinculaban ciudades y provincias (Hintze). El poder, según esto, significa ocupar los canales de procesamiento técnico de datos en el momento preciso. Su centralidad es una variable dependiente de las funciones de los medios y no al revés.

El 9 de abril de 1809, el emperador Franz II le declaró la guerra a Francia. Al día siguiente, sus ejércitos patrióticos movilizados cruzaron el río Eno, que separa Austria de Bavaria. El escrito oficial al rey bávaro con la orden de romper su alianza con Napoleón fue en vano; por tanto, las propias fuerzas bélicas austriacas marcharon con la información de la carta hasta Múnich. El rey Max huyó, mientras el enviado francés depositó inmediatamente un correo a Estrasburgo, en donde Louis-Alexandre Berthier, el jefe del Estado Mayor de Napoleón, tenía su cuartel.

Ahora bien, desde que se crearon los 14 ejércitos revolucionarios independientes en 1794, todas las ciudades fronterizas de Francia se conectaban con la capital a través del telégrafo óptico, el primer medio de transmisión rápida de la historia. Por tanto, Berthier pudo enviar el telegrama a Napoleón y Napoleón, desde París, a su ejército, hasta que los franceses, con una velocidad récord de dos semanas, horrorizaron a Múnich. Esto indujo al rey de Bavaria a encomendarle a su academia el desarrollo de un telégrafo aún mejor: el eléctrico (Oberliesen).

Mientras tanto, la máquina de guerra de Napoleón continuó marchando hacia Wagram y conectó a Europa por medio de telégrafos ópticos (tal como una vez lo hiciera el servicio postal romano con estaciones de caballos). Justamente, las torres de las iglesias, cuyas campanas habían sido durante siglos el único canal entre el poder y la gente, fueron reconvertidas. El ejército de ocupación se instaló «en el lado norte de la torre de la catedral» de St. Pölten

una «máquina de telégrafo», que pertenecía a la línea de comunicación militar entre Viena y Estrasburgo. Ésta constaba de postas militares, las cuales estaban colocadas en estaciones que se encontraban a una o dos horas de distancia entre sí, sobre torres y elevaciones; éstas, por medio de tres banderas de colores azul, rojo y blanco, enviaban señales cuyo significado sólo conocían los «directores» que estaban situados en los dos puntos extremos de la línea [Herrmann].

Así, mientras una bandera tricolor muy funcional dominaba sobre Austria, las divisiones de reconocimiento enemigas también descubrían un territorio austriaco que todos los mapas, comenzando por la Tabula Peutingeriana, más o menos ignoraban. Con todo, el mariscal Auguste de Marmont envió una división de avanzada de oficiales de Caballería que registró cartográficamente incluso las montañas, valles y pantanos alrededor de St. Pölten; con ello, se decodificó la ausencia misma de senderos y caminos con el fin de afinar una nueva técnica de ataque.

Desde ese entonces, los ejércitos pueden hacer a un lado las ciudades, incluso las ciudades capitales. Ya sea en las montañas de mediana altura, en las superficies de los pantanos o en las arenas del desierto, la guerra relámpago sorprende a sus enemigos por la espalda, ya no para sitiar ciudades, sino espacios. El requisito es contar con los mapas más precisos; los cuales al inicio fueron un secreto de Estado y después de 1800 un monopolio del Estado Mayor de Francia, Prusia y Austria.

No fue sino hasta 1942, con la guerra aérea total, que los centros urbanos volvieron a ser un ejemplo. El módulo de destrucción ya no es humano; sino que, para las bombas de fósforo lo es una ciudad, para las bombas de uranio una gran ciudad, y finalmente para las bombas de hidrógeno, la megalópolis. Las extensas superficies verdes y las amplias vías de escape de las ciudades de los estados alemanes son un débil consuelo para prevenir la siguiente bomba terrorífica, aun cuando se hayan realizado según los planes arquitectónicos de una guerra mundial (Duth).

Por lo tanto, la «ciudad invisible», con la que concluye la historia mundial de las ciudades de Mumford, no existe únicamente en la tecnología de la información que trabaja sin masa y con la velocidad de la luz. Los comandos de la computadora están listos para la extinción. «Éste es el último y más duro legado de las ciudadelas (léase el Pentágono y el Kremlin) a la cultura de las ciudades.»

Bibliografía

- Alexander, Christopher, «A City Is Not a Tree», *Design Magazine* (1965).
 Benjamin, Walter, *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2013.
 Deleuze, Gilles, y Félix Guattari, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2002.

- Durth, Werner, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1925-1970*, Vieweg, Braunschweig, Wiesbaden, 1987.
- Eliot, Thomas Stearns, *Tierra baldía*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- Enzensberger, Hans Magnus, *Mausoleo. 37 baladas de la historia del progreso*, Anagrama, Barcelona, 1979.
- Euringer, Richard, *Chronik einer deutschen Wandlung, 1925-1935*, Hanseatische Verlag, Hamburgo, 1936.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2005.
- Gille, Didier, "Maceration and Purification", *Zone 1/2*, Nueva York, 1986.
- Hedin, Sven, *Ein Volk in Waffen. Den deutschen Soldaten gewidmet*, Brockhaus, Leipzig, 1915.
- Heidegger, Martin, *Introducción a la metafísica*, Gedisa, Barcelona, 1999.
- Herrmann, August, *Geschichte der Stadt St. Pölten*, 2 vols., Sydy, St. Pölten, 1917-1930.
- Hintze, Otto, «Der österreichische und preußische Beamtenstaat im 17. und 18. Jahrhundert. Eine vergleichende Betrachtung», *Historische Zeitschrift* 86 (1901).
- Innis, Harold Adams, *Empire and Communications*, Clarendon, Press, Londres, 1950.
- Jäger, Joachim, *Elementare Topologie*, Schöningh, Paderborn, Múnich, Viena, Zúrich, 1980.
- Kaftan, Kurt, *Der Kampf um die Autobahnen – Geschichte und Entwicklung des Autobahngedankens in Deutschland von 1907-1935 unter Berücksichtigung ähnlicher Pläne und Bestrebungen im übrigen Europa*, Wigankow, Berlín, 1955.
- Kittler, Friedrich, *Grammophon/ Film/ Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1986.
- Lohmann, Johannes, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980).
- McLuhan, Marshall, *Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftsstruktur*, Europaverl, Viena, Zúrich, Múnich, 1978.
- Mumford, Lewis, *La ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, 2ª ed., Pepitas de Calabaza, Logroño, 2014.
- , *Megalopolis. Gesicht und Seele der Groß-Stadt*, Bauverl, Wiesbaden, 1951.
- Oberliesen, Rolf, *Information, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung*, Rowohlt, Reinbek, 1982.
- Saint-Germain, Jacques, *La Reynie et la police du Grand siècle d'après de nombreux documents inédits*, Hachette, París, 1962.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Intellektuellendämmerung. Zur Lage der Frankfurter Intelligenz in den zwanziger Jahren*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1985.
- Steiner, Dietmar, Georg Schöllhammer, Gregor Eichinger y Christian Knechtel, eds., *Geburt einer Hauptstadt am Horizont*, Buchquadrat, Viena, 1988.
- Turing, Alan M., *Intelligence Service. Schriften*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1987.
- Valéry, Paul, *Fonction de Paris* (1927) así como *Présence de Paris* (1937), en *Oeuvres*, vol. 2, Gallimard, París, 1960.
- Virilio, Paul, *L'espace critique*, Bourgois, París 1984.

El rock: un abuso del aparato militar

Out in a bloody rain to feed our fields Amid the Maenad
roar of nitre's song And sulfur's cantus firmus.

RICHARD WHARFINGER, *The Courier's Tragedy*

Nietzsche, quien había leído una cantidad suficiente de fisiólogos de su época como para fundar una gaya ciencia, trató también bajo este título «el origen de la poesía». A los «amantes de lo fantástico», para quienes la poesía, y más precisamente la lírica, al ser una «ritmación del discurso», «contrarresta la claridad de la comunicación antes que fomentarla» y por tanto parece promover «un sarcasmo contra toda útil adecuación a fines», Nietzsche se opuso, por su parte, con una burla utilitarista, más exactamente una burla salida de la tecnología de medios. En *La ciencia jovial* afirma:

En aquellos antiguos tiempos en que comenzó a existir la poesía, se tenía presente a la utilidad y a una utilidad muy grande — en aquel tiempo en que se dejó penetrar el ritmo en el discurso, aquel poder que ordena de nuevo todos los átomos de la frase, que manda elegir las palabras y colorea de nuevo los pensamientos haciéndolos más oscuros, más ajenos, más lejanos: ¡sin duda era una *utilidad supersticiosa*! Mediante el ritmo se debía grabar más profundamente en los dioses una petición humana, luego de haberse observado que el hombre retiene mejor en la memoria un verso antes que la prosa; igualmente se creía que algo se hacía audible a una distancia mucho mayor a través de un rítmico tic-tac; la plegaria rítmica parecía llegar más cerca del oído de los dioses. Pero por sobre todo se quería tener la utilidad de aquella subyugación elemental que experimenta el hombre en sí mismo cuando escucha música: el ritmo es una coacción; genera un placer insuperable en condescender, en consentir; no sólo el movimiento de los pies sigue el ritmo sino también el alma misma — y probablemente, así se infirió, ¡también el alma de los dioses! Por consiguiente, se intentó *obligar* a los dioses mediante el ritmo y ejercer un poder sobre ellos: se les arrojaba la poesía como un lazo mágico en torno suyo.¹

Noventa años después de Nietzsche, Jim Morrison anunciaría «I tell you about Texas Radio and the Big Beat». Morrison, en su calidad de cantante y líder de un grupo que no por pura casualidad se llamó The Doors, únicamente, y también, quería golpear

¹ Friedrich Nietzsche, *La ciencia jovial*, trad. José Jara, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990, libro II, parágrafo 84, pp. 82-83.

las puertas que llevaban al superhombre. Nietzsche y el músico de rock hablan estrictamente de lo mismo, porque la tecnología de medios construye su historia común *a priori*. Desde que se escribió *La ciencia jovial*, las artes se han quitado sus viejos nombres con los que describían las capacidades del hombre; ahora serán técnicas de información o no serán nada. Justamente porque el análisis de Nietzsche no era audible para los dioses, los emisores y los receptores desaparecen, es decir, los dioses y los hombres desaparecen junto con su mensaje, frente al medio y su canal de transmisión. Nietzsche, quien no por casualidad también fue el primer filósofo en mecanizarse, es decir, en asentar sus pensamientos con una máquina de escribir,² describe la lírica griega simplemente como un método de almacenamiento y transmisión de noticias; primero una mnemotécnica que hace que los versos sean más fáciles de recordar que la prosa y, en segundo lugar, un análisis del discurso, que lleva a los versos hasta distancias lejanas. ¡Tan olvidadizos son los hombres y tan duros de oídos los dioses!

Almacenar y transmitir información sin tener que recurrir a elementos tan oscuros como el espíritu o el alma humanos: exactamente eso constituye a los medios. De hecho, si se sigue el análisis de Nietzsche, los hombres o incluso los dioses debían suplir con sus oídos, recuerdos y pies, con el «rítmico tic-tac» de los griegos, a los aparatos, cuya invención todavía no llegaba. Los cuerpos se convertían en interfaces de un circuito que los acoplaba con su entorno. En el metro cuantitativo de la Antigüedad, como es sabido, el tictac rítmico no seguía absolutamente ningún sentido; en cambio, el acento cualitativo de la lírica europea moderna sí regía sobre el significado de las palabras:³ el verso antiguo, para asegurar su almacenamiento y transmisión; el pie métrico se acopla a los pies de los danzantes, cuestión simple y fisiológica. Por ello mismo, el ritmo que una vez vinculó indisolublemente a la lírica y a la música se ha perdido totalmente. El aparato de carne para almacenar y transmitir no sobrevivió.

Sin embargo, con los medios eléctricos actuales todo esto regresa, posiblemente porque los dioses en el fondo no pueden desaparecer. La separación entre literatura y música, sobre la que se basa la cultura europea, y consecuentemente también nuestra teoría literaria, desaparece nuevamente para hacerle lugar a algo que según Nietzsche podría llamarse «el fin de la poesía». *Texas Radio and the Big Beat* es el «lazo mágico» que los nuevos dioses lanzan a las personas u oyentes. El rock, como la lírica real que existe hoy, está provisto de todos los atributos de un poder mundial: ineludibilidad, memorabilidad y omnipresencia; desde el piano de la tienda hasta el forte subsónico de los discos.

Como se sabe, el movimiento para hacerse del poder mundial ocurrió en dos pasos: primero se les quitó a las personas la técnica de almacenamiento y más tarde también la técnica de transmisión, ambas interfaces de la literatura tradicional, y les fueron transferidas a las máquinas. El primer paso lo dio Edison cuando en 1877 presentó

² Véanse Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1986, pp. 293-310.

³ Véase Thrasybulos Georgiades, «Sprache als Rhythmus», en *Sprache und Wirklichkeit. Essays*, Deutsche Taschenbuch-Verlag, Múnich, 1967, pp. 224-244.

el prototipo de su fonógrafo. El cilindro de aluminio y, 10 años más tarde, el disco alemán más moderno de Emil Berliner —que, no obstante, debió pagar su capacidad de producción en masa al precio para que los propios consumidores no pudieran hacer sus grabaciones, como lo hacían con el fonógrafo— les quitaron a las personas los recuerdos, a cambio de palabras y sonidos. Cuando Ernst von Wildenbruch, probablemente el primer escritor alemán en hablar por un fonógrafo, escribió el poema *Für die phonographische Aufnahme seiner Stimme* y de inmediato lo recitó en la bocina, quedó completamente al descubierto por qué su lírica todavía exponía rima y metro en este medio. Ambos, según el análisis de Nietzsche que precisamente acababa de publicarse, sólo eran técnicas de una mnemotécnica o almacenamiento que reproducía el aparato de forma mucho más rigurosa, sin considerar la armonía, el ritmo o incluso el significado.

En esta situación, a los escritores, si no pasaban al disco, como Wildenbruch y todos los letristas que vinieron después de él, únicamente les quedaba la opción de optimizar técnicamente también su viejo medio, la escritura; tal como lo había hecho el fonógrafo de Edison para el medio acústico y su quinetoscopio, el precursor de todos los proyectores de cine, para el medio óptico. Y vean: el desarrollo de la máquina de escribir, simultáneo a los anteriores, permitía de hecho almacenar, así, lo simbólico de la escritura del mismo modo que se almacenaba lo real de los ruidos o lo imaginario del doble del cine.⁴ La literatura moderna, ese placer especial de y para los fetichistas de las letras, pudo comenzar. Lo hizo con Mallarmé o Stefan George.

Sin embargo, la escritura y el libro, a diferencia de la inscripción, no son sólo medios de almacenamiento, sino también medios de transmisión, cuya moderada frecuencia de operación recién hemos aprendido a desdeñar. El hecho de que la Torá o el Corán —estos objetos de culto de dos pueblos nómadas— fueran transportables, a diferencia de otros textos de tiempos anteriores, posibilitó su victoria sobre los dioses de Grecia. Pues difícilmente se abandona lo que habita cerca del lugar de origen, por ejemplo cerca del templo de las estatuas de los dioses propios.

Los imperios, por el contrario, como lo muestra Harold Innis en *Empire and Communications*, no sólo manipulan el tiempo por medio de equipos de almacenamiento como son las estatuas, inscripciones o incluso signos de notas musicales, sino que al mismo tiempo deben triunfar sobre el lugar y el espacio con técnicas de transmisión. Así como una vez Grecia fue notoria por la ineficacia de su correo, del mismo modo a los nuevos almacenes de la expansión industrial y mediática de la Alemania de 1890 todavía les faltaba una técnica adecuada de transmisión. Sólo el telégrafo y el teléfono estaban listos para transmitir señales con velocidad eléctrica, es decir, con una velocidad insuperable. El primero comunicaba lo simbólico de una escritura internacional óptima en términos de diferenciabilidad y economía, el código Morse, que mucho antes de Saussure puso en práctica el estructuralismo; el segundo podía transmitir, igual que el fonógrafo de Edison, lo real del ruido escolástico y no meramente las diferencias

⁴ Véase Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, op. cit., pp. 320-334.

codificadas de una lengua o la música; sin embargo, ambos, tanto el telégrafo como el teléfono, podían conectarse sólo por medio de cables, y esto significa materia.

Los ingenieros de Budapest o los empresarios de Londres, quienes más tarde, a finales de la década de 1890, también entregaron, por una tarifa especial, música de discos para los suscriptores telefónicos (incluyendo a los que vivían en el palacio de la reina Victoria), dependían profundamente del estado del cableado. Incluso cuando las ecuaciones de campo de Maxwell ya habían postulado teóricamente a las olas electromagnéticas, y con ello la transmisión inalámbrica, existía aún una limitación práctica: todos los convertidores disponibles entre la fisiología y el paisaje de medios, tanto acústicos como eléctricos, eran tecnologías de frecuencias bajas. La libre propagación de olas, por el contrario, comenzaba recién por encima de los 30 000 Hertz. En realidad, el micrófono de carbón, inventado en 1878, ya superaba por mucho al receptor de teléfono de Bell de la misma época y hacía audibles los pasos de una mosca —parafraseando la teoría de los pies de Nietzsche— caminando sobre una membrana: una amplificación de la frecuencia baja, cuyo monumento hoy día sería la mosca estereofónica que suena en el disco *Ummagumma* de Pink Floyd. Sin embargo, el requisito técnico básico de la radio, la amplificación y la oscilación también en el ámbito de las frecuencias altas recién fue creado por Robert von Lieben y Lee de Forest con las válvulas de vacío. Mucho antes que nuestros transistores y chips, la válvula de vacío de 1906 había resuelto el problema que Pynchon, en *Gravity's Rainbow*, consideró elemental para el siglo xx: el control sin energía; y eso significa el control perfecto de energías o informaciones tan grandes o tan veloces como se quiera.⁵

Desde entonces, la radio se ha hecho posible y no sólo en principio, como ya lo era desde Hertz, Marconi y Braun, sino también en la práctica y en la producción en masa. En la noche de navidad de 1909, Reginald A. Fessenden, desde Brants Rock en Massachusetts, entretuvo a una primera masa de oyentes —que, de hecho, sólo estaba compuesta por los operadores de radio de Marconi ubicados en naves equipadas que se localizaban en un radio de 80 kilómetros— con un discurso inalámbrico dado por un hombre y una recitación de versos inalámbrica hecha por una mujer (en este orden y con dicha distribución de roles de género). Según otras fuentes, la noche transcurrió muy navideñamente también con un fragmento del *Messias* de Händel en forma de grabación de disco, para demostrar que el contenido de un medio es siempre y estrictamente, siguiendo a McLuhan, otro medio: en el caso de la máquina de escribir, la escritura manuscrita; en el caso del cine, la novela; en el caso del gramófono, la voz, y en el caso de la radio recreativa, precisamente la industria del disco.

Sin embargo, la producción de válvulas de vacío en masa no fue una realidad para el *Messias* de Händel o el aria de Caruso, que el profesor Slaby, de la Technische Universität de Berlín, en el año 1904, inmediatamente después de la perpetuación acústica de Caruso, retransmitió por órdenes del káiser Guillermo desde Potsdam hasta al

⁵ Véase Thomas Pynchon, *El arco iris de gravedad*, Tusquets, Barcelona, 2002, pp. 365 y ss.

menos Charlottenburg.⁶ El hecho de que todos los países industrializados, como escribió el alcalde Blair del Cuerpo de Señales de los Estados Unidos, «invirtieran ríos de dinero y energía en la investigación científica sobre la radio» y «lograran la gran mejora» de «inducir el desarrollo de amplificadores más poderosos mediante la aplicación de válvulas de vacío»,⁷ tuvo un único motivo: la primera Guerra Mundial. Los tres nuevos sistemas de armamento para tierra, aire y mar necesitaban exactamente aquel control sin energía ni materia que el jefe del Estado Mayor alemán, Alfred Graf von Schlieffen, ya había descrito o producido en 1909 con el título de *Krieg in der Gegenwart*:

Sin embargo, por muy grandes que puedan ser los campos de batalla, es muy poco lo que ofrecen a los ojos. Nada hay que ver en ese vasto desierto. Ningún Napoleón, rodeado por su brillante séquito, se yergue sobre una elevación. Tampoco se le ofrecería mucho más a la vista ni aunque tuviera los mejores binoculares. Su caballo blanco sería un objetivo fácil para innumerables artillerías. El estrategia se encuentra mucho más atrás, en una casa con amplios despachos, en donde el telégrafo de alambres y el de chispas, los aparatos de teléfono y de señales están a la mano, una multitud de automóviles y motocicletas acondicionados para recorrer largos trayectos aguardan las órdenes. Allí, sobre una cómoda silla, ante una gran mesa sobre la que se extiende un mapa, tiene el moderno Alejandro todo el campo de batalla frente a él; desde allí telegrafía palabras brillantes y allí recibe los partes del jefe del cuerpo y del ejército, de los globos de observación y de las aeronaves dirigibles que observan los movimientos del enemigo a lo largo de toda la línea.⁸

Dos años más tarde, en 1911, Schlieffen dejó que los hechos se ajustaran a su profecía: en su calidad de máxima autoridad de armas para el servicio de comunicaciones y transportes, creó, para demostrar que la motorización y electrificación de la guerra van juntas, una oficina autónoma de Inspección General de Transporte Militar. Esta inspección se servía de todo lo que operaría en la futura radio: desde todos los radiotelegrafistas de Alemania hasta todo lo referente a la agencia de radio Telefunken, fundada especialmente para el ejército. Sin telefonía inalámbrica, los nuevos sistemas de armas de la primera Guerra Mundial habrían permanecido ciegos: así como los submarinos en el mar debían ser radiodirigidos, al igual que los biplanos en el aire, también los tanques de 1917 necesitaban este tipo de controlador. El problema fue que sus antenas se hacían añicos contra el alambre de púas de las tierras de nadie y en las trincheras, de modo que debieron recurrir nuevamente al sistema de intercomunicación compuesto a base de palomas mensajeras.⁹ El primero en cambiar esta situación fue, al parecer, un

⁶ Véase Adolf Slaby, *Entdeckungsfahrten in den elektrischen Ozean. Gemeinverständliche Vorträge*, 5ª ed., Simion, Berlín, 1911, pp. 340-344.

⁷ William R. Blair, «Army Radio in Peace and War», en Irwin Stewael (ed.), *Radio (The Annals of the American Academy of Political and Social Sciences. Suplemento al vol. CXLII, Filadelfia)*, p. 87.

⁸ Citado en Johannes Ulrich (ed.), *Deutsches Soldatentum*, Kröner, Stuttgart, 1941, pp. 266 y s.

⁹ Véase Ernst Volckheim, *Die deutschen Kampfwagen im Weltkriege*, Mittler, Berlín, 1923, p. 14 (2. Suplemento al 107 natalicio de *Militär-Wochenblattes*).

tal Heinz Guderian, jefe de telegrafistas en la primera Guerra Mundial y coronel general en la segunda Guerra Mundial; los efectos posteriores de su invención nos entretienen hoy las 24 horas del día.

No obstante, aun cuando los tanques arcaicos de 1917 todavía escapaban a su control, las tropas de radiotelegrafistas a ambos lados o frentes de trincheras no dejaban de crecer. Las tropas alemanas de telégrafos para el 2 de agosto de 1914, el día de la movilización, sumaban aproximadamente 800 oficiales y 25 000 hombres. En noviembre de 1918, en cambio, en la desmovilización regresaron al golpeado Reich 4 381 oficiales con una tropa de 185 000 hombres,¹⁰ crecimiento que no fue alcanzado por ningún otro tipo de armas y que dejó como consecuencia nuestras radios civiles de todos los días.

En primer lugar, los cientos de miles de telegrafistas instalados en sus posiciones en las trincheras querían entretenimiento. Había un sinnúmero de emisores y receptores disponibles; por tanto, la radio como «abuso del aparato militar» pudo comenzar. Y lo hizo con las palabras del general Wedel, jefe de Propaganda del ejército en la siguiente Guerra Mundial:

Que incluso el equipamiento moderno como la radiodifusión puede presagiarse se desprende del hecho de que un oficial de la tropa de comunicaciones, que más tarde sería secretario de Estado en el Ministerio de Correos del Reich (y creador de las radios civiles alemanas), el Dr. Hans Bredow, transmitió con un emisor de válvulas primitivo, de mayo a agosto de 1917, para un sector completo del frente en Rethel, en el norte de Francia, un programa de radio en el que se ponían discos y se leían artículos de periódico. La posibilidad de escuchar se dio entonces en todo el sector gracias a la radio militar. Sin embargo, este éxito total (hablando en términos de propaganda) terminó cuando un comandante en una posición más alta se enteró y prohibió el «abuso del aparato militar», ¡y con él todas las futuras transmisiones de música y palabras!¹¹

En segundo lugar, en noviembre de 1918 terminó, de hecho, una Guerra Mundial, pero no por ello el conocimiento técnico. Los radiotelegrafistas seguían siendo radiotelegrafistas aunque estuvieran desmovilizados, sobre todo debido al masivo «saqueo de las propiedades del ejército»,¹² que incluso sobrepasó al abuso musical del año anterior. Razón suficiente para que la Liga Espartaquista y Liebknecht pusieran, personalmente, a los 190 000 ex radiotelegrafistas del ejército con todos sus aparatos de radio bajo el mando de un Consejo Central de Radiotelegrafistas, que por su parte estaba subordinado a la revolución que se estaba fraguando. Para el discurso de los poderosos

¹⁰ Todos estos datos se derivan de la brillante investigación de Winfried B. Lerg, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*, 2ª ed., Knecht, Fráncfort del Meno, 1970.

¹¹ Hasso von Wedel, *Die Propagandatruppen der deutschen Wehrmacht*, Vowinkel, Neckargemünd, 1962, p. 12 (Wehrmacht im Kampf, vol. 34).

¹² *Berliner Börsen-Courier*, 1923, citado en Lerg, *Entstehung des Rundfunks*, op. cit., p. 162.

tal horror, o Consejo Central de Radiotelegrafistas, en noviembre de 1918, tenía sólo una palabra: *Funkerspuk* (fantasma de radiotelegrafistas).¹³ Los medios altamente tecnificados no podían por ninguna circunstancia estar en manos que no hubieran recibido el visto bueno del Estado Mayor o del Servicio Postal del Estado. La difícil alternativa era simple: la República de Weimar o *Funkerspuk*. Por ello, el exorcismo del fantasma comenzó con comunicaciones telefónicas secretas entre Ebert y el Alto Mando Militar que permanecía en funciones, para finalmente terminar en la creación de una radio civil.

En octubre de 1923, las cosas estaban así: desde la casa de una empresa de discos de Berlín, y a través de las antenas de onda media del anterior emisor del ejército, a la ciudad de Nauen le llegó otra vez la música, como una vez lo hizo en el lodo de Flandes: una canción se llamó *Hab Mitleid* (Ten compasión), supuestamente por la calidad del sonido; otra aseguraba *Daß nur für dich mein Herz erbebt* (Sólo por ti tiembla mi corazón). Y para que los oyentes, o más exactamente las oyentes, pasaran por alto el fuerte erotismo, que todos los antifunkerspuk imaginaban, la orquesta del regimiento de Infantería III/9 tocó al final de esta premier de radio alemana *Deutschland, Deutschland über alles* (Alemania, Alemania por encima de todo).¹⁴

El correo del Reich, según una circular secreta de su ministerio, a través de la radio no quería únicamente: «1. procurarles a los sectores más alejados del pueblo un buen entretenimiento e instrucciones inalámbricas mediante música, conferencias y otros materiales por el estilo»; tampoco quería solamente «2. ofrecerle al imperio una nueva e importante fuente de ingresos». Lo que quería, en última instancia o en primer lugar, era «abrir un nuevo camino que podía ser significativo para la seguridad del Estado». ¹⁵ Lo que la radio civil excluyó, debido a los obstáculos técnicos para construirlo, fue el *Funkerspuk*, es decir, el abuso del aparato militar. No en vano, las fuerzas armadas del Reich le dieron luz verde a su gobierno civil para el uso de la radio por primera vez en 1923, el mismo año en que Berlín vio la creación de aquella *Chiffriermaschinen-Aktiengesellschaft* (máquina para cifrar correspondencia, SA), cuyos productos lograron un nuevo nivel de confidencialidad en los mensajes de radio¹⁶ y cuyas máquinas descifradoras o anticifradoras (en la segunda Guerra Mundial) fueron en realidad las primeras computadoras. La comunicación de masas, en otras palabras, se admitió cuando recién hubo todo para consumir o para oír, y no se prestaba oídos para nada. La recepción, posiblemente incluso como concepto guía de la sociología de la literatura, es sólo un eufemismo para la interceptación sistemáticamente bloqueada. Escuchemos a Guglielmo Marconi, el héroe fundador de la radio, marqués y senador

¹³ Defensoría en la causa penal contra el secretario de Estado doctor Hans Bredow, Berlín, 5 de septiembre de 1934, citado en Lerg, *Entstehung des Rundfunks*, op. cit., p. 53.

¹⁴ Véase el Programm, *ibid.*, p. 213.

¹⁵ Ministro de Comunicaciones del Reich, doctor Höfle, 1923, *ibid.*, p. 188.

¹⁶ *Ibid.*, p. 159, y también Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, op. cit., pp. 365-379.

de la Italia fascista, quien habló en la radio y sobre la radio horas después de su muerte en nuestra nueva inmortalidad, es decir, fonográfica:

Confieso que hace 42 años, cuando en Pontecchio conseguí la primera transmisión de radio, ya había visto venir la posibilidad de transmitir ondas eléctricas a través de grandes distancias. Sin embargo, no abrigaba ninguna esperanza de poder consumir esta gran satisfacción que hoy siento. Pues entonces uno escribió [entiéndase «uno» como eufemismo habitual para el no nombrado órgano de gobierno] que mi invento en los hechos tenía un gran defecto: la posible interceptación de la información enviada. Este defecto me hizo tanto daño que durante muchos años mis investigaciones estuvieron dirigidas esencialmente a su eliminación.

Y sin embargo, después de 30 años, precisamente este efecto se habría aprovechado y convertido en la radio: en aquel medio de recepción que diariamente les llega a más de 40 millones de oyentes.¹⁷

Según los estándares técnicos, «las investigaciones esenciales» de Marconi naturalmente estaban destinadas a encontrar hierro de madera: una emisora clandestina que no tuviera ninguna posibilidad de ser escuchada por el enemigo. El espacio vacío como el medio del medio-radio difícilmente se deja ocupar. No obstante, según estándares políticos, incluso el hierro de madera es viable de hacerse: por ejemplo, una radio de masas sin contenido informativo, es decir, un aparato en el que el defecto de poder ser interceptado, mencionado por Marconi, sea defectuoso.

En consecuencia, la verdad sólo puede albergarse en el medio mismo, no en sus mensajes, y eso significa la publicidad sobre sí mismo del correo o de la industria del disco. Lo que produce la técnica de comunicación eléctrica, utilizando al máximo todos los módulos y parámetros, es la cosa autorreferencial del rock. Finalmente *Texas Radio and the Big Beat* no trata sobre cualquier tema tradicional, ni sobre el amor ni sobre la biografía del autor. La verdad de la canción coincide con los medios que les generaron el poder mundial. Naturalmente, para que volviera a coincidir con el complejo militar-industrial en el origen de la radio. Pues incluso aunque se diga que los Stones escribieron el texto de *Beggar's Banquet* juntando muchos encabezados de periódico ordenados según las leyes del azar, *Sympathy for the Devil* expresa a qué diablo se le debe la música como tal, si al *Funkerspuk* o al *espíritu del ejército*.

I rode a tank,
held a gen'ral's rank,
when the blitzkrieg raged
and the bodies stank.¹⁸

¹⁷ Marconi, citado en Orrin E. Dunlap Jr., *Marconi. The Man and His Wireless*, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 1941, p. 353.

¹⁸ The Rolling Stones, *Beggar's Banquet*, 2ª ed., Gideon, Nueva York, 1969, p. 4.

Estas líneas ya ofrecen, con modestos medios de interpretación, un origen de la música rock, de la lírica tangible que existe hoy: la guerra relámpago que asoló entre 1939 y 1941. Sin sus innovaciones técnicas de medios, el sonido todavía sería aquella papilla hecha de la radio AM y de las máquinas de vapor que la *Hab Mitleid* de las primeras transmisiones alemanas de radio llamaban incluso por su nombre. Esto aplica a una hermosa simetría: así como el abuso del aparato militar construido para la guerra de posiciones de 1917 llevó a la monofonía de las ondas medias, del mismo modo el abuso del aparato militar construido para la guerra relámpago, hecho de divisiones de tanques, escuadrones de bombarderos y cardúmenes de submarinos, llevó al rock.

El espacio sonoro de Abbey Road y todos aquellos estudios británicos que llevaron a los Estados Unidos el comercio de la electrónica musical surge por primera vez, como se sabe, cuando los propios músicos ocuparon la consola de control y acabaron con la antigua separación entre letristas y compositores, arreglos y técnicas de estudio. Las máquinas de cintas magnetofónicas para el montaje de sonido, la tecnología de alta fidelidad para la liberación de armónicos, la estereofonía para espacios simulados, los sintetizadores y los codificadores de voz para canciones que están más allá de la esfera humana y, finalmente, para concluir, la radio FM para lograr la calidad de transmisión para las masas, sin la cual todas las innovaciones de los Beatles se habrían perdido:¹⁹ cada una de estas técnicas se remonta a la segunda Guerra Mundial. Esta guerra es, quizá por suerte, la base mediática de nuestros sentidos.

Por ello, es posible, gracias al inusual medio de la revisión de expedientes, llamar por su nombre al general de la guerra relámpago del tanque de mando de Mick Jagger. Aquel jefe de radiotelegrafistas de 1914, que había reconocido en el Milagro del Marne los puntos débiles de las comunicaciones alemanas,²⁰ le encomendó en 1934 al coronel Gimmler, de la Oficina de Armas del Ejército, que se hicieran pruebas para ver si las ondas ultracortas, de hecho, eran interceptadas por los arbustos que crecían en el campo de combate. El resultado de las pruebas, pese a todas las opiniones de los expertos, fue negativo. Por consiguiente, Guderian pudo equipar a cada uno de los tanques del ejército alemán de la segunda Guerra Mundial con radios de ondas ultracortas.²¹ Las palomas mensajeras de 1917 pudieron regresar a sus palomares: con las antenas de los tanques comenzó precisamente aquella autonomía motorizada teledirigida que les obsequió a los autos de hoy en día, por un lado, las ondas ultracortas pop y, por el otro lado, las noticias radiofónicas sobre el estado del tráfico, para continuar el control a distancia.

Frecuencias todavía más altas, como las que transmite la televisión de la posguerra, presenciaron el combate aéreo sobre Inglaterra (aparte del radar). Este combate

¹⁹ Véase Steve Chapple, Reebee Garofalo, *Wem gehört die Rock Musik? Geschichte und Politik der Musikindustrie*, Rowohlt, Reinbek, 1980, pp. 121-126.

²⁰ Véase Dermot Bradley, *Generaloberst Heinz Guderian und die Entstehungsgeschichte des modernen Blitzkrieges*, Biblio-Verlag, Osnabrück, 1978, pp. 157 y s. (Studien zur Militärgeschichte, Militärwissenschaft und Konfliktforschung, vol. 16).

²¹ Véase Karl Heinz Wildhagen (ed.), *Erich Fellgiebel – Meister operativer Nachrichtenverbindungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Nachrichtentruppe*, Selbstverlag, Wennigsen, Hannover, 1970, pp. 31 y s.

aéreo comenzó, como se sabe, una vez que el ejército y la fuerza aérea ampliaron suficientemente sus bases aéreas al ocupar Bélgica y el norte de Francia. Así, una emisora de radioenlace dirigida hacia el lado derecho, en Amberes, enviaba infinitas líneas de Morse al éter; mientras que una emisora de radioenlace dirigida del lado izquierdo, en Calais, enviaba —justo durante las pausas de las señales belgas— infinitos puntos Morse. Los pilotos de los bombarderos de la fuerza aérea llevaban audífonos y se enteraban, debido al volumen en el oído derecho o el izquierdo, si se desviaban del curso teledirigido. Estereofonía ping pong, como hoy se disfruta cada vez mejor en la sala de la casa mediante las bocinas o los audífonos. En cambio, en 1940, cuando las dos señales Morse, punto y línea, coincidían en un sonido sin lugar, como si salieran del centro del cerebro, el piloto sabía que estaba sobrevolando Londres o Coventry: entonces dejaba caer su bomba. El Departamento Técnico del Servicio Secreto necesitó medio año para desarrollar un receptor que recibiera las frecuencias altas de la emisora de radioenlace dirigido. A partir de entonces, sus señales pudieron interceptarse, obstaculizarse e incluso simularse, hasta que las bombas, en vez de seguir cayendo sobre el centro de la ciudad, eran liberadas sobre las tersas praderas o los extensos despoblados de Inglaterra.²²

La defensa contra los submarinos operó de la misma manera. Poco después de que empezara la guerra, el Comando Costero de la Fuerza Aérea Real le encomendó a la empresa de discos Decca el desarrollo de un medio de almacenamiento perfecto, el Full Frequency Range Reproduction (FFRR, por sus siglas en inglés) o gama de reproducción de frecuencia total. Los armónicos brillantes y los bajos graves llegaron a grabarse por primera vez en disco, aunque todavía no para los oídos de los consumidores. Los futuros oficiales de la fuerza aérea debieron aprender con tales discos de entrenamiento cómo diferenciar entre submarinos británicos y submarinos alemanes a partir del ruido del motor.²³ En la posguerra o *Post War Dream*, gracias a la misma firma británica, esa FFRR se convertiría con un simple cambio de nombre en la High Fidelity comercial.

Hifi y Stereo se remontan, por tanto, a un procedimiento de localización. Los pilotos de los bombarderos se enteraban dónde estaban ellos mismos, y los pilotos de los cazadores de submarinos dónde estaba el enemigo. Entretanto, los oídos de los consumidores también aprendieron a localizar cada una de las guitarras en el campo sonoro de dos parlantes ubicados entre el librero y el calentador. Dos guitarras, el bajo y la batería están trabajando, el ruido del motor de un barco, el silbido del vapor y la música de instrumentos de viento recorren las paredes de la habitación de izquierda a derecha y de regreso, mientras una voz británica, que todos ustedes conocen, canta una verdad histórica:

²² Véase Reginald V. Jones, *Most Secret War*, Book Club, Londres, 1978, pp. 60-78.

²³ Véase Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph. From Edison to Stereo*, Appleton-Century, Nueva York, 1977, p. 282.

In the town where I was born
Lived a man who sailed to sea
And he told us of his life
In the land of submarines
So we sailed up to the sun
Till we found a sea of green
And we lived beneath the waves
In our yellow submarine

La decodificación de esta canción es elemental. La ciudad de nacimiento de la que se habla: Liverpool; como narrador: sólo un hombre de la generación de la Guerra Mundial. Y puesto que los submarinos civiles simplemente no existen, entonces el *Yellow Submarine* con todos sus efectos de marcha militar y trucos de localizador de sonido se desprende del recuerdo de un marinero de la Armada Real. La canción es la lírica de la posguerra en sentido literal.

No obstante, para poder mezclar y manipular guitarras y sonidos de motores, notas musicales y ruidos del entorno, el rock necesitó un medio de almacenamiento que los antiguos discos no ofrecían. El montaje y las transiciones, ya integrados como principios técnicos en el cine, generaban problemas para el almacenamiento de sonidos. Por ello, incluso las radios de onda media hasta 1940 únicamente podían enviar lo que ya se había almacenado previamente en discos o los sonidos que entraban directamente al micrófono. No obstante, los estudios de Abbey Road de los Beatles estaban provistos con máquinas de cintas magnetofónicas bastante famosas, la serie BTR. En 1946 Berth Jones junto con otros ingenieros de audio de Inglaterra y los Estados Unidos habían hecho una visita a Berlín y, «entre los aparatos militares tomados como botín, encontraron también una máquina de grabación de cinta magnética, que el Alto Mando alemán había empleado en la guerra para tratar de descifrar los códigos».²⁴ La BTR de Abbey Road, y con ello también del *Yellow Submarine*, era sólo su recreación civil. En su historia de la propaganda del Wehrmacht, el jefe teniente general Wedel escribió sobre la intransferibilidad acústica de los efectos específicos de la guerra relámpago a los ojos o los oídos, es decir, sobre los problemas de sonido de la segunda Guerra Mundial:

En las compañías de tanques, de la fuerza aérea y partes de la Marina de Guerra, todas las posibilidades de grabar las batallas originales adolecían del hecho de que no podían garantizarse las condiciones para la grabación en discos, así como que las superficies tuvieran la estabilidad y la horizontalidad necesarias. De momento, aquí debían valerse de reportajes posteriores. Una transformación fundamental sucedió cuando inventaron

²⁴ Brian Southall, *Abbey Road: The Story of the World's Most Famous Recording Studio*, Stephens, Cambridge 1982, p. 137.

el magnetófono y comenzó a construirse para fines de corresponsalía de guerra. Los reportajes originales del campo de batalla aéreo, de los vehículos terrestres blindados, los submarinos, etc., se convertirían ahora, por primera vez, en impresionantes informes de vivencias.²⁵

De forma similar, Coppola dejó claro que los montajes de sonido como *Machine Gun* de Jimi Hendrix, en *Apocalypse Now*, eran reportajes originales del campo de batalla de Vietnam. Seguramente por esa razón los tiempos heroicos de la fundación del rock duraron exactamente lo mismo que aquella guerra. Sin embargo, puesto que las técnicas de almacenamiento y transmisión entretanto ya casi habían alcanzado su nivel óptimo, entonces los «impresionantes informes de vivencias» del campo de batalla o de los tiempos fundacionales continúan con toda su actualidad y para la proyección hacia el futuro. Cada discoteca, que amplifica los efectos sonoros y los acopla en tiempo real con los efectos ópticos respectivos de estroboscopios o luces de *flash*, nos regresa a la guerra. Es más: las discotecas, en vez de reproducir simplemente el pasado, nos entrenan para un estratégico futuro, cuyo cumplimiento de otra forma podría malograrse por el umbral de percepción de la gente. Para que el monitor de la cabina de pilotaje pudiera leerse y manejarse incluso en las condiciones de *Star Wars*, había que alcanzar un tiempo de reacción de milisegundos. No fue en vano que el presidente Reagan les diera la bienvenida a todos los fanáticos de los juegos de computación del Atari como futuros pilotos de los bombarderos.

Pues tal vez la época de los medios-glamour ya pasó de moda. Las computadoras, aun cuando sus interfaces de usuario son cada vez más amigables a los sentidos, ya no son aparatos hechos a la medida del hombre. Ni siquiera la cinta magnetofónica, la misma que revolucionó todos los estudios de grabación de discos gracias a aquella visita a Berlín en 1946, se limitó a la manipulación de los sentidos. En la segunda Guerra Mundial también almacenaba los mensajes de radio del enemigo para poder descifrarlos.²⁶ Los Aliados no tenían realmente ningún aparato de grabación adecuado que contraponerle, pero sí tuvieron la única técnica de desciframiento del futuro. En 1936 Alan Turing, a partir del principio puro y descarnado de la máquina de escribir,²⁷ desarrolló su máquina discreta universal, es decir, el principio de diagrama de circuito que usarían todas las computadoras concebibles. Un par de años más tarde, durante la guerra, el Servicio Secreto diseñó con este circuito la primera calculadora electrónica todavía equipada con válvulas. El éxito no se hizo esperar: desde 1943 tal computadora de nombre Colossus leyó todos los mensajes secretos de radio del ejército alemán, en textos sin codificar y en tiempo real, los cuales gracias a la máquina para codificar mensajes SA, construida el mismo año que la radio civil, parecían tan a prueba de escuchas.

²⁵ Von Wedel, *Die Propagandatruppen*, op. cit., pp. 116 y s.

²⁶ Para más información, véase Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, op. cit., p. 164.

²⁷ Véase Andrew Hodges, *Alan Turing: The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, pp. 96 y s.

Marconi tenía razón: lo decisivo, es decir, lo decisivo de la radio durante la guerra,²⁸ es la interceptación.

Con buenas razones, el rock, mientras estuvo y siga estando a la altura de la más alta tecnología, no ofrece conservas musicales como todo el resto de la música. En un juego de estrategia con su público, los discos pueden convertirse en mensajeros secretos que, en alguna parte entre la cubierta y el último surco, transmiten una información cifrada. En el medio de almacenamiento técnicamente perfecto, es decir, el que está más allá de todas las capacidades de la memoria, nunca falta, por principio, el espacio para convertir a los grupos de compradores en paranoicos potenciales. Cuando los fans de los Beatles especularon que una conocida canción de Lennon puesta al revés contenía el mensaje susurrado de la muerte de Paul McCartney, sólo estaban repitiendo los trucos magnetofónicos del espionaje de la guerra mundial.

Descifrar, sin embargo, no tiene nada que ver con *Texas Radio and Big Beat*. Más bien, desde Turing, se trata de una cuestión de bits y bytes. Con la digitalización de todos los flujos de datos termina el glamour de los medios, si no para los consumidores, al menos para los técnicos. Y una música compuesta ella misma de códigos binarios, es decir, de un abuso del aparato militar de la guerra mundial $n + 1$, no está todavía al alcance (por no hablar de la literatura correspondiente).

De momento, sólo queda abusar de las armas secretas de la segunda Guerra Mundial para la decodificación y para reponerles a los poderes de los medios, tales como la radio, su inocencia o el sinsentido. Esto es lo que hace, por ejemplo, el codificador de voz, que puede distorsionar las voces en cada una de las sub-bandas de frecuencia individuales, al ponerse a disposición de las mejores bandas de rock y simular en un performance lírico de Laurie Anderson la cotidianeidad misma de la vida en los Estados Unidos. Nadie conoce la prehistoria del principio de los codificadores de voz, simplemente porque se desarrolló en el contexto de las armas secretas. En 1942 Roosevelt y Churchill, amos de la guerra, le encomendaron a Turing y a su colega estadounidense Shannon, fundadores de la teoría de la información, la construcción de uno y sólo un codificador de voz. Su meta era simple y fácil: maximizar la seguridad contra la interceptación de los cables telefónicos de los transatlánticos. De ahí en adelante, el primer ministro hablaría en el teléfono londinense y dejaría que su voz fuera distorsionada hasta volverse irreconocible, puesto que volvería a articularse justo antes de llegar a los oídos del presidente en Washington. Según cuenta la leyenda, a Alan Turing le divertía grabar un disco con el discurso de guerra de Churchill, aplicarle su prototipo de codificador de voz y mostrarles a sus visitantes cómo el conocimiento de un técnico podía incluso convertir el discurso político más retórico en un ruido blanco y puro absolutamente carente de información.²⁹

²⁸ Sobre el significado estratégico de la computadora de Turing, véase Jürgen Rohwer y Eberhard Jäckel (eds.), *Die Funkaufklärung und ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg. Eine internationale Tagung in Bonn-Bad Godesberg und Stuttgart vom 15. bis 18. September, 1978*, Motorbuch, Stuttgart, 1979.

²⁹ Sobre el codificador de voces de Turing, véase Hodges, *Alan Turing, op. cit.*, pp. 273-288.

“And the Gods Made Love” se llamó también el primer tema de *Electric Ladyland*, de Jimi Hendrix. No obstante, los amos del mundo ya no tienen voz ni oído, como los tuvieron todavía con Nietzsche. Uno sólo escucha ruidos magnetofónicos, sonidos de jet y disparos de pistola. También las ondas cortas entre los emisores, y en el complejo militar industrial esto significa interceptar; suenan parecido. En las condiciones de una guerra mundial, tal vez el amor deba llegar desde un ruido blanco.

La distancia entre el signo y el ruido

Si el lugar no estuviera tan lejos,
si allí las palabras fueran conocidas y pronunciadas,
Dios podría ser un icono de oro
o una página de papel de un libro.
Pero Él aparece como la Luz de los Kirguisos ...
No hay otro modo de conocelo.

THOMAS PYNCHON, *The Aqyn's Song*, trad. Antoni Pigrau

Las materialidades de la comunicación son un enigma moderno, posiblemente incluso son lo moderno. Preguntar por ellas sólo tiene sentido cuando han quedado claras dos cosas: en primer lugar, que no hay ningún sentido que carezca de portador físico, como los filósofos y los hermenéuticos han buscado siempre entre líneas. En segundo lugar, no hay ninguna materialidad que en sí misma sea información y pueda producir comunicación. Cuando se dio el cambio hacia el siglo xx, cuando aquel éter hipotético con el que Hertz y muchos de sus contemporáneos creyeron necesario explicar la propagación de sus señales de frecuencia alta inalámbrica —es decir, de la futura radio— se hundió en la nada teórica, los canales de información carentes de toda materialidad se volvieron cosa de todos los días. Las ondas electromagnéticas, como superación moderna de toda la escritura, simplemente cumplen las ecuaciones de campo de Maxwell y trabajan también en el vacío.

En primer lugar, las técnicas de información de los dos últimos siglos hicieron posible la escritura de una teoría matemática de la comunicación (como la llamó Shannon). Tal teoría, como se sabe, no sólo prescinde del hecho de que «los mensajes con frecuencia tienen *sentido*, es decir, se refieren a un sistema con determinada sustancia física o conceptual»,¹ sino que, debido a que los sistemas de comunicación que transmiten un único mensaje (algo así como el número π , una determinada onda senoidal o incluso los 10 mandamientos) serían innecesarios y podrían sustituirse por dos generadores de señales separados;² incluso los mensajes mismos son tan indiferentes para las teorías de la información como significativa es su estadística. El mensajero maratónico, cuya vida y camino coincidían en un único mensaje, ha perdido su pátina de héroe.

No ha pasado todavía mucho tiempo. Hasta el desarrollo paralelo de las vías férreas y la telegrafía, los servicios postales europeos, como operaron bastante regularmente desde que acabó la Guerra de los Treinta Años,³ transportaban en los mismos coches en primer

¹ Claude E. Shannon y Warren Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, University of Illinois Press, Urbana, Ill, 1964, p. 31.

² *Ibid.*, pp. 62 y s.

³ Véase Klauss Beyrer, *Die Postkutschenreise*. Tubinga (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts der

lugar personas, en segundo cartas o impresos y en tercero mercancías. En otras palabras: puesto que los tres elementos de este sistema de transporte eran indudablemente materialidades, no se necesitaba de una mayor diferenciación entre direcciones o personas,⁴ comandos o mensajes y datos o bienes de la comunicación. A partir de su base material real, los filósofos podían escribir sobre el espíritu humano o sobre el sentido de las cosas.

La Modernidad, por el contrario, comenzó con una diferenciación: quitaron los bienes y personas del correo y los hicieron relativamente móviles sobre rieles o carreteras. Al inicio se embarcaba a los oficiales en la primera clase, a los suboficiales en la segunda, la tropa en la tercera y las armas en el vagón de los bienes,⁵ pero todo sólo para despojarlos del flujo de comandos y poder traer este último como inmaterialidad a la velocidad absoluta de la luz o la electricidad. En Norteamérica, el nuevo sistema quedó concluido con la guerra civil, esta «primera guerra “técnica” o “total”, lamentablemente demasiado poco estudiada».⁶ En Europa, con las dos expediciones militares de Moltke, de 1866 y 1970. El envío de cualquier tarjeta postal, que según Derrida es lo mismo que el destino o la propia historia, no transcurre sin rodeos desde Sócrates y Platón hasta Freud y más allá.⁷ Ha abandonado las vías de la literatura y la filosofía, es decir, las letras con sus limitadas posibilidades de combinación, para convertirse en un algoritmo matemático.

En la famosa fórmula de Shannon:

$$H = - \sum_{i=1}^n p_i \log p_i$$

La información H mide cuánta libertad de elección, es decir, cuánta incertidumbre hay respecto del resultado cuando un sistema de mensajes escoge uno determinado entre una gran cantidad de resultados posibles con probabilidades conocidas. Por ejemplo, en caso de que el sistema, en la sucesión ortográfica estandarizada de q y u, trabaje con un solo signo de certeza material, H bajaría a su mínimo o.⁸ Según Lacan,

Universität Tübingen im Auftrag der Tübinger Vereinigung für Volkskunde, ed. Hermann Bausinger *et al.*, vol. LXVI), 1985, p. 54.

⁴ Que la persona, individuo, sujeto y otros títulos «de los hombres» no designe «la unidad de un objeto», sino simplemente una dirección, equivale a inferir sus definiciones tradicionales, cosa que haría, a más tardar, la deconstrucción. No obstante, para una inferencia más elegante, véase N. Luhmann, «Wie ist Bewußtsein an Kommunikation beteiligt?», en H. U. Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1988, pp. 884-905.

⁵ Véase S. Hedín, *Ein Volk in Waffen. Den deutschen Soldaten gewidmet*, Brockhaus, Leipzig, 1915, p. 75.

⁶ Respecto de la no indagación técnica de la guerra civil, el ingeniero de ferrocarriles del ejército alemán, Blum, señala, no obstante, una excepción, que realmente aclara el estatus de la literatura en las condiciones de la alta tecnología: véase la novela de Mitchell, *Lo que el viento se llevó* (excesivamente detallada, pero, fuera de eso, reveladora) (Prof. Dr. Ing. Blum «Das neuzeitliche Verkehrswesen im Dienste der Kriegführung», en *Jahrbuch für Wehrpolitik und Wehrwissenschaften*, Hamburgo, 1939, pp. 73-92, aquí p. 73, *op. cit.*

⁷ Véase J. Derrida, *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*, Siglo XXI, México, 2001.

⁸ C. E. Shannon, «Communication Theory of Secrecy Systems», en *Bell System Technical Journal*, pp. 656-715, aquí, p. 657, 1949.

por principio, un signo debe ser sustituible por otro signo,⁹ mientras que todo lo real está pegado a la suela.¹⁰ Incluso la medida de los trayectos de un canal de información a través del espacio y el tiempo sólo arroja datos físicos de energía o velocidad, pero ninguna información relativa a un código.

Allí yacen las dificultades del materialismo que, al igual que Marx al ver la segunda Revolución industrial, se basó en la ley de la conservación de la energía formulada por la misma época. Los mensajes son calculables, pero no determinados. También, y justamente, aun cuando la fórmula de Shannon para la información sea idéntica a la fórmula energética de Boltzmann para la entropía —hasta en el signo cuestionado—,¹¹ surge la posibilidad de que la información no derive de una necesidad física, es decir, un universo de Laplace, sino de la casualidad. Sólo si los elementos del sistema tienen la opción de estar aquí o allá, presentes o ausentes, abiertos o cerrados, el sistema produce información. Por ello, la combinatoria se erige sobre la base de los dados¹² y la tecnología computacional sobre la base de puertas repetidas al infinito.¹³ En lo elemental, es decir, en el caso binario, alcanza H su máximo 1 cuando p_1 y p_2 , es decir, la presencia y la ausencia de los filosofemas modernos, tienen la misma probabilidad 0.5. Un dado cuyas seis cifras tuvieran diferentes posibilidades de ocurrencia sería rechazado por los dos jugadores, aun cuando tal vez no lo fuera por uno que especule con la ventaja.

Sin embargo, el hecho de que el máximo de información no signifique otra cosa que la máxima improbabilidad lo vuelve casi indiferenciable de la máxima interferencia. A diferencia del concepto de profundidad lógica, en el que trabajan desde hace poco tiempo los investigadores de IBM, el índice H de Shannon no da «ningún paso para encontrar el valor de la información de una determinada forma de onda o función, sino que calcula las propiedades estadísticas de una fuente de información».¹⁴ Por lo tanto, sucede que, por un lado, la máxima información por unidad de tiempo «favorece la utilización de todas las partes de las bandas de frecuencia disponibles (en el canal)» y, por el otro lado, «una de las principales propiedades del ruido aleatorio es que puede distribuirse uniformemente en el espectro de energía a través de las bandas de frecuencia».¹⁵ En otras palabras: las señales realizan, siempre que pueden, imitaciones de las interferencias. Y dado que los ruidos térmicos, que emite toda la materia, por tanto también las resistencias o transistores, son un tipo de ruido blanco, según

⁹ Lacan, *Escritos*, 22ª ed., vol. 2, Siglo XXI, México, 2003, p. 638.

¹⁰ Jacques Lacan, *Escritos*, 23ª ed., vol. 1, Siglo XXI, México, 2003, p. 19.

¹¹ Véase D. A. Bell, *Information Theory and its Engineering Applications*, 3ª ed., Pitman, Nueva York, Toronto, Londres, 1955, p. 35.

¹² Véase Lacan, *El seminario, libro 2 (1954-55). El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 330.

¹³ Véase C. E. Shannon, «A Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits», en *Transactions of the American Institute of Electrical Engineers* 57 (1938), pp. 713-722.

¹⁴ Bell, *Information Theory*, op. cit., p. 35.

¹⁵ *Ibid.*, p. 97.

una fórmula nuevamente de Boltzmann, la información sin materia y la materia sin información se acoplan como las dos lecturas de una imagen ambigua.

Por muy raro que suene, la ingeniería aplicada soluciona estos problemas mediante la llamada idealización. Ella maneja cada signo, el cual luego de recorrer un canal real se carga necesariamente con ruido, como si hubiera sido generado por dos fuentes diferentes: una fuente para el signo y una para el ruido, que en los casos más sencillos simplemente se suman. Sin embargo, igual de factible es la suposición de que el signo ya codificado vuelva a codificarse por una inteligencia enemiga; y, realmente, cuanto más exitosa y enigmática sea esta codificación, más blanco sería el ruido. Según la «Communication Theory of Secrecy Systems» de Shannon —un documento que el Pentágono durante años mantuvo clasificado por alguna buena razón—, la única escapatoria para esta indeterminabilidad fundamental es el hecho empírico de que los sistemas de codificación son en su mayoría selecciones de una gran cantidad de acontecimientos azarosos, que por muy grande que sea no deja de ser finita, mientras que los ruidos pueden asumir infinitos valores.¹⁶ Por esto, la teoría de los números,¹⁷ que antes no tenía ningún propósito, hoy perdura en la caza de los números primarios más elevados que, como codificaciones de los mensajes secretos de la industria militar-industrial, necesariamente se le presentan como ruido a un enemigo que todavía no ha sido determinado. Turing, conocido teórico de la computadora y desconocido criptógrafo de la Guerra Mundial, formuló que las leyes de la naturaleza podían remplazarse por medio de un sistema de códigos, la evidencia alcanzable por mensajes interceptados, las constantes físicas por medio de claves vigentes por un día; es decir, las ciencias de la naturaleza en su conjunto pueden remplazarse por el análisis criptográfico.¹⁸ Tan mínima es la diferencia entre el caos y la estrategia.

Este «regreso del viejo caos al interior del cuerpo y más allá de su realidad» es aquel con el cual el Fausto técnico de Valéry horrorizó al diablo, cuya «ciencia totalmente elemental», como bien se sabe, sólo era el discurso. La interconexión experimental entre la información y los ruidos hizo «a un lado el discurso».¹⁹ Los órdenes de la cultura de la escritura, sea el literario o el filosófico, podían construir sentido sólo a partir de elementos que por sí mismos tuvieran sentido. Hacían oraciones de palabras, pero no palabras de letras; en cambio,

¹⁶ Véase Shannon, «Communication Theory», *op. cit.*, p. 685.

¹⁷ Todavía en 1940 podía el matemático líder de Cambridge escribir: «La matemática “real” de los matemáticos “reales”, las matemáticas de Fermat y Euler y Gauss y Abel y Riemann, es casi completamente “inútil” (y esto es verdad tanto para las matemáticas “aplicadas” como para las “puras”). [...] Son las partes aburridas y elementales de las matemáticas aplicadas, así como son las partes aburridas y elementales de las matemáticas puras, lo que funciona para bien o para mal» (G. H. Hardy, «A Mathematician's Apology», citado en A. Hodges, *Alan Turing: The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, p. 120). Hodges puede mostrar cuán definitivamente refutó la segunda Guerra Mundial a semejante afirmación.

¹⁸ Véase A. M. Turing, *Intelligence Service. Schriften*, eds. B. Dotzler y F. Kittler, Brinkmann & Bose, Berlín, 1987, p. 98.

¹⁹ Valéry, *Oeuvres*, ed. J. Hytier, 2ª ed., París 1957-1960, Gallimard, vol. II, pp. 300 y s.

tómese el significante con toda simpleza por la punta de materialidad irreductible que implica la estructura, en cuanto que es la suya, evóquesele bajo la forma de una lotería y aparecerá la evidencia de que nada hay en el mundo salvo el significante que pueda sostener una coexistencia —que el desorden constituye (en la sincronía)— de elementos en los que subsiste el orden más indestructible al desplegarse (en la diacronía).²⁰

Shannon ha demostrado una lógica semejante de concatenación diacrónica del caos de forma tan contundente que su experimento de escritura —a diferencia del viejo juego de letras de la cábala— se defiende deliberadamente sin semántica. Tomemos de momento nuestro alfabeto clásico, es decir, no de unas 26 letras, sino (como en las máquinas de escribir) que a dichas letras se les suma un espacio. Desde esta cantidad finita de signos ahora debemos simular o acercarnos a la pura estadística de una lengua, el inglés. La aproximación de un orden cero —con 27 símbolos que tienen la misma probabilidad y son dependientes entre sí— produce naturalmente sólo ruidos o ensaladas de sílabas: «xfcm l rxkhrjffuj zlpwcfwkcy l...» La aproximación de primer orden —con probabilidades de letras o frecuencias semejantes a las de los textos en inglés— comienza a ser pronunciable: «ocro hli rgwr nmielsswis eu ll...» Una aproximación de segundo orden, como la cadena de Markoff, que también toma en cuenta la diacronía, es decir, la probabilidad de transición entre todos los pares de letras de una lengua, produce fácilmente las primeras palabras breves como «are» o «be». Asimismo, una aproximación de tercer orden con probabilidad de transición entre triadas de letras inglesas ya puede competir con los dementes, con textos surrealistas o (algo que Shannon no dejó de observar)²¹ con *Finnegans Wake*: «in no ist lat whey cractict froure birs grocid pondenome of demonstures of the raptagin is regoactiona of cre». Y si la cadena de Markoff ya no saca sus elementos de letras, sino de palabras, la aproximación de segundo orden produce ya la más hermosa autorreferencia de la oralidad, la tipografía y la literatura: «The head and in frontal attack on an English writer that the character of this point is therefore another method for the letters that the time of who ever told the problem for an unexpected».²²

Este ataque frontal a los escritores ingleses, o incluso al diablo, lo condujo sin ningún esfuerzo el ruido, tal como lo introdujo el experimento de Shannon —como «un método alternativo para las letras»— en la cultura de la escritura. De ahí en adelante, las letras no experimentaron un mejor tratamiento que los números, con su posibilidad de manipulación ilimitada; de ahí en adelante los signos y ruidos sólo se definieron numéricamente. La comunicación (en términos de Shannon) es siempre

²⁰ Lacan, *Escritos*, op. cit., vol. 2, p. 638.

²¹ Véase C. E. Shannon y W. Weaver, *The Mathematical Theory*, op. cit., p. 56: «Dos extremos de redundancia en la prosa inglesa están representados en el Inglés Básico creado por C. K. Ogden y en el libro de James Joyce *Finnegans Wake*. El vocabulario del Inglés Básico está limitado a 850 palabras y la redundancia es muy alta [...] Joyce, por el otro lado, amplía el vocabulario y se presume que logra una comprensión del contenido semántico».

²² *Ibid.*, pp. 43 y s.

«Communication in the Presence of Noise»;²³ no únicamente porque los canales reales nunca dejan de murmurar, sino porque los mensajes mismos pueden ser generados como selecciones o filtros de un ruido.

La idealización técnica, de acuerdo con la cual el resultado de la retención de ruido por parte de las redes vale como una función de dos variables, una entrada de señales que presumiblemente se encuentra libre de ruidos y una fuente separada de ruidos, permite ni más ni menos que la determinación de la distancia entre el ruido y la señal. Al principio, esta distancia nombra (con base en los voltajes, corrientes o potencia) sólo los cocientes de una amplitud de señal media y la cantidad de interferencia en el origen. Pero puesto que las redes eléctricas siempre están conectadas, por medio de sus interfaces, a los sentidos humanos y dichos sentidos —según la ley fundamental psicofísica de Fechner— reaccionan a un aumento geométrico de su estímulo como si se desenvolviera sólo aritméticamente, es mejor apuntar la distancia entre el signo y el ruido en forma logarítmica. Por consiguiente, la unidad de medida, el decibel (nombrada técnicamente, es decir, por una forma casi irreconocible en honor del inventor del teléfono, Alexander Bell), convierte una fracción en 20 veces o (en el caso del rendimiento) 10 veces su logaritmo:

$$S_N^{\#} = 20 \text{ dB } \lg \frac{U_{g \text{ eff}}}{U_{r \text{ eff}}}$$

De ahí que la lengua hablada, que antaño, a los oídos de los filósofos, era la autoafección de la propia conciencia, pierda toda interioridad y se vuelva tan mensurable como, por lo demás, sólo lo es la calidad de la transmisión de los sistemas de radio o televisión.

Una distancia entre señal y ruido de 60 dB garantiza conversaciones, aquella comunicación aparentemente libre de ruidos que otros llamarían libre de distorsiones; una conversación entre 40 y 0 dB todavía permite el entendimiento (pese a no ser entendimiento hermenéutico), mientras que a partir de los -6 dB al oyente sólo le queda una sensación general de que el lenguaje está ocurriendo. Y puesto que la naturaleza de nuestros sentidos, clarificada a más tardar desde los experimentos en psicofísica, es ella misma una tecnología de información, «el área entre el umbral auditivo y el umbral de las sensaciones», es decir, entre el mínimo y el máximo de percepciones acústicas, cubre «casi el total del área para la que entra en consideración el aire como medio de transmisión del sonido. En el extremo más bajo, el umbral de sonido se encuentra más o menos entre los 20 y los 30 dB sobre el nivel del ruido, que se produce por los ruidos térmicos de las moléculas del aire y con una presión acústica de 160 dB»; a unos 30 dB por encima del límite máximo, se presentan, como en los equipos estéreo defectuosos, efectos no deseados, es decir, «no lineales, por la propagación

²³ C. E. Shannon, «Communication in the Presence of Noise», en *Proceedings of the Institute of Radio Engineers* 37 (1949), pp. 10-21.

del sonido en el aire».²⁴ Dicho en forma más poética y con las palabras de Rudolf Borchardt: si enriquecemos 10 veces los oídos más finos que existieran, oiríamos los murmullos de la materia ... y probablemente ninguna otra cosa.

La poesía, en cambio, pese a Borchardt y Adorno,²⁵ no tiene permitido murmullo alguno. Desde su fundación en Grecia, su sistema de comunicación se basa en un alfabeto vocal, que simultáneamente permitía la notación musical, y por tanto lírica, y constituye, a su vez, el primer «análisis total de la forma sonora de una lengua»²⁶ a partir de la conexión de la voz y la escritura. La gran cantidad de operaciones que era posible realizar con estos elementos gráfico-fónicos definió, pero también delimitó, la medida de la complejidad literaria. En este sentido, la poesía constituyó un sistema autopoietico que producía sus propios elementos como elementos autorreferenciales, pero por eso mismo (al igual que todos esos sistemas) ya no pudo hacer más distinciones entre elementos y operaciones.²⁷ Necesariamente, permanecía cerrada la posibilidad de volver a analizar la entrada y salida de los elementos de aquellos análisis griegos, hasta que las voces o palabras escritas se disolvieran en una mezcla de ruidos, que son también físicos. En contraposición, según la definición de Jakobson, la «función poética» asegura esta «orientación hacia al mensaje como tal», una «experimentabilidad inmediata de los signos»²⁸ que llevó la distancia entre signo y ruido a su máximo.

«Worauf kommt es überall an, / Daß der Mensch gesundet?» [¿De dónde viene todo esto / que el hombre mejora?], pregunta Goethe, como poeta y psiquiatra, en *Diván de Oriente y Occidente*, para responder, con todo el énfasis autorreferencial de rima y espondeo: «Jeder höret gern den Schall an, / Der zum Ton sich rundet» [Todos escuchan con gusto el sonido / que se redondea como tono]. De esta forma tan estricta, la poesía excomulga el sonido no humano o «sonido primigenio» de su entorno, en nombre de una comunicación articulada que es ella misma.²⁹ Y únicamente los locos, como aquel N. N. sin nombre de 1831, cuyos versos son los más antiguos que se hayan transmitido desde un manicomio alemán, tuvieron la osadía de escoger precisamente la poesía de Goethe, «Osadía», como lema de las estrofas que cantaban todo lo contrario: es decir, que no cantaban los sonidos articulados del discurso, sino el *Des Carnevalls-Chartag-Ostern Kreuz-Holz-Hammer-Glocken-Klang*.³⁰

²⁴ K. Sickert, *Automatische Spracheingabe und Sprachausgabe. Analyse, Synthese und Erkennung menschlicher Sprache mit digitalen Systemen*, Markt & Technik, Haar, 1983, p. 44.

²⁵ Véase Th. W. Adorno, *Notas sobre literatura*, Akal, Madrid, 2003, p. 518.

²⁶ J. Lohmann, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», en *Archiv für Musikwissenschaft* 37 (1980), pp. 167-186, aquí p. 174.

²⁷ Véase N. Luhmann, «The Individuality of the Individual: Historical Meanings and Contemporary Problems», en *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality and the Self in Western Thought*, ed. T. C. Heller, M. Sosna, D. E. Wellbery, Stanford University Press, Stanford, 1986, pp. 313-325, particularmente p. 321.

²⁸ R. Jakobson, «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 347-395, específicamente p. 358.

²⁹ J. W. Goethe, *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe, Eduard von der Hellen (ed.), Cotta, Stuttgart/Berlín, 1904-1905, vol. p. 13.

³⁰ Véase F. Bird, *Notizen aus dem Gebiete der psychischen Heilkunde*, s. e., Berlín, 1835, pp. 7-15, y también

Madera y martillos, metales y campanas: entre todos los instrumentos, éstos son los que tienen el más alto componente de ruido. Por eso, fácticamente fungieron como llamado a la iglesia o alerta de incendio y no de manera poética. Por ello, los idiófonos no producen ningún intervalo puro, como los que permitió almacenar la notación musical de los griegos y que Pitágoras consideró el λόγος [logos] mismo. Para la mezcla de sonidos provenientes de innumerables frecuencias, que además no pueden medirse en relaciones de números enteros,³¹ no pueden escribirse a partir de la notación musical. No obstante, allí donde se interrumpe el sistema poesía-música, comienza (como diría Valéry) el retorno matemático «del caos primitivo». Precisamente en la época de Goethe, cuando, al igual que a aquel anónimo, por buenas razones poéticas debió excomulgarse e internalizarse al autodesignado «cazador de sonidos», un gobernador de departamento de Napoleón, el barón Jean Baptiste Joseph Fourier, desarrolló un procedimiento de cálculo que abrió no sólo el camino a la termodinámica, sino también a todos los medios técnicos para cazar sonidos, desde el cilindro del fonógrafo de Edison hasta la computadora musical.

El análisis de Fourier permitió, por primera vez, mediante la integración y la expansión en serie, calcular en números los signos periódicos de energía finita, es decir, todos los signos físicos, más allá de si sus armónicos son ahora múltiplos enteros de la nota fundamental o no.

La ecuación

$$S_c(f) = \int_{-\infty}^{\infty} s(t) \cdot e^{-2j\pi ft} dt$$

convierte funciones integrables de segundo grado del tiempo t en funciones de frecuencia f ; por consiguiente, en una conversión trigonométrica da el espectro total de los parciales armónicos S_c , según el valor y la fase. Una operación básica de la poesía y la música, la repetición, es completamente cuantificable, ya se trate de un ritmo percible o de sonidos, que los oídos de los hombres escuchan como tales, porque ya no pueden descomponer su complejidad en elementos. Por encima de los 60 Hertz (u oscilaciones por segundo) termina nuestra capacidad fisiológica de distinción, probablemente porque en dicha frecuencia comienzan nuestras propias cuerdas vocales.

El análisis de Fourier con todas sus aplicaciones —desde el pliegue y la correlación de señales hasta el fundamental teorema de muestreo de los ingenieros Nyquist y Shannon de los laboratorios Bell— ha transformado el espacio del signo no menos que, en su momento, el alfabeto vocal de los griegos. Este hecho anónimo es fundamental para nuestra cultura. Con seguridad, en la vida cotidiana todavía se aplica la ley

Kittler, «Ein Subjekt der Dichtung», en *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser zum 60. Geburtstag*, eds. H. Turk, G. Buhr, F. Kittler, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990.

³¹ Véase Wilhem Stauder, *Einführung in die Akustik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven, Amsterdam, Lorcarno, 1976, pp. 142-158.

de la teoría general de sistemas que dice que «un sistema de comunicación» no puede socavar la comunicación por medio de algo así como «regresar al radio de frecuencia de los impulsos nerviosos».³² Sólo las novelas de Thomas Pynchon construyen héroes matemático-neurológicos como, en *The Crying of Lot 49*, el disc jockey drogado Mucho Maas o, en *Gravity's Rainbow*, el soldado Eddie Pensiero de la División de Infantería 89: su percepción ya ha aprendido, «pensando» o «calculando», a incorporarse en un círculo de retroalimentación gracias al análisis técnico de Fourier, es decir, había aprendido a infringir sus propios límites y separar los elementos de las operaciones de comunicación.³³ No obstante, para que las voces de las personas pudieran ser analizadas espectralmente —lo cual desde 1894 demostró, incluso frente al representante parlamentario, August Bebel,³⁴ que en el «servicio de comunicaciones a distancia» las mujeres eran superiores a los hombres, y desde 1977, le hizo posible tener a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos un óptimo e infalible control de acceso de personas—³⁵ transformó también el sistema de comunicación de todos los días en el ámbito institucional.

Por eso, en las condiciones modernas, es decir, de técnicas de información, que se mofan de toda fenomenología, los medios han aparecido en el lugar de las artes. Un «nuevo analfabetismo», como lo llamó y celebró Salomo Friedlaender, mucho antes que McLuhan u Ong, terminó con «la era Gutenberg», instauró en las ciudades y los cerebros sus «torres antibabilónicas», que son las «torres de radiodifusión»,³⁶ y positivizó con ello a los locos anónimos de 1831. Todas las «guitarras» y «campanas» con los que los «N. N.» sólo podían soñar y componer tienen el honor de incorporarse a lo real. Chuck Berry (y con él nuestro sistema de comunicación, la discoteca Libertas en Dubrovnik) le cantó a un intérprete analfabeto de la guitarra eléctrica, que para colmo se llamó Johnny ABC Goode.

There was a lonely country boy
Named Johnny B Goode
Who never ever learned to read and write so well
But he could play the guitar like ringing the bell.

Electrónica de entretenimiento significa simplemente la retroalimentación de todos los espacios operativos lúdicos del procesamiento de signos analógico y recientemente digital a los oídos y los ojos: como trucos, *gadgets* y efectos especiales.³⁷ El héroe

³² N. Luhmann, «Intersubjektivität oder Kommunikation. Unterschiedliche Ausgangspunkte soziologischer Theoriebildung», *Diskus* 112 (1987), pp. 24-33, aquí p. 27.

³³ Véase T. Pynchon, *The Crying of Lote 49*, Harper Collins, Nueva York, 1999, pp. 113 y s, y, del mismo autor, *Gravity's Rainbow*, Viking, Nueva York, 1983, pp. 703 y ss.

³⁴ Véase B. Siegert, «Die Posten und die Sinne», tesis de maestría, Friburgo, 1986 (manuscrito), p. 185.

³⁵ Véase Sickert, *Automatische Spracheingabe*, op. cit., pp. 261 y s.

³⁶ S. Friedlaender, *Der antibabylonische Turm*, impreso en K. Schöffling (ed.), *Geschichten vom Buch*, Frankfurt del Meno, 1985, pp. 135-170, aquí, pp. 156-170.

³⁷ Véase F. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1986.

fundador de tales efectos fue, como bien se sabe, Wagner. En *El anillo de los nibelungos* la música abandonó su reino nativo del λόγος [logos] o intervalo, para medir todas las posibilidades de distancia y la transición entre el sonido y el ruido. El preludio al *Oro del Rin*, puesto que su Rin es un puro flujo de señales, comienza con una triada en mi bemol mayor en el registro de bajo más grave, sobre el cual, luego, ocho cuernos ponen un primer motivo melódico. Pero no es ninguna melodía, sino (como para sentir el ancho de banda de la transmisión musical) un análisis de Fourier de ese mi desde el primero hasta el octavo armónico. (Sólo el séptimo, en algún punto entre C y D, debe faltar, porque no lo entonan los instrumentos europeos.)

Y luego de que el comienzo absoluto de la tetralogía revoca, por medio del drama musical, el filtro poético de Goethe de hacer del «sonido» un «tono», el final absoluto del tercer acto del *El ocaso de los dioses* puede hundir los sonidos armónicos nuevamente en un puro ruido, es decir, liquidar la distancia entre signo y ruido.³⁸ Brunilda, quien, como el inconsciente excomulgado de un dios, puede comunicarse tan poco con su autor imperial Wotan como el N. N. con Goethe, le canta en su lugar una «desmesurada canción de cuna» como gran final:³⁹

¿Sé ahora lo que te falta?
 Todo, todo,
 Todo lo sé,
 De todo soy libre ahora.
 Incluso escucho murmurar
 a tus cuervos
 su mensaje con anhelo
 al regresar a casa.
 ¡Descansa, descansa, Dios!⁴⁰

En consecuencia, el deseo inconsciente de Wotan se cumple tan pronto como la heroína-soprano y la gran orquesta lo implementan. Lo que termina con el desvanecimiento de un dios en el mar de llamas de Valhalla es el propio arte europeo. Pues los dos cuervos, mensajeros oscuros o ángeles de la tecnología de los medios, no hablan

³⁸ La apocatástasis musical de todas las fuentes de ruido que inició Wagner, entonces, también ha llevado a los poetas a ensimismarse con sus descripciones musicales de un imposible análisis de Fourier. Sobre la Elektra de Strauß y Hofmannsthal, escribió Wildgans en 1904 desde el Kleinen Theater Berlin: «Uno se siente como en un templo. Luego suena desde el foso la orquesta y comienza la tragedia, brama de pronto sin interrupciones de actos, como un sueño excesivamente vívido, sin dejarse relajar y, no obstante, comparable con el movimiento de las olas, en una oscilación de valles y montañas, que siempre vibran y resuenan en el alma propia». A. Wildgans, *Ein Leben in Briefen*, ed. L. Wildgans, Frick, Viena, 1947, p. 55; Advertencia de Martin Stingelin / Basilea.

³⁹ Th. W. Adorno, *Monografías musicales*, Akal, Madrid, 2008, pp. 126-127.

⁴⁰ «Weiß ich nun, was dir frommt? / Alles, Alles, / Alles weiß ich, / Alles ward mir nun frei. / Auch deine Rachen / hör ich rauschen: / mit bang ersehnter Botschaft / kehren die beiden nun heim. – / Ruhe, ruhe, du Gott!» R. Wagner, *Götterdämmerung*, Wilcox & White, Londres, Zürich, Maguncia, Nueva York, 1911, pp. 1273-1277.

ni cantan; durante su vuelo la transmisión y la emisión de información se desmoronan, de hecho lo hacen el «mensaje» y los «ruidos». El ocaso de los dioses significa la materialidad de la comunicación y la comunicación de la materia.

En el mismo sentido se movía el botánico escocés Robert Brown durante los años que transcurrieron entre el análisis de Fourier y la tetralogía de Wagner. Seguramente la materia murmura desde tiempos inmemoriales, pero el descubrimiento casual de Brown introdujo por primera vez este mensaje estocástico en forma de concepto. En 1872 los extraños movimientos en zigzag que efectuaba el polen disuelto en el agua bajo el microscopio lo llevaron a creer, como un segundo Leeuwenhoek, que por primera vez había visto la oculta vida sexual de la materia viva. Una sexualización del reino vegetal, que en la época de Goethe y para el héroe que le dio nombre⁴¹ tenía mucho sentido. No obstante, lamentablemente los repetidos experimentos de Brown mostraron el mismo fenómeno con el polen muerto y con la roca pulverizada. Una irregularidad espontánea, un ruido de la materia dismanteló el concepto básico de vida de los tiempos de Goethe, al igual que Fourier había dismantelado los armónicos del lenguaje articulado. Brown, en vez de dar una explicación inencontrable, simplemente le dio al movimiento browniano su nombre.⁴²

No fue sino hasta medio siglo después, cuando Maxwell y Boltzmann contrapusieron un modelo atómico estadístico a la física tradicional de energía constante, que la curiosidad de Brown llegó a ser la piedra de toque científica. Para los ojos armados técnicamente, su zigzag demostró ser ese eterno tenis de mesa que juegan las moléculas unas con otras cuando se encuentran por encima de la temperatura absoluta T . Las partículas brownianas experimentaron aproximadamente 10^{20} colisiones por segundo con otras moléculas, de modo que «los periodos en los cuales se movían sin un cambio de dirección abrupto eran muy poco frecuentes y muy cortos como para ser captados siquiera por la moderna fotografía de alta velocidad».⁴³ Por ello, la fórmula de Boltzmann sólo expresó el murmullo de la materia como valor promedio estadístico:

$$\frac{\Delta PN}{\Delta f} = 4kT.$$

Sin embargo, los niveles medianos de ruido por banda de frecuencia podrían satisfacer a los técnicos de la información, pero no a los matemáticos modernos. Mientras que el análisis clásico limitó su campo a formas regulares y funciones constantes, el siglo xx —en buena medida para su «horror y espanto»—⁴⁴ pasó a formalizar las irregularidades mismas. Desde 1920, Norbert Wiener evaluó al movimiento browniano

⁴¹ Véase Goethe, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. XXX, p. 329.

⁴² Véase S. J. Heims, *John von Neumann and Norbert Wiener. From Mathematics to the Technologies of Life and Death*, MIT, Cambridge, Mass. 1982, pp. 63 y s.

⁴³ *Ibid.*, p. 437.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

como una función que no podía diferenciarse en ninguna parte, es decir, como una función cuyo zigzag formaba muchas esquinas sin tangentes, y pudo asignarles una dimensión a los ruidos térmicos que no sólo registraba los valores promedio, sino también sus trayectorias.

Luego de esta matematización del viejo caos, ya no fue difícil encarar la materialidad de la música y de la lengua. La Codificación Predictiva Lineal (LPC, por sus siglas en inglés) de Wiener se ha vuelto un procedimiento fundamental que les permite a las computadoras simular los generadores aleatorios en nuestro tracto vocal. Sobre la base de eventos de sonido pasados x_{n-1} hasta x_{n-k} , aunque discretamente registrados y con ello almacenables, la predicción lineal profetiza un resultado futuro probable:

$$x_n^* = \sum_{k=1}^k a_k x_{n-k}$$

Naturalmente, en su contingencia, se equivoca frente a lo real, pero precisamente el error cometido (como diferencia entre x_n y x_n^*) determina el siguiente cálculo, para minimizar cada vez más el error y adecuar el coeficiente a_k al signo de hecho.

En la época de Goethe —según la definición psiquiátrica—, la demencia o el «sinsentido» de pacientes como N. N. consistía en «escuchar un ruido salvaje en todas partes pero ningún sonido comprensible, porque no era posible distinguirlo entre la gran cantidad de ruido, remontarse a su origen y con ello comprender su significado».⁴⁵ Justamente, la codificación predictiva lineal de Wiener positiviza este caos. Pues su análisis de Fourier puede mostrar matemáticamente que «la minimización de los errores cuadráticos medios pronosticados es equivalente a la determinación de un filtro digital, que reduce a cero, si es posible, la densidad espectral de energía de las señales de voz (en la entrada)» o bien «transforma el espectro de errores predichos en un espectro blanco».⁴⁶ Mientras que otros filtros con probabilidades de transición (por ejemplo, en el experimento de escritura de Shannon) también introducen redundancias como simulacro de sentido, el filtro blanqueador vuelve al discurso literalmente «accesorio».

Exactamente por eso, la matemática de las señales de Shannon y la matemática del ruido de Wiener regresan en el psicoanálisis estructural, el cual analiza (o suprime) al discurso, de la misma manera que Freud sólo analiza almas (o las convierte en «aparatos psíquicos»). En primer lugar, el concepto de Lacan de lo real no refiere a nada con excepción del ruido blanco. Celebra el *jam*, esta palabra clave de los técnicos de la información, como la modernidad misma:

⁴⁵ J. C. Reil, *Rhapsodien über die Anwendndung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, Curt, Halle/S., 1803, p. 417. [Reil, J Ch, «Rapsodias sobre el empleo del método de cura psíquica en los trastornos del espíritu», en J-E. D, Esquirol, J. Haslam, P. Pinel y J. Ch. Reil, *El nacimiento de la psiquiatría*, Polemos, Colección Clásicos de la Psiquiatría, Buenos Aires, 2012, pp. 63-269.]

⁴⁶ Véase Sickert, *Automatische Spracheingabe*, op. cit., pp. 137 y s.

Se empezó [lo cual quiere decir con Shannon] entonces a codificar la cantidad de información. Esto no significa que sucedan cosas fundamentales entre seres humanos. Se trata de lo que corre por los hilos y de lo que se puede medir. Sólo que así empieza la cuestión de si pasa o no pasa, en qué momento se degradan, en qué momento ya no es comunicación. En psicología se llama —la palabra es americana— *jam*. Es la primera vez que aparece, con el carácter de concepto fundamental, la confusión como tal, esa tendencia que hay en la comunicación a dejar de ser comunicación, es decir, a no comunicar ya nada en absoluto. Ya está agregado un nuevo símbolo.⁴⁷

Por otro lado, y como consecuencia lógica, el orden simbólico de Lacan es, muy lejos de las interpretaciones filosóficas que se han hecho de él, una ley probabilística que se basa en el ruido de lo real; en otras palabras, una cadena de Markov.⁴⁸ Los psicoanalistas deben interceptar las probabilidades de transición dentro de una repetición compulsiva del mismo modo que un criptógrafo intercepta un mensaje secreto en lo que sólo parecen ser ruidos. En tercer lugar, esta entrada de la tecnología de la información al inconsciente liquida a lo imaginario, el cual, en tanto una función del reconocimiento preliminar óptico de patrones, amarró el concepto de conocimiento en filosofía con el de desconocimiento.⁴⁹ Por ello, únicamente por medio del psicoanálisis podrían invalidarse, en términos de la teoría de juegos, es decir, calcularse, las opciones estratégicas de un sujeto.⁵⁰

Lo que puede calcularse mediante las matemáticas computarizadas es otro sujeto, pero no menos estratégico: el arma autodirigida. Wiener no desarrolló su nueva cibernética para el análisis de la comunicación humana, ni siquiera para la biológica. En palabras de Wiener, la «guerra» fue «el factor decisivo de este nuevo avance».⁵¹ En vísperas de la segunda Guerra Mundial se trataba de optimizar el sistema de cañones antiaéreos angloestadunidense para hacer frente a las muy veloces fuerzas aéreas. Pues dado que la trayectoria real de las bombas enemigas era resultado de una compleja interacción entre comandos, errores de navegación, turbulencias de aire, radios de giro, maniobras de evasión frente a disparos de cañones antiaéreos, etc., ya no era posible predecir tales trayectorias, dado que operaban como movimientos humanos aleatorios. Y, sin embargo, las predicciones serían indispensables, simplemente porque los disparos de cañones antiaéreos, cuya velocidad sólo sobrepasaba relativamente la velocidad del objetivo (a diferencia de lo que sucedía con los objetivos humanos), debían alcanzar al bombardero en su posición futura, no presente. Para minimizar este problema de información incompleta, es decir, este ruido del

⁴⁷ Lacan, *El seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, op. cit., p. 131.

⁴⁸ Lacan, *Escritos*, vol. 1, op. cit., pp. 44-55.

⁴⁹ Lacan, *El seminario 2. El yo en la teoría de Freud...*, op. cit., pp. 419 y ss.

⁵⁰ Lacan, *Escritos*, vol. 2, op. cit., p. 767.

⁵¹ N. Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2ª ed., MIT, Cambridge, Massachusetts, 1963, p. 28.

futuro,⁵² Wiener implementó el Código de Predicción Lineal en un sistema automatizado de cañones antiaéreos, el cual operó de inmediato con una base computacional. Así de equipados entraron los Estados Unidos a la segunda Guerra Mundial.

La técnica de información matemática ni siquiera requirió de dos siglos para hacer de la distancia entre signo y ruido variables completamente manipulables. Con los límites de operación del sistema del lenguaje cotidiano, los límites de la poesía y la hermenéutica también fueron excedidos y los medios determinaron de quiénes eran las direcciones (pese a toda la publicidad de los consumidores) que ya no podían llamarse, con toda seguridad, humanas. Desde su fundación griega, la poesía había tenido la función de reducir un caos de sonidos en tonos que pudieran escribirse, es decir, sonidos articulados, mientras que la hermenéutica, desde su fundación romántica, afianzó una vez más, mediante las ciencias del espíritu, esta reducción de la complejidad al adscribirla a la dirección de un sujeto poético llamado autor. La interpretación depuró un espacio interior de todo ruido, que, no obstante, en el más allá de los acontecimientos, no cesó de continuar en delirios y guerras.

Desde que los ruidos ya no fueron afectados por la interpretación de discursos o tonos articulados, gracias a la interceptación de señales enemigas, nuestros hombros se han liberado del yugo de la subjetividad. Los sistemas de armas automáticas son ellos mismos sujetos. Surge un campo libre en el que sería factible canjear la teoría de la recepción por la praxis de la interceptación, la hermenéutica por la polémica. Podría instaurarse la *hermenáutica*: el conocimiento del piloto respecto de los mensajes sin importar si provienen de dioses, de máquinas o de fuentes de ruido.

⁵² Puesto que ningún filtro, ya sea analógico o digital, puede predecir el futuro sin consumir tiempo en eso, sólo queda minimizar. Un talentoso ingeniero formuló esta aporía como sigue: «Otra limitación es que ¡no puede pretenderse que los filtros predigan el futuro! Si bien esto puede parecer obvio, una especificación de filtro de paso bajo con cambio de fase cero en todas las frecuencias de bandas de paso requiere exactamente eso. Por ejemplo, si al filtro se le presentan las tres primeras muestras de una onda de frecuencia baja, pero amplitud alta, no habría manera de «saber», sin más datos, si ésta realmente es parte de un ciclo. El cambio de fase cero implica que una decisión semejante se toma inmediatamente y la muestra o pasa a la salida o es bloqueada» (H. Chamberlin, *Musical Applications of Microprocessors*, Hayden, Rochelle Park, Nueva Jersey, 1980, pp. 433 y s.). Sobre esta relación de indeterminación de la técnica de información, que desde Gabor confrontó la medida de frecuencia y tiempo tanto como la física cuántica confrontó a las olas y los corpúsculos, véase también Bell, *Information Theory*, op. cit.

La inteligencia artificial de la Guerra Mundial: Alan Turing

Alan Mathison Turing llegó en 1912, en Paddington, a un mundo que en aquella época, gracias a la base del poder de su flota de guerra y sus cables submarinos de telégrafo, todavía se llamaba imperio. Sus padres —como aquellos del poeta del imperio: Kipling— estaban al servicio de su Real Majestad británica como funcionarios coloniales en Kornool, Vizigapatam, Madras y otras embajadas culturales de las Indias del imperio. Cuando Turing murió en 1954, luego de haberle regalado a su país las condiciones que posibilitaron la creación de la computadora, el imperio ya no existía. El poder o imperio migró de los laboratorios europeos de la Guerra Mundial como una gigantesca transmisión de tecnología y atravesó el Atlántico con todas las computadoras, cohetes de combustible líquido y armas nucleares. Los británicos habrán dominado las olas de los océanos, mientras que el Tercer Reich (en competencia explícita) las olas del éter,¹ pero la *pax* americana comenzó con máquinas de calcular, con la inteligencia artificial y satélites de espionaje. Turing había cumplido con su labor de inventor. Cuando en 1951 los Estados Unidos, en la era de McCarthy, excluyeron a los homosexuales de todos los puestos álgidos de gobierno, junto con otros riesgos a la seguridad, el Reino Unido, para no verse aislado del caudal de aquel conocimiento secreto, debió seguirlos de inmediato. Turing, privado de toda influencia, se suicida, al menos según los resultados de la investigación oficial: como Blancanieves, mordió una manzana empapada en ácido cianhídrico que estaba junto a su cama.

Enzensberger le dedicó a Turing uno de esos hermosos y nuevos poemas de ciencia ficción humana. Aludiendo a un excéntrico que llevaba una máscara de gas para protegerse de la fiebre del heno, aludiendo a su único medio de transporte, una bicicleta reparada con cuerdas y aludiendo a cazuelas, bobinas de frecuencia alta o tableros de ajedrez contruidos por él mismo: aludiendo a todas estas leyendas, la poesía le promete una vida eterna al inventor de la computadora. «Sigue vivo el rumor de que en

¹ Así lo señala la carta de un escucha australiano, de 1936, dirigida al programa de radio Deutschen Kurzwellensender que se transmitía en todo el mundo. Citado por Heinz Pohle, *Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923/38*, Hans Bredow, Hamburgo, 1955, p. 437: «Inglaterra podrá haber gobernado las olas, pero Alemania gobierna el aire».

las cercanías de Cambridge, y particularmente en las jornadas húmedas de octubre, puede vérselo, a él o a su simulacro [a Turing], caminando a través del campo por los rastrojos, en medio de la niebla, cambiando de rumbo continuamente, de forma desconcertante e imprevisible.»²

Sin embargo, desde que existe la inteligencia artificial, hasta la poesía más inteligente se convierte en mito o anécdota. Hay muchas más probabilidades de que el fantasma de Alan Turing circule en los negocios de venta de computadoras a que deambule por los prados de su ciudad universitaria. Él era un intelectual que quería quebrar el poder mismo de los intelectuales, esta moderna casta de sacerdotes. Gracias a Turing, el conocimiento desapareció de las cabezas humanas y se implementó (con una bonita palabra técnica) en pequeñas máquinas. El hardware de la computadora de hoy, con toda la monotonía de sus cientos de miles de células de transistores en un chip de silicio, está organizado demasiado laberínticamente para que pueda seguir siendo diseñado por ingenieros. Por ello mismo, el desarrollo de circuitos recae cada vez más en el CAD, el Diseño Asistido por Computadora. Tal como lo auguró la teoría de la automatización generalizada de John von Neumann,³ las computadoras ahora se hacen cargo de su propia reproducción y, gracias a los CAD, lo que ofrecen no es algo así como una simple falsificación o un subconjunto de sus padres, sino que la complejidad aumenta de generación en generación.

No obstante, tal complejidad, tanto su presencia como planeación, es prácticamente inaccesible. Los mandatarios del imperio, sobre todo el Pentágono, tenían la orden de que incluso los expedientes o bancos de datos sobre la inteligencia artificial fueran manejados como documentos secretos. Por tanto, lo que le queda a la historiografía (por no hablar de su ceguera por principio frente a los bancos de datos) son los documentos secretos de ayer, tal como los que fueron liberados por el Ministerio de Defensa luego del congelamiento habitual de 30 años. La consecuencia es que los desarrollos de Turing de 1945 decidieron la Guerra Mundial, pero no fue sino hasta 1975 que esta información salió de los archivos secretos británicos para adquirir el llamado carácter público del que gozan los libros, las conferencias y los lenguajes no formalizados.

Desde luego, las computadoras de la segunda Guerra Mundial que decidieron la guerra todavía carecían de inteligencia artificial en el sentido técnico de la palabra. No tenían ningún marco de referencia para comunicar con lo simbólico del lenguaje natural ni ningún procedimiento de reconocimiento de patrones para entender lo imaginario de las formas y las imágenes. Aun así, ya satisfacía las condiciones formales de una inteligencia como la que Lacan dedujo del experimento de las abejas de Karl von Frisch. Las abejas, mediante una danza cuyo código es su instinto, les daban a conocer

² Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleo. 37 baladas de la historia del progreso*, Anagrama, Barcelona, 1979, p. 117.

³ Véase John von Neumann, «Allgemeine und logische Theorie der Automaten», *Kursbuch* 8 (1967), pp. 170-175.

a otras abejas información sobre la ubicación de determinadas flores a partir de la inclinación del Sol y la distancia. Sólo que «este código se distingue de él [un lenguaje] precisamente por la correlación fija de sus signos con la realidad que significan». En cambio, «la forma con la cual el lenguaje se expresa define por ella misma la subjetividad. [El lenguaje] dice: Irás por aquí, y cuando veas esto, tomarás por allá. Dicho de otra manera, se refiere al discurso del otro».⁴

Dicho todavía con otras palabras, que no son lacanianas esta vez: las abejas fungen como proyectiles y las personas como armas teledirigidas. A las primeras, una danza les da datos objetivos de ángulos y distancias; a las segundas, un comando les da obediencia libre, que desde los ejércitos nacionales de la Revolución francesa representa nuestra más elevada virtud. Sin embargo, en 1943 los colegas de Turing del servicio secreto lograron construir una máquina de calcular que, mientras satisfacía una condición previamente dada o cálculo intermedio, podía pasar a los comandos siguientes, es decir, decidir su futuro, con lo cual finalmente la obediencia libre operó de manera automática. Que el comando SI-ENTONCES dejara de ser un privilegio humano resolvió todos los debates filosóficos sobre la muerte del sujeto, simplemente porque las armas mismas se volvieron sujetos. Hoy en día, los misiles teledirigidos con sensores ópticos, y memoria de imágenes controlan sus propias trayectorias de vuelo. Una computadora a bordo como inteligencia artificial le dice a la unidad de control: «Vuela aquí y allá, un poco más hacia Ucrania, y cuando veas tal y tal cosa, por ejemplo Kiev, da un giro y detona la explosión».

Norbert Wiener, inventor de la cibernética, admitió que «el factor decisivo» para este avance se llamó segunda Guerra Mundial.⁵ Cibernética, la palabra como el objeto, significa conducir y conducir significa el flujo militar de comandos. Con la computadora de Turing y los cañones automáticos antiaéreos de Wiener, que podían predecir la futura ubicación espacial del vuelo de un avión enemigo con base en su ubicación azarosa en el pasado, y prever el sitio en donde las bombas y granadas se fundirían en una explosión, concluye la historia de la guerra y se vuelve factible la guerra de las galaxias. Pero mientras que la literatura sobre las computadoras —ya sea bajo la forma de hojas de datos, crítica social, publicidad de software o divulgación—, aumenta día con día, el silencio domina sobre su historia de guerra.

Al principio, naturalmente fue el verbo. El verbo era con Dios e intentó durante siete días y siete noches introducir la diferencia binaria, es decir, los bits: día y noche, cielo y tierra, sol y luna, por no hablar del bien y el mal. En esos días antes del Día, esta secuencia repetida de codificación digital literalmente no creó nada: nada que no hubiera estado ya allí bajo el infame título de caos: Tohuwabohu. Finalmente, el cielo y la tierra, la tierra y el agua no debieron esperar la inscripción de los dioses: Elohim.

⁴ Jacques Lacan, *Escritos*, 23ª ed., vol. 1, Siglo XXI, México, 2003, p. 286.

⁵ Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2ª ed., MIT, Cambridge, Mass., 1963, p. 28.

Por tanto, lo que el hacedor de aquella escritura sagrada llamó la creación de Dios a partir de la nada fue más bien la creación de la nada: pares de oposiciones, palabras código, significantes. Por esta misma razón, sin embargo, se levanta la diferencia fundamental entre las diferencias, por un lado, y los ruidos blancos, por el otro y, precisamente por ello, la relación signo-ruido separa el orden comandado del antiguo caos.

«Nuestro conocimiento actual de la técnica y la psicología —escribió John von Neumann, el matemático de la segunda Guerra Mundial— prácticamente no da indicios de que exista un órgano de sí-no en el sentido estricto de la palabra.»⁶ Ni el caos original (Tohuwabohu) ni el sistema nervioso trabajan de forma digital como el dios creador. No obstante, este déficit de la naturaleza no impide de ninguna manera que el órgano de sí-no sea indispensable en la estrategia para diferenciar entre órdenes y prohibiciones. Desde el Génesis, la lengua del mando supremo sólo procede mediante sí y no. Para no dar el más mínimo lugar a los malentendidos, que por los ruidos inevitables de los canales pudieran llegar a interferir con el flujo de comandos, la lengua del mando supremo sobrecodificó incluso su propio código. Así, por ejemplo, todos los telegramas del Estado Mayor alemán, desde los días de Schlieffen, hicieron una diferencia explícita entre «occidental» y «en dirección al este» (en vez de «oriental»), debido a que, en una guerra de dos frentes, la diferencia entre Occidente y Oriente es tan necesaria como solía serlo aquella entre el cielo y la tierra para el dios creador. Cuando el coronel general Jodl, el último dirigente de una breve historia brillante, quiso sacrificarle esta sobrecodificación binaria a la lengua civil alemana cotidiana, las consecuencias fueron más graves que un malentendido: el cuerpo de oficiales del ejército alemán, debido al espíritu sagrado de su código, manifestó «una clara indignación general»⁷ respecto de dichos ruidos, este caos original [Tohuwabohu] todavía no suficientemente digitalizado.

Tampoco la conquista de Troya por parte de Agamenón transcurrió sin ruidos. Sino que simplemente, como ya observó Villiers de L'Isle-Adam, en vista de la falta de equipo de audio para almacenarlo, la rapsodia homérica no transmitió ningún ruido, sino la propia palabra *ruido*. Por otra parte, de acuerdo con Esquilo, el famoso telégrafo óptico envió desde Asia Menor, pasando por las islas Espóradas y diversas cumbres montañosas que conducían hasta la Micenas de Agamenón, una simple señal de fuego, cuya ausencia significaba el fracaso de la conquista y su presencia, su éxito. Esta economía binaria de signos parecía mandada a hacer para la guerra, puesto que se trataba de un juego de suma cero entre dos adversarios; aun así, volvería a perderse en las 26 letras que, desde 1794, teledirigieron el movimiento de los 14 ejércitos revolucionarios franceses con la misma telegrafía óptica. Recién con la telegrafía eléctrica por cable se trajo de regreso tal sistema binario, a más tardar en 1848, cuando Friedrich Clemens

⁶ Neumann, «Allgemeine und logische...», art. cit., p. 150.

⁷ Erich Murawski, *Der deutsche Wehrmachtbericht 1939-1945. Ein Beitrag zur Untersuchung der geistigen Kriegsführung*, 2ª ed., Boldt, Boppard, Rhein, 1962, p. 113.

Gerke convirtió los telegramas de texto en puntos y líneas Morse, dos significantes mínimos de un sistema más económico.⁸

Desde Gerke, el flujo de información militar dejó de ser aquel tipo de correo o de literatura como los telegramas que se le enviaban a Napoleón. Desde luego, mediante la primera plantilla general de la historia de la guerra, horas antes del golpe decisivo, el emperador pudo dictar hasta 20 cartas dirigidas a los cuerpos del ejército y las divisiones que operaban autónomamente, los cuales, por su parte, se habían formado en la libre obediencia. Sin embargo, tal cantidad de cartas sólo significó una diferencia numérica entre el mando supremo militar y las reglas de operación literarias, es decir, de novelas epistolares como *Werther* o *Julia* o *la nueva Eloísa*.

En cambio, ningún Esquilo moderno podría competir con las técnicas de signos que se han perdido en códigos, canales y redes en su conexión de 2 000 años con la literatura. Charles Babbage, quien le propuso a la Marina británica la primera máquina de calcular con condiciones SI-ENTONCES automáticas, y respondió calmadamente al señalamiento de un escritor que ahora realmente podría escribir también novelas automáticas, y que la feria del libro de Leipzig y la feria de cerdos de Padua son el mismo espectáculo.⁹ Con cálculos discretos y funciones recurrentes se quiebra el monopolio de la escritura. Al poco tiempo, tres años después de los significantes mínimos telegrafados por Gerke (que son no menos discretos), George Boole concibió el simbolismo para una lógica binaria, que no obstante no calificó como la llamada «ley de pensamiento» de Boole, sino que debió abrirse paso por circuitos digitales, en un principio constituidos por relevos, luego tubos y finalmente transistores. Mientras que Leibniz, gracias a su cálculo binario, había propuesto simplemente un nuevo sistema numérico (sobre la base de dos en vez de 10), el álgebra lógica de Boole sacrificó todos los números, con sus posiciones de valor, en favor de las decisiones binarias. Sus símbolos no tienen valores aritméticos, sino lógicos o estratégicos, como los que se obtienen para la teoría de juegos o las simulaciones por computadora, que como se sabe han remplazado a las zonas seguras, los mapas, las reuniones de discusión, etc., en las plantillas generales.

En 1898 transcurrió un juego de suma cero de dos personas entre el antiguo poder colonial de los españoles y los Estados Unidos. Un par de islas, Cuba y Filipinas, cambiaron a sus amos blancos simplemente porque una nación, que había producido telégrafos de cable en serie, ganó, sin ningún esfuerzo, una guerra, que entonces los *Proceedings of the US Naval Institute* incluso bautizaron como «la guerra del carbón y los cables».¹⁰ El almirante Cervera de la Armada colonial española, aislado de toda la información en clave morse proveniente de Madrid, no supo la dirección del depósito de carbón cubano para alimentar sus barcos de vapor y, por ello, se fueron a pique.

⁸ Véase Rolf Oberliesen, *Information, Daten und Signale. Geschichte technischer Informationsverarbeitung*, Rowohlt, Reinbek, 1982, pp. 109 y 128.

⁹ Véase Enzensberger, *Mausoleo*, op. cit., p. 64.

¹⁰ Véase Richard Hennig, «Telegraphie und Seekriegsrecht», *Preußische Jahrbücher* 144 (1911), p. 30.

El hecho de que la energía no exista sin información, ni Boltzmann tampoco sin Shannon, quedaba comprobado. Y por primera vez el derecho de guerra se encontró ante el problema de definir un bloqueo realmente inmaterial.¹¹

El temor frente a tales bloqueos: tal era el dominio monopolístico de los cables, que dio pie al cambio de siglo, donde se estaba jugando la lucha por la competencia sobre la telegrafía y la telefonía inalámbricas, y por tanto por la futura radio. El invento de Marconi movilizó flotas y armadas, pero al precio que el senador fascista Guglielmo Marconi todavía horas después de su muerte describió fonográficamente por la radio de Roma:

Confieso que hace 42 años, cuando en Pontecchio logré la primera transmisión de radio, ya vi venir la posibilidad de transmitir olas eléctricas a través de grandes distancias. Sin embargo, no abrigaba ninguna esperanza de poder consumir esta gran satisfacción que hoy siento. Pues entonces se me señaló que mi invento en los hechos tenía un gran defecto: la posible interceptación de la información enviada. Este defecto me hizo tanto daño que durante muchos años mis investigaciones estuvieron dirigidas esencialmente a su eliminación.

Y, sin embargo, después de 30 años, precisamente este efecto se habría aprovechado y convertido en la radio: en aquel medio de recepción que diariamente les llega a más de 40 millones de oyentes.¹²

El nombre de aquel servidor anónimo que incitó a Marconi para que construyera una contradicción en sí, la radio sin posibilidad de interceptación, no es difícil de adivinar. Era (en las palabras de despedida de Eisenhower) el complejo militar-industrial, que finalmente toleró un compromiso entre la seguridad de la radio estatal y la recepción masiva civil.

¹¹ *Ibid.*, pp. 36 y s.: «En las preguntas relativas al cableado submarino y el derecho de guerra, la teoría del derecho público internacional, a pesar de todas las diferencias de los casos individuales, al menos en el punto principal, fijó teóricamente los criterios más importantes con cierta seguridad, aun cuando sus recomendaciones no hayan tenido ningún éxito en el reconocimiento práctico. Algo diferente sucedió con la telefonía inalámbrica. Aquí la teoría y la práctica del derecho internacional, o sea, toda la investigación jurídica, se encuentra en gran parte ante conceptos completamente nuevos y desconocidos, frente a una *terra nova*, que primero debe ser investigada a fondo laboriosamente por nuevos caminos aún sin pisar y todavía por crearse. Una única pregunta podría aclarar de una pincelada toda la dificultad de este problema jurídico: ¿puede una estación neutral para la telegrafía inalámbrica, ya se encuentre en tierra o en barco, intercambiar telegramas con un puerto bloqueado o no? Indudablemente, no se está frente al rompimiento del bloqueo, pues, según la nomenclatura jurídica anterior, el bloqueo sólo puede ser roto por cuerpos: barcos, personas, palomas mensajeras, tendidos de cables, globos aerostáticos, etc.; y, no obstante, todos admitirán, sin añadir más, que el intercambio de telegramas inalámbricos con la costa bloqueada va claramente en contra de los intereses del bloqueo. El concepto jurídico del bloqueo deberá por esto necesariamente ampliarse y redefinirse, en forma semejante a como se redefinió una vez el concepto de robo, cuando se descubrió que también la energía eléctrica incorporea e invisible podía ser robada».

¹² Marconi, citado en Orrin E. Dunlap Jr., *Marconi. The Man and His Wireless*, 2ª ed., Macmillan, Nueva York, 1941, p. 353.

Por un lado, nuevos decretos sellaron o castraron a los aparatos de comunicación doble (entrada y salida de voz) de las Tropas de Mensajería que en las trincheras de 1917, por primera vez, también habían transmitido música, para que ya no pudieran enviar sino sólo recibir más entretenimiento del Estado. La radio civil alemana nació después de la primera Guerra Mundial para apaciguar el oficio revolucionario de los ex operadores de radio izquierdistas del ejército, y así anticiparse a la guerra civil.¹³ Por otro lado, y utilizando cerca de 90% de las bandas de frecuencia disponibles, los emisores y receptores militares continuaban operando sin castramiento. Las fuerzas armadas del Reich permitieron por primera vez una competencia civil en el mismo año en que el secretario del servicio postal, el doctor Bredow, les trajo la buena noticia de que se había desarrollado una nueva máquina. Este aparato podía codificar las radiocomunicaciones automáticamente e impedir las interceptaciones, la pesadilla de Marconi. Como sustituto mecánico del trabajo manual criptológico que se realizaba con lápiz y papel, este aparato le hacía todos los honores a su nombre: Enigma.

Una solución parcial para este enigma o acertijo está en las trincheras de la primera Guerra Mundial, donde ya habían resuelto todos los problemas del almacenamiento técnico. El atrincheramiento de cuatro años de los soldados sólo prosiguió las secuencias de sonidos e imágenes. El cine y el gramófono, los dos grandes desarrollos de Edison, rompieron el monopolio que desde tiempos inmemoriales había tenido la escritura y (según la tesis de Virilio) posibilitaron la guerra técnica.¹⁴ Simultáneamente, la nueva máquina de escribir había completado, por medio del anonimato y la feminización de la producción textual, la moderna trinidad de lo real, lo imaginario y lo simbólico; dicho de otro modo, las tres posibilidades de almacenamiento de la fonografía, la cinematografía y el dictado de órdenes estándar.

Sin embargo, lo que todavía les faltaba a los medios de almacenamiento en la época de la gran expansión militar alemana era su conexión con los medios de transmisión técnicamente adecuados, con la radio, la televisión y sus gemelos de la guerra: el sonar y el radar. Según un análisis del teniente general Schniewindt, la guerra movible planeada por Schlieffen fracasó simplemente porque cerca del río Marne les faltaba la capacidad de comunicación a distancia; el capitán Guderian, como jefe de una estación de radio pesada, habría podido corroborarlo. Sin embargo, en la guerra de posiciones que necesariamente le siguió tampoco funcionó ningún comando a distancia con los soldados, quienes estaban en las trincheras; sobre todo, no era viable en los catastróficos sistemas de comando de los británicos, que operaban sin ninguna retroalimentación entre tropas y el equipo de dirección. Y cuando en 1917 el general Ludendorff, para superar la inmovilidad de las trincheras, experimentó con el mando a distancia

¹³ Véase Winfried B. Lerg, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels*, 2ª ed., Knecht, Fráncfort del Meno, 1970, y Wolfgang Hagen, «Die verlorene Schrift. Skizzen zu einer Theorie der Computer», en F. Kittler y Georg Christoph Tholen (eds.), *Arsenale der Seele*, Fink, Múnich, 1989, pp. 211-229.

¹⁴ Véase Paul Virilio, *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, Hanser, Múnich, Viena, 1986.

pedagógico y con la libre obediencia, el éxito fue modesto, incluso en el caso más famoso: siempre que el teniente Ernst Jünger divisaba al enemigo, entre la niebla de polvo, por definición invisible, lo confundía con su propio doble almacenado cinematográficamente.¹⁵ Y la retroalimentación técnica era cada vez más indispensable en tierra, en aire y en mar. Los primeros tanques que se construyeron, ante la necesidad de abrirle paso a la infantería a través de las trincheras del enemigo, debieron haber sido teledirigidos. No obstante, como las antenas externas de estos tanques quedaban destrozadas al chocar contra el alambre de púas en tierra de nadie, las viejas palomas mensajeras de 1871 debieron sustituir nuevamente a la radio.¹⁶

Para enfrentar tales atavismos y dichas aporías, la guerra relámpago de 1939 trajo la buena noticia de una nueva tecnología: «la velocidad de ofensiva por medio de la velocidad en comunicaciones». Es decir, los transmisores en frecuencia modulada, mucho antes de sostener los hábitos de consumo de la posguerra (incluido el rock), dirigían los tres sistemas móviles de armas de la segunda Guerra Mundial: tanques, submarinos y bombarderos (y a partir de 1944 también 20% de los misiles teledirigidos que salían de Peenemünde). En 1934, la Oficina de Armas del Ejército (según Marconi, pero contra la opinión de muchos expertos) era la prueba exitosa de que la comunicación entre el equipo de dirección y los tanques de combate por medio de la frecuencia modulada transcurría sin interferencias, incluso a través de barreras ópticas como bosques o cerros.¹⁷ Por tanto, en 1939 el ejército alemán, el único en ese tiempo con dicha capacidad, pudo entrar con 10 divisiones autónomas de tanques teledirigidos. Guderian había aprendido su lección en Marne. La guerra relámpago reemplazó a la guerra de posiciones estancada en trincheras y los medios de transmisión a los medios de almacenamiento: el embolsamiento y las maniobras de penetración de los tanques ya eran posibles.

¹⁵ Véase Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Mittler, Berlín, 1922, p. 8, *passim*.

¹⁶ Véase Ernst Volckheim, *Die deutschen Kampfwagen im Weltkriege*, Mittler, Berlín, 1923 (2º anexo al 107º año del *Militär-Wochenblattes*), p. 4, y también Dermot Bradley, *Generaloberst Heinz Guderian und die Entstehungsgeschichte des modernen Blitzkrieges*, Biblio-Verlag, Osnabrück, 1978, pp. 156 y s.

¹⁷ Véase Karl Heinz Wildhagen (ed.), *Erich Fellgiebel. Meister operativer Nachrichtenverbindungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Nachrichtentruppe*, Selbstverlag, Wennigsen, Hannover, 1970, p. 31: «En el año 1934 existía la opinión entre los conocedores de que las ondas ultracortas (entre 1 y 10 metros) se expandían linealmente y por ello no podían usarse para el campo de batalla, puesto que no superaban los obstáculos del terreno. Quien entonces era jefe de la División de Pruebas 7 en la Oficina de Armas del Ejército, el coronel Gimmler, se fue con sus técnicos a las montañas de Hartz y, sin hacerlo público, comprobó que, con una forma apropiada de antenas, las ondas ultracortas se adecuaban a las elevaciones del terreno, pese a la opinión de los expertos. En su banda de frecuencia podían acomodarse entonces muchos más aparatos de radio de los que se podían hasta entonces. Las interferencias atmosféricas en los aparatos de aquella época se suprimieron. El coronel Guderian, el creador de los tanques alemanes, impulsó entonces la instalación de aparatos de radio en todos los tanques. [...] El descubrimiento de Gimmler le dio a Fellgiebel por primera vez la posibilidad, hasta entonces desacostumbrada, de satisfacer la extensa cantidad de exigencias de este táctico de tácticas. Así, en el año de 1939, cada uno de los tanques alemanes llevó a los campos de batalla en Polonia, Francia y Rusia aparatos de radio de ondas ultracortas».

Sin embargo, ambas innovaciones, los tanques de Guderian y el enlace en las comunicaciones de Fellgiebel,¹⁸ dependían necesariamente del sistema de codificación de Enigma. Tener un ejército de cinco millones conectado y retroalimentado a través de la radio significa llevar al extremo el riesgo de interceptación que temía Marconi. Desde 1939, la guerra misma coincidió con su red de comunicación: ésta es, y pronto lo sería también cada computadora, el organigrama de todas las direcciones, datos y comandos. No obstante, las redes eléctricas debían correr fácilmente por redes eléctricas. Por ello mismo, la guerra relámpago se armó, aunque, y porque, estaba basada en medios de transmisión, con el menos espectacular de los tres medios de almacenamiento. Todos los comandos, datos y direcciones pasaban por máquinas de escribir: Enigma y el todavía más secreto escritor secreto. Contrariamente a nuestro aburrimiento cotidiano, o académico, sólo estos dos aparatos podían sorprender a sus usuarios en tanques, submarinos o bombarderos. En lugar de una correlación unívoca entre la tecla oprimida y el resultado impreso, en donde el único consuelo provenía de un error de tipeo, Enigma le obsequiaba todos los placeres de una matemática discreta, es decir, combinatoria. Las 26 letras del alfabeto pasaban por líneas eléctricas a una red de distribución de tres rodillos (más tarde serían cuatro o cinco), que cada vez conectaban una posibilidad diferente de escritura. Con cada golpe, los cilindros (como los indicadores de segundos, minutos y horas) rotan un veintiseisavo, para recién después de 26^7 u ocho millardos de letras que conforman un texto regresar a su posición inicial. El resultado de posibles interceptaciones era por tanto una pura ensalada de letras, que sólo una Enigma gestionada antisimétricamente en el lado receptor de la radio podía volver a decodificar.

Durante cinco largos años, desde el primer hasta el último día de la guerra, el Alto Mando del Ejército alemán puso su absoluta confianza en una criptografía finalmente automatizada. Incluso si los analistas criptográficos enemigos hubieran interceptado y descifrado un solo mensaje de radio, el texto decodificado —después de unos millones de años de trabajo de matemáticos— habría llegado muy tarde para la tropa en el campo de batalla. En las guerras técnicas, como bien sabemos, sólo cuenta el análisis en tiempo real.

No obstante, el Alto Mando del Ejército alemán deliraba. Cada máquina operada por un algoritmo puede ser atacada y vencida, siempre que la máquina enemiga disponga de una cantidad mayor de algoritmos. Exactamente eso había decidido la segunda Guerra Mundial. Las computadoras eran y son la contraofensiva estratégica decisiva en una guerra de medios.

La segunda Guerra Mundial, para decirlo en pocas palabras, confrontó simplemente dos máquinas de escribir. De un lado Enigma, y los escritores secretos, que no codificaban algunos mensajes aislados, sino todo un sistema de comunicación. Del otro lado, un aparato llamado Bomba, Diosa Oriental o Colossus, que ganó sus nombres

¹⁸ *Ibid.*, pp. 181 y s.

proféticos o gigantescos por su capacidad de volver a decodificar este mismo sistema (luego de interceptar de forma bastante fácil la radio). El factor más importante para salir de la guerra fue el hecho de que el servicio secreto británico instaló la primera computadora operativa de la historia, y con ello trajo el fin de la historia. Aunque o debido a...

Aunque o debido a que en los años treinta un excéntrico homosexual, hijo de un funcionario de la colonia, había asistido a la escuela pública, o más bien escuelas privadas, de Sherbone. Los maestros de estas venerables instituciones no pudieron perdonarle a Alan Turing que viviera tan caóticamente y escribiera con tantas manchas de tinta. Sus brillantes trabajos matemáticos cosechaban malas calificaciones sólo porque su caligrafía era «la peor vista hasta el momento».¹⁹ Hasta la actualidad, el sistema escolar se mantenía tan fiel en su antigua misión de producir individuos, en el sentido literal de la palabra, por medio de imponerles una caligrafía hermosa, uniforme y personal. Sin embargo, Turing, un maestro en burlar la casta divina de intelectuales y su formación, lo eludió: el niño de 11 años bosquejó en un papel de cartas «extraordinarias máquinas de escribir primitivas».²⁰

Aunque no salió nada de los planos de construcción infantiles de Turing. Sin embargo, en los campos de Grantchester, junto a Cambridge, los prados de toda la lírica inglesa desde los románticos hasta Pink Floyd, le vino la idea de la Máquina Discreta Universal; su sueño escolar se realizó y transformó. Una máquina de escribir descarnada hasta llegar a su principio más puro, que se convirtió en el prototipo de cada computadora concebible.

Las máquinas de Turing son aún más primitivas que las esbozadas por el estudiante de Sherborne. Todo lo que ocupaban era un rollo de papel que contenía simultáneamente comandos, datos y direcciones, *input* y *output*, programas y resultados. Y no sólo ahoraban en términos de papel, sino que las máquinas de Turing tampoco necesitaban ya las muchas y redundantes letras, cifras y signos del teclado de la máquina de escribir. Éstas se las arreglaban, parafraseando a Boole, con un signo y su ausencia, con el uno y el cero. Esta información binaria podía registrarse y, con base en la condición SI-ENTONCES que constituía toda su inteligencia artificial, ejecutarse automáticamente: el rollo de papel no se corría hacia ningún lado o daba un paso hacia la izquierda o la derecha; por tanto, operaba de forma tan discreta como las máquinas de escribir con su tecla de espacio y de retroceso. Sólo que la lectura, puesto que Turing antes que nadie se había ahorrado la secretaria humana, determinaba simultáneamente lo que continuaba escribiéndose. De los signos, o su ausencia, dependía si las máquinas de Turing abandonaban o borraban el signo o viceversa, los espacios vacíos se abandonaban o eran sustituidos por signos. Con lo cual el ciclo del programa regresaba a la lectura y así al infinito.

¹⁹ Citado por Andrew Hodges, *Alan Turing: The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

Eso es todo. Pero ninguna computadora que se haya construido o vaya a construirse puede más. Exactamente eso lo había comprobado matemáticamente Turing en 1936. Las inteligencias artificiales de hoy corren con mayor rapidez, pueden realizar más operaciones en paralelo, pero no operan con un principio distinto.

Con la Máquina Discreta Universal se completa el sistema de medios. Tanto los medios de almacenamiento como los de transmisión se basan en un principio de conexión que puede simular todas las otras máquinas de información, simplemente porque en cada uno de los ciclos del programa almacena, transmite y calcula. Una burocracia sin humanos asume todas las funciones necesarias y que bastan para la definición formal de inteligencia. Con los procesadores estándar actuales, un bus gestiona la transmisión de direcciones, una memoria de silicio el almacenamiento de datos y una unidad aritmético-lógica —como combinación de Leibniz y Boole— el cálculo binario de comandos.

Pero... ¿con qué finalidad se ocupa todo eso? Al inicio, en 1936, la Máquina Discreta Universal de Turing era únicamente un experimento mental con el objetivo de resolver negativamente el problema de la decisión planteado por el gran matemático de Gotinga, David Hilbert. El programa de Hilbert de 1928 del que había postulado su posibilidad para los matemáticos debía ser: en primer lugar, completo; en segundo, consistente, y, en tercero, decidible. Por consiguiente, debía demostrarse si cada uno de sus teoremas podía ser comprobable o rebatible, que nunca eran deducidos de contradicciones y que podían resolverse siguiendo una serie de pasos definidos y finitos. Al primer punto del programa, como se sabe, lo rebatió Gödel, para concluir, una vez más, a partir de su teorema de la incompletud de la aritmética, la superioridad de la inteligencia humana. El segundo punto lo rebatió el experimento mental de la máquina de Turing, pero para llegar exactamente a la conclusión inversa. El hecho de que existan teoremas que las máquinas no pueden resolver en una serie finita de pasos es lo que para Turing define la calculabilidad o computabilidad en general. La computación, que hasta 1936 llevó el nombre de una capacidad humana, adoptó aquel sentido nuevo y técnico que con el paso del tiempo se ha hecho historia del mundo. Las inteligencias artificiales, en vez de seguir siendo medidas con base en lo que no podían, conquistan el conjunto de aquello que sí pueden. Esto no era cuestión de ciencia sino de estrategia. Precisamente el estado finito de las máquinas tiene una ventaja frente al universo físico o neurofisiológico: puede ser completamente predecible, lo que lo calificaba para la guerra. Turing sustituyó la naturaleza por el enemigo, un sistema análogo por uno binario, leyes físicas por una técnica de codificación, fenómenos observables por mensajes interceptados y constantes de la naturaleza por claves criptográficas. Su fundamentación: «la maquinaria binaria maneja con mucha facilidad la criptografía, la física no tanto».²¹

Y así sucedió. Turing, apenas al haber rebatido la decidibilidad de Hilbert, le describe a su madre «una posible aplicación» de las nuevas matemáticas de las máquinas

²¹ Alan Turing, *Intelligence Service. Schriften*, eds. Bernhard Dotzler y Friedrich Kittler, Brinkmann & Bose, Berlín, 1987, p. 98.

en las que estaba trabajando en ese momento y las cuales aparentemente todavía se encontraban a años luz:

Éstas responden la pregunta: ¿cuál es la forma posible más general de código o cifra?, y me permiten (de forma bastante natural) construir una gran cantidad de códigos particulares e interesantes. Uno de ellos es casi imposible de decodificar y muy rápido de codificar. Yo cuento con poder vendérselo al gobierno de Su Majestad por una suma sustancial, pero tengo dudas sobre la moralidad de semejante cosa. ¿Tú qué opinas?²²

La respuesta no la dio la madre, sino el propio gobierno. La «máquina Enigma [alemana] era el problema central al que se enfrentaban en 1938 los servicios secretos de inteligencia británicos. Pero ellos lo consideraban irresoluble»,²³ hasta que la Escuela Gubernamental de Cifrado y Codificación, precursora del Cuartel General de Comunicaciones del Gobierno, tres días después de que estallara la segunda Guerra Mundial incorporó a Alan Turing a su servicio (sin pasar por ninguna duda moral).

Bletchley Park, la casa de campo a prueba de bombas donde se realizaba el análisis criptográfico británico durante la guerra, estaba en una excepcionalmente buena posición de partida: jóvenes matemáticos del servicio secreto polaco, con base en señales interceptadas de Enigma, ya habían construido una máquina de descifrar a la que llamaron Bomba. Sin embargo, cuando el sistema de comunicaciones del ejército de Fellgiebel en diciembre de 1938 aumentó el número de rodillos a cinco, Bomba ya no pudo seguirlo. Las 150 738 274 937 250 formas posibles de conectar eléctricamente pares de letras excedía su capacidad de cálculo, al menos en aquel tiempo real en el que por la guerra relámpago todo llegaba con el tiempo justo para organizar las contramedidas. Los polacos desbordados obsequiaron sus documentos a los británicos y a Turing.

A partir de la Bomba primitiva, Turing y Welchman hicieron una máquina que el jefe de Bletchley Park bautizó, y no por casualidad, Diosa Oriental: un oráculo completamente automatizado para interpretar mensajes secretos de radio totalmente automatizados. Desde mayo de 1941 el enemigo (según las palabras de Goebbels) escuchaba las órdenes de Enigma sólo con 24 horas de retraso. El hecho mismo de que Enigma fuera una máquina también había hecho posible el análisis criptográfico mecánico. Como generador pseudoaleatorio, la máquina de escribir secreta producía sinsentidos sólo relativos a sistemas cuyo periodo fuera menor que el suyo. Pero la diosa de Turing encontró las regularidades en la ensalada de letras.

En primer lugar, Enigma tenía la ventaja práctica o desventaja teórica de que sus cifras formaban un grupo autoinverso, es decir, podían ser codificadas y decodificadas por la misma máquina; para ello, los pares de letras debían ser intercambiables. Entonces, si OKW (Oberkommando der Wehrmacht: Alto Mando de las Fuerzas Armadas

²² Citado por Hodges, *Turing, op. cit.*, p. 120.

²³ *Ibid.*, p. 148.

Alemanas) cifraba su O como K, la K, inversamente, arrojaba una O. De ahí se seguía, segundo, que «el rasgo singular era que ninguna letra podía ser cifrada por sí misma».²⁴ Ni una sola vez, por tanto, la OKW estaba en situación de escribir su propio nombre. Turing sometió esta escasa pero develadora implicación a un análisis secuencial que así podía sopesar, y con ello controlar, todas las probabilidades de resolución. Con una capacidad de discernimiento automatizada, la Diosa Oriental recorría permutación tras permutación, hasta el punto de que la ensalada de letras se volvía otra vez un texto sin codificar. La guerra de las máquinas de escribir.

Y puesto que entre un «15 y hasta un máximo de 29%»²⁵ de la comunicación a distancia alemana se efectuó mediante más de 30 000 Enigmas, la guerra de espionaje alcanzó una nueva cualidad: la interceptación «no atrapó simplemente mensajes, sino todo el sistema de comunicaciones del enemigo».²⁶ Los sectores medios de mando, desde el cuartel general del ejército y sus divisiones hacia abajo, hasta llegar a cada una de las armas de la guerra relámpago en mar, cielo y tierra debían exponer sus direcciones, las cuales, pese a lo que digan todas las novelas de espionaje, son más delatorias que los datos o incluso los mensajes. Sesenta códigos diferentes de Enigma y 3 000 mensajes secretos de radio por día, con todas sus indicaciones de emisores y receptores, retrataron la guerra como una gran máquina de escribir del tamaño de Europa. Bajo condiciones altamente tecnológicas, la estrategia coincide con su organigrama. Ésta fue razón suficiente para que la Escuela Gubernamental de Cifrado y Codificación montara su propia organización como una miniatura del sistema del ejército alemán, el enemigo mismo.²⁷ El famoso juego de simulación de Turing sería todo un acontecimiento.

Del diagrama de flujo a la computadora únicamente hay un paso. Lo que circulaba en el ejército alemán o su simulacro británico entre las personas y las máquinas de escribir bajo la forma de direcciones, datos y comandos pudo finalmente ser un hardware. En 1943 la Estación de Investigación Postal, en Dollis Hill, dio este último paso para Bletchley Park. Mil quinientos tubos rehabilitados para fines distintos a los originales, en vez de amplificar señales analógicas tan linealmente como fuera posible, tal como lo había hecho la radio hasta entonces, simulaban tras una sobremodulación el juego binario de un álgebra booleana. Los transistores llegaron al mundo recién en 1949, pero aun así la Máquina Discreta Universal experimentó —con entradas de datos, posibilidades de programación y la gran novedad de la memoria interna—²⁸ una primera implementación. Para los sucesores de Turing, ningún otro nombre más que Colossus era posible, pues los secretos estratégicos del cuartel general del Führer,

²⁴ *Ibid.*, p. 168.

²⁵ Jürgen Rohwer y Eberhard Jäckel (eds.), *Die Funkaufklärung und ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg. Eine internationale Tagung in Bonn-Bad Godesberg und Stuttgart vom 15. bis 18.10.1978*, Motorbuch, Stuttgart, 1979, p. 336.

²⁶ Hodges, *Turing*, op. cit., p. 192.

²⁷ *Idem.*

²⁸ Véase B. Randell, «The Colossus», en N. Metropolis, J. Howlett y G. C. Rota (eds.), *A History of Computing in the Twentieth Century*, Academic Press, Nueva York, 1980, pp. 72-75.

«la guarida del lobo», lógicamente podían ser descifrados únicamente por una computadora colosal.

Colossus entró en acción para decodificar todavía 40% más de la comunicación a distancia alemana: todo aquello que por razones de seguridad no pasaba por Enigma o la radio, sino por la máquina de escribir secreta de Siemens. Al igual que el teletipo operado con el código de Baudot y Murray, esta máquina de escribir también ahorra- ba, junto con el molesto manejo manual, la fuente humana de errores; sus señales es- trictamente digitales constaban de tarjetas perforadas con Sí y No, que a través de una adición binaria de texto sin codificar y un generador pseudoaleatorio eran mucho más eficientes que la codificación de Enigma. Además, la interceptación de la radio sola- mente era posible cuando las señales, excepcionalmente, en vez de transmitirse por cables de telégrafo pasaban por un segmento de radioenlace dirigido.²⁹ Con esa preci- sión los altos mandos escogen sus máquinas de escribir.

Naturalmente, Colossus venció la adición binaria mediante la adición binaria; pero también la primera computadora en la historia de la ciencia, o la historia de la guerra, habría sido sólo una edición más pesada de una máquina de escribir Reming- ton con una unidad de cálculo,³⁰ si no hubiera obedecido instrucciones de salto condi- cionados.³¹

Los saltos condicionados, los cuales se vieron por primera vez en la máquina ana- lítica aún sin completar de Babbage de 1835, llegaron al mundo de las máquinas en 1938, al departamento privado de Konrad Zuse en Berlín, que desde entonces es uno mismo con lo simbólico. El autodidacta Zuse ofreció en vano su cálculo binario como máquina de cifrar para superar al supuestamente tan seguro Enigma.³² La oportunidad desaprovechada por el sistema de comunicaciones del ejército alemán fue tomada por primera vez en 1941 por el Centro de Experimentación para la Aeronáutica, para el «cálculo, prueba y comprobación de misiles dirigidos a distancia».³³

La segunda Guerra Mundial, en todos los frentes, desde el criptoanálisis secreto hasta la más espectacular ofensiva con armas del futuro, pasó de utilizar hombres o soldados a utilizar sujetos-máquinas. Y no faltó mucho para que la calculadora binaria de Zuse, en vez de cruzar el destino del V2 por primera vez en el último momento os- curo bajo las rocas de las montañas de Harz,³⁴ programara los vuelos libres de los misi-

²⁹ Véase Rohwer y Jäckel, *Funkaufklärung*, op. cit., pp. 110-112.

³⁰ Véase Rudolf Brauner, *Die Schreibmaschine in technischer, kultureller und wirtschaftlicher Bedeutung*, Praga, 1925, pp. 40 y s. «Un peldaño más en la aplicabilidad de la máquina de escribir para las operaciones de cálculo y cantidades lo subió en 1907 la empresa Wahl Adding Machine Co., en Chicago, con la producción de un mecanismo de adición y sustracción para las máquinas de escribir, con el que en el año 1910 inmediatamente se equipó a las calculadoras Remington».

³¹ Véase Hodges, *Turing*, op. cit., p. 277.

³² Véase Konrad Zuse, *Der Computer. Mein Lebenswerk*, 2ª ed., Springer, Berlín, Heidelberg, Nueva York, Tokio, 1984, pp. 52 y s.

³³ Véase Oberliesen, *Information*, op. cit., p. 205.

³⁴ Véase Zuse, *Computer*, op. cit., pp. 80-83 (los talleres de V2 en Nordhausen como un mero almacén de los V4 de Zuse); en cambio Hodges, *Turing*, op. cit., p. 299, afirma: «Muy tarde para Alemania, como, con

les desde su origen. Pues la «serie de tareas» que la oficina del ejército en Peenemünde le encomendó a las universidades alemanas, demostrando cierta clarividencia, incluía (junto con aparatos para medir efectos Doppler, máquinas para calcular mecánicas de vuelo y los sensacionales integradores de aceleración) lo que Wernher von Braun denominó «el primer intento de efectuar un cálculo digital eléctrico».³⁵ El arma como sujeto (o sujeto, como Artaud pronto lo formuló) necesitaba su cerebro correspondiente.

Con la consecuencia de que Colossus dio a luz hijo tras hijo, cada uno todavía más colosal que el padre secreto. La computadora de posguerra de Turing, ACE, según el Ministerio de Suministro, debía calcular «granadas, bombas, misiles y armas teledirigidas»; la ENIAC estadounidense «simulaba trayectorias con condiciones variables de resistencia del aire y velocidad del viento, lo que implicaba la suma de miles de pequeños tramos de vuelo». La EDVAC planeada por John von Neumann resolvió «problemas de las ondas expansivas provocadas por granadas, bombas, misiles, materiales propulsores y explosivos»; BINAC trabajó para la Fuerza Aérea de los Estados Unidos, ATLAS para el análisis criptográfico, y MANIAC, por último, si tan sólo este bonito nombre se hubiera implementado a tiempo, habría optimizado la onda expansiva de la primera bomba de hidrógeno.³⁶ La destrucción en nanosegundos convocó a la matemática automatizada correspondiente.

Por consiguiente, en la superficie visible de la película, todo transcurre como si, con las «nupcias entre dos monstruos»³⁷ que arregló John von Neumann en 1954, entre los misiles dirigidos alemanes y la carga explosiva de las bombas atómicas estadounidenses, ahorrando tanto el amatol convencional como los igualmente convencionales pilotos de bombarderos, se hubiera dado el paso desde la guerra relámpago hasta el presente estratégico. Pero esto lo contradice el hecho de que ambos, los misiles teledirigidos y las armas nucleares, vencieron las cortinas de hierro y bambú, que resultaron extrañamente fáciles de superar, en parte mediante el espionaje y en parte por medio de la transferencia de tecnología; a diferencia de lo que sucedió con los propios sujetos-máquinas, las poco llamativas pero totalmente automatizadas máquinas de escribir. Con el anatema de aquella teoría, que es todopoderosa porque es verdadera, Stalin maldijo la desviación burguesa de la cibernética. Como si los secretos revelados del exterminio en masa: los rayos de los misiles y los *flashes* de las bombas, el material de juego en la lucha entre los dos servicios secretos, hubieran cegado al materialismo.

todos sus esfuerzos científicos, las calculadoras de Zuse fueron usadas en la ingeniería de los misiles V2 y, en 1945, el propio Zuse fue instalado en la fábrica clandestina Dora, un lugar en donde los “esclavos” no eran una broma».

³⁵ Erik Bergaust, *Wernher von Braun. Ein unglaubliches Leben*, s. e., Düsseldorf, Viena, 1976, p. 95. También Zuse, *Computer*, op. cit., p. 83.

³⁶ Hodges, *Turing*, op. cit., pp. 335, 301-304 y 413. Véase también Oberliesen, *Information*, op. cit., pp. 297 y s.

³⁷ Robert Jungk, *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Scherz, Bern, 1956, p. 314. Véanse más detalles sobre los planes de ICBM de Neumann en Steve J. Heims, *John von Neumann y Norbert Wiener, From Mathematics to the Technologies of Life and Death*, MIT, Cambridge, Mass., 1982, pp. 272 y s.

Todavía hoy el exterminio sigue siendo decisivo en la guerra. Por primera vez, tras 40 años, poco a poco han ido saliendo a la luz desde los archivos secretos que, entre todos los candidatos para recibir el título de gran exterminador, Bletchley Park era el más indicado. En la segunda Guerra Mundial triunfó un materialista que había materializado a las mismas matemáticas. «La inteligencia ganó la guerra»,³⁸ escribió el biógrafo de Turing respecto de Enigma y Colossus, con una precisión verbal tal que ya no hace ninguna diferencia entre entendimiento, servicio secreto y máquina de información. No obstante, exactamente esto sigue siendo un secreto de Estado. Durante la guerra nació toda una organización con el objetivo de transmitirles a los oficiales en el frente, sólo bajo camuflaje, los resultados de un análisis criptográfico totalmente automatizado. De otra manera, el secreto más crucial de la guerra (por medio de documentos confiscados, desertores o contramedidas traicioneramente exactas) podría haberse filtrado a todas partes, incluido el ejército alemán, es decir, Enigma hubiera enmudecido. La última labor histórica de los agentes sigue siendo, por tanto, inventar brillantes novelas de espionaje para ocultar el hecho de que la interceptación ha vuelto superfluo el servicio secreto y la máquina de escribir y calcular para los agentes. (Algo que las novelas de espionaje siguen haciendo hoy día.) Incluso el misterioso «Werther» que supuestamente le transmitió a Moscú tantos planes de ataque de la guarida del lobo, mediante un doble agente suizo, pero quien históricamente sigue sin ser localizado, podría haber sido uno de los simulacros que Bletchley Park efectuó para proteger sistemáticamente los planes del Ejército Rojo.³⁹ Entonces la teoría de Stalin habría tenido en todo caso una base material: el bloqueo informativo.

El 28 de agosto de 1945, tres semanas después de Hiroshima y cuatro semanas después de Potsdam, el presidente Truman de los Estados Unidos promulgó un decreto secreto sobre la interceptación de la radio secreta: un bloqueo informativo a las máquinas de información. El análisis criptográfico decisivo para la guerra sería el documento secreto por antonomasia: en el pasado y en el presente, en técnica y en método, en consecuencias y resultados, en Bletchley Park y en Washington, D. C.⁴⁰ Con lo cual la misma guerra, pero de allí en adelante fría, podía comenzar de inmediato: a la sombra del decreto de Truman, Colossus y su copia estadounidense aprendieron ruso, en vez de alemán. Perfectamente aislado, «el legado de una guerra total y la captura de un sistema de comunicación total se transformó en la construcción de una máquina total».⁴¹ Las máquinas desarrolladas en la Guerra Mundial y para la Guerra Mundial «no desaparecieron con el alto al fuego. Todavía por una década (y en cierta medida hasta hoy) han permanecido las mismas máquinas en uso. Hoy su espíritu

³⁸ Hodges, *Turing, op. cit.*, p. 362.

³⁹ Véase Józef Garliński, *The Enigma War*, Scribner, Nueva York, 1979, pp. 119-144. Para una comprobación parcial, véase F. H. Hinsley, *British Intelligence in the Second World War. Its Influence on Strategy and Operations*, vol. II, HMSO, Nueva York, 1981, pp. 59 y s.

⁴⁰ Véase Virilio, *Krieg und Kino, op. cit.*, p. 115, nota. 7.

⁴¹ Hodges, *Turing, op. cit.*, p. 337.

aparece en los sistemas de cómputo como el sistema operativo UNIX y en innumerables cajas negras comerciales».⁴²

En cambio, inmediatamente después de la guerra existieron dos sitios completos de cómputo, uno en el servicio secreto inglés y otro en el servicio secreto estadounidense. Si es verdad lo que sugieren las más recientes investigaciones en Inglaterra, que una máquina de análisis criptográfico de los mensajes de radio soviéticos los puso por primera vez tras la pista del espía de la bomba atómica Rosenberg, hay una gran probabilidad de que Turing, incluso después del final de la guerra, mientras oficialmente diseñaba una computadora civil estatal y académica, trabajara en el servicio secreto. Y si la pista de Rosenberg los condujo hasta el famoso trío homosexual en el servicio secreto británico, Turing se habría encontrado, en los mensajes de radio interceptados del agente, también con los nombres de sus antiguos amigos de Cambridge, como por ejemplo, Alastair Watson. Al menos hasta el descubrimiento de su propia homosexualidad, que lo volvió a él un riesgo absoluto para la seguridad.

Sin embargo, el poder de los medios británicos llegó de todos modos a su fin. La secrecía de todos los análisis criptográficos de la guerra mundial fue uno de los primeros decretos de Truman; uno de los últimos fue la fundación de la Agencia de Seguridad Nacional [NSA, por sus siglas en inglés]. La NSA, como el más secreto de los tres servicios secretos estadounidenses, con sus 80 000 empleados tomó posesión, mediante la transferencia de tecnología de Europa a los Estados Unidos, de la innovación de Turing. Al inventor de la computadora se le permitió morder la manzana envenenada de Blancanieves para que su obra pudiera emprender el dominio del mundo.

De acuerdo con una de sus raras acciones de relaciones públicas, «con toda seguridad, la NSA aceleró la llegada de la era cibernética».⁴³ Sin embargo, debido a que la empresa privada estadounidense de la posguerra, pese a todos los rumores, veía el desarrollo de las computadoras como una «aventura sin beneficios»,⁴⁴ es totalmente acertado manifestar que «la NSA en los años cincuenta y sesenta asumió el liderazgo mundial del equipamiento de las computadoras y excedió por mucho las tecnologías disponibles para el público».⁴⁵ Sus satélites de espionaje interceptaron la telefonía, la telegrafía y la radio de microondas, por tanto el servicio postal de todos los rincones de la tierra; sus computadoras descifran, en caso de ser necesario, las máquinas codificadoras encendidas, Scramblers, etc., almacenan automáticamente los mensajes y los

⁴² Cipher A. Deavours y Louis Kruh, *Machine Cryptography and Modern Cryptoanalysis*, Artech, Norwood, Mass., 1985, p. xi.

⁴³ James Bamford, *NSA. Amerikas geheimster Nachrichtendienst*, Orell Füssli, Zürich, Schwäbisch Hall, 1986, p. 430.

⁴⁴ Deavours y Kruh, *Cryptography*, op. cit., p. 28. Véase también Zuse, *Computer*, op. cit., p. 96: «Las ventajas que tuvimos en Alemania en algunos aspectos después de la guerra se perdieron en su mayor parte en los años siguientes. En los Estados Unidos podía continuar construyéndose con toda la fuerza sobre una amplia base. La industria en realidad también estaba detenida allá, pero el desarrollo fue impulsado por las instituciones científicas. Detrás se encuentran, por lo regular, las instalaciones militares como los impulsores más importantes. Gracias a ellas recibió el desarrollo de las computadoras en los Estados Unidos su más fuerte impulso».

⁴⁵ Deavours y Kruh, *Cryptography*, op. cit., p. 29.

examinan automáticamente con base en palabras clave sospechosas. Con el resultado de que 0.1% de todas las telecomunicaciones del planeta son absorbidas por la inteligencia artificial de la NSA. Lo que sucede luego con ellas nadie lo sabe. Como habitualmente sucede, la disposición de guardar los secretos será levantada después de 30 años. Pero posiblemente ya ni siquiera sean necesarios. La Palabra, que fue al Comienzo, desapareció en el banco de datos de la computadora de todos modos. Cuando todo lo que dice la gente en este planeta sea absorbido en bits, la Máquina Discreta Universal de Turing habrá llegado a su plenitud.

Unconditional Surrender

En enero de 1943, los amos de la guerra de las tres uniones —los Estados Unidos, la Unión de Repúblicas Soviéticas Socialistas y el Reino Unido— planeaban otra conferencia con el fin de coordinar los objetivos de guerra de los Aliados y los planes para la posguerra. Sin embargo, Stalin se negó a que participara la Unión Soviética por dos buenas razones. En primer lugar, no se permitió dejar personalmente Moscú, porque (al menos en la fantasía del generalísimo) debía dirigir a distancia el golpe mortal que llevaría a cabo el 62º Ejército, al mando del general Tschuikow, precisamente contra el coronal general Paulus, quien en la ciudad que llevaba el nombre de Stalin, dirigía al cercado 6º Ejército alemán. En segundo lugar, el comandante en jefe soviético no estaba para nada preparado para la discusión de los pormenores operativos y solamente habría podido formular una vez más su conocida demanda de abrir un segundo frente europeo. Para este punto tan breve bastaba un telegrama.

La Conferencia de Casablanca no era directamente decisiva en términos estratégicos, sino que más bien estaba motivada por el deseo de Roosevelt de dictar «un cambio de aires».¹ Al presidente estadounidense, quien en las últimas elecciones del Congreso casi pierde la mayoría democrática, lo atrajo la idea de dejar la Casa Blanca para viajar a la ciudad de la película de Bogart recién liberada parcialmente.²

En el patio de una villa cercada por alambre de púas y policía militar, Roosevelt y el primer ministro británico discutieron las demandas de Stalin, aceptaron la prioridad de obtener la victoria en Europa antes que la victoria en Japón y acordaron desde el inicio una división del trabajo, según la cual los británicos atacarían desde el cielo y por la noche áreas completas y los estadounidenses atacarían, también desde el aire, pero durante el día y a objetivos puntuales,³ y, a continuación, realizarían dos operaciones

¹ Raymond Cartier, *La segunda Guerra Mundial*, Planeta, Barcelona, 1970, p. 603.

² Parcialmente liberados, pues, a consecuencia de que un diplomático estadounidense en el norte de África no quería ofender al general Giraud, de Vichy, ni a De Gaulle, las leyes raciales de Núremberg permanecieron en vigor todavía medio año después del desembarco de los Aliados (compartido por Jacques Derrida).

³ Véase K. R. Greenfield, «Die amerikanische Luftkriegführung in Europa und Ostasien 1942-1945», en Andreas Hillgruber (ed.), *Probleme des Zweiten Weltkrieges*, Kiepenheuer & Witsch, Colonia, Berlín, 1967, pp. 292-311, aquí p. 296.

terrestres, primero en la Sicilia de la *Cosa Nostra*⁴ y un año más tarde en la costa de Normandía. Todas estas decisiones operativas pronto plantearon la pregunta política de cuáles serían las condiciones de capitulación que le pondrían al ejército alemán. En una conferencia de prensa del mediodía del 24 de enero, Roosevelt explicó que las futuras Naciones Unidas solamente aceptarían una *capitulación incondicional*, y eso significaba «la eliminación total [...] del poder militar alemán». Churchill, «quien no habría utilizado» las palabras «Unconditional Surrender», se mantuvo «del lado del presidente» ante los periodistas allí presentes puesto que las palabras «ya habían sido dichas».⁵

Y sin embargo, Roosevelt no tenía ninguna intención de tratar con brusquedad a su aliado británico, ni mucho menos de proporcionar a la máquina de propaganda alemana un argumento para un contraataque verbal. Del mismo modo, la explicación de la «guerra total» tampoco fue una respuesta al «Unconditional Surrender», sino que Goebbels ya la tenía en mente el 17 de enero de 1943.⁶

En realidad, Roosevelt —o al menos eso fue lo que afirmó más tarde— simplemente había citado el libro de texto que todos los estadounidenses conocían, pero lamentablemente no todos los europeos. Según este libro de texto, el general Ulysses Simpson Grant, quien luchó en el bando de la Unión durante la guerra civil estadounidense, más tarde sería muy conocido tanto por sus palabras como por sus acciones. En 1862, Grant sitió al general confederado Bricker en el Fuerte Donelson e inventó un significativo juego cuando a los acorralados no les quedó más remedio que preguntar sus condiciones de capitulación: la rendición exigida por el general Grant tenía las mismas iniciales que su propio, y ligeramente megalómano, nombre Ulysses Simpson y su propio país, los Estados Unidos.⁷

Por lo tanto, «Unconditional Surrender», una fórmula sin ninguna base en el derecho internacional,⁸ significa literalmente la capitulación frente a los Estados Unidos como tal. Esto, en un sentido más técnico, significa lo que explica la novela estadounidense más grande sobre la Guerra Mundial. En *Gravity's Rainbow*, el ataque de un bombardero de la 8ª Flota Aérea de los Estados Unidos contra una fábrica química alemana le inspira a un héroe negro de la novela, que anteriormente había sido coronel en las ss Armadas a cargo de Doneberger en Peenemünde, el siguiente desciframiento. Aunque paranoico, aún puede ser demasiado plausible históricamente:

⁴ La información sobre la memorable conexión entre los intentos por suprimir a la mafia por parte de Mussolini, la estrategia de los submarinos alemanes en el Atlántico occidental, los sindicatos de trabajadores portuarios de los Estados Unidos y finalmente la elección de Sicilia como el objetivo del primer desembarco de los Aliados proviene de Andreas Schäfer, «Drogen und Krieg», en Friedrich A. Kittler y Georg Christoph Tholen (eds.), *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, Fink, Múnich, 1989, pp. 151-169, aquí pp. 162-164.

⁵ Günter Moltmann, «Die Genesis der Unconditional-Surrender-Forderung», en Hillgruber (ed.), *Probleme des Zweiten Weltkrieges*, op. cit., pp. 171-202, aquí p. 172.

⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁷ Cartier, *La segunda Guerra Mundial*, op. cit., pp. 606 y s.

⁸ Véase Walter Baum, «Regierung Dönitz und deutsche Kapitulation», en Hillgruber (ed.), *Probleme des Zweiten Weltkrieges*, op. cit., pp. 347-378, aquí p. 362.

Si lo que la IG construyó en este lugar no fuera en absoluto la forma final [de la fábrica química], sino un apaño de fetiches, de señuelos para atraer herramientas especiales bajo la forma de bombardeos de la 8ª. Fuerza Aérea, entonces sí que todos los aviones «aliados» habrían sido contruidos, a fin de cuentas, por la IG, mediante el director Krupp, a través de sus interconexiones con los ingleses... Los bombardeos habrían sido el proceso exacto de conversión industrial, en el que cada liberación de energía se efectuaba exactamente en el lugar y momento requeridos, con cada onda de choque calculada de antemano para crear precisamente el desastre de esta noche [...] Si estuviese en buen estado, a punto para su utilización, ¿qué uso debería dársele? Los ingenieros que lo construyeron como una refinería nunca supieron que habría otros pasos ulteriores. Su cometido había «finalizado», y podían olvidarlo.

Ello significa que esta guerra no fue política en absoluto, la política no fue más que una comedia, sólo destinada a mantener a la gente distraída [...] Fue dictada, en cambio, por las necesidades tecnológicas, por una conspiración entre los seres humanos y la técnica, por algo que necesitaba el estallido de la guerra y la gritaba: «¡A la porra el dinero, la vida misma de [inserte aquí el nombre de la nación que sea] está en peligro!», pero que quería decir, sin duda alguna: «Casi está amaneciendo, y yo necesito mi ración nocturna de sangre, mi financiación [...]» Las verdaderas crisis sólo fueron crisis de distribución y prioridad; no entre las firmas industriales —aunque la representación teatral lo hiciera creer así—, sino entre las diferentes tecnologías: plásticos, electrónica, aviación, de acuerdo con sus necesidades, comprendidas solamente por la élite dirigente...⁹

La élite dirigente en Alemania había desencadenado la guerra bajo la suposición correcta de que, gracias a la «excepcional aceleración de nuestro equipamiento»¹⁰ propagada por Hitler, disfrutaría de dos años de ventaja tecnológica. El principio de la aceleración, como se implementó incluso en el medidor de integración de aceleración de los V2, permitió alcanzar esta ventaja tecnológica aun sin contar con los medios para continuar armándose a largo plazo y, por tanto, evitar la coincidencia de una guerra total y una revolución social, como había sucedido en la primera Guerra Mundial.¹¹ En consecuencia, tomando en cuenta el retraso armamentista en Gran Bretaña y los Estados Unidos (cuyas armas, de todos modos, por muy atrasadas que fueran, se producían en masa), la victoria alemana debía tener lugar antes de 1942. Por ello, las 10 divisiones de tanques del ejército alemán, numéricamente inferiores, aunque movilizadas operativamente y con un control a distancia por medio de ondas ultracortas que

⁹ Thomas Pynchon, *El arco iris de gravedad*, Tusquets, Barcelona, 2002, pp. 777-778.

¹⁰ Véase Karl-Heinz Wildhagen (ed.), *Erich Fellgiebel. Meister operativer Nachrichtenverbindungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Nachrichtentruppe*, Selbstverlag, Wennigsen, Hannover, 1970, pp. 31 y s.

¹¹ Véase Ian S. Milward, «Hitlers Konzept des Blitzkrieges», en Hillgruber (ed.), *Probleme des Zweiten Weltkrieges*, op. cit., pp. 19-40, aquí pp. 24-27, y como confirmación de Jodl, Percy E. Schramm (ed.), *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht (Wehrmachtsführungsstab) 1940-1945, geführt von Helmuth Greiner und Percy Ernst Schramm*, reimpresión, Pawlak, Herrsching, 1982, vol. IV, p. 1713.

hizo posible la guerra relámpago por primera vez,¹² debieron arrollar Polonia y Francia. Por ello mismo, Hitler, habiendo ya ganado la mitad de la guerra y siguiendo una lógica equivocada, en septiembre de 1940 dio la orden de detener de inmediato toda la investigación técnico-militar con objetivos de largo plazo: al menos oficialmente, desaparecieron de la lista de prioridades los misiles de combustible líquido, los radares de frecuencia súper alta y los bombarderos de largo alcance, para concentrar en su lugar toda la energía en continuar desarrollando cañones antiaéreos multipropósito, radares Würzburg gigantes y bombarderos tácticos. Con toda seguridad, el comandante en jefe del ejército alemán, con su «sorprendente visión de futuro en tácticas técnicas», que lo situaba como el «creador de un armamento moderno del ejército»,¹³ no dejó de proponer, casi cada semana, innovaciones para estos sistemas de armamento tácticos o excesivamente tácticos. Sin embargo, y para decirlo explícitamente, Hitler no tenía la más mínima idea de matemáticas avanzadas.¹⁴

Cuando la operación Barbarossa se detuvo por primera vez ante las puertas de Moscú y la guerra relámpago llegó a su fin, el régimen se replanteó su economía de armas y mantequilla. Según el coronel general Jodl, jefe del Estado Mayor Operativo del Ejército, Hitler supo de su derrota estratégica «antes que nadie en el mundo».¹⁵ En esta situación, Hitler designó a Albert Speer, su antiguo arquitecto, como jefe del recientemente creado Ministerio del Reich para el Armamento y Municiones, el cual más tarde, en septiembre de 1943, fue feliz y ambiguamente renombrado Ministerio de Armamento y Producción de Guerra.¹⁶ Y en los hechos: Speer casi logró producir guerra incluso en las condiciones de un continuado y creciente dominio aéreo del enemigo; tal dominio se lo había aportado a los Aliados occidentales el radar de frecuencia súper alta (que Hitler había retirado de su lista de prioridades).¹⁷

Toda la producción de guerra presupone simplemente que no se le deje en manos de los guerreros mucho tiempo. Luego de las amargas experiencias de 1914, cuando el plan de movilización de Schlieffen solamente logró el dominio de un ejército masivo, pero no una producción masiva de pólvora, las fuerzas armadas y el ejército del Reich habían intentado alcanzar competitividad tecnológico-económica; y, mediante la fun-

¹² Véase Wildhagen (ed.), *Erich Fellgiebel...*, op. cit., pp. 31 y s.

¹³ Jodl, en Schramm, *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, op. cit., vol. IV, p. 1718.

¹⁴ Véase Willi A. Boelcke (ed.), *Deutschlands Rüstung im Zweiten Weltkrieg. Hitlers Konferenzen mit Albert Speer 1942-1945*, Fráncfort del Meno, 1969, p. 37: «Sus intereses [de Hitler] estaban dirigidos, por un lado, a las armas tradicionales del ejército. En este sentido, prácticamente no abandonó el piso de la macrofísica, sobre todo: apenas si se aventuró más allá de la que era más familiar para él, los teoremas mecánicos, la resistencia de los materiales y la estática. Si dominaba el cálculo diferencial para poder participar en las decisiones de construcción, sigue siendo un enigma. Lo que es seguro es que, como autodidacto, carecía de los conocimientos fundamentales en microfísica y química moderna».

¹⁵ Jodl, en Schramm, *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, op. cit., vol. IV, p. 1721.

¹⁶ Albert Speer, *Memorias*, Acantilado, Barcelona, 2003, p. 499.

¹⁷ Véase Friedrich Wilhelm Hagemeyer, *Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie- und Kriegsforschung*, tesis doctoral, FU, Berlín, 1979, p. 340.

dación de instituciones como la Oficina de Armas del Ejército o la Oficina de Economía de Guerra, extrapolar las enseñanzas de la Guerra Mundial, es decir, reconocer que en la guerra técnica los soldados dependen del sistema de armas y el sistema de armas de las fuentes de materias primas.¹⁸

Sin embargo, los guerreros (con excepción de los generales de oficinas modernistas) son conservadores, aunque sólo sea porque aprenden las maneras del arte de la muerte, en vez de copiar la técnica de conexión de las máquinas. Por ello, el milagro económico de la guerra de Speer requirió el derrocamiento precisamente de aquellas oficinas técnico-económicas del ejército.¹⁹ Cuando en 1940 la Oficina de Armas del Ejército debió transferir todas las competencias de la producción de armas al predecesor de Speer, para conservar, aunque sea en el papel, el desarrollo del armamento, su jefe se suicidó por considerar que había perdido el honor.²⁰

Sin embargo, gracias a la pérdida de poder de los militares, la guerra se convirtió en el campo de juego de los ingenieros, y sucedieron múltiples innovaciones no solicitadas.²¹ Emil Messerschmitt —pese a las órdenes explícitas de Hitler— desarrolló con el Me 262 el primer reactor de caza producido en serie;²² Alexander Lippisch probó en persona su estatorreactor, cuyo uso comercial comenzaría en los años noventa;²³ Hellmuth Walther desarrolló un submarino que finalmente pudo hacerle honor a su nombre, mientras que Wernher von Braun, el 3 de octubre de 1942, lanzó el primer V2 al cielo de Peenemünde. Para estos ingenieros debutantes, que desde 1942 incluso podían pertenecer al Consejo de Administración,²⁴ la designación de Speer significó exactamente lo que describe Pynchon: eliminó la finalización unilateral militar de la producción de armas, desplazó las prioridades del materialismo de las materias primas de Hitler hacia la alta tecnología e invitó a las empresas de capital intensivo a competir libremente entre sí.²⁵ En consecuencia, los alemanes produjeron, a partir de la más pura necesidad, una segunda ola de innovaciones y, según un experto de la Armada estadounidense, «construyeron hoy las armas del futuro».²⁶ En la primavera de 1945 llegaron a implementarse algunas de ellas.

Dichas armas del mañana, es decir, los reactores de caza sin provisión de bencina, cohetes sin base de lanzamiento e instrumentos de visión nocturna sin blindaje, no pudieron naturalmente cambiar la suerte de la guerra. Sin embargo, transformaron la infraestructura de Alemania y de aquella fortaleza europea que, según el *New York*

¹⁸ Véase Michael Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik 1860-1980*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1984, pp. 101-108.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 159 y s.

²⁰ Véase Bernd Ruland, *Wernher von Braun. Mein Leben für die Raumfahrt*, Burda, Offenburg, 1969, p. 123.

²¹ Véase Karl-Heinz Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, Athenäum, Königstein, Taunus, 1979, p. 350.

²² Véase Rudolf Lüsar, *Die deutschen Waffen und Geheimwaffen des Zweiten Weltkrieges und ihre Weiterentwicklung*, 6ª ed., Graefe, Múnich, 1971, pp. 115-117.

²³ Véase Paul Spremberg, *Entwicklungsgeschichte des Staustrahltriebwerkes*, Krausskopf-Flugwelt, Maguncia, 1963.

²⁴ Véase Ludwig, *Technik und Ingenieure...*, op. cit., p. 200.

²⁵ Véase Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., p. 166.

²⁶ Citado en Fritz Hahn, *Deutsche Geheimwaffen 1939-1945*, Hoffmann, Heidenheim, 1963, p. 11.

Times, no anticipaba sólo el mercado común de 1992. «Irónicamente —escribió el historiador de los trabajadores forzados de Von Sauckel en Europa—, la experiencia laboral en Alemania fue un factor en la preparación de la integración europea de la posguerra. Hitler y su brutal jefe de Circunscripción, Sauckel, merecen figurar junto con Jean Monner y el general George Marshall entre los fundadores del mercado común.»²⁷ Mediante la explotación sistemática de las capacidades industriales y la fuerza humana de trabajo en los países ocupados, el sector militar, entre 1941 y 1944, pasó de constituir 16% a 40% de la economía alemana. Las nuevas élites técnicas, debido a la superioridad aérea de los Aliados, tuvieron que poner a salvo los sitios de producción, ya sea en el interior del país o directamente bajo tierra; una provincia reindustrializada también sentó las bases para el milagro económico por venir del profesor Erhard.²⁸ La derrota previsible desde el golpe de Stalingrado no podía detener esta irrupción técnica. Por el contrario, desde 1943 el Ministerio de Economía del Reich, disfuncional, hasta cierto punto, durante la administración de Speer, pasó a ocuparse de la planeación de la posguerra a largo plazo.²⁹ Los encargados del proyecto de reconstrucción fueron, entre otros, un docente privado de la ciudad de Erlangen y un periodista de Fráncfort. El docente privado se llamó Ludwig Erhard, el periodista Erich Welter,³⁰ quien con la fundación durante la posguerra del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de hecho contribuyó a la reconstrucción económica de la República Federal de Alemania. Ningún *Welfare State* posterior a 1945 habría sido posible sin el *Warfare State* previo.³¹ En este sentido, nunca hubo una hora cero.

Con un competidor que detentaba una visión de tan largo plazo, Speer, el antiguo arquitecto, no podía quedarse atrás. Apenas las grandes ciudades o fábricas —en realidad, más ciudades que fábricas— se hundían en escombros, el equipo del joven arquitecto partía (como para confirmar la paranoia del coronel Enzian) desde Berlín, pasando por todas las carreteras del Reich, para examinar la novísima arquitectura de las ruinas. Allí mismo, los trabajos de limpieza del grupo de bombarderos de los Aliados podían compararse con las consecuencias catastróficas que debió de haber tenido una vez más la estrechez del trazado de las calles de las ciudades de la Edad Media para la huida de la población. Por tanto, cada reconstrucción de posguerra debió partir del principio de que había que demoler los cascos antiguos de las ciudades para construir en su lugar edificios de concreto, vías urbanas y «zonas verdes».³² Con lo cual las zonas verdes tuvieron el efecto secundario de fungir como espacios de recreación y el fin

²⁷ Edward L. Homze, *Foreign Labour in Nazi Germany*, Princeton University Press, Princeton, 1967, p. 232.

²⁸ Véase Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., pp. 162-166.

²⁹ Véase Ludolf Herbst, *Der Totale Krieg und die Neuordnung der Wirtschaft. Die Kriegswissenschaft im Spannungsfeld von Politik, Ideologie und Propaganda 1939-1945*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1982, pp. 261-266.

³⁰ *Ibid.*, pp. 383-397, 443, nota 394.

³¹ Véase William H. McNeill, *The Pursuit of Power. Technology, Armed Forces, and Society since A. D. 1000*, University of Chicago Press, Chicago, 1982, pp. 360-365.

³² Véase Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, 2ª ed., Vieweg, Braunschweig, Wiesbaden, 1987, pp. 209-221.

último de ser zonas de refugio de los bombarderos en una tercera Guerra Mundial, cuyas armas atómicas todavía eran desconocidas para la Oficina de Planeación alemana. Y así sucedió. Los urbanistas de Speer concretaron sus principios, especialmente en Düsseldorf, Hamburgo y Hannover, en la arquitectura de posguerra. Como lo formuló su historiador, «la guerra total debe entenderse no sólo como el final del Tercer Reich, sino también como la prehistoria de la reconstrucción».³³ Pues, como agregaría el coronel Enzian de Pynchon, la lluvia de bombas pertenece con toda probabilidad a la misma prehistoria.

Solamente que el presunto Reich totalitario era precisamente un equilibrio altamente entrópico entre subsistemas de poder y las burocracias en competencia, lo cual únicamente era contrarrestado por el llamado principio del *Führer*. Por ello mismo, todos los planes de reconstrucción que esperaban en sus armarios la llegada de la era post-Hitler chocaron con un enemigo absoluto.

Hitler, en su búnker personal de concreto optimizado, perdió por su propia mano toda la confianza en un subsistema de poder tras otro: la primera víctima, después de la superioridad aérea de los Aliados, fueron las armas aéreas; la segunda, luego del atentado de Stauffenberg, fue el ejército, cuya tecnología del futuro, como por ejemplo el Cuerpo de Misiles del Ejército para Usos Especiales, desde 1944 se encontraba también bajo el mando de las ss armadas. Y finalmente en marzo de 1945, cuando las ss del *Führer* no pudieron conservar la línea del río Odra, que era la última defensa natural de Berlín, ya se había agotado la lista de posibles candidatos para la victoria final. En consecuencia, Hitler declaró que era correcto que toda su población traidora se sometiera al «pueblo más fuerte del este»,³⁴ y promulgó, en una imitación, o escalada, de las tácticas defensivas iniciales de Stalin, quien ya había convertido a Rusia occidental en una tierra quemada, el llamado decreto de Nerón:

El 19 de marzo de 1945, el *Führer* promulgó el siguiente decreto:

Asunto: Medidas de destrucción masiva en el Reich.

La lucha por la existencia de nuestro pueblo obliga, incluso dentro de los territorios del Reich, a la utilización de todos los medios que debiliten la fuerza de combate de nuestros enemigos e impidan que continúen avanzando [...]

Es un error creer que las infraestructuras de transporte, comunicación, industria y suministro que no han sido destruidas o sólo fueron temporalmente paralizadas puedan volver a ponerse en funcionamiento para nuestros propios fines cuando recuperemos el territorio perdido. El enemigo, en su retirada, sólo nos dejará tierra quemada y no tendrá ninguna consideración con el pueblo.

Por ello ordeno:

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ Citado en Schramm, *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, op. cit., vol. IV, p. 1705.

1. Deberá destruirse toda la infraestructura de transporte, comunicación, industria y suministro dentro del territorio del Reich que pueda ser de utilidad al enemigo para la continuación de su lucha en lo inmediato o en un futuro previsible [...]
3. Esta orden será dada a conocer de la forma más rápida posible a todos los jefes de tropa. Todas las instrucciones que obstaculicen esta orden quedan anuladas.³⁵

Y en caso de que todavía quedaran dudas sobre el objetivo de quemar la tierra, éstas desaparecerían a más tardar con las «reglas de implementación» que promulgó el general Albert Praun, el sucesor de Fellgiebel —quien fue ejecutado en julio de 1944—, como jefe de Comunicaciones del Ejército: con la orden de «destrucción de toda la infraestructura de comunicación» y de hecho, «no sólo del ejército, sino también del servicio postal del Reich, las carreteras nacionales, el sistema de distribución de agua, la policía y todas las redes interurbanas», y también «no sólo de todos los depósitos de reserva de piezas de repuesto, cables y tuberías, sino también de los diagramas de circuitos y cableado, y las descripciones del equipo»,³⁶ no habría podido hablarse de un Reich, es decir, de un sistema de medios. Como en el cuento de Borges, el país y su mapa se colapsarían, serían una sola ruina.³⁷

La orden de quemar la tierra, por tanto, obviamente no se aplicaba únicamente contra los enemigos externos, sino, en primer lugar, contra todos los planes de reconstrucción de la posguerra de los ministerios de Armamento y de Economía, y, en segundo lugar, en contra de la estrategia del ejército de suspender la lucha en el oeste y llevar tantas unidades como fuera posible de los territorios soviéticos a los territorios de los Aliados occidentales. Sobre todo, después de que el 10 de abril fuera confiscado un «documento británico sobre cómo iba a administrarse el Reich luego de la ocupación, el cual contenía inclusive el mapa correspondiente»,³⁸ lo que permitió predecir la futura adhesión a una Europa occidental. Speer, luego de protestar inútilmente contra la quema de la tierra, contactó al jefe del Estado Mayor Guderian y algunos amigos industriales con el propósito de explicarles que la orden de que todas las instrucciones que obstaculizaran la quema quedaban anuladas difícilmente encontraría fuerza en alguna parte. Así, le ahorró a la reconstrucción (y a la población) el esfuerzo de tener que comenzar sin infraestructura.

Al mismo tiempo, gracias al rescate de los diagramas de circuito y la descripción del equipo, quedaba puesta la escena para una grandiosa transferencia de tecnología, como la que pronto constituiría el orden internacional de posguerra. Cuando el 22 de abril Hitler decidió permanecer y morir en Berlín porque el jefe de las ss también lo

³⁵ *Ibid.*, pp. 1580 y s.

³⁶ Citado en Speer, *Erinnerungen*, Ullstein, Fráncfort del Meno, 1989, pp. 456.

³⁷ Véase Jorge Luis Borges, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1964-1966, vol. III, p. 131 y s.

³⁸ OKW-Lagebuch, 10. April 1945, en Schramm, *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, op. cit., vol. IV, p. 1233.

había traicionado políticamente al tratar de negociar la capitulación,³⁹ el sistema pudo desintegrarse en sus subsistemas y estos subsistemas fundirse con sus entornos correspondientes. A más tardar, luego de que el general Bradley y el mariscal Konev se reunieran en Torgau, el antiguo Reich se convirtió en un fractal de zonas estadounidense, soviética, británica y, en último lugar, francesa, en las que, para el momento final, todavía perduraba la isla del ejército, de la Marina del Reich y también de las ss armadas, cual centro de alta tecnología en torno a Nordhausen.⁴⁰ Y puesto que un fractal, en tanto figura matemática, tiende a parecerse a sí mismo, la imagen de las zonas se repite sobre más décadas geográficas.

El grupo dirigente B del Estado Mayor Operativo del Ejército había llegado hasta lo más profundo del sur, transitando por las últimas carreteras libres del Reich, donde ya el Alto Mando de las Fuerzas Aéreas bajo el mando de Göring (quien al despedirse de Hitler, dicho sea de paso, había cambiado todo su uniforme de fantasía de mariscal del Reich por el modesto «pañó cafegrisáceo» de un «general estadounidense»),⁴¹ esperaba los tanques del general Patton. El Estado Mayor Operativo del Ejército A y el Alto Mando de la Marina de Guerra, en cambio, marcharon hacia el extremo norte, es decir, a la seguridad de la zona británica, en donde Himmler también soñaba entonces con una capitulación parcial frente a Montgomery. Sólo Hitler y otros candidatos al suicidio como el general Krebs, quien por su conocimiento perfecto de Moscú y la lengua rusa calificaba como el último jefe del Estado Mayor del Ejército (después de Guderian), permanecían en Berlín en el búnker del Führer, y con ello, en el cerco del Ejército Rojo. Todos los subsistemas individuales y su centro en vías de desaparición habían encontrado y agotado sus opciones (ante la negligencia de los franceses).

Para que el viejo centro pudiera salvar la opción soviética, se repitió la fractalización en un nivel menor, es decir, operativo: pese a todas las marchas del ejército alemán hacia el oeste, el recién formado 12° Ejército, bajo el mando del general Wenck, recibió la orden de apartarse de sus adversarios estadounidenses y sorprender con una entrada a Berlín desde el sudoeste. Al mismo tiempo, el 9° Ejército de Busse debía atacar (luego de romper su cerco) desde el sudeste mientras el llamado «grupo del ejército de Steiner» lo hacía desde el norte. El general Steiner de las ss, quien no había podido impedir la retirada nocturna «secreta» de los cuerpos de misiles V2 del frente del río Odra «hacia el sur»,⁴² todavía tuvo el tiempo exacto para indicarle a Krebs, en una conversación telefónica, que su orden de ataque era «impracticable y sin sentido», antes de que cayeran los últimos decímetros de cableado que lo comunicaban con el búnker del Führer. Sin embargo, justamente esta retroalimentación de una batalla «fantasma, que sólo había existido en la fantasía de los cuarteles generales del

³⁹ Véase Hugh R. Trevor-Roper, *The Last Days of Hitler*, s. e., Londres, 1947, p. 185.

⁴⁰ Véase Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, op. cit., pp. 506-514

⁴¹ Speer, *Erinnerungen*, op. cit., p. 477.

⁴² [Mayor general] Felix Steiner, *Die Armee der Geächteten*, 2ª ed., Plesse, Gotinga, 1963, p. 225.

Führer»,⁴³ disparó el último acto: el arte de la muerte de Hitler, Eva y Bondi, es decir, el fractal más pequeño o el último leal, como Hitler, desde el otoño de 1943, solía decir.⁴⁴

El suicidio de Hitler fue razón suficiente para que los tres generales, Wenck, Steiner y Busse, retomaran las maniobras de retirada de sus ejércitos en dirección al oeste, las cuales habían sido interrumpidas por las órdenes de Hitler. Razón suficiente para que Goebbels, apenas un día después del suicidio de Hitler, es decir, el 1º de mayo, le enviara al general Krebs una bandera blanca al puesto de mando berlinés de Tschuikow, en donde el último jefe del Estado Mayor del ejército expuso, en un fluido ruso, que solamente dos Estados del mundo les habían ofrecido un Día del Trabajo a sus trabajadores: el alemán y el soviético.⁴⁵ Ello fue razón suficiente, por último, para que el general Kammeler, de las ss, comandante del Cuerpo del Ejército para Usos Especiales, cargara en una camioneta los cianotipos de alta tecnología de la zona militar prohibida en Mittelbau y (de acuerdo con «un mensaje que no pudo comprobarse en su totalidad») los transportara al sudeste para los trabajadores interesados.⁴⁶

En todo caso, con la desaparición del centro pudo comenzar la transferencia de tecnología, la cual siguió al pie de la letra la opción de los subcentros individuales y sus nuevos entornos. Los documentos de la *Unconditional Surrender* se firmaron inicialmente en secreto en Reims ante los estadounidenses y los británicos, y luego también en Karlshorst, donde los cuatro Aliados estuvieron presentes, en nombre del Alto Mando del Ejército. Destacan los siguientes párrafos:

2. [...] Ningún barco, vehículo marítimo ni aéreo de ningún tipo puede ser destruido, ni tampoco pueden dañarse las bodegas de los barcos, el equipamiento de las máquinas o aparatos, máquinas de cualquier tipo, armas, equipo ni, en general, ningún tipo de material técnico para la continuación de la guerra [...]

6. Esta explicación se redacta en las lenguas inglesa, rusa y alemana. Sólo son vinculantes las versiones en inglés y ruso.⁴⁷

Las contramedidas que tomaron Speer y Guderian contra el decreto Nerón, el cual hubiera hecho de los campos quemados de Stalin una tecnología incinerada, asimismo coincidían completamente con la prohibición de los Aliados de destruir la tecnología militar en todos los sentidos de los términos. *Unconditional Surrender* significa transferencia de tecnología.

En la zona del este, los mismos faros de los cañones antiaéreos, cuyos resplandores habían comenzado la última campaña relámpago del mariscal Tschuikow,⁴⁸ hicieron

⁴³ *Ibid.*, pp. 228 y s.

⁴⁴ Véase Speer, *Erinnerungen*, op. cit., p. 544, y Trevor-Roper, *The Last Days of Hitler*, op. cit., p. 63.

⁴⁵ Véase [mariscal] Wassilij Tschuikow, *Das Ende des Dritten Reiches*, Goldmann, Múnich, 1966, p. 213.

⁴⁶ Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, op. cit., p. 514.

⁴⁷ Schramm, *Kriegstagebuch des Oberkommandos der Wehrmacht*, op. cit., vol. IV, pp. 1679 y s.

⁴⁸ Véase Claude R. Sasso, *Soviet Night Operations in World War II*, Combat Studies Institute, US Army Command and General Staff College, Fort Leavenworth, 1982, pp. 21 y s.

posible también la primera deconstrucción nocturna de las fábricas de armas. Como lo manifestó Pynchon, «las carreteras que conducen al este están atestadas, día y noche, de camiones rusos llenos de material. Botín de todas clases. Pero no se observa ningún plan al respecto, aparte de desmontarlo y llevárselo a casa».⁴⁹ No obstante, algunas fábricas, campos de concentración, ingenieros y especialistas de las ss armadas siguieron trabajando para proveer al Ejército Rojo de expertos en uranio, a la guerra de Corea del MIG 15⁵⁰ y al futuro Ejército Popular Nacional de cuadros militares. Se dice que el Sputnik ganó la carrera contra los satélites de exploración estadounidenses porque los asistentes de Peenemünde se habían ido a Kazajstán y el único profesor que quedaba a White Sands...

De forma no tan estratégica, sino más bien siguiendo las reglas del comercio colonial de mercancías, la tecnología se transfirió a Gran Bretaña: las ondas de cinco decímetros desmanteladas de los Würzburg gigantes, transportadas a Jodrell Bank, condujeron a la invención de la radioastronomía; asimismo, los valores registrados de los túneles de aire y los ingenieros provenientes del Instituto de Investigaciones Aeronáuticas de Volkerode, a la construcción del Concorde,⁵¹ y las cintas magnetofónicas provenientes de los almacenes de la Marina de Guerra, al sonido de Abbey Road, y con ello, a los futuros Beatles.⁵²

En cambio, las construcciones de los submarinos de Walther para la compañía Vickers-Armstrong⁵³ sólo reflejaron el giro hacia las estrategias defensivas por parte de un imperio que se estaba hundiendo. Gran Bretaña logró ubicarse en la rara situación de perder más de lo que ganó a través de la transferencia de tecnología, al menos luego de que Truman y Churchill convinieran en Potsdam que no solamente le ocultarían a Stalin el conocimiento de sus servicios secretos sobre la tecnología alemana, sino también y sobre todo su propia tecnología del servicio secreto.⁵⁴ Como se sabe, los prototipos británicos de las calculadoras digitales, puesto que podían descifrar en tiempo real todo el sistema de comandos del ejército, desde niveles operativos de la radio Enigma hasta los estratégicos de las máquinas de escribir de Siemens, habían definido la guerra en el Atlántico, en África y, desde luego, también en Europa.⁵⁵ Cuando Alan Turing, el inventor de la computadora y criptógrafo del servicio secreto, realizó un último viaje de servicio a Ebermannstadt en julio de 1945, no había en el centro de análisis criptográfico alemán absolutamente nada por desmontar. Por el contrario,

⁴⁹ Pynchon, *El arco iris de gravedad*, op. cit., p. 744.

⁵⁰ Véase Tom Bower, *Verschörung Paperclip. NS-Wissenschaftler im Dienst der Siegermächte*, List, München, 1988, p. 14.

⁵¹ *Ibid.*, p. 206.

⁵² Véase Brian Southall, *Abbey Road. The Story of the World's Most Famous Recording Studio*, Stephens, Cambridge, 1982, p. 137.

⁵³ Véase Bower, *Verschörung Paperclip*, op. cit., pp. 190-194.

⁵⁴ Véase Paul Virilio, *Guerre et cinéma I: Logistique de la perception*, L'Etoile, París, 1984, p. 106.

⁵⁵ Véase Jürgen Rohwer y Eberhard Jäckel (eds.), *Die Funkaufklärung und ihre Rolle im Zweiten Weltkrieg. Eine internationale Tagung in Bonn-Bad Godesberg und Stuttgart vom 15. bis 18. 9. 1978*, Motorbuch, Stuttgart, 1979.

Turing solamente pudo compadecerse del atraso tecnológico de sus enemigos o colegas que no habían sido remplazados por máquinas.⁵⁶

La transferencia tecnológica entre Alemania y Francia fue mucho mejor. Fundamentalmente, y gracias a que ninguna de las dos lenguas tenía validez en los documentos de capitulación, sus hermenéuticas mutuas pidieron continuar sin interferencias. Así como los oficiales de prensa de la ocupación alemana habían autorizado el uso de papel de impresión para *L'être et le néant* de Sartre, por ser un ejemplo de nihilismo heroico, los oficiales de la ocupación francesa invitaron a un filósofo de Friburgo, Martin Heidegger, a pensar en la técnica como tal. La tecnología empírica generó un «éxito» todavía más visible, el cual simplemente era la «herencia del trabajo conjunto (de cuatro años) durante la guerra»: el Mirage y el Airbus son construcciones de ingenieros que formaron parte del botín de guerra⁵⁷ y trabajaron bajo condiciones de una fortaleza europea económicamente unida.

Sin embargo, puesto que *Unconditional Surrender* significó literalmente la capitulación frente a los Estados Unidos, la transferencia de tecnología a través del Atlántico sobrepasó a todas las demás. Las estadísticas internas de la Inteligencia de la Fuerza Aérea, según las cuales 17% de todos los científicos alemanes de la guerra trabajaban en la Unión Soviética, 12% en Francia, 11 en Inglaterra y sólo 6% en los Estados Unidos, eran «manifiestamente falsas» y sólo servían para que otros órganos de gobierno cumplieran el objetivo de acelerar aún más los trabajos de los operativos de transferencia Overcast y Paperclip.⁵⁸ En 1945 el Comité de Inteligencia, en una reunión de los jefes del gabinete de los Estados Unidos, resumió sus demandas personales de la siguiente manera:

Si el éxodo de científicos y técnicos alemanes significativos a la zona soviética no se termina de inmediato, en el curso de un tiempo relativamente corto la Unión Soviética podría igualar su desarrollo con el de los Estados Unidos en las áreas de investigación atómica y misiles teledirigidos, y aventajar el avance de los Estados Unidos en otras áreas que son de gran importancia militar, como por ejemplo, en el área de investigación infrarroja, radiotelevisión y el turbopropulsor.⁵⁹

Sin embargo, las autoridades alemanas habían tomado precauciones. En la Oficina Central de Seguridad del Reich se sabía ya desde finales de agosto de 1944, por una comunicación de agentes en el exterior «dignos de confianza», que «en caso de un colapso alemán» planeaban «trasladar al menos 20 000 ingenieros alemanes a los Estados Unidos».⁶⁰ Esto fue lo que motivó al teniente general Kammler a disponer el

⁵⁶ Véase Andrew Hodges, *Alan Turing: The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, p. 312.

⁵⁷ Véase Bower, *Verschworung Paperclip*, op. cit., pp. 177-179.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 335.

⁵⁹ Citado en *ibid.*, p. 255.

⁶⁰ Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, op. cit., p. 513.

traslado de sus técnicos en misiles al extranjero, es decir, al sur de los Estados Unidos.⁶¹ Asimismo, también los dirigentes del Alto Mando y del Estado Mayor alemanes continuaron esta estrategia hasta el día de la llamada prohibición (la cual probablemente fue más bien el inicio de la planeación de la República Federal Alemana de la posguerra), transfiriendo, junto a un millón y medio de soldados, a tantos técnicos como fuera posible de la zona del este a la del oeste:⁶² una forma de hacer concesiones frente a las exigencias personales de los estadounidenses.

El resultado de los operativos Overcast y Paperclip es historia: el técnico en misiles Wernher von Braun y el profesor en medicina espacial Strughold, cuyos materiales de investigación humanos únicamente pudo haberlos aportado un campo de concentración, completaron una intimidación atómica, cuyos cimientos, como bien se sabe, fueron puestos por los emigrantes de la Europa de Hitler.⁶³ John von Neumann, el matemático de todas las bombas atómicas y de la computadora Von Neumann, logró en el Pentágono «el enlace entre dos monstruos»,⁶⁴ entre una carga explosiva proveniente de Los Álamos y un cohete portador de Peenemünde, los cuales se convirtieron en el estándar estratégico del momento.⁶⁵ La *Pax Americana* se basa en el triunfo de este complejo militar-industrial (según las propias palabras de Eisenhower), pues gracias a las matemáticas superiores se superó una guerra mundial intensiva basada en las personas, como la primera, y una guerra mundial intensiva basada en lo material, como la segunda.

Sin embargo, precisamente por esta misma razón los estándares de la electrónica civil y de entretenimiento (con la gran excepción del transistor) permanecen en la misma situación que en 1945. La segunda Guerra Mundial, que, en lugar de los tubos, las bobinas y los condensadores conectados libremente, introdujo la placa conductora o placa de circuitos impresos, también constituyó la plataforma desde la que percibimos el mundo. La radio de ondas ultracortas con la que estaban equipados los tanques, tal como la introdujo el ejército alemán en 1934 y que asimismo los laboratorios Bell también introdujeron en el ejército de los Estados Unidos en 1940,⁶⁶ se volvió un medio secundario de toda la población y mediante el antiguo magnetófono de defensa se completó como un medio de almacenamiento. Para los medios primarios, en cambio, en la posguerra se hizo sitio a aquella televisión cuyo desarrollo suspendieron la BBC y el servicio postal del Reich al inicio de la guerra, simplemente porque justo la misma electrónica de producción de imágenes en los equipos de radar era una de las más altas prioridades militares. Walter Bruch, a cuyo sistema PAL la mitad del mundo

⁶¹ Véase Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 253.

⁶² Véase Cartier, *La segunda Guerra Mundial*, op. cit., p. 1023.

⁶³ Véase McNeill, *The Pursuit of Power*, op. cit., p. 353.

⁶⁴ Robert Jungk, *Heller als tausend Sonnen. Das Schicksal der Atomforscher*, Scherz, Bern, 1956, p. 414.

⁶⁵ Véase Steve J. Heims, *John von Neumann and Norbert Wiener. From Mathematics to the Technologies of Life and Death*, MIT, Cambridge, Mass., 1982, pp. 230-290.

⁶⁶ Véase Gordon Welchman, *The Hut Six Story: Breaking the Enigma Codes*, McGraw-Hill, Nueva York, St. Louis, San Francisco, Toronto, Hamburgo, México, 1982, p. 264.

le debe el modelo de la televisión a colores de la posguerra, no fijó sus tubos de recepción directamente a los V2 cuando éstos salieron del Banco de Pruebas VII en Peenemünde,⁶⁷ sino que se pasó la guerra diseñando experimentos que hoy en día se implementan en todos los misiles de crucero: Bruch equipó las bombas aéreas con cámaras de televisión y mecanismos para que pudieran autodirigirse y dejó que los inservibles «buques de vapor, naturalmente sin pasajeros», cruzaran el lago Müggelsee en su intento por optimizar la retroalimentación entre la televisión y los servomotores; esta práctica duró hasta que cada una de las bombas pudo encontrar por sí sola el barco de vapor.⁶⁸ Norbert Wiener y Claude Shannon (los matemáticos responsables de una teoría de la información por venir) procedieron siguiendo el mismo principio en el encargo que les hizo el Consejo de Investigación para la Defensa Nacional: para la batalla aérea en Inglaterra desarrollaron sistemas de control del fuego de los cañones antiaéreos,⁶⁹ sin los cuales, según las propias palabras de Wiener, su cibernética posterior habría sido inconcebible.⁷⁰

Con esto, las armas autodirigidas de la segunda Guerra Mundial liquidaron los dos conceptos básicos de la Modernidad, causalidad y subjetividad, e iniciaron el presente como la era de los sistemas técnicos. Aun así, sólo Shannon y Turing, aunque no Wiener ni los ingenieros del ejército alemán, con excepción de Zuse, realizaron sus cálculos dentro de este sistema en forma digital, para poder dar los pasos decisivos desde las ondas de radio y las ecuaciones diferenciales hacia la técnica del pulso, como en el caso del radar, o el álgebra, como en el caso de la computadora.⁷¹ *La Pax Americana* tiene buenas bases tecnológicas.

Éstas podrán ser digitales o analógicas, pero indudablemente son sistemas técnicos. «El complicado aparato del mundo moderno —escribió el ministro de Armamento Speer en el último párrafo de sus *Memorias*— puede, mediante impulsos negativos que se incrementan mutuamente, descomponerse de forma irremisible.»⁷² Y su frase final frente a la Corte Internacional de Justicia de Núremberg dio al vencedor su protocolo:

⁶⁷ Con Walter Bruch (*Kleine Geschichte des deutschen Fernsehens*, Haude & Spener, Berlín, 1967, pp. 74-77; véase también [general] Walter Dornberger, *V2 – Der Schuß ins Weltall*, Bechtle, Eßlingen, 1953, p. 10) quedó claro desde el principio que la pantalla de televisión en el Banco de Pruebas VII, como casi todas las simulaciones desde entonces, tenía el propósito de impedir que los propios experimentadores pusieran en riesgo su vida.

⁶⁸ Bruch, *Kleine Geschichte des deutschen Fernsehens*, op. cit., pp. 73 y s.

⁶⁹ Véase Hagemeyer, *Die Entstehung von Informationskonzepten* op. cit., pp. 278-287.

⁷⁰ Véase Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, 2ª ed., MIT, Cambridge, Mass., 1961, pp. 28-30.

⁷¹ Véase Hagemeyer, *Die Entstehung von Informationskonzepten*, op. cit., pp. 338-345. Por ejemplo, el *Würzburg-Fibel*, publicado en dos volúmenes, en octubre de 1943, por el Oberkommando der Kriegsmarine [Alto Mando de la Marina de Guerra], Amtsgruppe Technisches Nachrichtenwesen [Central de Comunicaciones Técnicas], el Reichsluftfahrtministerium [Ministerio de Aeronáutica del Reich] y la Wehrmachtnachrichtenverbindungswesen [Red de Comunicaciones del Ejército], abandonó, en el caso de los pulsos rectangulares, toda la elegancia de aquella matemática.

⁷² Speer, *Erinnerungen*, op. cit., p. 929.

La de Hitler fue la primera dictadura de un Estado industrializado en estos tiempos de técnica moderna, una dictadura que, para ejercer el dominio sobre su propio pueblo, supo servirse a la perfección de todos los medios técnicos [...]. El teléfono, el télex y la radio permitieron transmitir sin dilación las órdenes dictadas por la suprema jerarquía a los órganos inferiores [...] Para alguien de fuera tal vez este aparato estatal sea como los cables enmarañados, en apariencia sin sentido, de una central telefónica, pero, igual que ésta, podía ser manejado y dirigido por una única voluntad. Las dictaduras de otros tiempos precisaban de hombres de grandes cualidades incluso en los puestos inferiores; hombres que supieran pensar y actuar por su cuenta. El sistema autoritario de los tiempos de la técnica puede prescindir de ellos; los medios de telecomunicaciones permiten mecanizar el trabajo del mando inferior.⁷³

«Hombres que supieran pensar y actuar por su cuenta» cumplen, pero sólo a partir de Kant o Gneisenau, es decir, antes del desarrollo de las armas autodirigidas, con la definición de sujeto. En consecuencia, con los 55 millones de muertos de la Guerra Mundial también se elimina el *singulare tantum* de hombre. Según las maliciosas palabras de Pynchon, «la naturaleza masiva de la muerte en tiempos de guerra» solamente ofrecía «un espectáculo superficial», que «ayudaba a ocultar» «los verdaderos movimientos de la guerra», es decir, la guerra de lo contingente, las prioridades y las tecnología.⁷⁴ Por ello, también el fraccionamiento de Alemania mediante las zonas de ocupación y la transferencia de tecnología, la reconstrucción y los planes de cinco años, yacen en la lógica del sistema técnico. En 1943 la primera proyección de la película de los V2 finalmente persuadió a Hitler, el «más grande *Cinéasten* de todos los tiempos» (según Syberberg), de la factibilidad de las armas espaciales autocontroladas. Hitler dijo que «en vista de estos misiles», los Estados son, «ahora y en todo el futuro por venir, demasiado pequeños».⁷⁵ Por tanto, nada ni nadie, ni siquiera un principio del *Führer*, podía detener la transferencia tecnológica. Transferencia tecnológica significa que las técnicas de información obedecen a su concepto y ellas mismas son mensajes transmisibles. Si los imperios son medios y los medios son servicio postal,⁷⁶ su destino sólo puede llamarse envío. Cuando la artillería de Tschuikow derribó el último globo cautivo por el que pasaba el último segmento de enlace de radio de ondas ultracortas desde el búnker del *Führer*, bajo el despacho del Reich, hacia el ejército de Steiner,⁷⁷ nada llegó a su fin, sino que todo recién estaba comenzando.

⁷³ *Ibid.*, pp. 922-923.

⁷⁴ Pynchon, *El arco iris de gravedad*, op. cit., p. 164.

⁷⁵ Ruland, *Wernher von Braun*, op. cit., p. 141.

⁷⁶ Véase Bernhard Siegert, «Der Untergang des Römischen Reiches», en *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, eds. Hans Ulrich Gumbrecht y K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1990, pp. 495 y ss.

⁷⁷ Véase Karl Otto Hoffmann, *Die Geschichte der Luftnachrichtentruppe*, vol. II, Vowinkel, Neckargemünd, 1965.

Entonces, a la *Unconditional Surrender* y a los técnicos militares no solamente los estaban esperando los Estados Unidos, sino también Japón, el imperio tecnológico del mañana: aunque los cianotipos de los Me 262 y del Heinkel 117 ya habían alcanzado el Lejano Oriente (cuando uno de los dos submarinos que lo intentaron logró romper el bloqueo), un semioficial «japonés planeaba importar expertos alemanes a Japón» en agosto de 1944, según consta en actas.⁷⁸ El 30 de abril de 1945, el Consejo de Guerra Mayor acordó los «puntos fundamentales de las medidas por tomar en caso de una capitulación alemana», según los cuales, «los intereses de los ciudadanos alemanes en Asia oriental debían preservarse ampliamente», aun y cuando los «sublimes objetivos de la gran guerra de Asia oriental» permanecieran inamovibles y debieran continuar persiguiéndose. En consecuencia, Japón declaró el 9 de mayo que anulaba «todos los acuerdos con el Reich alemán».⁷⁹

Lo inconcebible sucedió recién después de Hiroshima y Nagasaki: por primera vez en su historia, los japoneses, como si ya hubiera comenzado el imperio de los medios de Sony, escucharon la voz de Tenno en la transmisión por radio de un disco grabado. El emperador Hirohito, por lo tanto, allí declaró el final de una Guerra Mundial, en su clásico, es decir, casi incomprensible japonés, sin hacer ninguna referencia a la *Unconditional Surrender*.

⁷⁸ Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, op. cit., pp. 513 y s.

⁷⁹ Citado en Takushiro Hattori, «Japans Weg aus dem Weltkrieg», en Hillgruber (ed.), *Probleme des Zweiten Weltkrieges*, op. cit., pp. 389-436, aquí pp. 389 y s.

Protected Mode

La batalla aire-tierra de 1991 demostró, una vez más, que ninguna de las estrategias posmodernas de apariencia es tan efectiva como la simulación de que el software realmente existe... hasta que en el campo de batalla se demostró todo lo contrario. Al mismo tiempo que la computadora dejaba bien claro que el hardware existe para la destrucción del hardware enemigo (o la ferretería, como todavía se le dice al hardware en el lenguaje cotidiano), los folletos publicitarios y las conferencias sobre los medios difundían el cuento de hadas de que, en el transcurso de su desarrollo, el software se volvería cada vez más amable y amigable con el usuario, más inteligente y espiritual, hasta que un día no muy lejano alcanzaría efectivamente al idealismo alemán, es decir, se convertiría en humano.

Por ello, el software, este negocio de billones de dólares fabricado con los elementos más baratos de la tierra, no escatima esfuerzos para evitar por todos los medios el acercamiento de los seres humanos mencionados al hardware. Uno puede con un WORD 5.0, en una AT 386 cualquiera y (como ya se dice) bajo el sistema operativo de Microsoft DOS 3.3, escribir ensayos completos sobre estas mismas tres entidades sin siquiera sospechar la estrategia de la apariencia. Pues uno escribe —y el «bajo» ya lo dice todo— como sujeto o súbdito de la corporación Microsoft.

Dicha perspectiva desde abajo no siempre dominó. En los buenos viejos tiempos, cuando los pins de los microprocesadores todavía eran lo suficientemente grandes para ser manipulados con un simple soldador, los teóricos de la literatura también podían realizar lo que quisieran con el procesador Intel 8086. Debido a la falta de distinción entre RAM y ROM, debido al abuso de ambos registros de pila como registros universales, dada la ausencia de vectores de interrupciones de cualquier tipo, la desnaturalización de puertos de espera, etc., hasta los chips estándar, los cuales entonces todavía necesitaban 133 ciclos para realizar una única multiplicación de números enteros, aún debía alcanzarse la velocidad de procesamiento de los procesadores de señales más primitivos. Puesto que el diseño de Von Neumann no conocía ninguna diferencia entre comandos y datos, el chip de silicio podía competir en estupidez con sus fabricantes y usuarios. Pues tales usuarios, para poner a correr un programa, primero

debían olvidar de una vez todo lo que desde los tiempos de la escuela les rondaba por sus cabezas como elegancia matemática o soluciones cerradas. De hecho, un usuario incluso tuvo que olvidar sus 10 dedos y traducir todos los números decimales, que formaban parte del programa, en monótonas columnas de números binarios. En consecuencia, olvidó el imperativo como tal y tuvo que consultar las hojas de datos, para traducir también los comandos (naturalmente ya formulados en inglés) IN, OUT, etc., a su código de mandos. Una actividad que sólo Alan Matthison Turing, cuando una guerra mundial más tarde puso a disposición de la técnica su Máquina Discreta Universal de 1936, debió haber preferido frente a toda actividad de ayuda mnemotécnica y programas de lenguaje sofisticado.¹ Sin embargo, una vez que se completó dicho exorcismo del espíritu y del lenguaje, la máquina compitió en estupidez con su usuario: y funcionó. Desde luego, este llamado lenguaje de las máquinas operaba un millón de veces más rápido que la pluma con la que el usuario había amontonado los ceros y unos de las hojas de datos de Intel. Desde luego, los datos ocupaban en los circuitos biestables, cuyos patrones repetidos al infinito recubrían el chip de silicio, millones de veces menos espacio que sobre el papel. Sin embargo, con esto se agotaban las diferencias entre la computadora y la máquina de papel, como Turing había rebautizado a los hombres.²

Estos buenos y viejos tiempos se han ido para siempre. Con palabras clave como interfaz del usuario, accesibilidad y protección de datos, la industria con el paso del tiempo ha condenado al ser humano a permanecer como humano. La posibilidad de que el ser humano mute en máquinas de papel ha sido bloqueada con todo tipo de malicias. En primer lugar, las hojas de datos de los usuarios de Microsoft han pasado a ser meras abreviaciones en lenguaje ensamblador, como si esto fuera lo máximo que puede exigirse o entenderse de las máquinas, y esto significa que en general ya no revelan ningún código operativo.³ En segundo lugar, las revistas especializadas en el tema «nos prometen», y cito, «en el mejor de los casos, luego de un corto tiempo de programación en el lenguaje de las máquinas, la locura».⁴ En tercer lugar, y finalmente, las mismas publicaciones que he citado vuelven a señalar que «escribir un procedimiento para calcular el seno justamente en un lenguaje ensamblador» es algo censurable.⁵

A riesgo de habernos vuelto locos desde hace ya tiempo, uno sólo puede sacar de todo eso la conclusión de que los software, evidentemente, han ganado amabilidad

¹ Véase Andrew Hodges, *Alan Turing, The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, p. 399.

² Véase Alan Turing, *Intelligence Service. Schriften*, eds. Bernhard Dotzler y Friedrich Kittler, Brinkmann & Bose, Berlín 1987, pp. 20 y s. y 40-43.

³ Véase por ejemplo *Microsoft Macro Assembler 5.1, Reference*, p. 115: «Esta sección proporciona una referencia alfabética a las instrucciones de los coprocesadores de la 8087, la 80287 y la 80387. El formato es el mismo que el de las instrucciones del procesador, excepto por el hecho de que no se proporcionan las codificaciones».

⁴ *TOOL Praxis: Assembler-Programmierung auf dem PC*, Tarea 1, Würzburg, 1989, p. 9.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

con el usuario en la misma medida en que se han aproximado al ideal criptológico de las funciones unidireccionales.⁶ Cuanto más elevados y cómodos sean los lenguajes sofisticados, más infranqueable se vuelve la distancia entre ellos y un hardware, que hacía y seguirá haciendo todo el trabajo. Una tendencia que probablemente no puede explicarse suficientemente ni por medio de los avances técnicos ni tampoco por medio de las formalidades de una teoría de los tipos, sino que, como toda criptología, tiene funciones estratégicas. Mientras que, por un lado, contando con el conocimiento de los códigos o algoritmos, en principio sigue siendo factible escribir el software del usuario o de los criptogramas, pero, por otra parte, lo que permanece oculto y aparte de las consideraciones amigables con el usuario es el hecho de que es verdaderamente imposible, a partir de un producto terminado, concluir cuáles fueron sus condiciones de producción o menos aún transformar estas condiciones. Los usuarios caen víctimas de un truco matemático, que, según dicen, también llevó a Hartley, ex jefe de los laboratorios Bell, a la depresión en su vejez: el hecho de que tantas operaciones ya no dejen ver a los operandos.⁷ La suma oculta los sumandos; el producto, los factores, etcétera.

Al software, naturalmente, este truco matemático le viene como anillo al dedo. En una época en que desde hace tiempo se ha despedido del fantasma del creador o autor, aunque, por buenas razones financieras se aferra con pasión al Copyright como efecto histórico de aquellos espíritus, serán los trucos una fuente de financiamiento. Los súbditos de Microsoft en todo caso no cayeron del cielo, sino que, como todos sus precursores históricos de los medios, los lectores de libros, los espectadores del cine, etc., debían primero producirse. El problema ahora es cómo puede ocultársele al sujeto su propia sumisión para poder iniciar su cortejo mundial.

La respuesta, en su parte de política del conocimiento, sigue una receta de éxito ya probada por la democracia moderna, mientras que en lo que respecta a su parte técnica se transforma el hardware de los microprocesadores. En lo que respecta a la política del conocimiento, tal vez únicamente los ingenieros de Siemens podrían nombrar el objeto tan sencillamente por su nombre como lo hizo Klaus Dieter Thies en su *80186-Handbuch*; allí dice: «Las microcomputadoras modernas de 16 bit»

asumen hoy cada vez más las tareas que yacen en el campo de aplicación de las mini-computadoras clásicas. Así, en los sistemas de múltiples usuarios es preciso que los programas y los datos de los usuarios individuales estén separados unos de otros, así como también debe protegerse el sistema operativo frente a los programas de usuarios. Para que cada usuario individual tenga la oportunidad de implementar su software con independencia de todos los otros usuarios y también tenga la impresión de que la computadora

⁶ Sobre las funciones unidireccionales en matemática y criptología, véase Patrick Horster, *Kryptologie*, Bibliographisches Institut- Wissenschaftsverlag, Mannheim, Viena, Zúrich, 1985, pp. 23-27.

⁷ Comunicación personal de Hartley con Friedrich-Wilhelm Hagemeyer (Berlín).

está allí sólo para él, es necesario que el CPU por medio del *multitasking* distribuya en programas individuales lo que al usuario, de todos modos, solamente podría ocultársele si el CPU es muy potente.⁸

Según la versión de Siemens, que también circula en la IBM alemana, Intel no llevó la frecuencia de operación de la 80286 y la 80386 a una altura de entre 12 y 33 Megahertz para satisfacer las pretensiones de los usuarios profesionales o las especificaciones del Pentágono para la guerra electrónica en primer lugar,⁹ sino para implicar a los usuarios civiles en una simulación impenetrable. El *multitasking* debe fingir ante el usuario, como el erizo de los cuentos de hadas, que sólo corre un único erizo o proceso, pero, sobre todo, que esta carrera o proceso favorece sólo a un único conejo o usuario. Ésta es la misma melodía con la que en las novelas o poemas se promete a los lectores, y más a sus lectoras, desde la época de Goethe, que uno está ahí sólo para esta única e insustituible dirección; la misma melodía también con la que la política moderna somete a todos los miembros de la población como si fueran exactamente lo contrario, es decir, individuos.

A diferencia de todas las simulaciones tradicionales, las cuales enfrentan una frontera infranqueable cuando se encuentran con el poder, o la indefensión, de los lenguajes cotidianos, la simulación electrónica, según la cual cada microprocesador sólo debe estar ahí para un único usuario, dispone también de un hardware. Desde la 80286 en adelante, los procesadores de Intel tienen un modo protegido, el cual (en las palabras de aquellos ingenieros de Siemens) protege al sistema operativo frente a los usuarios y así le permite en primer lugar burlarlos. Lo que había comenzado en la competencia (de la que desde luego nadie habla), a saber, en el 68000 de Motorola, como la posibilidad de conmutar entre la pila del supervisor y la pila del usuario,¹⁰ como separación entre el modo real y el modo protegido podía alcanzar a todo el sistema: diferentes comandos, diferentes posibilidades de direccionamiento, diferentes registros, incluso diferentes tiempos de ejecución de los comandos separan de ahí en adelante la paja del trigo, se separa al usuario del diseño del sistema. Así, precisamente en aquel mismo silicio en el que los profetas de una democracia microprocesada del futuro habían puesto toda su esperanza, la dicotomía elemental de los medios técnicos modernos regresa nuevamente. Hubo un día donde se admitió que existiera una radio civil alemana; fue cuando el servicio postal del Reich pudo prometerles de forma fehaciente a las Fuerzas Armadas del Reich que las radios de los usuarios de 1923, selladas para evitar cualquier posibilidad de transmisión propia, nunca podrían interferir con las comunicaciones de la radio militar-industrial, pues acababa de inventarse una máquina

⁸ Klaus-Dieter Thies, *Das 80186-Handbuch*, SYBEX, Düsseldorf, Berkeley, París, 1986, p. 319.

⁹ Véanse los detalles de los pliegos de especificaciones del Pentágono en D. Curtis Schleher, *Introduction to Electronic Warfare*, Norwood, Massachusetts, 1987.

¹⁰ Véase Gerry Kane, *68000 Microprocessor Book*, Osborne Mc Graw-Hill, Berkeley, 1978, pp. 8 y s.

encriptadora que, posteriormente, la protocomputadora de Turing de la segunda Guerra Mundial volvería inofensiva.¹¹

La innovación del modo protegido de Intel consiste sólo en aplicarle al ámbito de la informática esta lógica tomada del ámbito militar-industrial. La diferencia entre ambas condiciones operativas no es meramente cuantitativa, como lo es por ejemplo la diferencia de gradación de temperatura en los ámbitos de trabajo comercial, industrial y militar para la producción de chips de silicio; el propio CPU trabaja mucho más con prerrogativas y prohibiciones, discapacidades y privilegios, los cuales sólo pasan al libro de forma natural y continuada en el modo protegido. Es evidente que tales controles, ya que ellos mismos requieren tiempo, no favorecen directamente al objetivo general de aumentar el rendimiento de los datos. En el modo protegido, la misma interrupción necesita hasta ocho veces más ciclos que en el modo real. No obstante, la alta tecnología claramente podría transmitirse a consumidores finales y programas «no dignos de confianza» (como los llama Intel) sólo una vez que precisamente el procesamiento de señales, esta dimensión militar-industrial de las computadoras,¹² haya sido frenado por el procesamiento burocrático de datos. Ya no hay ninguna tabla de prohibiciones que garantice un desequilibrio de poder, sino que el sistema de números binarios como tal codifica qué es comando y qué es dato, qué es lo que permite el sistema y viceversa: qué está prohibido para el usuario del programa. La arquitectura clásica de la computadora de John von Neumann, que ya no establecía ninguna diferencia entre datos y comandos, y en una época en la que todas las computadoras existentes todavía eran secreto de Estado realmente no tenía ninguna necesidad de hacerlo, desapareció bajo cuatro niveles de privilegios numerados correlativamente. Con todo derecho a la ironía, recientemente la más incorruptible publicación dirigida a los usuarios de computadoras escribió: «Aun cuando hoy en día los discursos estén repletos de la palabra *privilegio*, los altos segmentos de código privilegiados, las violaciones a los privilegios y mucho más, usted no está leyendo ningún manifiesto político de ex funcionarios del SED (Partido Socialista Unificado Alemán), ¡sino la explicación del concepto de seguridad de la 80386!»¹³

Los manifiestos políticos, como su nombre lo dice, jugaban en el campo de dominio del lenguaje cotidiano; por ello, ahora aquellos privilegios que ellos reclaman son nulos. En cambio, los niveles de privilegio de los productos destacados de Intel, esta lista de embargo del Comité de Coordinación de la Política Comercial entre el Este y el Oeste que yace en lo más profundo del sistema de números binarios, contribuyeron, más que todos los bombardeos televisivos que asolaron a la Europa central del este, a liquidar de una vez los privilegios políticos. Un breve escrito de Carl Schmitt, *Diálogo*

¹¹ Véase Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1986, pp. 365-379.

¹² Véase Michael Löwe, «VHS1C: Ultraschnelle Schaltkreise frisch vom Band ins Pentagon», en *Militarisierte Informatik*, eds. Joachim Bickenbach, Reinhard Keil-Slawik, Michael Löwe y Rudolf Wilhelm, Münster, 1985, p. 64.

¹³ Harald Albrecht, «MSDOS in a Box», *c't*, cuaderno 3 (1990), p. 258.

sobre el poder y el acceso al poderoso, culminó entonces en la tesis de que el poder se reduce a sus condiciones de acceso: la antecámara, el despacho o últimamente el vestíbulo que consta de una máquina de escribir, un teléfono y una secretaria.¹⁴ Con semejantes ejemplos y sobre semejantes ejemplos transcurría en los hechos todavía el diálogo, mientras que los niveles de privilegio implementados técnicamente recibían su poder de modo directo de una eficiencia muda. El usuario de la 80368, para poder finalmente acceder, de una forma posthistóricamente metafísica, a su reserva de memoria que se encuentra más allá de DOS, instaló una de las utilidades amigables que se ofrecen para el usuario, cargó el depurador con un programa de construcción propia, que ayer todavía corría sin problema, y tuvo que comprobar que la nueva instalación no sólo administra la memoria, como había prometido, sino que al mismo tiempo, aunque sin previo aviso, bloquea todos los comandos privilegiados.¹⁵ Como lo formuló de forma tan clara Mick Jagger, el usuario en vez de recibir lo que quiere, recibe siempre y solamente lo que necesita (y realmente conforme a los estándares industriales).

De todo esto se siguen para el análisis de los sistemas de poder, esta gran tarea que nos legó Foucault, dos cosas. En primer lugar, debemos tratar de pensar en el poder, pero ya no como lo hemos hecho habitualmente, como una función de la llamada sociedad, sino más bien al revés, debemos construir una sociología a partir de la arquitectura del chip. A continuación, naturalmente, deben analizarse los niveles de privilegio de un microprocesador como la verdad de aquella misma burocracia que encargó su diseño y ordenó su aplicación masiva. No por nada se dio la separación entre nivel supervisor y nivel de usuario en Motorola, entre el modo protegido y el modo real en Intel; en esos mismos años también los Estados Unidos estaban inmersos en la construcción de un sistema hermético de dos clases. (Todos conocemos el controlador incrustado en cada una de las cerraduras de los mejores hoteles de Nueva York.) No por nada en la 80386 se protegen los comandos de *input-output* (entrada-salida) con los niveles más altos de privilegio: en un imperio cuya población únicamente puede ver al resto del mundo a través de las noticias que pasan por televisión, pensar en política exterior es un privilegio del gobierno. Éste es probablemente también el motivo por el cual las últimas variantes de la teoría de sistemas simplemente niegan la evidencia de que los sistemas de información dispongan de *input* y *output*. Finalmente y para cerrar, todo eso también sería una buena razón para que las informáticas y los informáticos de otros países, cualquiera entre Japón y Europa, le contrapusieran a la burocracia estadounidense hundida en silicio, otra burocracia posible. Si ésta sería mejor, aún está por verse, puesto que en todo caso también debería ser una burocracia; pero una competencia entre diferentes sistemas y diferentes burocracias les daría, como tal, un respiro a los súbditos de MS-DOS.

¹⁴ Véase Carl Schmitt, *Diálogo sobre el poder y el acceso al poderoso*, FCE, Buenos Aires, 2010.

¹⁵ Así sucedió con el QEMM386 de Quarterdeck cuando trató de ejecutar, dentro de CODEVIEW, los comandos LGDT y SGDT.

Sin embargo, en tanto la compatibilidad de IBM celebra su triunfo, se demanda mucho más estrategia que sociología. El poder, al mudarse de las antenas y los lenguajes cotidianos al ámbito de los micrómetros, también ha transformado su método y los blancos de ataque. El brusco *No* de la denegación de información ya no es una opción para un código binario, simplemente porque toda la jerarquía de tipos de niveles de programa que se parecen a sí mismos —desde el lenguaje de programación más sofisticado hasta los códigos de las máquinas más elementales—¹⁶ yace materialmente en forma completamente plana. En el silicio mismo, parafraseando a Lacan, no puede haber un otro del otro;¹⁷ por tanto, tampoco puede haber una protección de la protección. Aun los descriptores de segmentos ocultos, que registran en un libro todos los derechos de entrada a todos los programas de un sistema, deben ser accesibles para poder surtir efecto. Incluso que el CPU ponga en el punto cero estos descriptores, violando privilegios pese a todos los comandos posibles y explícitos en contrario,¹⁸ deja huellas legibles detrás. Por tanto, en el nivel de las máquinas, los mecanismos de protección pueden llegar a la incómoda situación de que no haya ningún escondite disponible para protegerse. Entonces, en tanto los microprocesadores sigan siendo útiles para el usuario, y esto significa que supuestamente puedan seguir comunicándose con ellos, el modo protegido de Intel se encuentra en el clásico dilema del poder.

Según el *Programmer's Reference Manual*, las tareas del sistema operativo tampoco gozan del privilegio de acceder sin mayores consecuencias a las tareas de un nivel menor de privilegios. Como el tráfico corre en forma simétrica o democrática por la pila, de manera que el invocador debe incitar exactamente tantos bytes como los que a su vez excita el programa invocado, la tarea menos privilegiada podría caer en la tentación de no regresar los controles voluntariamente al final, y en su lugar colarse a la superficie del nivel más alto mediante una técnica del programa de retorno simulado. Por ello, los ingenieros de Intel consideran que es más seguro sustraer el concepto básico de las puertas del álgebra booleana y convertirlo en un control de entrada burocrático.

Lo que demuestran irrefutablemente tales prohibiciones sólo es la imposibilidad de contar con un control de entrada perfecto. En los buenos viejos tiempos de los micro-

¹⁶ Véanse, entre otros, Arne Schäpers, *Turbo Pascal 5.0*, Addison-Wesley, Bonn, 1989, p. 1: «El espacio de direccionamiento del procesador se divide a través de la arquitectura del sistema en las áreas RAM y ROM, en donde el RAM del sistema operativo se subdivide en bloques de memoria para la grabación de los programas. Un programa consiste en segmentos individuales, algunos de los cuales contienen procedimientos y funciones que, por su parte, pueden definir localmente más rutinas». Uno se siente casi como si estuviera en una pintura de Escher (o también, más en el espíritu de la época, en un conjunto de Mandelbrot).

¹⁷ Véase Jacques Lacan, «Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano», en *Escritos*, 22ª ed., vol. 2, Siglo XXI, México, 2003, p. 793.

¹⁸ Véase Intel Corporation, *80386 Programmer's Reference Manual*, Intel Corporation, Santa Clara, California, 1988, cap. 17, p. 145: «Los registros de los segmentos DS, ES, FS y GS pueden ser puestos en cero por la instrucción RET durante una transferencia al interior del nivel. Si estos registros refieren a segmentos que no pueden ser usados por el nuevo nivel de privilegio, son puestos en cero para prevenir un acceso no autorizado del nuevo nivel de privilegio». En los segmentos de código CS, no obstante, estos métodos brutales de protección son eliminados para evitar el bloqueo del sistema.

procesadores, cuando la diferencia entre sistema y aplicaciones quedaba grabada literalmente en el silicio (el sistema en ROM, las aplicaciones en RAM), las cosas eran así y punto. Por el contrario, una vez que la diferencia se vuelve programable, ésta también queda abierta a todas las posibilidades de evasión.

Aproximadamente 170 veces, es decir, una por cada comando individual de la 80386, el *Programmer's Reference Manual* de Intel repite la amenaza de que en el modo real se disparará la Interrupción 13 tan pronto como cualquiera de los operandos del comando se encuentre fuera del espacio de direccionamiento efectivo de 20 bits. Dicho con otras palabras, pero también de la empresa, la 80386 corre en el modo real simplemente como una AT más rápida.¹⁹ Para la transgresión, aplica la frase draconiana de que «todas las violaciones a los privilegios que no generan ninguna otra excepción» ocasionan las grandilocuentes palabras: «Excepción de protección general».²⁰ Sin embargo, ni las 170 repeticiones en el manual, ni sus innumerables copias en el mercado de libros de computación, que con nombres de autores ficticios en su mayoría parecen ofrecer solamente traducciones parciales de una máquina, cumplen esta amenaza en la realidad. En el manual, sólo una oración subordinada revela que todos los límites de las direcciones del modo real no son ni más ni menos que aquellos de la configuración predeterminada programada en el arranque del sistema. Esta oración, naturalmente, desaparece de todas las traducciones, resúmenes, manuales de divulgación y del usuario, simplemente para que los súbditos de Microsoft sigan sin saber que puede invertirse lógicamente. La oración: la configuración predeterminada puede cambiarse sin problema.²¹ Los programas, en lugar de los valores por *default*, que el CPU en cada regreso al modo real automáticamente carga en la parte oculta de sus registros de segmento, también pueden poner otros valores totalmente diferentes. Con 100 líneas de código, todas las AT 386 corren también en cada una de las cuatro posibles modalidades operativas: en el modo protegido con una amplitud de segmento de 32 bits o de 16 bits, pero también en el modo real con la amplitud de segmento respectiva. Con lo cual el modo real con segmentos de 32 bits puede producir el intervalo más compactado y el código más rápido, pero esta posibilidad no se menciona ni una sola vez en las hojas de datos ni en los manuales,²² por no hablar de los sistemas operativos de la 80386 tal como realmente existen.

¹⁹ *Ibid.*, cap. 14, p. 1.

²⁰ *Ibid.*, cap. 9, p. 16.

²¹ Véase Harald Albrecht, «Grenzenlos. Vier Gigabyte im Real Mode des 80386 adressieren», *c't*, cuaderno 1 (1990), p. 212: «Sin embargo, el límite de segmentos de 64 Kbyte no está en ningún caso en el modo real de la 80386 tan consolidado como, por ejemplo, da la impresión en la documentación de Intel sobre la 386DX. Para que la 80386 regrese del modo protegido al modo real se realizan necesariamente varios pasos consecutivos, hasta que repentinamente se abren el conjunto de espacios de direccionamiento de 4 GBytes del modo real (con lo que la sonrisa burlona de los seguidores de Motorola visiblemente podría perder su amplitud)». Lo que sigue es en su mayor parte gracias a esta propuesta verdaderamente genial.

²² Quien hace una excepción, significativamente, sin ningún comentario, es Klaus-Dieter Thies, *PC XT AT Numerik Buch. Hochgenaue Gleitpunkt-Arithmetik mit 8087.. 80287.. 80387... Nutzung mathematischer Bibliotheksfunktionen in «Assembler» und «C»*, Tewi, Múnich, 1989, p. 638. Ed Strauss, por el contrario, aunque

Cien líneas de lenguaje ensamblador, pero sólo ensamblador, resuelven el problema de la metafísica posmoderna: a riesgo de volver loco a cualquiera, conducen bajo el MS-DOS más allá del MS-DOS. En una paradoja radical, precisamente el más anticuado de todos los sistemas operativos posibilita su abandono. Las barreras construidas por Intel, que bajo sistemas operativos más complejos actúan de inmediato, seleccionarían y rechazarían raudamente aquellas 100 líneas del programa junto con el comando ilegal; frente a la estupidez, están indefensas.

Por tanto, una máquina puede hacer simultáneamente menos y más de lo que admiten sus hojas de datos. La 80386 tiene como mínimo dos «comandos no documentados», que la hoja de cálculo oculta con toda intención,²³ y en el modo real de 32 bits al menos una modalidad operativa, que ignora sin ninguna intención. Tal caos no domina en la informática más elevada, en donde, según dicen, debe discutirse la capacidad de predicción y el cálculo de las máquinas de estado finito en general, sino simplemente domina en el empirismo más moderado de los ingenieros. Sólo porque, parafraseando a Morgenstern, «lo que no tiene permitido ser no puede ser», entonces a los usuarios se les venden las meras configuraciones predeterminadas como si fueran absolutos. Por motivos no muy diferentes, el servicio postal se ocupó una vez, en los inicios de la década de 1920, de que al usuario final de la radio únicamente se le vendieran detectores, pero ningún aparato de tubos: de otra manera, los oyentes también habrían podido transmitir e interferir en las comunicaciones de la radio militar-industrial.

En otras palabras, la informática parece confrontarse con bloqueos de información internos. En el espacio de los códigos, a los que debe recurrir fácticamente, aun cuando la teoría pueda (y deba) crear otro modelo completamente diferente, los desciframientos, contra la voluntad y conocimiento del diseñador del código, son tan posibles como raros. Al parecer, el fantasma de la humanidad, aun mucho después del fin del monopolio del libro y la autoría, todavía se ocupa de que las opiniones o directamente las justificaciones continúen copiándose, en vez de que se quiebren los códigos. Exactamente en este lugar debió ponerse un programa de trabajo, en lo inmediato para el programador y en principio también para las máquinas. Así como es posible, y con el paso del tiempo también factible, dejar que se enfrenten entre sí programas generados al azar siguiendo una regla puramente darwiniana, el comportamiento empírico de las máquinas debería ser, por un lado, y en relación con las conmutaciones, descifrable y, por el otro, comparable con sus hojas de datos.

(según el prefacio del arquitecto de la 80286, Robert Child) «él ha visto toda la gama de temas del sistema y encontrado muchas soluciones prácticas durante su trabajo para Intel», acaba escribiendo un manual perfectamente acreditado que no dice nada sobre los espacios no documentados. Véase Edmund Strauss, *80386 Technical Reference. The Guide for Getting the Most from Intel's 80386*, Brady, Nueva York, 1987, *passim*.

²³ Véase, por ejemplo, Andreas Stiller, «Bitter für 32-Bitter», *c't*, cuaderno 8 (1990), p. 202. Véanse más detalles sobre el comando LOADALL (junto con la dudosa afirmación de que sólo la 80286 lo aceptaba), en Norbert Juffa y Peter Siering, «Wege über die Mauer. Loadall – Extended Memory im Real Mode des 80286», *c't*, cuaderno 11 (1990), pp. 362-266.

Al menos a un teórico de la literatura le parecía que este sector de la informática tenía un gran futuro por delante (correspondiente a la inteligencia de guerra, por así decirlo). En el campo estrictamente técnico, esto podría realizarse siguiendo métodos similares a los del análisis del discurso propuestos por Foucault para el discurso y los textos. En vez de preguntar, como lo hace la interpretación, por el significado de una cadena de signos o, como la gramática, por las reglas que yacen detrás de una cadena de signos, el análisis se ocupa del discurso simple y llanamente de la cadena de signos, siempre y cuando haya una cadena de signos y no mucho más que eso. Si los significados no son una mera ficción pedagógico-filosófica; si las reglas gramaticales son completamente comprensivas y completamente asequibles, está por verse. Pero que las dos palabras, gramática y regla, están en relación con el discurso es y sigue siendo un hecho.

Johannes Lohmann, el gran estudioso de la lengua e indogermanista, había propuesto hace 30 años que se buscara el fundamento de posibilidad histórica de los lenguajes de programación simplemente en un fenómeno que se da en los verbos ingleses y sólo en los ingleses como *read* o *write*, es decir, los verbos que, a diferencia de los latinos como *amo*, *amas*, *amat*, etc., se han deshecho de todas las formas de conjugación. No hay ningún impedimento para que bloques de palabras sin contexto, los cuales según Lohmann podrían remontarse a la mezcla única entre normando y sajón en la vieja Inglaterra, se traduzcan en una mnemotecnia sin contexto y finalmente en un código de computadora. Una letanía sin fin de *read* y *write*, *move* y *load* se llama, como sabemos, lenguaje ensamblador.

Un análisis del discurso semejante, cuyos elementos evidentemente no son sólo palabras sino también códigos, eliminaría naturalmente la sagrada diferencia entre los lenguajes cotidianos y los formales. En vista de la hermosa ortogonalidad de la que hace alarde, por ejemplo, la serie de procesadores de Motorola desde el 68000, ésta sería una herejía total. No obstante, la historia del modo protegido como actualización parcialmente compatible, parcialmente incompatible de los buenos viejos estándares podría enseñarnos que los códigos acaban en la misma opacidad que los lenguajes cotidianos. En la 8086, como se sabe, había no pocos comandos que eran sinónimos de otros comandos y que sólo los superaban en velocidad de ejecución. El hecho de que un registro universal o el acumulador escribieran su contenido en la memoria constituía una diferencia de tiempo notable. Luego de que la nueva generación Intel eliminara, con fines de optimización del sistema, precisamente esta ventaja en la velocidad, aunque permitió que sobrevivieran los sinónimos bajo los comandos por motivos de compatibilidad, entonces el código alcanzó una redundancia como la que tenía el lenguaje cotidiano, el cual se ilustra con el hermoso ejemplo de Frege del «lucero de la mañana» y el «lucero de la tarde».

Sin embargo, esta redundancia sólo puede aumentar históricamente si los códigos de las máquinas permanecen compatibles a lo largo de muchas generaciones. A diferencia del lenguaje cotidiano y en particular de la lengua alemana, en donde ni existen

límites a la longitud de las palabras ni tampoco límites a la cantidad de combinaciones de palabras, todos los elementos de un juego de comandos son de una longitud finita y por ello también de una cantidad contable. El resultado es que no habría ya ningún lugar para los comandos ampliados, por ejemplo, de la 80386, si no se les autorizara un exceso de longitud. A más tardar con esto, los códigos, cualquiera que haya sido su primer diseño económico u ortogonal, comienzan a proliferar y a conducir a aquella opacidad de los lenguajes cotidianos, a los que las personas desde hace miles de años se han sometido. El hermoso concepto de *código fuente* ya es una verdad literal.

Desde luego, un análisis del discurso no puede frenar ni depurar esta proliferación. Sin embargo, posiblemente lo más eficiente sea tan sólo contar con ello. La vieja idea de Turing de que las propias máquinas inventarán sus códigos podría ser ya secretamente verdadera. Precisamente porque «la función compleja de los circuitos altamente integrados (con excepción de los chips de memoria) ya no puede ser verificada como en una simple operación lógica que pruebe todas las combinaciones posibles de señales de entrada»,²⁴ las pruebas tendrían lugar independientemente del productor. Las resistencias, como poco a poco los derechos de patente estadounidenses han venido imponiéndolas en el sistema, no deberían impedir que muchos valores registrados, parches y técnicas de evasión, sobre los cuales nadie habla en la papelería oficial, lleguen a la gente. Eso sería, independientemente de que sus fines sean pacíficos o no, información sobre la informática.

Lee «lo que nunca se escribió», dicen los versos que le dedicó una vez Hugo von Hofmannsthal a la «maravillosa criatura» llamada hombre. En el caos de los códigos, que comenzó en la historia del mundo con la abdicación del lenguaje cotidiano en beneficio de la Máquina Discreta Universal, semejante análisis criptográfico debió haberse realizado universalmente y escrito por máquinas.

²⁴ Löwe, *VHSIC*, op. cit., p. 70.

No hay ningún software

«The Eastern World, it is exploding», cantó Barry McGuire. La primera vez, en los salvajes años sesenta, para disuadir a todos sus amigos, mediante el acetato o los case-tes, de la creencia de que no vivimos en vísperas de la destrucción. La segunda vez, después de una brillante versión electrónica, que elevó su canción en acetato a éxito digital de la AFN (American Forces Network) de Dharam, para disuadir a los soldados de la Guerra del Desierto occidental, a través de ondas ultracortas, de la creencia de que o ellos o nosotros vivimos en la víspera de la destrucción...¹

McGuire (o más bien el procesador digital de signos, que pudo borrar su negación perpetuada fonográficamente sin dejar huella) demostró tener la razón, pero sólo porque las explosiones no cuentan. No tiene ninguna importancia si las torres de perforación de petróleo o los misiles scud, nietos directo de los V2 del Reich, vuelan por los aires. El Oriente puede explotar tranquilamente, pues lo único que cuenta es lo que sucede actualmente en Occidente: en primer lugar, una implosión de alta tecnología y como consecuencia también un mundo de significantes, que de todos modos se sigue llamando espíritu del mundo. Sin tecnología de computación no hubiera existido la deconstrucción, dijo Derrida en Siegen. Por consiguiente, los escritos y textos ya no existen en tiempos y espacios perceptibles, sino en las células de transistores de la computadora. Y puesto que los actos heroicos de Silicon Valley han logrado reducir, en las tres últimas décadas, el tamaño de las células de los transistores a dimensiones que caen en el campo de los submicrones, es decir, por debajo de un micrómetro, nuestra escena actual de escritura solamente puede ser descrita en conceptos de la geometría fractal: como la autosemejanza de las letras a lo largo de unas seis décadas, que van desde la publicidad de las empresas en espectaculares hasta los mapas de bit del tamaño de un transistor. En el inicio alfabético de la historia transcurrieron exactamente dos décadas y media del paso de la palabra *camello* a su deletreo en la escritura hebrea, *gamel*; en cambio, con la miniaturización de todos los signos a la medida molecular, el acto mismo de la escritura ha desaparecido.

¹ Quisiera agradecer aquí a Wolfgang Hagen, de Radio Bremen, quien presentó a su audiencia la comparación de las dos versiones de *Eve of Destruction* en un programa en vivo.

Todos sabemos, únicamente que no lo decimos, que ya no es el hombre quien escribe. La escritura, ese extraño tipo de software, padeció largamente de su incurable confusión entre uso y referencia. En los días de los himnos de Hölderlin parecía ser mera referencia, por ejemplo, de un relámpago, evidencia suficiente para su posible uso poético.² Hoy, por el contrario, luego de la transformación de este relámpago en electricidad, la escritura humana transcurre mediante inscripciones, que no sólo se graban en el silicio por medio de la litografía electrónica, sino que, a diferencia de todas las herramientas para escribir que ha habido a lo largo de la historia, ella misma también está en condiciones de leer y escribir.

En consecuencia, el último acto histórico de escritura podría haber sido a finales de los años setenta cuando un equipo de ingenieros de Intel, bajo la dirección del doctor Marcian E. Hoff, cubrió algunas docenas de metros cuadrados³ de los pisos desocupados de un garaje en Santa Clara con papel de dibujo, para trazar la arquitectura del hardware de sus primeros microprocesadores integrados. Dicho diseño manual de 2 000 transistores y sus canales de enlace, en un segundo paso, esta vez mecánico, sería reducido al tamaño de una uña en los chips reales y, en un tercer paso, se escribirían en el silicio con la ayuda de un equipo electro-óptico. El cuarto paso, luego de que el producto final, el 4004, que ha sido el prototipo de todos los microprocesadores existentes a la fecha, también hubiera tomado su lugar en las nuevas calculadoras de los clientes japoneses de Intel, finalmente pudo comenzar nuestro entorno moderno de escritura.

Mientras tanto, con la complejidad del hardware de los microprocesadores actuales, las técnicas manuales de diseño hace tiempo que ya no tienen ninguna oportunidad. Para poder desarrollar cada vez más la siguiente generación de computadoras, los ingenieros ya no necesitan ayudarse de ningún papel de dibujo, sino que sólo deben recurrir al diseño asistido por computadora (Computer-Aided Design): las habilidades geométricas de la última generación de calculadoras alcanzan precisamente para proyectar la topología de su siguiente generación. Así, «los pies de aquellos que te van a llevar a ti» una vez más «ya están frente a la puerta», como dice el versículo de la Biblia.

Y en efecto, Marcian E. Hoff ya había dado con su cianotipo primitivo un ejemplo casi completo de una máquina de Turing. Desde la disertación de Turing de 1937, cada acto de cálculo, independientemente de que fuera perpetrado por un hombre o una máquina, podía formalizarse en una serie de comandos contables que operan sobre una banda de papel infinitamente larga y sus signos discretos. El concepto de Turing de tal máquina de papel,⁴ cuyas operaciones solamente comprenden escribir y leer,

² Véase Thomas Hafki, *Franklin – Frankenstein. Zum Verhältnis von Elektrizität und Literatur*, tesis de licenciatura, Bochum, 1993.

³ En 1978, durante el diseño del procesador Intel 8086, estos cianotipos debieron haber cubierto 64 m² de papel milimétrico. Véase Klaus Schrödl, «Quantensprung», *DOS 12* (1990), pp. 102 y s.

⁴ Véase Alan M. Turing, «Über berechenbare Zahlen. Mit einer Anwendung auf das Entscheidungsproblem», en Alan M. Turing, *Intelligence Service. Ausgewählte Schriften*, eds. Bernhard Dotzler y Friedrich A. Kittler, Brinkmann & Bose, Berlín, 1987, pp. 40 y s.

avanzar y retroceder, se ha confirmado como el equivalente matemático de todas las funciones calculables; por tanto, se ha ocupado de que la inocente denominación profesional de computadora haya sido desplazada por completo por obra de su sentido literal mecánico.⁵ Las máquinas universales de Turing sólo necesitan ser alimentadas con la descripción (el programa) de otra máquina cualquiera para imitar eficazmente a esta máquina. Y debido a que desde Turing es posible abstraerse por primera vez de las diferencias de hardware entre ambos equipos, la llamada hipótesis Church-Turing, en su forma más fuerte, es decir, física, acaba por afirmar que la naturaleza misma es una máquina de Turing.

Esta afirmación, como tal, ha tenido el efecto de duplicar la implosión del hardware mediante la implosión del software. A partir del momento en que las computadoras pueden construirse, desde 1943, sobre la base de tubos y, desde 1949, sobre la base de transistores, existe también el problema de que de alguna manera deben poder leerse y describirse las máquinas de escritura-lectura universales, siendo ellas mismas ilegibles. Su solución, como sabemos, se llama software, es decir, el desarrollo de lenguajes de programación más elevados. El viejísimo monopolio de los lenguajes cotidianos, el hecho de poder ser su propio metalenguaje y con ello ya no tener ningún otro del otro, se desmoronó y le hizo sitio a la nueva jerarquía del lenguaje de programación. Esta torre de Babel posmoderna,⁶ mientras tanto, va desde simples códigos de comandos, cuya extensión lingüística todavía es una configuración del hardware, pasando por el lenguaje de los ensambladores, los cuales son extensiones de esos mismos códigos de comandos, hasta los llamados lenguajes sofisticados, cuyas extensiones, después de todos los rodeos posibles sobre los intérpretes, compiladores y vínculos, nuevamente se llama lenguaje ensamblador. Por tanto, hoy en día, al igual que en el caso del desarrollo del software, se escribe en una pura cadena infinita de autosemejanzas, como las que descubrió la geometría fractal. Únicamente que, a diferencia del modelo mate-

⁵ Qué tan lejos ha llegado este desplazamiento lo demuestran los autores o tipógrafos del *Programmer's Reference Manual* de Intel: la instrucción de coma flotante *fxm1*, es decir, el cuadrado de una cantidad de entrada menos uno, será, después de su traducción al lenguaje cotidiano, no algo así como «Compute 2^x-1 », sino «Computer 2^x-1 ». Véase Intel, *387 DX User's Manual. Programmer's Reference*, Intel Liteture, Santa Clara, California, 1989, pp. 4-9, y también Intel, *i486 Microprocessor. Programmer's Reference Manual*, Intel Liteture, Santa Clara, California, 1990, pp. 26-72.

⁶ Véase Wolfgang Hagen, «Die verlorene Schrift. Skizzen zu einer Theorie der Computer», en *Arsenale der Seele. Literatur- und Medienanalyse seit 1870*, eds. Friedrich A. Kittler y Georg Christoph Tholen, Fink München, 1989, p. 221: «En la estructura lingüística de la lógica de las máquinas de Neumann se basa la disgregación por principio entre el software y sus instructivos, y así se alza desde 1945 una torre de Babel programática de desempeños de computadoras, cuyo uso ya no tiene nada que ver con la articulación significativa de un lenguaje de máquinas. Una torre de software con fallas no documentadas, dialectos confusos y profanos y una acumulación de actos de habla que ya nadie puede comprender». En una imagen menos precisa, pero por lo mismo más desesperada, formula un experto de UNIX: «Casi todos los grandes sistemas operativos se destacan, después de una determinada edad, por un alto "grado de suciedad". Ésta prolifera en todas direcciones y da la impresión, como si fueran ruinas, de que sólo pueden seguir manteniéndose juntas con gran dificultad» (Horst Drees, *UNIX. Ein umfassendes Kompendium für Anwender und Systemspezialisten*, Markt & Technik, Haar, 1988, p. 19). El experto de UNIX es demasiado cortés como para intercalar el nombre propio de una empresa como Microsoft en estos excesos.

mático, para llegar a todos estos estratos todavía hay una imposibilidad físico-psicológica. Las tecnologías modernas de medios, ya desde el cine y el gramófono, se aplican básicamente para burlar las percepciones de los sentidos. Podemos sencillamente ya no saber qué hace nuestra escritura, al menos, al programar.

Para ilustrar esta situación bastan casos de todos los días, por ejemplo el programa operativo de texto del que proceden mis palabras. El *genius loci* de Palo Alto, quien produjo el primer y más elegante sistema operativo, quizá pueda disculpar que un súbdito de la Corporación Microsoft limite sus ejemplos al más tonto de todos los sistemas operativos.

Para procesar textos, es decir, para convertir una máquina de papel en una IBM AT que corre bajo Microsoft DOS, lo primero que hay que hacer es comprar un paquete comercial de software para la casa. En segundo lugar, un par de archivos de este paquete deben llevar la extensión .EXE o .com, de otra forma nunca podría comenzar a procesarse el texto bajo DOS. Los archivos ejecutables, y sólo ellos, mantienen una extraña relación con sus nombres propios. Por un lado, llevan nombres presuntuosamente autorreferenciales, como por ejemplo WordPerfect; por el otro lado, tienen un nombre más o menos críptico, debido a los acrónimos sin vocales, como por ejemplo WP. Sin embargo, el nombre completo sólo sirve a la estrategia publicitaria en lenguaje cotidiano de las empresas de software, cada vez más necesaria; y ello debido a que el sistema operativo del disco, alias DOS, no puede leer los nombres de los archivos si tienen más de ocho letras. Por ello, estos impronunciabiles acrónimos o abreviaciones liberados oportunamente de las vocales, estas revocaciones de la innovación griega elemental, no son solamente necesarios para la escritura posmoderna, sino también completamente suficientes. Más aún, parecen suministrarle al alfabeto por primera vez desde su invención una nueva fuerza mágica. La abreviación WP hace lo que dice. A diferencia, no únicamente de la palabra WordPerfect, sino también de las palabras vacías de la antigua Europa, tales como espíritu o palabra, los archivos ejecutables de la computadora comprenden todas las rutinas y datos que son necesarios para su realización. El acto de escribir, presionar en una consola AT las teclas W, P y enter, no hace realmente que la palabra sea perfecta, sino que inicia la marcha de WordPerfect. Semejantes triunfos los proporciona el software.

Con lo cual la papelería, más o menos excesiva, para no quedarse atrás de las líneas de comandos, duplica su poder mágico. Los manuales de software corrientes, puesto que deben franquear el abismo existente entre los lenguajes formales y los cotidianos, entre la electrónica y la literatura, presentan su paquete de programas como agentes lingüísticos, cuya omnipotencia manda totalmente sobre los recursos del sistema, sobre los espacios de direccionamiento y los parámetros del hardware de la computadora en cuestión; WP, activado por la línea de comandos con el argumento X, cambiaría la pantalla del modo A al B, comenzaría en la opción C, para regresar al final a D, etcétera.⁷

⁷ El único contraejemplo que conozco proviene, no por casualidad, de la Free Software Foundation de Richard Stallman, que anunció una lucha tan heroica como desesperada contra el Copyright de los software

No obstante, todas las acciones que el agente WP realiza, según los instructivos, son completamente virtuales, porque cada una de las acciones individuales, tal como se dice tan adecuadamente, corren «bajo» DOS. En los hechos, sólo trabaja el sistema operativo y, más exactamente, su carcaza: el COMMAND.COM examina el búfer del teclado en busca de un nombre de archivo, de ocho bytes, traduce las direcciones relativas de un archivo, que en algún momento encontrará su dirección absoluta, carga esta versión modificada desde la memoria externa de gran capacidad al RAM de silicio y, por último, le entrega temporalmente la ejecución del programa a la primera línea de códigos de un esclavo de nombre WordPerfect.

Sin embargo, el mismo argumento puede ser utilizado en contra de DOS, puesto que el sistema operativo trabaja en el último análisis como una mera extensión de un sistema basal de *input-output* de nombre BIOS. Ningún programa del usuario, ni siquiera el sistema de microprocesadores que les sirve de base, podría iniciarse jamás sin que un par de funciones elementales, que por razones de seguridad son grabadas en el silicio y, por tanto, son parte de un hardware que no se puede apagar, no dispusieran de las capacidades del barón de Münchhausen para salir de los problemas por sus propios medios.⁸ Cada transformación material de la entropía en información, de un millón de células de transistores en reposo a diferentes voltajes eléctricos, supone necesariamente un suceso material llamado reinicio.

En principio, este descenso de software a hardware, de los niveles de observación más altos a los más bajos, podría transcurrir por tantas décadas como se quisiera. Incluso las operaciones elementales de códigos, pese a sus capacidades metafóricas, por ejemplo *call* o *return*, se reducían a una manipulación de signos absolutamente local y, con ello, se habría quejado Lacan, a significantes de potenciales eléctricas. Todas las formalizaciones, en el sentido de Hilbert, tenían el efecto de abolir la teoría, simplemente porque «la teoría ya no es más un sistema de declaraciones significativas, sino un sistema de oraciones como sucesiones de palabras, cuyas palabras son a su vez sucesiones de letras. Por ello sólo sobre la base de la forma puede distinguirse qué combinaciones de palabras son oraciones, qué oraciones son axiomas y qué oraciones se desprenden como consecuencia inmediata de las otras».⁹

Si los significados se reducen a oraciones, las oraciones a palabras, las palabras a letras, no hay ningún software. O más aún: no existiría si los sistemas computacionales no tuvieran que coexistir, por lo menos hasta ahora, con un entorno de lenguajes

en general: «Cuando decimos que “C-n se mueve una línea hacia abajo” estamos glosando sobre una distinción que es irrelevante en el uso ordinario, pero que es vital para entender las Emacs personalizadas. Es la función *siguiente línea* la que está programada para mover en forma vertical hacia abajo. C-n tiene este efecto porque está unido a la función. Si tú vuelves a vincular C-n a la función *siguiente palabra*, entonces, C-n se moverá hacia adelante por palabras» (Richard Stallman, *GNU Emacs Manual*, 6ª ed., Free Software, Cambridge, Mass., 1988, p. 19).

⁸ Esto podría pasar por una traducción libre de *booting*.

⁹ Stephen C. Kleene, citado en Robert Rosen, «Effective Processes and Natural Law», en *The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey*, ed. Rolf Herken, Oxford University Press, Hamburgo, Berlín, Oxford, 1988, p. 527.

cotidianos. Este entorno, empero, desde el conocido doble invento de los griegos,¹⁰ se compone de letras y monedas, *letters and litters*. Con el tiempo, estas buenas razones económicas han abandonado básicamente la humildad de Alan Turing, quien en los años de piedra de la era de las computadoras prefirió leer las expresiones binarias de las máquinas a las decimales.¹¹ La llamada filosofía de la llamada sociedad computacional, por el contrario, hace todo por ocultar el hardware tras el software, los significantes electrónicos tras las interfaces máquina-hombre. Los manuales de programación para lenguajes sofisticados les advierten amigablemente a las personas respecto del desquiciamiento espiritual que podría ocurrirles al escribir funciones trigonométricas en lenguaje ensamblador.¹² También con total amabilidad, los procedimientos de BIOS (y sus autores especializados) asumen la función de «ocultarles a los particulares que controlan el hardware subyacente que le sirve de base».¹³ Pensándolo dos veces, y de forma no muy diferente a la gradación imperante en jerarquías medievales de los ángeles, las funciones del sistema operativo como COMMAND.COM ocultan el BIOS, los programas del usuario como WordPerfect ocultan el sistema operativo, etc.; hasta que finalmente, en los últimos años, dos adaptaciones fundamentales en el diseño de las computadoras (o en el concepto de ciencia del Pentágono) llevaron todo este sistema secreto a su consecución exitosa.

En primer lugar y a un nivel premeditadamente superficial se desarrollaron interfaces gráficas adecuadas, las cuales les quitaban a los usuarios una máquina completa, puesto que ocultaban cada vez más los actos de escritura indispensables para los programas. En ningún momento el compendio gráfico de computación autorizado por IBM fingió que las superficies del usuario de las gráficas por computación harían la programación del sistema más rápida o más eficiente que las simples líneas de comando.¹⁴ En segundo lugar, en relación directa con ADA,¹⁵ el lenguaje de programación del Pentágono, pero también a nivel microscópico del hardware mismo, surge un nuevo modo operativo del procesador llamado Modo Protegido, el cual, según la información del *Microprocessor Programming Manual* de Intel, persigue el único objetivo de impedir que «programas no confiables» y «usuarios no confiables» accedan a las fuentes del

¹⁰ Véase Johannes Lohmann, «Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik», en *Archiv für Musikwissenschaft*, 1980, p. 174.

¹¹ Véase Andrew Hodges, *Alan Turing: The Enigma*, Simon and Schuster, Nueva York, 1983, p. 399.

¹² Véase *TOOL Praxis: Assembler-Programmierung auf dem PC*, 1ª ed., TLC, Würzburg, 1989, p. 9.

¹³ Nahajyoti Barkalati, *The Waite Group's Macroassembler Bible*, Indiana University Press, Indiana, 1989, p. 528.

¹⁴ Véase James D. Foley, Andries van Dam, Steven K. Feiner y John F. Hughes, *Computer Graphics. Principles and Practice*, 2ª ed., Addison-Wesley, Reading, Mass., 1990, p. 398.

¹⁵ Sobre la relación entre el Pentágono, ADA y el iAPX 432 de Intel, el primer microprocesador en modo protegido, cuyo fracaso económico dio lugar luego a los estándares de la industria desde la 80286 hasta la 80486, véase Glenford Myren Jr., «Overview of the Intel iAPX 432 Microprocessor» en *Advances in Computer Architecture*, Wiley, Nueva York, 1982, pp. 335-344 (se agradece a Ingo Ruhmann, Bonn). A quien quiera comprender mejor este fracaso, lo invito a meditar largamente la siguiente afirmación: «La 432 puede caracterizarse como una arquitectura de tres direcciones de almacenamiento para almacenar, no hay registros visibles a los programas» (p. 342).

sistema, tales como canales de entrada y salida o el núcleo del sistema operativo.¹⁶ Sin embargo, en sentido técnico, por lo general, ningún usuario es confiable, por lo que en el Modo Protegido (como, por ejemplo, el que domina en UNIX) ya nadie puede controlar su propia máquina.

Esta marcha triunfal incontenible del software es una extraña inversión de la prueba de Turing, la cual postula que no puede haber ningún problema calculable, en sentido matemático, que una simple máquina no sea capaz de resolver. En el lugar exacto de esta máquina, la hipótesis física de Church-Turing, puesto que ya el hardware físico se equipara con el algoritmo para su cálculo, ha creado un espacio vacío, que el software puede ocupar exitosamente, no sin beneficiarse de su oscuridad.

Entonces, finalmente, los lenguajes sofisticados de programación, que mientras más crece su torre de Babel se vuelven más cotidianos, trabajan exactamente como las llamadas funciones unidireccionales de la criptografía matemática más novedosa.¹⁷ En su forma estándar, tales funciones se calculan con un consumo de tiempo justificable, por ejemplo, si el tiempo de la máquina solamente aumenta en expresiones polinómicas de la complejidad de la función. Por el contrario, el consumo de tiempo justificable para la forma inversa, es decir, para regresar a su parámetro de entrada partiendo del resultado de la función, aumentaría en una relación exponencial y, con ello, insostenible respecto de la complejidad de la función. En otras palabras, las funciones unidireccionales protegen a los algoritmos de sus propios resultados.

Al software dicha propiedad criptográfica le viene como anillo al dedo: ofrece una forma cómoda de evitar lo que demostró Turing, a saber, que el concepto de propiedad intelectual es imposible, máxime en el caso de los algoritmos. Precisamente el hecho de que el software no exista como una capacidad independiente de la máquina provoca aún más que se le vea en calidad de *medio* comercial o estadounidense. Todas las licencias, candados electrónicos y patentes que se registran para WP, también para WordPerfect, comprueban la funcionalidad de las funciones unidireccionales. Las cortes estadounidenses incluso han ratificado recientemente, pese a todo el respeto que se merecen las matemáticas, el derecho al Copyright sobre los algoritmos.

De modo que no es ninguna sorpresa que recientemente también el nivel más alto, de nombre IBM, haya iniciado la caza de fórmulas matemáticas que puedan calcular la diferencia de complejidad (la ecuación de Kolmogorow) entre un algoritmo y su resultado. Mientras que en los buenos viejos tiempos de la teoría de la información de Shannon la información máxima y el ruido máximo eran bastante coincidentes,¹⁸ la nueva medida de profundidad lógica de ibm se define como sigue:

¹⁶ Véase Friedrich A. Kittler, «Protected Mode», en el presente volumen, pp. 234-244.

¹⁷ Para lo que sigue, véase Patrick Horster, *Kryptologie*, Bibliographisches Institut-Wissenschaftsverlag Mannheim, Viena, Zürich, 1985, pp. 23-27.

¹⁸ Véase Friedrich A. Kittler, «La distancia entre el signo y el ruido» en el presente volumen, pp. 186-199.

El valor de un mensaje [...] parece residir no en su información (sus partes absolutamente impredecibles) ni en sus redundancias evidentes (repeticiones de palabras, frecuencias digitales diferentes), sino en aquello que podría llamarse su «redundancia enterrada»: en las partes que solamente con dificultad pueden predecirse y en cosas que el receptor en principio habría podido averiguar sin que se las hayan dicho, pero únicamente a costa de un esfuerzo considerable de dinero, tiempo o capacidad. En otras palabras, el valor de un mensaje es la suma del trabajo matemático o de otro tipo que su emisor lanzó de forma plausible y que el receptor no ha tenido que repetir.¹⁹

La medida de profundidad lógica de IBM, en su rigor matemático, podría sustituir por completo a los viejos, y necesariamente insuficientes, conceptos cotidianos de originalidad, autoría y Copyright, y, por tanto, también hacerlos aplicables legalmente. Sólo que, por desgracia, precisamente el algoritmo para calcular la originalidad de los algoritmos en general es incalculable hasta para el mismo Turing.²⁰

En esta trágica situación, el derecho penal, al menos en Alemania, ha abandonado el concepto de propiedad intelectual sobre un software, precisamente inmaterial, y en su lugar ha definido al software como una «cosa». La declaración del Tribunal Federal Supremo, según la cual ningún programa de computadora correría sin la existencia de las cargas eléctricas correspondientes en circuitos de silicio,²¹ comprueba una vez más que la virtual imposibilidad de decidir entre software y hardware no depende de ninguna forma, simplemente, como los teóricos en sistemas quisieran creer, de un cambio de perspectiva del observador.²² Existen mejores razones para pensar que yace en la indispensabilidad y, en consecuencia, también la precedencia del hardware.

La máquina con recursos ilimitados en tiempo y espacio, con suministro inagotable de papel y con una velocidad de cálculo ilimitada sólo se ha dado una vez: en el artículo de Turing *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*. Todas las máquinas físicamente factibles, por el contrario, les ponen límites estrictos a dichos parámetros en el código mismo. La incapacidad de Microsoft DOS de reconocer los nombres de los archivos de más de ocho letras, como por ejemplo en WordPerfect, ilustra, a su manera trivial y obsoleta, no sólo un problema que ha llevado a incompatibilidades cada vez mayores entre las diferentes generaciones de microprocesadores de 8 bits, 16 bits y 32 bits, sino que señala también una imposibilidad de

¹⁹ Charles H. Bennett, «Logical Depth and Physical Complexity», en *The Universal Turing Machine*, ed. Herken, *op. cit.*, p. 230.

²⁰ Gracias a Oswald Wiener, Dawson City.

²¹ Véase M. Michael König, «Sachlich sehen. Probleme bei der Überlassung von Software», *c't*, cuaderno 3 (1990), p. 73.

²² Más bien uno podría, como afirma Dirk Baecker en una carta del 15 de abril de 1991, «suponer que la diferencia entre el hardware y el software es una diferencia que acompaña el reingreso de la diferencia entre programabilidad y no programabilidad al campo de la programabilidad. Esto vale igualmente para la calculabilidad de la técnica y, en este sentido, para la técnica misma. Esto únicamente puede darse, por tanto, porque la “unidad” del programa sólo puede ocurrir si la ecuación y el cálculo se distribuyen respectivamente en dos lados, de los cuales solo uno está siempre a disposición, mientras que el otro puede mantenerse constante».

principio de la digitalización: calcular los cuerpos de los números reales, es decir, la naturaleza conocida hasta ahora.²³

Sin embargo, esto significa, en palabras del National Laboratory de Los Álamos:

Usamos computadoras digitales cuya arquitectura nos es dada en forma de máquinas físicas con todas sus limitaciones artificiales. Debemos reducir las descripciones algorítmicas continuas a una descripción que pueda ser codificada en un aparato cuyas operaciones fundamentales sean contables. Esto lo logramos por medio de diversas formas de troceado que habitualmente se llama discretización. El compilador finalmente reduce este modelo a una forma binaria, que en su mayor parte está determinada por limitaciones de la máquina.

El resultado frente al problema original es su reproducción en un micromundo sintético y discreto, cuya estructura se fija arbitrariamente por medio de un esquema de diferenciación y una arquitectura de cómputo escogida en forma discrecional. El único vestigio del anterior continuum es la aplicación de una aritmética de base numérica, cuya peculiaridad son los diferentes pesos de los bits y su consecuencia para los sistemas no lineares son singularidades engañosas.

Exactamente eso hacemos cuando elaboramos un modelo del mundo físico con equipos físicos. No se trata de aquel proceso idealizado y sereno que nos imaginamos habitualmente al argumentar sobre estructuras de cómputo fundamentales, tan alejado de la máquina de Turing.²⁴

No se trata por tanto de continuar persiguiendo la hipótesis física de Church-Turing y con ello «inyectar en el comportamiento del mundo físico un comportamiento algorítmico, del que no hay ninguna evidencia».²⁵ Si el mundo no surgió de un lanzamiento de dados de Dios, el comportamiento algorítmico de las nubes de lluvia o las olas del mar no incluye sino que excluye la posibilidad de que sus moléculas trabajen como computadoras de su propia actividad. De lo contrario, todo dependería de calcular el «precio de la propia programabilidad». Esta capacidad decisiva de las computadoras no tiene, evidentemente, nada que ver con el software; depende únicamente del grado en el que el hardware en uso puede alojar sistemas como el de la escritura. Cuando Claude Shannon, en 1937, demostró, «en la tesis de licenciatura de consecuencias más graves que jamás se haya escrito»,²⁶ que los simples telégrafos de relevos

²³ No comprendo, por tanto, cómo el famoso artículo de Turing dice en la primera oración que «las expresiones decimales de los números calculables, descritos brevementes como números reales, pueden calcularse con medios finitos» (Turing, *Intelligence Service*, op. cit., p. 19); de ahí que defina la gran cantidad de números calculables como contables y, finalmente, que Pi como «el valor límite de una secuencia calculable convergente» pueda considerarse un número calculable (pp. 49 y s.).

²⁴ Brosl Hasslacher, «Algorithms in the World of Bounded Resources», en Herken (ed.), *The Universal Turing Machine*, op. cit., p. 421 y s.

²⁵ *Ibid.*, p. 420.

²⁶ Friedrich-Wilhelm Hagemeyer, *Die Entstehung von Informationskonzepten in der Nachrichtentechnik. Eine Fallstudie zur Theoriebildung in der Technik in Industrie und Kriegsforschung*, tesis doctoral (manuscrito) Berlín, 1979, p. 432.

podían implementar toda el álgebra booleana, dicho sistema de inscripción ya estaba instalado. Y cuando el circuito integrado, derivado de los transistores de Schockley a inicios de la década de 1970, combinó en un único chip el elemento silicio, tal resistencia controlable, con su propio óxido, este aislante casi ideal, la programabilidad de la materia, tal como Turing lo había profetizado, pudo «asumir el control».²⁷ El software, si existiera, sería meramente un negocio de billones de dólares en torno a uno de los elementos más baratos de la tierra. Pues reunidos en el chip, el silicio y el óxido de silicio proporcionan un hardware casi perfecto. Por un lado, millones de elementos del circuito trabajan en las mismas condiciones físicas, lo que es decisivo, sobre todo para los parámetros críticos de la temperatura del chip, y evita irregularidades exponencialmente crecientes en el voltaje de los transistores; por otro lado, estos millones de elementos del circuito permanecen aislados eléctricamente unos de otros. Solamente esta relación paradójica entre dos parámetros físicos, la continuidad térmica y la discretización eléctrica, permite que los circuitos digitales integrados no sean simplemente autómatas finitos, como tantos otros objetos sobre la tierra, sino también que se aproximen a aquella Máquina Discreta Universal tras la que hace tiempo desapareció el nombre de su inventor, Turing.

Esta diferencia estructural puede ilustrarse muy fácilmente. Por ejemplo,

una cerradura de combinación es un autómata finito, pero no puede descomponerse en una serie base de componentes elementales que puedan configurarse nuevamente para simular un sistema físicamente arbitrario. En consecuencia, la cerradura de combinación no es programable estructuralmente y en este caso puede llamarse efectivamente programable sólo en el sentido restringido de que puede establecerse su estado para provocar una clase limitada de formas de comportamiento. Por el contrario, una computadora digital, empleada para la simulación de una cerradura de combinación, es programable estructuralmente porque este comportamiento se alcanza por medio de la síntesis de una gran cantidad de componentes elementales del circuito.²⁸

Sin embargo, los componentes de los circuitos, ya sean relevos de telégrafos, tubos eléctricos o, por último, transistores de silicio, pagan un precio por su capacidad de descomposición o discretización. Prescindiendo del caso, trivial por discreto, de los procesadores de texto, que sin embargo desaparecen poco a poco detrás de todos los otros campos de aplicación de la computadora, científicos, militares e industriales, las calculadoras digitales todavía se alzan como los únicos «órganos de Sí-No en el sentido estricto de la palabra»²⁹ frente a un entorno continuado de nubes, guerras y ondas. Esta avalancha de números cada vez mayores y cada vez más reales, como diría

²⁷ Turing, «Intelligente Maschinen. Eine häretische Theorie», en Turing, *Intelligence Service*, op. cit., p. 15.

²⁸ Michael Conrad, «The Prize of Programmability», en Herken (ed.), *The Universal Turing Machine*, op. cit., p. 289.

²⁹ Véase John von Neumann, «Allgemeine und logische Theorie der Automaten», *Kursbuch 8* (1967), p. 150.

Ian Hacking, sólo puede superarse sumando cada vez más elementos al circuito, hasta que los 2 000 transistores del Intel 4004 se conviertan en los 1.2 millones destacados de la Intel 80486. No obstante, puede demostrarse matemáticamente que la tasa de crecimiento de las posibles integraciones entre estos elementos, y con ello la capacidad de cálculo como tal, tiene una función de raíz cuadrada para el límite superior. Dicho de otra manera, el sistema no puede «estar al tanto de las dimensiones del problema con tasas de incremento polinómicas»,³⁰ por no hablar de las tasas exponenciales.

Precisamente la separación entre elementos digitales o discretos que garantiza su capacidad de función, al menos mientras no se encuentren en condiciones tropicales o árticas, reduce también la cantidad de conexiones posibles con el entorno local de cada uno de los elementos. En cambio, en el caso de interacciones globales, que los chips digitales sólo conocen en su corriente térmica ascendente, la conectividad, de acuerdo con «la ley de fuerza vigente»,³¹ y la lógica combinatoria podrían escalar hasta un límite más alto, que se encontraría en el cuadrado de la suma de todos los elementos implicados.

No obstante, esta óptima conectividad distingue a los sistemas no programables a partir de su lado físico o cualquier otro lado. Sobre la base de su interacción global, estos sistemas, sean ahora ondas o sustancias, podrían presentar tasas de incremento polinómico en complejidad, aunque, por ello, sólo serían calculadas por máquinas que no deben ellas mismas pagar el precio de la programabilidad. Es muy evidente que este tipo de máquina hipotética, pero amargamente necesaria, representa el puro hardware: un equipo físico que trabaja en un entorno constituido por equipos eminentemente físicos y sólo está sujeto a las mismas limitaciones de sus recursos. Ya no habría un software, en el sentido tradicional de una abstracción siempre factible. Los procedimientos de semejante máquina, aunque en el futuro estén abiertos a una escritura algorítmica, deberían trabajar esencialmente sobre un sustrato material, cuya conectividad permitiría una reconfiguración variable de sus células. Y aunque «también este sustrato podría ser descrito en expresiones algorítmicas, con ayuda de simulaciones, su caracterización es de una importancia tan inconmensurable para la efectividad [...] y está tan estrechamente unida a la elección del hardware»³² que su programación no tendrá nada en común con la de la máquina de Turing más aproximada.

Semejantes máquinas, necesarias y en verdad ya no tan distantes, como las que se discuten actualmente en informática y a las que ya se aproxima también la industria del chip,³³ permitirían que los observadores ojos de Dubrovniks cayeran en la tentación de encontrar en ellas el rostro íntimo del hombre, ya sea que esté disfrazado de

³⁰ Conrad, «The Prize of Programmability», *op. cit.*, p. 293.

³¹ *Ibid.*, p. 290.

³² *Ibid.*, p. 304.

³³ Así, la primera red integrada neuronal —originada precisamente en el imperio del chip discreto de Intel y, hasta donde sé, la segunda en toda la historia de la empresa después del procesador de signos bastante híbrido i2920— recurre a un simple amplificador operativo analógico.

evolución o no. Podría ser. Sin embargo, al mismo tiempo, nuestro no menos confiable hardware de silicio hoy en día ya cumple muchos de los requisitos de los sistemas no programables altamente integrados. Entre su millón de células de transistores todavía tienen lugar un millón al cuadrado de interacciones: difusiones de electrones y efectos túnel de mecánica cuántica corren por todo el chip. Sólo que las técnicas de producción actuales manejan aquellas interacciones como limitaciones del sistema, efectos físicos secundarios, fuentes de interferencias, etc.; todo el ruido que no es posible impedir al menos se minimiza: ése es precisamente el precio que la industria de cómputo debe abonar para tener una máquina estructuralmente programable. La estrategia inversa, maximizar el ruido, no únicamente emprendería el camino de regreso, de la IBM a Shannon, sería, de hecho, el único camino hacia aquel cuerpo de números reales que antes se llamaba caos.

«Don't you understand what I'm tryin' to say?», dice en su primera versión *Eve of Destruction*.

Il fiore delle truppe scelte

In memoriam H. M.

En las fases de rupturas y cambios,
la crítica militar alemana siempre ha combatido
los errores y deficiencias del pasado,
mientras las élites dominantes y el cuerpo militar
ya han fundado un nuevo orden de dominio.

MICHAEL GEYER

Napoleón siempre les enviaba la orden de ataque a sus tropas de élite a última hora. Cuando la batalla ya estaba ganada, como en Austerlitz, o cuando ya estaba perdida, como en Waterloo, el emperador ponía en juego a su vieja guardia. En el siglo xx las élites juegan el papel exactamente inverso: siempre les llega la orden de ataque primero. Por ello, ilustran bien las palabras de Heidegger cuando afirma que el «modo de fundarse la verdad es el sacrificio esencial».¹

Los primeros *arditi* italianos, a los que llaman en su himno «la flor de las tropas de élite»,² mientras que al resto del ejército les decían compañía de la muerte, fueron creadas por el coronel Cristofaro Baseggio el 1º de octubre de 1915, es decir, apenas dos meses después de la declaración de guerra al Reich alemán. En el siguiente abril, luego de que la compañía de voluntarios perdiera 90% de sus oficiales y a su tropa en el asalto a Sant’Osvaldo, ya se habían disuelto.³ No fue muy diferente el destino del primer destacamento de asalto alemán, que agrupó el comandante Calsow en marzo de 1915 con los integrantes de la ex compañía de pioneros: en julio ya habían sido eliminados.⁴

Y, sin embargo, dichas tropas perdidas, que entraron como apariciones de las primeras infanterías modernas en la escena de la primera Guerra Mundial, hicieron historia y no sólo historia militar. *Arditi* eran las tres cuartas partes de las tropas con las que D’Annunzio mantuvo la ocupación de Fiume durante 16 meses. Asimismo, «destacamento de asalto» no fue el nombre usado por primera vez por el cabo Hitler, o el capitán Röhm, cuando se lo confirieron a sus SA o Tropas al Servicio del Orden, sino que

¹ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», en *Caminos de bosque*, 4ª ed., Alianza, Madrid, 2005, p. 45.

² Véase [padre] Reginaldo Giuliani, *Gli arditi*, 2ª ed., s. e., Milán, 1934, p. 1.

³ Véase Ferdinando Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, Marsilio, Padua, 1969, pp. 1 y ss.

⁴ Véase [teniente] Graf von Schwerin, «Das Sturmbataillon Rohr», en *Das Ehrenbuch der deutschen Pioniere*, ed. Paul Heinrici, Tradition Wilhelm Folk, Berlín, 1932, p. 559.

se refería a una élite con presupuesto estatal propio distribuida en todas las divisiones del ejército en el campo por orden del teniente general von Falkenhayn del 15 de abril de 1916.⁵ Finalmente hoy, luego de un largo camino de ejércitos en las guerras mundiales, pasando por batallones de asalto, cuerpos de voluntarios y SA hasta las SS armadas, las medidas para mantener la paz y el rápido despliegue de fuerzas se volvieron sinónimos. *Il fiore delle truppe scelte* se encuentran ahora, por ejemplo, en Bosnia, etcétera.

1

Cuando, en agosto de 1914, los ejércitos despedidos con flores se subieron a sus vagones de tren para cumplir con el plan de movilización, todavía no se hablaba de destacamentos de asalto ni *arditi*. A más tardar cuando Roon y Moltke desarrollaron los revolucionarios *levée en masse* de Carnot para un servicio militar obligatorio acuartelado y universal, la máquina de la guerra pareció haberse fusionado con la máquina del Estado-nación. También los ejércitos imperiales mantuvieron el principio democrático de darles el mismo armamento a todas las compañías de Infantería, si bien no a todas las tropas. Con las armas de retrocarga comenzó la democracia. Las tropas de asalto, en cambio, fueron el resultado único en su tipo de una autopoiesis que dentro y fuera de la guerra produjo una nueva máquina de guerra. Ningún ministerio ni Estado Mayor las inventó. La guerra de trincheras misma, en la que zozobró o se estrelló el más grande plan de asalto de Schlieffen luego de seis semanas, buscó su superación.

La situación ya era bastante grave. El sistema de trincheras, tal como se extendía a partir de octubre de 1914 desde el Canal de la Mancha hasta Jura y desde junio de 1915 también desde el río Isonzo hasta el Tirol, producía entre los frentes una tierra de nadie que le costaba la vida a cada uno de los atacantes.⁶ En la carrera de velocidad entre la técnica y la táctica, como llamó Hans Linnenkohl a la primera Guerra Mundial, ganó la técnica armamentista: nidos de ametralladoras y la artillería de campo liquidaban todas las líneas de defensa que tenían la osadía o la orden de avanzar sobre la «zona de aniquilación»⁷ llamada tierra de nadie. En 1914 la ametralladora, este objeto irrefutable,⁸ se volvió infiel a su destino original de detener a las masas de negros, rojos o amarillos;⁹ ahora tenía en la mira las infanterías de su propio inventor. (Algo con lo que no contaban ni Kitchener ni Schlieffen, vencedores de Omdurmán y Waterfontain.) Y como la distribución del veneno del fuego nutrido, cuyos preparativos podían

⁵ Véase Hellmuth Gruf, *Die deutschen Sturmabteilungen im Weltkrieg. Aufbau und Verwendung* (Escritos del Departamento de Historia de la Guerra, en el Seminario de Historia de Friedrich-Wilhelms-Universität, Cuaderno 26), Junker & Dünhaupt, Berlín, 1939, p. 152.

⁶ Véase, pese a los trabajos más recientes, el insuperable estudio de Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Londres, 1975.

⁷ Ernst Jünger, *El trabajador. Dominio y figura*, Tusquets, Barcelona, 1990, p. 141.

⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹ Véase John Ellis, *The Social History of the Machine Gun*, Croom Helm, Londres, 1975.

durar semanas, no podía garantizar que en algún cráter abierto por una granada no hubiera sobrevivido alguna guarnición enemiga de ametralladoras, por lo cual las 14 divisiones británicas que avanzaron en Somme en julio de 1916 perdieron la mitad de sus hombres en un día.¹⁰

De esta muerte en masa de la línea defensiva proviene la tropa de choque. *El trabajador* de Jünger, la universalización literaria de la primera Guerra Mundial, subrayó con mucha razón que estos «portadores de una fuerza de combate no se hacen visibles hasta las fases tardías de la guerra y que su modo propio y diferente de ser, su alteridad, resalta en la misma medida en la que va desintegrándose la masa de los ejércitos formados según los principios imperantes del siglo XIX. También es preciso subrayar que a tales portadores de una fuerza nueva de combate se les encuentra sobre todo en aquellos sitios donde se expresa con especial claridad en el empleo de los medios el modo propio de ser de su edad: en las unidades de carros, en las escuadrillas aéreas, en las tropas de choque (en las cuales adquiere un alma nueva la infantería, que va desmoronándose y a la que las máquinas de guerra han reblandecido)». ¹¹

El destrozado destacamento de asalto de Calsow encontró su nueva alma bajo una nueva comandancia y en un nuevo frente. Pues el capitán Willy Martin Ernst Rohr (1877-1930) pudo voltear para ver una carrera de película de la sociología de élite. El antiguo maestro de la Escuela de Tiro de la Infantería y jefe de la Compañía en el Batallón de Defensa de la Guardia de Lichterfelde¹² embarcó las tropas perdidas en vagones de trenes que no se detuvieron hasta llegar a los pueblos vitivinícolas de Oberrotweil, Bischoffingen, Niederrotweil, Oberbergen y Schelingen. Ello de debía a que como campo de maniobras de una táctica de infantería revolucionaria sólo la serranía de Kaiserstuhl era lo suficientemente buena. Mientras tanto, 20 kilómetros al sur, un filósofo revolucionario que acababa de comenzar su servicio militar como censor postal en la Oficina Central de Correos de Friburgo,¹³ al capitán ejemplar del coronel Bauer le permitió convertir los desfiladeros y las montañas de Kaiserstuhl en un paisaje de trincheras. El Flandes simulado en el Alto Rin creó una máquina de guerra que ya no tenía nada que ver con los ejércitos masivos de los Estados nacionales. En lugar de los cascos de punta alemanes entraron por primera vez los cascos de acero; en lugar de los máuser 98, que los soldados de la Infantería se echaban al hombro como si estuvieran en un desfile, entró un mosquetón más ligero que las tropas de choque de Rohr se colgaban fácilmente.¹⁴ Pero, sobre todo, el coronel Bauer, en el Alto Mando Militar

¹⁰ Véase Hans Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze. Der Wettlauf zwischen Technik und Taktik im Ersten Weltkrieg*, Bernard & Graefe, Coblenza, 1990, p. 272.

¹¹ Jünger, *El trabajador*, op. cit., p. 109.

¹² Véase Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 20.

¹³ Véase Hugo Ott, *Martin Heidegger. En camino hacia su biografía*, Alianza, Madrid, 1992, pp. 94-95. Ott llega hasta a suponer que la lectura secreta de Heidegger de toda la correspondencia impidió que los profesores de Friburgo detuvieran su carrera (específicamente, el regreso de Marburg a Friburgo).

¹⁴ Franz Schauwecker, *Im Todesrachen*, Diekmann, Halle, 1921, p. 282. Esta y otras irregularidades del batallón de asalto, más tarde, con la Oficina de tropas de las Fuerzas Armadas del Reich bajo el mando del teniente

Supremo del coronel Falkenhayn, responsable únicamente de las tropas de asalto y no, como más tarde bajo las órdenes de Ludendorff, también de la economía de guerra, les entregaba armas a sus tropas de élite que ninguna infantería había manejado: los lanzallamas perfeccionados por el coronel Reddemann,¹⁵ las ametralladoras livianas¹⁶ y los cañones de asalto de 3.7 cm, que habían tomado como botín a los ejércitos de los zares,¹⁷ y por último, pero tan importante como los anteriores, los lanzaminas desarrollados por la fábrica de armas Rheinmetall: todos ellos se encontraban en la Kaiserstuhl del capitán Rohr. No obstante, con ello se hizo añicos la unidad tecnológica de armas llamada Infantería. Lo que alguna vez fue el Batallón Pionero, con una formación profesional de la infantería, con armamento de artillería en el campo, ahora debía organizarse más como un sistema de medios de comunicación de especialistas en diferentes equipos.¹⁸ Por tanto, un destacamento de asalto de Rohr, una clase obrera, no en el sentido de Bebel, sino en el de Jünger, estaba constituida por un equipo de dirección, dos compañías de pioneros, una compañía motorizada y la sección de cañones. «Como armas auxiliares se agregaban: ametralladoras de 250 balas (seis ametralladoras), una tropa lanzaminas (cuatro lanzadores livianos) y una tropa lanzallamas (cuatro lanzadores livianos).»¹⁹

Las campañas militares de Napoleón pudieron cubrir Europa tan completamente sólo porque sus ejércitos, con la reforma de 1792,²⁰ pusieron en práctica la siguiente medida: todos se dividieron en cuerpos que disponían de su propia infantería, artillería y caballería, de modo que tenían la capacidad de operar en forma independiente. Los destacamentos de asalto de 1915 llevaron esta diferenciación desde los niveles operativos hasta los tácticos. Cada una de las tropas de choque luchaba como una máquina de guerra autónoma, cuyas partes o sistemas de armas eran coordinados desde relo-

Ernst Jünger, se volvió la norma de toda la Infantería: «El fusil irá, en el orden abierto, como se quiera; si es necesario también sin colgar, pero no cargado sobre los hombros. El portafusil estará, en la mayor parte de los casos, extendido. La posición y el movimiento de los soldados será libre y natural» (*Ausbildungsvorschrift für die Infanterie* [= Heeresdienstvorschrift núm. 130]. Cuaderno II, reimpresión sin alteraciones, Berlín 1934, p. 50). En 1942, finalmente las ss armadas elevaron el fusil de asalto 44 de bajo calibre, el precursor directo del Kalaschnikow, al estándar de hoy. (Capitán general) Felix Steiner, *Die Armee der Geächteten*, Plesse, Gotinga, 1963, pp. 134 y s.

¹⁵ Fuera de eso, Reddemann, quien muy oportunamente venía de las brigadas de fuego de Leipzig, debió de haber sido también «el verdadero creador del término “tropa de asalto”» (Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 24).

¹⁶ Véase Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., pp. 179 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ En las tropas de asalto de otros Estados llegaba esa especialización aún más lejos. El ejército francés ni siquiera esperó el conocimiento universal en ametralladoras y granadas de mano (Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., p. 211).

¹⁹ Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 21. Muy acorde también con el organigrama de los *arditi* italianos: el batallón de 1000 hombres estaba compuesto por cuatro compañías, cada una de las cuales comprendía cuatro pelotones de infantería, una división de ametralladoras y una de lanzallamas (Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 5).

²⁰ Véase Christoph Albrecht, *Geopolitik und Geschichtsphilosophie 1748-1798*, manuscrito de tesis, Bochum, 1994, p. 179.

jes pulsera²¹ y escenarios bien estudiados. Los lanzaminas portátiles tomaron las trincheras y las alambradas de púas enemigas²² bajo los empinados ángulos de tiro que eran requeridos, las ametralladoras mantenían en jaque a los adversarios, los lanzallamas eliminaban los últimos focos de resistencia, y todo solamente para que un par de soldados con carabinas y granadas de mano (es decir, granaderos en el sentido de la segunda Guerra Mundial)²³ pudieran atravesar con vida la zona de aniquilación de la tierra de nadie.

Así, una tropa de choque «reducida pero profundamente articulada»²⁴ liquidó a un regimiento de Infantería completo. La impenetrable línea de tiro de compañías armadas por igual, tal como se prescribía desde 1906 y que a más tardar bajo el mítico fuego de las MG de Langemarck se transformó rápidamente en la «autodestrucción de los atacantes»,²⁵ tuvo también su muerte teórica. En octubre de 1915 el destacamento de Rohr sólo debió cruzar 50 kilómetros sobre el Rin, modificar sus maniobras de Kaisersstuhl por el caso de emergencia que representaba la cordillera de los Vosgos y correr al ataque; luego de los disparos de 17 lanzaminas, un día antes de Navidad, capituló la ocupación francesa de la montaña de Hartmannsweilerkopf.

No es ninguna sorpresa que el destacamento de asalto de Rohr se convirtiera en batallón de ataque y que el batallón de ataque fuera la tropa preferida de su comandante en jefe, el príncipe heredero Guillermo de Prusia. El frente mismo había llegado a encontrar una nueva élite y una nueva táctica, la cual siempre podría reactualizarse como doctrina. Puesto que «las operaciones del destacamento de ataque casi siempre tenían éxito a costa de muy pocas bajas, manifestaban las propias tropas el deseo de ser adiestradas en este arte de guerra».²⁶

El 15 de marzo de 1916, Falkenhayn decretó por canales oficiales que: «El “batallón de asalto” sirve en situación de ofensiva para las misiones contra blancos de ataque difíciles y, en tiempos de paz, como tropas de adiestramiento. Para que la experiencia de los batallones de asalto en la formación y las misiones de una tropa sea útil para los ataques en general,» se enviarían al frente occidental de todos los ejércitos

²¹ Véase Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, op. cit., pp. 165 y 181.

²² Alambre de púas, esta medida de los rancheros del Lejano Oeste contra sus rebaños vacunos ya se usaba en la guerra contra los bóer para detener a los presos y en la guerra ruso-japonesa en la acción contra los enemigos en operaciones.

²³ Véase Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, op. cit., p. 80: «Siguiendo una propuesta del Alto Mando de Mackensen, del 12 de marzo de 1917, se llamó a los hombres (del batallón de asalto) “granaderos” (lanzadores de granadas). Como excepción, permanece también aquí el 5º Batallón (Rohr) y el 3º Batallón (de caza)».

²⁴ Véase [coronel] Max Bauer, *Der große Krieg in Feld und Heimat*, Osiander, Tubinga, 1921, pp. 87 y s.: «La novedad era que ya no se atacaba en amplias líneas de fuego, sino en pequeñas tropas muy bien articuladas. Las tropas estaban equipadas de acuerdo con la misión encomendada. El principio de armar por igual a toda la infantería se rompió por primera vez».

²⁵ Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., p. 171.

²⁶ Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, op. cit., pp. 26 y s.

dos oficiales experimentados (capitanes o tenientes de edad avanzada) y cuatro suboficiales durante catorce días para comandar el batallón de asalto [...] Al regreso, los oficiales y suboficiales del comando adiestraban a los destacamentos de asalto en unidades individuales. Estos destacamentos se iban ampliando cada vez más de manera que cada destacamento con el correr del tiempo estaba en condiciones de conformar una tropa núcleo de oficiales y hombres escogidos y especialmente adiestrados para tareas de ataque difíciles.²⁷

Con ello, y por primera vez en la historia militar alemana, un jefe del Estado Mayor cambió la táctica de infantería en medio de la guerra. Directa o indirectamente, el batallón de asalto y adiestramiento formó a muchísimos batallones de asalto y el capitán Rohr a muchísimos tenientes, cuyos nombres entraron más tarde a la historia o la literatura de guerra: Ernst Jünger, del Regimiento de Infantería 73; Erwin Rommel, del Batallón de la Montaña de Württemberg; Felix Steiner del Destacamento de Tiros de Alta Precisión y Ametralladoras 46, entre muchos otros. En todo caso, toda la élite dirigente de la Guerra Mundial n + 1 fue reclutada.

Por ello, ya en octubre de 1916, el príncipe heredero Guillermo pudo predecir lo que sucedería en el Ministerio de Guerra en agosto de 1918: «Una infantería perfectamente entrenada respaldada por pioneros y armada con ametralladoras, lanzaminas livianos y lanzagranadas podría prescindir finalmente de la asignación de tropas de asalto especiales del batallón de asalto».²⁸

Sin embargo, una Infantería completamente entrenada seguiría siendo sólo un sueño, en tanto el Alto Mando Militar Supremo, junto con el coronel Bauer, su encargado de las tropas de asalto, estuvieran bajo las órdenes de un Falkenhayn. Sólo cuando Hindenburg y Ludendorff tomaron el poder en agosto de 1916, al cambio de táctica en medio de la guerra le siguió también su requisito indispensable: el cambio en la técnica armamentista. «El 3° Alto Mando Militar Supremo efectuó el paso a la guerra de máquinas y con ello el paso a la industrialización de la estrategia de guerra en Alemania con una radicalización que podría llamarse única.»²⁹ La razón era simple: con una radicalización, que podría llamarse única (y que entusiasma al ejército de unos Estados Unidos —hasta hoy en día— en su resolución por desarrollar las C₄: comunicación, comando, control y computadoras),³⁰ Ludendorff, por medio de intermina-

²⁷ *Ibid.*, p. 152.

²⁸ *Ibid.*, p. 48; véase también p. 121.

²⁹ Michael Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik 1860-1980*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1984, p. 102. Geyer, dicho sea de paso, pone el acento en la verificación de que él no está emparentado con el capitán Hermann Geyer.

³⁰ Véase Timothy T. Lupfer, *The Dynamics of Doctrine: The Changes in German Tactical Doctrine during the First World War*, Combat Studies Institute. Leavenworth Papers, núm. 4, Fort Leavenworth, Kansas, 1981, p. 9: «Además de las visitas personales, el teléfono era otro medio fundamental de comunicación con el frente durante la primera Guerra Mundial. Ludendorff lo usaba ampliamente y pensaba que era bueno usarlo cuando no podían realizarse visitas personales». Por consiguiente, en el momento histórico exacto en que el psiquiatra militar de Ludendorff pudo decirle que «se liberara del teléfono» y «pusiera flores en su cuarto», la guerra

bles conversaciones telefónicas, escuchaba atentamente todos y cada uno de los deseos del ejército en el campo. El intendente general del ejército en persona realizaba la retroalimentación técnica, tal como la efectuaban todas las radios inalámbricas del ejército desde los bulbos del doctor Meißner.

El llamado programa de Hindenburg, cuyo nombre fiel al káiser, no obstante, sólo camuflaba a los revolucionarios Ludendorff y Bauer, obligó a una economía de guerra en sentido literal: la producción de municiones creció al doble, la de ametralladoras al triple, mientras que la producción de lanzaminas fácilmente debe haberse centuplicado.³¹ Con ello, precisamente aquellos sistemas de armas que el príncipe heredero y su 5º Ejército habían reservado para una tropa de asalto del tamaño de una infantería entrenada³² comenzaron una fase de producción masiva y se enviaron al frente. El 4 de junio de 1917, el Ministerio de Guerra decretó la creación de una nueva organización «que implementó exhaustivamente la fusión de la infantería con el armamento de ametralladoras, integrando las unidades de infantería más pequeñas, las compañías, con tropas de ametralladoras».³³ No obstante, con ello el secreto operativo del batallón de asalto de Rohr —«la rigurosa sustitución de hombres por máquinas»— llegó hasta el «meollo de los nuevos principios de operación del ejército alemán en el campo»:

Las propias armas —la «máquina de guerra», como las llamaban en la primera Guerra Mundial— se convertirían en el medio y el punto de arranque del despliegue militar y de la organización de las unidades militares. El movimiento de las unidades más inferiores, los grupos, se determinaba a partir de las características del fuego y la protección de las ametralladoras. A su vez, la operación de las ametralladoras dependía del juego conjunto de las otras armas vinculadas, es decir, de la artillería y la infantería reunidas en torno a las ametralladoras. En ninguna parte este cambio de operación sería más significativo que en las nuevas prescripciones de adiestramiento. La prescindencia del entrenamiento y la regulación de las maniobras se había casi completado. La formación en las armas se colocó, de forma bastante unilateral y en forma directamente inversa a las prácticas guillermianas, en el primer plano.³⁴

La guerra intensiva de personas dio paso a la guerra intensiva de materiales.

Para el capitán Rohr, quien había vencido en toda la línea, comenzaron tiempos afortunados. Ludendorff, un mes luego de su subida al poder, pasó al grupo del ejército

estaba perdida». (Dr. Hochheimer, citado en Wolfgang Foerster, *Der Feldherr Ludendorff im Unglück. Eine Studie über seine seelische Haltung in der Endphase des Ersten Weltkrieges*, Limes, Wiesbaden, 1952, pp. 77 y s.).

³¹ Véase Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., pp. 102 y s., y Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., pp. 194 y s.

³² Véase Peter Berz, 08/15. *Ein Standard des 20. Jahrhunderts*, tesis manuscrita, Berlín, 1996.

³³ Hermann Cron, *Die Organisation des deutschen Heeres im Weltkriege* (Investigaciones y descripciones tomadas de los archivos del Reich, Cuaderno 5), s. e., Berlín, 1923, p. 49 y s.

³⁴ Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., p. 101.

del príncipe heredero, donde el batallón de asalto, en su calidad de «tropa preferida del príncipe heredero»,³⁵ lo recibió en uniforme de batalla,³⁶ es decir, el intendente general del ejército vio «por primera vez una formación cerrada en traje de asalto con el tan útil casco de acero».³⁷ Poco después, todos los batallones de asalto de pioneros (con el prototipo de Rohr como excepción ilustrativa) pasaron a la infantería.³⁸ Todo aquello que el frente había desarrollado como novedades tácticas fue trasladado por el Destacamento de Operaciones del Alto Mando Supremo, bajo la responsabilidad del capitán Hermann Geyer, a un reglamento universal de combate. Estas novedades alcanzaron, sobre todo, un nuevo rango que prohibía que sus inventores fueran sacrificados en el futuro. Todavía bajo las órdenes de Falkenhayn, el batallón de asalto de Rohr fue movilizado en marzo de 1916 —con muy poco éxito y una gran cantidad de bajas— para el ataque a Verdún, posteriormente conocido como la «máquina picadora».³⁹ No obstante, bajo el mando de Ludendorff, esta «idea fundamental» —que las tropas se colocan con el objetivo de morir— muy a pesar del coronel Bauer «se fue perdiendo cada vez más»: los batallones de asalto «se movilizaban como tropas de impacto de élite y luego se retiraban de inmediato. No obstante, dado que el verdadero trabajo para el atacante llegaba luego de haber tomado la posición (contraataques con un fuerte fuego de artillería), este tipo de operativos les dejaba el duro baño de sangre a las otras tropas».⁴⁰

Con esto, el 3º Alto Mando Supremo cumplió con todas las demandas que Rohr había solicitado desde su despliegue en Verdún. Mientras los *arditi* italianos en batalla tenían la orden de permanecer en el terreno que había sido tomado por asalto, por principio, todo el tiempo necesario hasta que (si tenían suerte) la infantería común pudiera avanzar,⁴¹ por su parte, las tropas de asalto alemanas, inmediatamente después de cumplir con su encargo, eran extraídas del lugar para que se conservaran frescas y listas para usarse en nuevas misiones. Por consiguiente, como concluye Rohr en su *Anweisung für die Verwendung eines Sturm bataillons* (Instrucciones para el uso de un batallón de asalto), «ellos estaban destinados únicamente para el ataque, no para conservar las posiciones».⁴² Al igual que sus sucesores estratégicos en la segunda Guerra Mundial, las divisiones y ejércitos de las ss armadas, las brigadas de fuego táctico de Ludendorff disfrutaban también de las armas más modernas, los tiempos más largos entre movilizaciones y las raciones más escogidas.

³⁵ Bauer, *Der große Krieg*, op. cit., p. 87.

³⁶ Véase Lupfer, *Dynamics of Doctrine*, op. cit., p. 27.

³⁷ [General] Erich Ludendorff, *Meine Kriegserinnerungen*, Mittler & Sohn, Berlín, 1919, vol. I, p. 208.

³⁸ Véase Cron, *Die Organisation des deutschen Heeres*, op. cit., p. 47.

³⁹ Véase Gruß, *Die deutschen Sturm bataillone*, op. cit., pp. 28-31.

⁴⁰ Bauer, *Der große Krieg*, op. cit., p. 88.

⁴¹ Véase Comando dell corpo d'armata d'assalto, «Norme per l'impiego tattico delle Grandi Unità d'assalto, 1. 7. 1918», citado en Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 3.

⁴² Capitán Rohr, 27 de mayo de 1916, citado en Gruß, *Die deutschen Sturm bataillone*, op. cit., p. 45.

Nosotros, los batallones de asalto, teníamos en este asunto un privilegio; pues recibíamos de forma constante un extra que consistía en queso, salchichas o conservas de carne. Cuando parte del batallón era movilizada, todo el batallón recibía un extra para la batalla y cuando todo el batallón era movilizado, recibíamos todavía un «gran extra excepcional» [...] Además de los alimentos suministrados podían comprarse alimentos y también bebidas alcohólicas y tabaco en almacenes apostados en la retaguardia o con proveedores que llegaban a los campamentos. Cuando el batallón estaba inactivo, como en Beuveille, traían tantos alimentos y bebidas de las ciudades fronterizas de Bélgica como pidiéramos. Además, las compañías en estos tiempos podían mejorar considerablemente su alimentación explotando los huertos que se les habían asignado.⁴³

Por tanto, no sorprende a nadie que desde 1916 el personal de campo ya no tuviera que peinar a sus compañías en busca de personas con las capacidades necesarias para las tropas de choque. A una tropa, envidia de todas las demás, se inscribían voluntariamente por sí solos quienes, por lo demás, debían ser solteros y no mayores de 25. La figura del soldado calificado, tal como el proyecto de una multiplicación de multiplicadores lo había previsto, se incorporaba a una serie que ya venía preparándose para una Guerra Mundial $n + 1$. En 1941, en la orilla izquierda del río Prut, los reporteros de guerra italianos y los poetas trágicos alemanes ya no tenían ninguna duda de que los tripulantes de los tanques, ya fueran de Essen o de Charkow, hablaban todos la misma jerga.⁴⁴

Tampoco es ninguna sorpresa que los batallones de asalto de 1916, además de las delicias de sus provisiones, disfrutaran del más prometedor de todos los privilegios: estaban motorizados. Una tropa que, en calidad de brigada operativa, era lanzada inesperadamente a la primera línea de fuego y, luego de cumplir con su misión de combate, era retirada de inmediato desbancaba ya como tal el marco logístico de la primera Guerra Mundial. Desde las innovaciones de Moltke de 1866 y 1870-1871, las vías férreas, y sólo éstas, seguían siendo el medio para movilizar la guerra. Por ello, la movilización se ganó su nombre en agosto de 1914, y en el invierno de 1917-1918 salió bien el enroque estratégico de Ludendorff del frente oriental al occidental. Pero una vez que las tropas eran descargadas y debía pasarse de una estrategia móvil a una táctica igualmente móvil, todo se inmovilizaba nuevamente en la guerra de posiciones. En la intransitable zona de batalla constituida por trincheras, cráteres de granadas y alambradas de púas, las ofensivas se hundían porque ni los transportes y caballos disponibles ni los refuerzos ni la artillería eran lo suficientemente rápidos para poder avanzar hasta la línea de fuego. Las redes ferroviarias, en las que también se apoyó la primera Guerra Mundial, ahora apenas llegaban hasta las estaciones terminales en lo profundo de la

⁴³ Dirección General de Correos, Nehr Korn (1937), citado en Groß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 88.

⁴⁴ Véase Curzio Malaparte, *Die Wolga entspringt in Europa*, con prólogo de Heiner Müller, Stahlberg, Colonia, 1989, p. 23 y p. -1 [sic].

retaguardia. Todas las vías en el área de batalla, en donde se necesitaban con mayor urgencia, ya habían sido dinamitadas hacía tiempo o destrozadas a tiros por el enemigo.

Por eso, el paso de la guerra de ferrocarril a la guerra motorizada comenzó en forma completamente paralela a la formación de los batallones de asalto en las trincheras de la primera Guerra Mundial. Éste abarcó también no sólo los famosos tanques, tal como se vieron emerger por primera vez en la batalla de Somme, sino sobre todo camiones muy poco llamativos, cuyo número del lado de los Aliados al final llegó a ser de cientos de miles, y del lado alemán, tras grandes esfuerzos del 3° Alto Mando Supremo de Ludendorff, alcanzó a ser de al menos 40 000.⁴⁵ La guerra relámpago de 1939, como un intento tan sistemático como poco decidido de adaptar una logística completa de carácter ferroviario a una de carácter motorizado,⁴⁶ ya se veía venir.

Sin embargo, toda la motorización ofrecida por la primera Guerra Mundial redundó de inmediato y en primer lugar en beneficio de las tropas de asalto. Apenas acababa de formarse una compañía motorizada y de adiestramiento, el capitán Rohr ya reclamaba todos sus camiones para que «la alimentaran de equipo, municiones y provisiones».⁴⁷ Los vagones de los ferrocarriles que habían transportado al batallón de Rohr todavía en 1915 a la cordillera de Kaiserstuhl ya podían abdicar. No fue muy diferente la situación de los primeros tanques capturados a los británicos y las copias alemanas que equipaban el destacamento de camiones y tanques de asalto: el príncipe heredero, como siempre, se ocupó de que las flamantes armas fueran «embarcadas para el 5° Batallón de Asalto».⁴⁸ En verano de 1918, finalmente, cuando la movilización de los cuerpos de expedición estadounidenses en el frente de guerra rubricó la superioridad de los Aliados y fueron perseguidos y cazados los batallones y brigadas de asalto en una línea de fuego tras otra, entonces su llegada y su evacuación en los «veloces camiones de carga» se volvió de lo más natural del mundo.⁴⁹

Las valquirias de Wagner, este primer batallón de asalto en la historia militar u operística,⁵⁰ debieron su velocidad sobrehumana al truco óptico de una linterna mágica que proyectó (en el estreno de Bayreuth) caballos de nubes sobre el horizonte del escenario. Las valquirias consiguieron la positividad técnica por primera vez con el

⁴⁵ Véase Cron, *Die Organisation des deutschen Heeres*, op. cit., p. 141.

⁴⁶ Véase Martin van Creveld, *Supplying War. Logistics from Wallenstein to Patton*, Cambridge University Press, Cambridge, Londres, Nueva York, Melbourne, 1977, p. 143.

⁴⁷ Véase Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 101. La numeración de los batallones de asalto no sigue la cronología de su formación, sino que refleja la numeración de los ejércitos contrarios a los que estaban asignados.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 135. Véase también de Schwerin, «Das Sturmabteilung Rohr», op. cit., p. 562.

⁵⁰ Véase también, para la historia de la palabra *Sturmtruppen* (tropas de asalto), el encargo histórico de Wotan a sus valquirias: «Que fuertes para la lucha/Nos encuentre el enemigo/Tráiganme héroes/Que, como nosotros, imperiosos/se sujeten a las leyes/Hombres,/Cuyo valor defendemos/Y que a través de turbios contratos/y engañosos lazos/nos rinden/una ciega obediencia/que debería incitar/sólo al asalto y la riña/provocar su fuerza/para la dura guerra/pues para la temeraria guerra/colecto rebaños/en la corte de Valhalla». (*Die Walküre*, II, 2, en Richard Wagner, *Die Musikdramen*, Deutscher Taschenbuch, Múnich, 1978, p. 613). Los necesarios comentarios, línea por línea, quedan reservados para estudios posteriores.

motor de Otto: una locomoción que copiaba el modelo de los asaltos les puso fin a las marchas que durante miles de años fueron lo esencial de toda infantería. Los batallones de asalto pertenecían y pertenecen a los tanques, camiones o jeeps.

2

Arditi: así fue definido por el Comando Supremo en una circular secreta que indicaba expresamente en el membrete que nunca llegarían a la primera línea de fuego. Los *arditi* son básicamente arrojados. El arrojado los mandaba exactamente allí donde la circular no les permitía arribar. Sin embargo, «las órdenes ofensivas», que también podían leerse como «expediciones», los arrojaban a cualquier lugar del frente, preferentemente, sin embargo, a los flancos o incluso las espaldas de los enemigos que acosaban los territorios italianos.⁵¹

En consecuencia, los *arditi* en su arrojamiento eran, lo mismo que los batallones de asalto alemanes, necesarios para la ocupación de los camiones. La infantería común podía lamentar tener que practicar desfiles o marchas forzadas en las maniobras, y deber soportar exactamente lo contrario en las trincheras: la inmovilidad; los *arditi* ya superaban los medios de locomoción arcaicos.

El 10 de noviembre de 1918, el día que los grandes Aliados celebraban su victoria, Mussolini, para celebrar a los *arditi* como «maravillosa juventud italiana guerrera», debió subir a uno de sus «camiones» (el camión que supuestamente llevó su cadáver en 1945 hasta Milán todavía no se había construido). Mientras el estrado motorizado de Mussolini avanzó a través de Milán desde el monumento dedicado a las cinco jornadas de Milán de 1848 hasta la estatua de Garibaldi, el posterior constructor de la primera autopista europea anunció la voluntad conjunta del fascismo y el arditismo de destruir a «todos los miserables que se interpongan en el camino de la gran Italia» con las armas de los *arditi*: «bombas y puñales». ⁵² Y como si quisiera traducirles a los oyentes la metáfora del camino por medio de un texto legible, aunque en jerga automovilística, el honorable Agnelli, dueño de los talleres Fiat, habló desde la misma plataforma del camión donde había hablado Mussolini.

Con todo, ya en la guerra estaban los frentes claros. Estaban de un lado los *arditi* con sus privilegios, que los dispensaban del servicio en la trinchera y les daban desde raciones especiales hasta barracas presentables; del otro, la infantería y los miserables. A diferencia del Imperio alemán, que los Ludendorff, los Bauer y los Rathenau socavaron sistemáticamente con su revolución desde arriba, el no menos joven reino italiano mantuvo su política imperial tan intacta como anticuada. Consecuentemente, los que se inscribían como voluntarios a las compañías de los *arditi* eran sobre todo los cri-

⁵¹ Véase Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 2.

⁵² *Ibid.*, p. 22.



Camiones blindados en Fiume.

minales violentos,⁵³ y durante la retirada de Isonzo, cuando la disciplina del ejército italiano de todos modos ya se había quebrado, afloraron también sus capacidades profesionales. A finales de 1917, las quejas en el Véneto de los campesinos saqueados no le dejó al Comando Supremo ninguna otra opción más que enfrentarse a su propia creación y prohibirles a los reclusos la carrera de *ardito*, al menos regularmente.⁵⁴

Los miserables, contra quienes el saludo de Mussolini había movilizado a los victoriosos *arditi*, fueron desde siempre poderes del Estado: desde el primer ministro hasta la Policía Militar. Y su impotencia para pavimentar el camino a la gran Italia se derivaba del simple hecho de que los *arditi* estaban básicamente motorizados. También la famosa escena, de cuando cuatro *arditi*, en su supuesto avance al frente, dispararon sus carabinas contra los carabinieri y la autoridad de la Policía Militar literalmente se fue al suelo,⁵⁵ suponía que aquellos héroes no estaban marchando, sino que «iban en camión, a toda velocidad, a la primera línea de fuego».⁵⁶

⁵³ Véase Giuliani, *Gli arditi*, op. cit., p. 21.

⁵⁴ Véase Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., pp. 4 y s.

⁵⁵ Véase Pamela Ballinger, «Blutopfer und Feuertaufe», en Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler y Bernhard Siegert (eds.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erober Fiume*, Fink, Múnich, 1996, p. 189.

⁵⁶ Mario Carli, citado por Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 5. Siguiendo la misma lógica, Guido Keller, quien como ningún otro encarnó el arditismo de Fiume, murió en 1929 en una «tragica disgrazia automobilista» (Atlantico Ferrari, *L'asso di cuori. Guido Keller*, Cremonese, Roma, 1933, p. 163). Las formas de la muerte siguen siendo, más aún después de la muerte de Ingeborg Bachmann, una desiderata de la investigación.

El *Marcia su Ronchi* fue, por tanto, la continuación lógica de la logística que se practicaba. Mientras que poetas como Marinetti veían motivos para quejarse a pleno pulmón por las «dificultades» de su camino hacia Fiume («entre bosques y la costa del Mediterráneo»),⁵⁷ los *arditi* de D'Annunzio recorrían nuevamente las rutas en furgonetas, camiones blindados y tanques. Luego de que Guido Keller, el piloto heroico y llamado secretario de Acción de D'Annunzio, tras haber arribado a Ronchi en la medianoche, escuchara que los camiones que se necesitaban urgentemente para transportar a las tropas más rápido por la noche no habían llegado, «desapareció en la noche con un puñado de otros [*arditi*] y regresó pocas horas más tarde con 26 vehículos que había robado de una flota que se encontraba a unos pocos kilómetros de distancia».⁵⁸ Y puesto que también las líneas ferroviarias que iban de Trieste a Fiume permanecían inactivas, procedió con una operación estratégica, tal vez por primera vez en la historia militar, siguiendo el modelo de las futuras guerras relámpago y las divisiones de tanques.

Sólo que el objetivo del operativo no jugó de su lado. La ciudad portuaria de Fiume no era ningún sistema de trincheras como Flandes ni ninguna red de túneles como la cordillera de Dolomites. En cuanto el ejército de liberación le hizo honor a su nombre y liberó la ciudad de Fiume, no quedó nada más para tomar por asalto. Los *arditi* y los legionarios estaban en una ociosidad festiva y todas las instrucciones de combate que tenían prescritas (contrariamente a los batallones de asalto alemanes) los limitaban a aferrarse al terreno conquistado hasta la llegada de refuerzos de infantería. Sin embargo, tal instrucción de combate tampoco previó que la propia infantería no avanzaría tal como estaba destinada, en el papel de un relevo indulgente, sino como adversario. El 24 de diciembre de 1920, junto a *Natale di Sangue*, los *arditi* se encontraron una vez más a su enemigo heredado: los cañones de los barcos y los *alpini* de su propio Estado. Guido Keller, puesto que nunca había querido cumplir las órdenes burocráticas de su comandante,⁵⁹ combatió contra los avanzados *alpini* con una caña de bambú, la única arma permitida en una guerra entre hermanos;⁶⁰ los *arditi* de la guardia de comandantes rodearon el palacio de D'Annunzio con trincheras improvisadas, alambres de púa y barricadas, hasta que todas las tácticas de las tropas de asalto se convirtieron en una guerra de posiciones sin esperanzas. La sangrienta Navidad culminó con 203 legionarios muertos.⁶¹

En otras palabras, Fiume congeló el arditismo. Todo un ejército paralizado como imagen de una Guerra Mundial que ya había pasado. La gran promesa de D'Annunzio:

⁵⁷ Véase Filippo Tommaso Marinetti, carta a Benito Mussolini, citado por Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 51.

⁵⁸ Michael A. Ledeen, *The First Duce. D'Annunzio at Fiume*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, Londres, 1977, p. 66. Bettina Vogel, «Guido Keller – Mystiker des Futurismus», en Hans Ulrich Gumbrecht y Friedrich Kittler y Bernhard Siegert (eds.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*, op. cit., pp. 117-132; según Vogel, había 40 camiones (p. 124).

⁵⁹ Véase Ferrarì, *L'asso di cuori*, op. cit., p. 110.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

⁶¹ Elena Ledda, «L'esercito liberatore», *Fiume. Rivista di studi fiumani*, NF 19 (1990), p. 21.

«que el ejército triunfante, socavado por traidores y corruptos», en las 10 legiones de Fiume «se reconstruiría, sanaría, levantaría y volvería a enardecerse»,⁶² se cumpliría demasiado literalmente.

El *Entwurf einer neuen Ordnung des Befreiungsheeres* [Proyecto para un nuevo régimen del ejército de liberación], escrito por el capitán Giuseppe Pfiffer y firmado por D'Annunzio, es la imagen fija de tal inmortalización. Al igual que el teniente de la tropa de asalto Ernst Jünger, cuyas reglas de entrenamiento de 1922 preparaban a la infantería del ejército del Reich para todo lo que habría de venir, menos la guerra relámpago, el régimen del ejército de D'Annunzio fijó la situación táctica y de tecnología armamentista de 1918. La única duda en dicha situación de inmovilidad de la guerra de posiciones era si la única misión, el paso a la movilización, se daría en Isonzo o en Fiume. Su solución determinó que el ejército completo debía convertirse en una tropa de asalto. Aunque el ejército italiano de la primera Guerra Mundial nunca contó con más de 50 000 *arditi* en pie, los 7 000 activos disponibles en el D'Annunzio⁶³ fueron todos ellos convertidos en *arditi* por este régimen.

Puesto que las tropas de asalto, contrariamente a la vieja infantería, eran trabajadores calificados en el sistema de armas, el plan preveía un *régimen militar*, el cual, más allá del amor futurista prescrito por el metal, reunía a cualquier unidad en torno a su equipo correspondiente. Y puesto que la misión de batalla era una empresa equivalente a las de las tropas de asalto, pero a escala masiva, las compañías de combate de todas las legiones estaban armadas como los *arditi*: con ametralladoras y granadas de mano, metralletas y lanzallamas (y no olvidar los omnipresentes puñales, la insignia de los *arditi*). Sin embargo, puesto que finalmente la legión como tal —a los ojos tan poéticos como etimológicos de D'Annunzio—⁶⁴ ya quería decir *élite*, las tropas de élite generalizadas debían también y de inmediato instituirse como *régimen del ejército* de Fiume, una vez más, en forma contraria a las élites seleccionadas. El nombre de Compañía Auxiliar no les hace justicia, porque en realidad estas compañías representaban, en una repetición fractal, las legiones que operaban autónomamente y reunían todos los sistemas de armas una vez más, sólo que esta vez como «huestes perdidas que se lanzan al naufragio para sacrificarse».⁶⁵

Los *arditi*, como dijimos, son arrojados. Y en tanto que ninguna *Natale di Sanguè* amenace con el fracaso, tal arrojado excluyó hasta cierto punto las marchas de la infantería. La existencia o disponibilidad de una flotilla de camiones ya se encargaba de que, de todos los tipos de deportes que el régimen militar les imponía ineludiblemente a

⁶² Gabriele d'Annunzio, *Altri Taccuini*, ed. Enrica Bianchetti, Mondadori, Milán, 1976, p. 377.

⁶³ Véase Ledda, «L'esercito liberatore», *op. cit.*, p. 3.

⁶⁴ Véase Gabriele d'Annunzio y Giuseppe Pfiffer, «Entwurf einer neuen Ordnung des Befreiungsheeres», § 49, en Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler y Bernhard Siegert (eds.), *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erober Fiume*, *op. cit.*, p. 76.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 79.

sus legionarios,⁶⁶ solamente una flotilla practicaba todavía las marchas de las compañías.⁶⁷ Todos los otros deportes seguían el principio de entrenamiento que desde 1917 se había probado para los *arditi* en Sdricca di Manzano y Borgnano; ellas requerían que la locomoción solamente se situara como una «situación límite» existencial: las carreras de velocidad y de distancia,⁶⁸ saltos y escalamientos, remo y nado.⁶⁹ Exactamente así continúan practicando hoy en día los guerreros de fin de semana (como los llamó Heiner Müller) sus diferentes deportes en el sur de Rijeka [Fiume].

No obstante, especialmente «los legionarios», como el capitán anfitrión Venturi les llamaba a sus hombres elogiosamente, «tenían un único deporte que les daba aquel empuje» en Fiume y «que los convertiría en una institución de la ciudad: el fútbol».⁷⁰ Dos siglos después de la extinción del *calcio* florentino⁷¹ regresa el tiempo de este deporte de equipo. El fútbol, según las observaciones de la ciencia militar de 1939, trata «menos del desempeño individual y más del juego conjunto de todo el equipo y de la subordinación de los propios intereses a los del equipo».⁷² El balón no sólo es un esférico, sino precisamente el arma en torno a la cual las tropas de asalto o los *arditi* se reúnen. No en vano el «frente», como reconocía precisamente el contraespionaje hecho por los franceses del 6º Ejército al Batallón de Asalto de Rohr, jugaba fútbol cada dos tardes «acompañado también por los oficiales».⁷³

Todo el llamado espíritu de equipo —precisamente tan necesario como «el tuteo de confianza implícito entre los rangos»—⁷⁴ probablemente proviene del Fiume de D'Annunzio o la Kaiserstuhl de Rohr. En todo caso, los hombres, que no por ello eran menos soldados más allá de si estaban marchando sobre las calles de Roma o combatiendo en un cuerpo de voluntarios al este del río Elba, arrastraban casi únicamente el blindaje de carácter de aquel entrenamiento que los estudiantes y cadetes escolares debieron haber consolidado en el cambio de siglo. La doctrina que le inspiraron las

⁶⁶ Véase también D'Annunzio, carta al capitán Nino Host-Venturi, 16 de septiembre de 1919, citado en Ledda, «L'esercito liberatore», *op. cit.*, p. 4: «Grande sviluppo dovranno avere le esercitazioni sportive».

⁶⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁸ En su ensayo Ledda relata las competencias en carreras de 100 y 21 000 metros que los legionarios disputaban en Fiume.

⁶⁹ Respecto de los *arditi* futuristas, véase «Laufen und Schwimmen» y luego «Das Fliegen» (*L'Ardito Futurista – Manifesto* [noviembre de 1919], citado en Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, *op. cit.*, p. 215).

⁷⁰ Nino Host-Venturi, carta a Gabriele d'Annunzio, 28 de abril de 1920, citado en Ledda, «L'esercito liberatore», *op. cit.*, p. 9.

⁷¹ Véase Horst Bredekamp, *Florentiner Fußball. Die Renaissance der Spiele: Calcio als Fest der Medici*, Campus, Fráncfort del Meno, 1993.

⁷² Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, *op. cit.*, p. 130.

⁷³ *VIe Armée, État majeur, 2e bureau, Annexe au Bulletin de Renseignements, Le «Sturmbataillon» Rohr à la date du 7 Août 1916*, citado por Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, *op. cit.*, p. 180. En el mito de los «cerdos del frente» (*Frontschweine*, los soldados apostados en las trincheras delanteras, es decir, los más expuestos), el trabajo en equipo llega más lejos: en la noche de Navidad de 1914, supuestamente británicos y alemanes (más precisamente sajones) se enfrentaron en un partido de fútbol. Véase Modris Eksteins, *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, Rowohlt, Reinbek, 1990, p. 177.

⁷⁴ Gruß, *Die deutschen Sturmbataillone*, *op. cit.*, p. 140.

trincheras a la nueva élite —el ejercicio sistemático, tanto en técnica armamentista como deportiva, «de la tan invocada “camaradería en el frente” de aquella unidad de combatientes que aparentemente atravesaba todas las clases»— «era en efecto tan impresionante que uno solamente podría explicarla socio-psicológicamente como una “fantasía de hombres”».⁷⁵

Los entrenamientos deportivos de los batallones de asalto —decretó el historiador del nacionalsocialismo— formaron las bases para el movimiento deportivo del ejército después de la Guerra Mundial. Y de hecho, visto cronológicamente, se practicó según el mismo punto de vista en las formaciones deportivas del ejército de «cascos de acero», en la unión de soldados del frente, en el Consejo de Administración del Reich para el Fortalecimiento de la Juventud y en la estructura del partido. La insignia deportiva SA se construyó sobre las mismas bases.⁷⁶

En términos todavía más generales —decretó Felix Steiner, el general que comandaba el 3º Cuerpo de Tanques de las ss—, las tropas de choque de 1917, con su «idea de espontaneidad, ataques rápidos y manos automáticas en trabajos manuales, ubicarían a las élites en el lugar de las masas».⁷⁷ Por lo mismo, los destacamentos de asalto, en el sentido de impacto masivo que tenían para Hitler o Röhm, quedaban excluidos de toda pretensión de «sucesión». El «renacimiento» de dicha idea, «17 años después», solamente pudo concretarse en la formación de «los soldados de asalto de las ss armadas».⁷⁸ La «camaradería» entre los oficiales y sus tropas, el «atletismo» en la formación básica obligatoria, el «trabajo en equipo de las tropas de asalto, en el cual los soldados con ametralladoras, francotiradores, operadores de ametralladoras lanzagranadas, lanzadores de granadas de mano, todos jugaban en equipo como una máquina bien aceiteada».⁷⁹ Todas éstas eran regulaciones de las ss armadas y sus instructores no tuvieron que hacer ningún esfuerzo para comprender que provenían históricamente de las tácticas de las tropas de choque, pues en 1917 se habían formado en ellas.⁸⁰

«La clara luz del sol»⁸¹ se extendía sobre el campo de entrenamiento de Munster cuando el regimiento de Steiner, las ss armadas Standarte Deutschland, el 19 de mayo de 1939, ensayó las prácticas en caso de emergencia.

Después de 20 minutos comenzó el duro combate. A Hitler se le había pedido que se metiera a un búnker de concreto, pues en lo sucesivo se dispararían todas las armas. Después

⁷⁵ Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., p. 100.

⁷⁶ Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 131.

⁷⁷ Steiner, *Armee der Geächteten*, op. cit., p. 24.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 91-97.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 24 y 351.

⁸¹ *Völkischer Beobachter*, 21 de mayo de 1939, citado en Steiner, *Armee der Geächteten*, op. cit., p. 108.

de su categórica negativa, fue conducido a un lugar frente al búnker, el cual al menos les ofrecía a él y sus acompañantes una mínima protección.

Luego comenzaron las descargas de los destacamentos de artillería sobre el objetivo del ataque: un profundo sistema de trincheras que se encontraba a unos 300 metros del lugar en donde estaban los visitantes. Las armas pesadas de la infantería se incorporaron al fuego. El fuego indirecto de las ametralladoras reforzó el fuego preparatorio mientras se acomodaban las ametralladoras ligeras en sus propias posiciones de fuego y mantenían a los blancos enemigos abajo en sus trincheras; mientras tanto, bajo la protección de estas densas campanas de fuego y entre los vacíos de fuego de las ametralladoras livianas avanzó la primera ola de unas 60 tropas de asalto en dirección a la barrera de alambre ya desgarrada, las cuales con minas y cargas explosivas abrían senderos por los cuales se arrastraban a las trincheras delanteras [*sic*], fumigaban a los adversarios con granadas de mano y, desde atrás, eran sobrepasados por una segunda ola de tropas de asalto, esta vez armada con metrallas, granadas de mano y lanzallamas, que penetraban en lo profundo de la posición, mientras llovía directamente frente a ellos la cortina de fuego de la artillería y las armas pesadas de la infantería.

Por tanto, a menos de cuatro meses de que comenzara la segunda Guerra Mundial, las ss armadas todavía seguían las tácticas de las tropas de asalto de la primera⁸² (la tecnología de tanques y la radio de Guderian simplemente no existían). Constatarlo no le causó ninguna gracia al «mensajero», quien había conseguido la posición de inspector. «Hitler, rodeado por el fuego de todo tipo de armas, no dijo una palabra. Frente al ejemplo que le habían mostrado, supo muy bien que su imagen de una tropa de guardia convencional había quedado destruida.»⁸³

3

El 14 de agosto de 1916, en su campo de prácticas de Beuveille, el Batallón de Asalto de Rohr probó una táctica que en marzo de 1918 elevaría su rango a estrategia de toda la ofensiva de Ludendorff. Walter Bloem —reportero personal de prensa del káiser antes de que saliera *Seele des Lichtspiels* en la posguerra—⁸⁴ destacó simplemente que

⁸² Véase Geyer, *Deutsche Rüstungspolitik*, op. cit., p. 101: «[Los del 3° OHL bajo las órdenes de Ludendorff y Hindenburg] cambiaron la táctica y los principios operativos del ejército alemán [...] tan radical y drásticamente (a diferencia particularmente del ejército francés), que básicamente hubo que esperar hasta 1941-1942 para poder extraer todas sus consecuencias».

⁸³ Steiner, *Armee der Geächteten*, op. cit., pp. 106 y s.

⁸⁴ Véase Walter Bloem, *Seele des Lichtspiels. Ein Bekenntnis zum Film*, Grethlein, Leipzig, 1922. Dicho sea de paso, el 7 de octubre de 1918, es decir, justo a tiempo para la Guerra Mundial n + 1, grabó el 7° Batallón de asalto su primera película de adiestramiento (Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 120).

se trató de un ataque de los batallones de asalto contra un enemigo marcado como blanco, bajo el fuerte fuego no sólo de la infantería, sino también de una artillería que habían puesto a disposición para tal efecto. Debía demostrarse la labor conjunta de ambos grupos de armas: la artillería se adelantaba para «cubrir» a la infantería y la tarea de la infantería de asalto era seguirla de cerca, incluso a riesgo de sufrir bajas por los propios fragmentos explosivos. Esta tarea fue efectuada por grupos de hombres que habían sido escogidos y capacitados con coraje durante semanas para este objetivo particular y, de hecho, hubo un par de heridos.

Luego, el capitán Rohr⁸⁵ pidió que se adelantaran varios suboficiales y hombres de la tropa que habían destacado en la última misión del batallón, y el káiser, que se encontraba de excelente humor, les otorgó la cruz de hierro de ambas clases.⁸⁶

Por lo tanto, en los años de 1916 y 1939 se vio una y la misma escena, una y la misma maniobra. Sin embargo, lo que ponía de excelente humor a los amos de la guerra de 1916 significó la perdición de los amos de la guerra de 1939. Guillermo II presenció el primer intento de aquella barrera de artillería en la que el ejército alemán en campo, un año y medio más tarde, puso su última, pero fracasada, esperanza. Hitler presenció lo mismo, en vez de permanecer sólo como un guardaespaldas pasado de moda y soñador.

La barrera de artillería, como concepto, se remonta al general Nivelles, el comandante en jefe francés de 1917;⁸⁷ en cambio, la barrera de artillería como táctica combinada de la infantería y la artillería, como tantas novedades del siglo xx, a la guerra ruso-japonesa. Probablemente, los *arditi* italianos no habían importado las artes marciales japonesas⁸⁸ en vano (y las varas de bambú, como la de Keller). Pues las barreras de artillería que cargaban sobre la propia infantería eran *kamikaze*. Un tercio de todas las bajas japonesas en Port Arthur se debieron a fuego amigo.⁸⁹

Y, sin embargo, la barrera de artillería y solamente ella abría la posibilidad (para decirlo con las palabras del capitán Geyer) de un *ataque en la guerra de posiciones*. Primero, el coronel Georg Bruchmüller, el oficial responsable de la artillería del Alto Mando Supremo,⁹⁰ sincronizaba la barrera de artillería con el pronóstico del tiempo para maximizar el efecto de las granadas. En segundo lugar, la barrera de artillería, tal como en las maniobras de Steiner, comenzaba justo antes del ataque de las tropas de asalto; por tanto, se perdía aquel estado de alerta que les daba el fuego nutrido a lo largo de todo el día.⁹¹ En tercer lugar, los ataques anticipados de la barrera de artillería

⁸⁵ El malicioso comentario de Gruß sobre este pasaje («el capitán Rohr no pertenecía a la nobleza» [Gruß, *Die deutschen Sturmabteilungen*, op. cit., p. 56]) deja claro cómo entre 1914 y 1939 cambiaron los criterios de reclutamiento de élite entre el ejército del káiser y las ss armadas.

⁸⁶ Walter Bloem, *Das Ganze – halt!*, Grethlein, Leipzig, 1934, p. 229.

⁸⁷ Véase Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., p. 272.

⁸⁸ Véase Cordova, *Arditi e legionari dannunziani*, op. cit., p. 3.

⁸⁹ Véase Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, op. cit., p. 39.

⁹⁰ Véase Lupfer, *Dynamics of Doctrine*, op. cit., p. 45.

⁹¹ *Ibid.*, p. 44: «Los alemanes querían evitar un fuego prolongado de artillería, pues se perdería la sorpresa y se desarrollaría un duelo entre artillerías en la que los Aliados, con mayor cantidad de municiones, a la larga

no se realizaban siguiendo un cronograma establecido hasta el más mínimo detalle, como en el fuego nutrido británico en Somme, sino que eran variables dependiendo de la reacción, o más bien de los reportes que les transmitía la infantería durante el ataque por medio de la radio, u observadores aéreos.⁹² En cuarto lugar y por último, todo era cuestión de reprimir eficazmente las ametralladoras enemigas que habían sobrevivido en las trincheras a los disparos de la artillería o a los cráteres de las granadas durante el ataque de la infantería, pues ésta siempre había fracasado por su culpa. Clave para toda la ofensiva de Ludendorff era entonces un «principio», al que una y otra vez regresaba el plan de ataque:

El principio, que consiste en que la infantería durante el ataque debe correr hacia el fuego de la artillería y los morteros propios —el cual había sido ejercitado con los batallones de asalto con gran éxito—, debía ser del dominio público de toda la infantería. Tal principio, entonces, exigía un coraje imparable y una moral superior, pues se daba por hecho que habría bajas ocasionales producto del fuego de la propia artillería. No obstante, por otro lado, por medio de estas carreras se aligeraba la lucha cuerpo a cuerpo contra la infantería enemiga y sus ametralladoras. De esta manera, las bajas totales disminuían considerablemente. Por todos los medios debía convencerse de esto a la infantería. Esto debía ser posible. *La energía de los ataques de la infantería y su éxito dependían esencialmente de ello.*⁹³

Durante el asalto, todo dependía de sacarles provecho enteramente a los resultados de la preparación de la artillería y su apoyo de fuego. La infantería en pleno asalto debía llegar a las posiciones enemigas al mismo tiempo que los últimos disparos de la artillería y las minas, y a continuación seguir inmediatamente a la propia barrera de artillería, de manera que el enemigo no tuviera tiempo de salir de los refugios que todavía conservaba o de prepararse para el combate.⁹⁴

La ofensiva de Ludendorff de marzo de 1918, este *ataque en la guerra de posiciones* tan imposible como osado, entonces, no era ni más ni menos que la transferencia de las tácticas de las tropas de asalto a todo un ejército en el campo. La lógica de arriba hacia abajo, como había sido llevada desde los cuerpos napoleónicos que operaban autónomamente hasta los batallones de asalto autárquicos en tecnología armamentista, volvió a correr de abajo hacia arriba. Pero, con ello, el «coraje», que todavía en 1916

prevalecerían. Por lo tanto, el fuego alemán tenía que ser rápido y preciso, y su misión era la neutralización, más que la destrucción elusiva y costosa».

⁹² Véase [capitán] Hermann Geyer, «Der Angriff im Stellungskriege», en *Urkunden der Obersten Heeresleitung über ihre Tätigkeit 1916/1918*, 2ª ed., Erich Ludendorff, Mittler, Berlín, 1921, pp. 648, 659 y 671.

⁹³ Geyer, «Angriff im Stellungskriege», *op. cit.*, p. 672; véase también p. 652. La ofensiva de Ludendorff redujo la distancia entre artillería e infantería de 50 a 30 metros y aumentó la barrera de artillería a 1,5 kilómetros por hora. Así exactamente procedió el Ejército Rojo todavía en marzo de 1945 en el río Óder (Linnenkohl, *Vom Einzelschuß zur Feuerwalze*, *op. cit.*, pp. 272-274).

⁹⁴ Geyer, «Angriff im Stellungskriege», *op. cit.*, p. 657. El mismo principio domina todavía las reglas de entrenamiento del ejército del Reich (*Ausbildungsvorschrift für die Infanterie*, *op. cit.*, p. 50).

reunían únicamente las «tropas [de Rohr] escogidas y capacitadas durante semanas para semejantes objetivos especiales», se volvería la norma universal de combate⁹⁵ que la división de operaciones de la OHL transmitió por primera vez a la tropa «hasta en el más mínimo detalle».⁹⁶ El 5º Batallón de Asalto se había vuelto «el maestro de la táctica moderna de todo el ejército alemán».⁹⁷ Después de medio año de prácticas y equipamiento, 56 divisiones de un total de 192 se encontraban listas como divisiones de asalto para «correr hacia el fuego de la propia artillería y lanzaminas» temprano en la mañana del 21 de marzo de 1918. Sólo pasando por estas muertes se volvía la infantería una tropa de asalto, es decir, una máquina de la muerte. La ofensiva de Ludendorff, luego del gran éxito inicial y la brecha de 50 kilómetros de profundidad, llegó a un estado de parálisis, es decir, a un fracaso estratégico. Las tácticas de las tropas de choque simplemente no podían extenderse a todo el territorio. Pero este mismo fracaso provocó que de inmediato se continuara *La lucha como experiencia interior*. El narrador de Jünger persistió hasta la última página al inicio de la ofensiva de Ludendorff, pero de su desenlace no escribió absolutamente nada.⁹⁸ Exactamente de la misma posición parte una filosofía cuyo escritor debió de haber estado bien informado de todo esto, pues él mismo había tomado parte en la ofensiva de Ludendorff (y en su pedagogía, que llegó hasta el último cabo del ejército).

En el verano de 1918,

Heidegger se encontraba en el terreno de operaciones del primer ejército del frente oeste, en tanto miembro de la estación meteorológica del frente 414. Esta unidad dependía del servicio meteorológico del Tercer Ejército y se encontraba en las Ardenas, cerca de Sedán. Su tarea principal en la batalla de Marne (en Champaña), iniciada el 15 de julio de 1918, fue cubrir el ala izquierda del Primer Ejército, que debía avanzar hacia Reims. La misión de los servicios meteorológicos era proporcionar pronósticos del tiempo que sirvieran para emplear los gases tóxicos en el momento más adecuado.⁹⁹

En el verano de 1923, Heidegger —llevando consigo una tropa de asalto de 16 hombres para combatir a sus adversarios filosóficos—¹⁰⁰ aceptó la convocatoria de la Universidad de Marburg. En la primavera de 1927, finalmente salió a la luz la primera mitad de *El ser y el tiempo*.¹⁰¹

⁹⁵ «¡Algo así —comentó Hitler sobre las maniobras de Steiner en Munsterlager— sólo se puede hacer con personas escogidas!» (Steiner, *Armee der Geächteten*, op. cit., p. 106.)

⁹⁶ Lupfer, *Dynamics of Doctrine*, op. cit., p. 46.

⁹⁷ Von Schwerin, «Das Sturmbataillon Rohr», op. cit., p. 560.

⁹⁸ Véase Ernst Jünger, *Der Kampf als inneres Erlebnis*, Mittler, Berlín, 1922, pp. 101-116.

⁹⁹ Ott, *Martin Heidegger*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁰ Martin Heidegger, carta a Karl Jaspers, 19 de junio de 1923, citado en Ott, *Martin Heidegger*, op. cit., pp. 135-136.

¹⁰¹ Todo lo que sigue son los pensamientos que Hans Ulrich Gumbrecht me transmitió en el semestre del invierno 1988-1989, que pasamos juntos entre el lobby de palmeras y la autopista cubierta de hielo.

Como se sabe, el *Dasein*, sobre el que trata su ser, se ha deshecho del nombre de «persona».¹⁰² Él siempre se encuentra arrojado a un mundo que, a su vez, debe proyectar. Por consiguiente, la totalidad del *ser* que tiene que ser el *Dasein* se encuentra siempre fuera: la *muerte* es, «en cuanto fin del “ser ahí” ven el ser de este ente relativamente a su fin».¹⁰³

Si, a pesar de todo, El *ser y el tiempo* se atreve a afirmar la «proyección existencial de un “ser relativamente a la muerte” propio», la filosofía se encuentra frente a preguntas que literalmente no son escuchadas: «¿No es la proyección de la posibilidad existencial de un tan discutible “poder ser” existencial un empeño fantástico? ¿Qué es menester para que tal proyección pase de ser una simple construcción ficticia y arbitraria? ¿Hace el “ser ahí” mismo indicaciones acerca de esta proyección? [...] ¿Se “yecta” fácticamente el “ser ahí” en cada caso en semejante “ser relativamente a la muerte”?»¹⁰⁴

La respuesta es Sí. Para abreviar las cosas y que su construcción fuera tan poco poética como concluyente, sólo se necesitaba la ofensiva de Ludendorff. La muerte, pese a toda la filosofía, no es ninguna categoría, sino la distribución venenosa de las formas históricas de morir. Ya la «situación»,¹⁰⁵ frente a la que se encontraba el Alto Mando Supremo en sentido estratégico, de la filosofía existencial no admitía dudas: frente a cada posible ataque yacía una tierra de nadie y una barrera de artillería que no le dejaba a la infantería ninguna oportunidad de sobrevivir. Por tanto, la carrera hacia la línea del frente (lo que Heidegger también llama muerte) no le presenta al «“ser ahí” nada “que realizar”, ni nada que como real pudiera *ser* él mismo. La muerte es la posibilidad de la imposibilidad de todo conducirse relativamente a..., de todo existir».¹⁰⁶ Con todo, el proyecto, tal como el *Angriff im Stellungskriege* [Ataque en las guerras de posiciones] de Geyer lo puso en papel, debía superarse: el arrojado o el ser-para-la-trinchera justamente haciendo que las tropas de asalto corrieran hacia el fuego de su propia artillería.

Cuanto más desembozadamente se comprende esta posibilidad, tanto más puramente «precursora» el comprender la posibilidad *como la de la imposibilidad de la existencia general* [...] En el precursar de esta posibilidad, ésta se hace «cada vez mayor», es decir, se desemboza como una posibilidad que no conoce en general medida, más ni menos, sino que significa la posibilidad de la imposibilidad sin medida de la existencia [...] El «precursar» abre a la existencia como posibilidad extrema la renuncia a sí misma y de esta manera rompe todo aferrarse a la existencia alcanzada en cada caso. El «ser-ahí» se guar-

¹⁰² Véase Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad., José Gaos, FCE, México, 2016.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 282, § 52.

¹⁰⁴ *Ibid.*, pp. 284 y 290, § 53.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 325, § 60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 286, § 53.

da, «precursando», de quedar a la zaga de sí mismo, el «poder ser» comprendido, «haciéndose demasiado viejo para conseguir el triunfo» [Nietzsche].¹⁰⁷

La filosofía, en vez de quedarse rezagada tras la ofensiva fracasada de Ludendorff, la retoma. Cada victoria que no llega queda como tarea.

*La «reiteración» es la «tradición» expresa, es decir, el retroceso a posibilidades del «ser ahí» «sido ahí». La reiteración propia de una «posibilidad de existencia» «sida» —el elegirse el «ser ahí» su héroe— se funda existencialmente en el «precursor estado de resuelto»; pues únicamente en éste se hace la elección que deja en libertad para pugnar por seguir y ser fiel a lo reiterable.*¹⁰⁸

Los griegos habrían leído en la muerte un adeudo hacia la naturaleza y los cristianos, un castigo de su dios. Sólo la filosofía de un seguimiento combatiente ya no necesita imputarles el fin de los mortales a poderes ajenos. Los cañones y las ametralladoras enemigas, desde que la barrera de la artillería los reprime, han dejado de jugar como causa de muerte. De hecho, pasa todo lo contrario: puesto que las tácticas de la propia infantería y la propia artillería tienen su origen en el mismo proyecto estratégico, que explícitamente suponía que habría bajas «ocasionales producto del fuego de la propia artillería», la carrera hacia la barrera de artillería dejaba ver a la muerte como «la posibilidad más peculiar, irreferente, irrebalsable, cierta y en cuanto tal indeterminada».¹⁰⁹ En el desgarramiento de tener que ser un proyecto arrojado, el *Dasein* de Heidegger disputa una carrera de velocidad entre la táctica y la técnica, el ser-cada-vez-mío y el trabajo del equipo de dirección, de la tropa de asalto y el Alto Mando Supremo.

El 5º Batallón de Asalto no únicamente adoctrinó a un ejército completo en el campo, sino también a sus filósofos. Y, a diferencia de los libros, siguió la misma ley que los formó. En marzo de 1918 Rohr fue ascendido a comandante,¹¹⁰ en octubre de 1918 (una vez más por iniciativa del príncipe heredero) fue destinado a Spa para la guardia personal del káiser. Al final, luego del armisticio, la dimisión y la revolución, el 5º Batallón de Asalto se incorporó a los cuerpos de voluntarios de Hindenburg.

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 286 y 288, § 53.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 416, § 74.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 287, § 53 y ss. Domenico Losurdo fue quien formuló la tesis de que Heidegger aprendió el concepto de muerte empleado en *Ser y tiempo* en la primera Guerra Mundial y fuertemente establecida contra todas las lecturas ahistóricas (puede decirse que Habermas en general domina tal lectura) (*Die Gemeinschaft, der Tod, das Abendland. Heidegger und die Kriegsideologie*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1995). Mi recomendación sería únicamente reemplazar el no-concepto «ideología de la guerra» por planes de ataque documentado y la apelación de Heidegger a la «camaradería de los soldados en el frente» por la, militarmente bien definida, «carrera hacia la muerte».

¹¹⁰ Véase Lupfer, *Dynamics of Doctrine*, op. cit., p. 10: «Una característica importante del Reichwehr era su extrema mezquindad en las promociones durante la guerra. Este ejército no podía ser acusado de inflar sus grados militares, a diferencia de su contraparte en la segunda Guerra Mundial, el Wehrmacht».

III. Grecia: el origen de la historia del ser

Eros y Afrodita

Quién decidió que los tespíos debían venerar a Eros más que a ningún otro dios, no lo sé.

PAUSANIAS

Mi pregunta es ¿cómo es que las personas en Europa no conocen el amor (*ta erotika*), sino que aman el conocimiento (*philosophia*)? Entonces, uno debe preguntarle, de entre todos los amantes del conocimiento, a aquel que ha dicho que todo su conocimiento surge de la cosa del amor: Sócrates en el *Banquete* de Platón (178d).¹ Sin embargo, el objetivo de la pregunta es establecer un modelo no alcanzado para este banquete, que a su vez no es más que el modelo no alcanzado de todos los banquetes a los que todavía nos convocan como sucesores académicos de Platón aquí y en todas partes. Aquí, no se trata de una serialidad como tal; sobre todo no se trata de una confirmación más de la tesis de que los orígenes siempre han sido desplazamientos, secuelas o repeticiones. Más bien, todo lo contrario, se trata de una historia de la caída, al final de la cual se encuentra el conocimiento sin adornos y el discurso sobre el sexo sin adornos.

Pues hoy, los simposios, al menos en su parte oficial, no son ningún banquete. Y simplemente porque el discurso y la bebida como actividades de una y la misma boca son excluyentes. Por esto, los simposios —según el gran análisis de Nietzsche sobre la empresa académica—² constan de muchas bocas, que ni beben ni hablan, sino que han delegado la bebida a los oídos, que por su parte chupan todos de una boca que no bebe, sino que habla.

Muy diferente al banquete al que se refiere Platón en el año 416. Cuando el poeta Agatón, en la segunda noche tras su primera victoria en las competencias de tragedia, invitó a sus amigos a un banquete, allí no únicamente se bebió, sino que también se habló, pues el verdadero banquete ya había roto todos los récords de alcohol durante la noche anterior. Por consiguiente, el banquete de Platón se erige desde el principio como símbolo de una repetición, que es simultáneamente una moderación o una desintoxicación. Agatón y sus amigos decidieron «beber la cantidad que cada uno quiera» en vez de caer bajo la ley de una obligatoriedad de beber que aparentemente aportaba poco al rigor de las competencias trágicas entre los poetas atenienses. Las bocas liberadas pudieron sustituir sus competencias étlicas del día anterior por una competencia

¹ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, Gredos. Colección Grandes Pensadores, vol. 1, Madrid, 2010, p. 705.

² Cf. Friedrich Nietzsche, *Sobre el porvenir de nuestras escuelas*, Tusquets, Barcelona, 2000.

discursiva simplemente porque sus discursos, en forma bastante irónica, definen al discurso mismo como «recuperación» (*anapsyche*) de los efectos del alcohol. No en vano figura entre los siete compañeros de borracheras que el relato volvió famoso a uno de aquellos primeros médicos que inauguraron la carrera de medicina en Europa, dando el consejo de que no se ponga el goce del vino allí donde no se modere (176d).³ Como los amigos, al menos durante las horas previas a la inesperada irrupción de Alcibiades, tomaron bastante en consideración dicho consejo médico, no fue necesario seguir discutiendo sobre la embriaguez. El banquete pudo decidir libremente sobre los posibles temas de la competencia discursiva y así caer, sin alguna transición perceptible, exactamente en el mismo tema al que se dedican hasta hoy los banquetes o los colegios de graduados: el deseo y la diferencia de género. Según Pausanias, a Eros debe colocársele en el orden del día del banquete —o mejor aún, de la noche—, no porque el amor y la embriaguez sostengan una relación cosustancial [*in der Sache*], sino porque, por razones meramente de filología antigua: «¿no es extraño [...] que mientras algunos otros dioses tienen himnos y peanes compuestos por los poetas, a Eros, en cambio, que es un dios tan antiguo y tan importante, ni siquiera uno solo de tantos poetas que han existido le haya compuesto jamás encomio alguno?» (177a).⁴ Y así llegamos a que todos los discursos europeos sobre el amor comienzan con hombres que padecen resaca, cuya prosa en tanto técnica de medios, es decir, como innovación registrable, sólo debe llenar el espacio vacío que dejó la poesía. Qué tan controvertido puede ser este espacio vacío, en vista de los himnos pseudohoméricos de la filología antigua, que difícilmente sobrepasa el hecho de que desde entonces toda la prosa sobre el amor (al menos hasta antes de Nietzsche) siguió tratando a la embriaguez como un espacio vacío. En el *Banquete*, el propio Sócrates, a quien, como es sabido, no hay vino suficiente sobre la tierra que pueda embriagarlo, es quien asume la tarea de explicarle a su vecino que la prosa, es decir, la teoría de un participante del banquete, no fluye o se comunica al siguiente participante tan fácilmente como fluye el vino de un vaso a otro (175d).⁵ En otras palabras, las borracheras no son calculables ni almacenables y, sobre todo, no son transmisibles, al menos, una vez más, antes de que Nietzsche, recurriendo a Feré, instituyera su ley de la inducción psicomotriz dionisiaca. Puesto que los participantes del simposio griego permanecían echados y no danzaban, la embriaguez no jugaba ningún papel en la transmisión de conocimiento de hombre a hombre, tal como lo expone el *Banquete* platónico en su conjunto. Y lo que la embriaguez no hace, lo asume Eros, a quien los oradores previos a Aristófanes y Sócrates lo definen esencial o básicamente como pederasta. Por ello, al contrario de la embriaguez, Eros es la transmisibilidad misma: él va del amante al amado, quien luego será el amante de otro amado y así al infinito. La *Andrómaca* de Racine y *La tarjeta postal* de Derrida testifican hasta el día de hoy esta cadena de amor, que de acuerdo con el *Fedro*

³ *Ibid.*, p. 702.

⁴ *Ibid.*, p. 703.

⁵ *Ibid.*, p. 700.

platónico podría mantener unido al más imbatible de todos los ejércitos (del mismo modo que regula la sucesión de las posiciones y discursos de los oradores del banquete).

Sin embargo, la pregunta olvidada, si la embriaguez y el amor van de la mano o, de no ser así, cuál es la historia de su diferencia, se repite en el simposio y, precisamente, lo hace cuando trata sobre la transmisión del conocimiento no entre soldados o filósofos homosexuales, sino entre sexos. La afirmación de Sócrates de que todo su conocimiento se reduce a lo erótico no siempre fue cierta. Todo lo que Sócrates sabe sobre Eros y expone en el banquete lo ha aprendido de Diotima, la sabia mujer de Mantinea (201d). No obstante, este conocimiento, como precisamente mostró Lacan en su seminario sobre la transferencia de forma excepcional, no es dialéctico. En vez de explotar en sus diálogos únicamente la coherencia de significantes o, dicho de otro modo, la gramática griega, como normalmente lo hacía, Sócrates se refiere, por una vez, al conocimiento mítico de una mujer que, pese a Lacan, no es simplemente «la mujer que hay en Sócrates».⁶ Como mito, este conocimiento se distingue de todas las otras definiciones dadas en el banquete, las cuales con diferentes fundamentaciones han llamado a Eros o el dios más viejo o el dios más joven. Eros, según Diotima, es mucho más una criatura demoniaca híbrida entre los dioses y los hombres que lo que simple y sencillamente se desprende de la historia de su nacimiento.

Cuando nació Afrodita, los dioses celebraron un banquete y, entre otros, estaba también Poros, el hijo de Metis. Después que terminaron de comer, vino a mendigar Penía, como era de esperar en una ocasión festiva, y estaba cerca de la puerta. Mientras, Poros, embriagado de néctar —pues aún no había vino—, entró en el jardín de Zeus y, entorpecido por la embriaguez, se durmió. Entonces Penía, maquinando, impulsada por su carencia de recursos, hacerse un hijo de Poros, se acuesta a su lado y concibió a Eros. Por esta razón, precisamente, es Eros también acompañante y escudero de Afrodita, al ser engendrado en la fiesta del nacimiento de la diosa y al ser, a la vez, por naturaleza un amante de lo bello, dado que también Afrodita es bella [203b].⁷

En el origen del amor está también la embriaguez; en el origen del banquete que busca la esencia de tal amor en un beber sin restricciones y en la prosa de los filósofos se encuentra un banquete muy diferente, a saber, uno divino. El festín que Agatón les brinda a sus amigos pensadores no tiene como modelo simplemente el banquete oficial pero totalmente alcoholizado de la víspera, sino que encuentra su idea realmente platónica en la fiesta de cumpleaños de los dioses olímpicos.

Sólo en dos puntos se diferencian con precisión la idea y la apariencia, el banquete divino y el terrenal: primero, en lugar de Eros, a quien Agatón y sus amigos, al igual que Sócrates en el *Fedro*, celebran como el «protector de los bellos muchachos» (265c),⁸

⁶ Véase Jacques Lacan, *El seminario 8. La transferencia*, Paidós, Buenos Aires, 2006, p. 142.

⁷ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, pp. 738-739.

⁸ Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, Madrid, 2010, p. 821.

se encuentra junto a los dioses una divinidad femenina del amor. La fiesta de los olímpicos se debe al nacimiento de Afrodita. Segundo, a esta diosa no se le celebra con prosa retórica y vino, puesto que todavía no existe «el vino» y por lo visto tampoco el almacenamiento de palabras, sino que se le celebra precisamente con un consumo tan excesivo como silente de la bebida de los dioses: el néctar. Y si el néctar es simplemente hidromiel [*Met*] o miel fermentada, como ya las venerables investigaciones de Victor Hehn hicieron plausible, su aproximadamente 17% de alcohol excede en los hechos todo lo que la preparación del vino y el agua en los cuencos de Agatón podían lograr en términos de embriaguez. Por ello, en una anamnesis etimológica de la llamada «era del hidromiel» [*Methzeitalter*],⁹ cada borrachera descrita en el *Banquete* de Platón, más allá de si era provocada por el hidromiel de los dioses o por el vino de los hombres, regresa a la palabra *embriaguez* [*methé*] (176e).¹⁰

Por consiguiente, cuando Poros, a quien el mito de Diotima confirma como dios,¹¹ en oposición a la mortal Penía, se hunde en el sueño «embriagado» (203b)¹² del néctar o el hidromiel, ya anticipa la escena final del banquete terrenal de Agatón. Luego de que Alcibiades gracias a su ebria irrupción anuló nuevamente todas las reglas de la moderación alcohólica, todos los participantes del banquete, a excepción de Sócrates, cayeron dormidos (223b-e).¹³ La orgía divina y la humana los arroja de un mundo que, según los griegos, es siempre el mismo orden o cosmos (223b).¹⁴ «Pero —como sobriamente apuntó Lacan— lo bueno de las fiestas es precisamente que ocurren cosas que trastocan el orden habitual.»¹⁵ Por lo mismo, en ambas caídas al menos queda la figura heroica de un estratega que, como en «La carta robada», de Poe, se da cuenta de que los otros ya no pueden darse cuenta de nada: Penía en el Olimpo, Sócrates en la noche de Atenas. Este personaje y su artimaña de ordenar estratégicamente el desorden es la genealogía del conocimiento.

Poros, aunque como hijo del conocimiento es y significa camino, apenas alcanza a recorrer el camino al jardín de los dioses, pero no tiene fuerza para los algoritmos de Monte Carlo. Él, dios, tal como Alcibiades en el banquete y un tal Anquises en el mito, perdió la capacidad de sostenerse sobre sus propias piernas. Lo contrario es precisamente la carencia o falta de medios (aporía) de Penía, que le abre el camino al umbral, en el que todavía se queda holgazaneando, en el jardín reservado a Zeus. Poros y Aporía intercambian por tanto sus nombres o atributos¹⁶ y se unen como prueba de que el

⁹ Wilhelm Heinrich Roscher, *Nektar und Ambrosia. Mit einem Anhang über die Grundbedeutung der Aphrodite und Athene*, Teubner, Leipzig, 1883, p. 75.

¹⁰ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, pp. 702-703.

¹¹ Véase Harry Neumann, «Diotima's Concept of Love», en *American Journal of Philology* 86 (1965), p. 50.

¹² Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 738.

¹³ *Ibid.*, pp. 764-765.

¹⁴ *Ibid.*, p. 764.

¹⁵ Lacan, *El seminario* 8, op. cit., p. 145.

¹⁶ El epíteto de Diotima para Poros es *euporos* y para Penia *apore*. Cf. Lacan, *El seminario* 8, op. cit., p. 144: «He aquí, pues, a la Aporía hembra frente a Poros, el Expediente, lo cual parece bastante esclarecedor».

sexo puede producir realmente a Eros o el amor, pero el propio Eros o el amor lo presuponen por completo. Su luna de miel necesita la proverbial miel o néctar para su fecundidad, pero ningún deseo para su erótica. Penía y su sencilla artimaña por un lado, Poros y su Aporía debida al néctar, por el otro, son en este sentido el único camino que los puede sacar de la Aporía omnipresente en el banquete y llevarlos a engendrar un deseo que no siempre debe presuponer al deseo. Según la propia Diotima, los dioses tienen relaciones con los hombres preferentemente durante el sueño (203a),¹⁷ con lo cual, la asociación (homilía) puede significar tanto el contacto sexual como también el sueño —según una bonita observación gramatical de Lacan—, aunque también puede significar a los dioses mismos.¹⁸

Por el contrario, el elogio que Lacan le hace a Sócrates, debido a la refutación dialéctica del concepto de amor de Agatón, para remplazarlo después o modificándolo por el concepto de deseo,¹⁹ le atina sólo a la mitad del asunto. Pues como condición previa que posibilita el sexo entre Poros y Penía, entre el sueño y la vigilia, entra en juego otra cosa completamente distinta: el nacimiento de Afrodita. Para que Eros pueda ser engendrado, Afrodita ya tiene que haber nacido. Y no porque Eros, como enseña Sócrates en el *Fedro* de Platón, sea un dios y un hijo de Afrodita (243a),²⁰ sino porque sin el nacimiento de Afrodita no habría ningún festín de los dioses y, con ello, tampoco ningún espacio para parásitos eróticos como Penía o parásitos filosóficos como los del banquete.

En otras palabras, la función del nacimiento precede a la del deseo. El nacimiento de Afrodita no es cualquier nacimiento, sino el nacimiento de la fecundidad sexual misma. Según Diotima, *Kalloné*, la belleza por antonomasia, se alza sobre todos los nacimientos y simultáneamente como Moira e Ilitía, es decir, como muerte y nacimiento del parto mismo (206d).²¹ De esta función elemental también depende completamente la posibilidad de que Penía traiga felizmente al mundo, nueve meses después del nacimiento de Afrodita, a un demonio de nombre Eros. Los dioses celebran su orgía con excesos por el nacimiento de una Afrodita, quien como belleza absoluta carece de defectos y consecuentemente de deseo. *Ta afrodisia*, «las cosas de Afrodita», preceden y subyacen en lo que Sócrates y sus amigos anhelan saber sobre *ta erótica*, «la cosa con Eros». La fiesta filosófica de uno de los deseos olvidados de los poetas es en sí misma el olvido de uno de los nacimientos celebrados por los dioses.

Por eso ninguno de los oradores se preocupa por cuál Afrodita nació en la noche de aquel festín de los dioses. La diferencia explícita que hace Pausanias al inicio del banquete entre Afrodita Pandermo y Afrodita Urania ya se ha vuelto a olvidar. Seguramente, el hecho de que el Poros borracho se haya quedado dormido en «el jardín

¹⁷ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol.1, p. 738.

¹⁸ Lacan, *El seminario* 8, op. cit., pp. 145-146.

¹⁹ *Ibid.*, p. 141.

²⁰ Platón, *Fedro*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 789.

²¹ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 743.

de Zeus» habla a favor de la Afrodita terrenal, quien según Pausanias, a diferencia de la hija de Urano y sin madre, debió de haberse producido de la unión entre Zeus y Dione (180d-e).²² Pero, al mismo tiempo, una y otra vez hay alusiones tanto en la conversación entre los amigos como en el mito de Diotima a aquella batalla de los dioses que, con la castración de Urano por parte de Cronos, conduce a la Afrodita divina o nacida de la espuma. Así, Agatón alega contra Fedro, pero entonces también contra la *Teogonía* de Hesiodo (178b),²³ objetando que Eros no podría ser el dios más viejo, y sobre todo «no podría ser más viejo que Cronos y Jápeto», pues —así de edificante es la retórica de Agatón— «no hubieran existido mutilaciones ni mutuos encadenamientos ni otras muchas violencias [entre los dioses], si Eros hubiera estado entre ellos» (195c).²⁴ Con todo, también el mito de Diotima sobre la astuta Penía y el borracho de néctar Poros alude supuestamente a un mito órfico, según el cual Zeus, siguiendo el «pérfido consejo» de la Noche, «persiguió a Cronos», embriagándolo —y muy explícitamente—, «no con vino» sino «por medio de una bebida de miel», para pronto poder encadenar al dormido.²⁵ En cualquiera de las tres situaciones: Urano y Cronos, Cronos y Zeus y, finalmente, Poros y Penía, la estrategia de los débiles, y esto significa la estrategia de una mujer, es someter a los fuertes por medio de astucias²⁶ o embriagándolos con néctar (*to out-Herod Herod*).²⁷ Aunque, en dos de las tres situaciones, la de Urano y Gea, al igual que la de Poros y Penía, el sexo juega también el papel de cebo, que por otra parte conduce a más sexo: cuando el falo de Urano, cortado y «extendido por todas partes»²⁸ por la seducción y las artimañas de Gea, se hunde en el mar, Afrodita surge de la espuma. La era olímpica, en otras palabras, puede comenzar. De la misma manera, cuando Penía duerme con Poros, sin que él (para decirlo junto con su contraparte bebedora de vino de la Biblia) «se dé cuenta» (1 Moisés, 19, 33), surge un demonio masculino del amor en el lugar exacto de Afrodita. La época clásica de la pederastia puede comenzar.

Sin embargo, en esta larga cadena de actos violentos, no es accidental que Eros sea el último en nacer y sea nueve meses más joven que Afrodita. La función del falo, cuyas transferencias y castraciones han sido el tema del esquema mítico, le está garantizada, pero en realidad sólo en parte. En dos lugares de su discurso, Diotima deja inequí-

²² *Ibid.*, pp. 708-709.

²³ *Ibid.*, p. 704.

²⁴ *Ibid.*, pp. 727-728.

²⁵ Roscher, *Nektar und Ambrosia*, *op. cit.*, p. 36. La traducción literal de este fragmento sería algo así: «En Orfeo, Cronos sería convencido por Zeus por medio de la miel. Lleno de miel, Cronos está ebrio y todo frente a sus ojos se pone negro como el vino y se queda dormido. Pero en realidad no era ningún vino. En Orfeo, la noche le sugiere a Zeus la artimaña de la miel: "Si tú entonces lo ves bajo los árboles en buena medida cubiertos de hojas, ebrio por la obra de las zumbantes abejas, entonces, maniátalo de inmediato"».

²⁶ Sobre el caso entre Uranos-Cronos véase Hesiodo, *Teogonía*, Gredos. Biblioteca Clásica, Madrid, 2015, verso 175, p. 18.

²⁷ La frase inglesa empleada por el autor «out-Herod Herod» significa, según el Diccionario Merriam-Webster, excederse en violencia o extravagancia. [T.]

²⁸ Hesiodo, *Teogonía*, *op. cit.*, verso 177, p. 18.

vocamente claro lo que el nacimiento de Eros supone para la función fálica. Mientras que esta función en los dioses como Poros no se ve mermada por las fuertes borracheras, cuenta Diotima sobre el propio Eros que «no es por naturaleza ni inmortal ni mortal, sino que en el mismo día unas veces florece y vive, cuando está en la abundancia, y otras muere, pero recobra la vida de nuevo gracias a la naturaleza de su padre» (203d-e).²⁹ Todavía más drástica será Diotima al describir el deseo excitado por Eros en general: «Cuando lo que tiene impulso creador se acerca a lo bello, se vuelve propicio y se derrama contento, procrea y engendra; pero cuando se acerca a lo feo, ceñudo y afligido se contrae en sí mismo, se aparta, se encoge y no engendra, sino que retiene el fruto de su fecundidad y lo soporta penosamente» (206d).³⁰ Eros es según esto, y con una precisión verdaderamente médica, al mismo tiempo tumescencia y detumescencia, erección y atrofia, potencia e impotencia, en una palabra, el pene. En lugar del falo mítico, como el que se desplazó de Urano a Afrodita, entra la turbia empiria de los hombres, quienes estrictamente, según Lacan, no *son* el falo, sino que sólo lo *tienen*. Alcibiades, cuando intentó dormir con Sócrates, podría haber dicho algunas cosas al respecto.

La misma triste canción le sienta también a un semidiós, quien está vinculado como ningún otro con la ciudad de Diotima, Mantinea: Anquises. En el *Himno a Afrodita* de Homero, este hijo de un rey troyano, al llevar a su rebaño de reses a pastar a la pendiente del monte de Ida, se convirtió en el esposo secreto de Afrodita, quien sólo en sueños le develó su aspecto divino y en la vigilia únicamente se le presentaba bajo la máscara de una mortal. Como si Penía y Poros hubieran intercambiado sus lugares, Eneas surgió de esta unión.³¹ No obstante, cuando Anquises, pese a la prohibición de Afrodita, se vanaglorió de haberla preñado, fue cegado o paralizado por un relámpago divino. Eneas debió cargarlo sobre sus hombros, aún inconsciente o impotente luego de rescatarlo de una Troya en llamas, y ya muerto enterrarlo, al menos en la versión arcadia del mito, al pie de una montaña entre Mantinea y Ocómeno, la cual desde entonces lleva el nombre de Anquisia.³² En la montaña Anquisia, «junto a la tumba de Anquises», yacían todavía en los tiempos de Pausanias las «ruinas de un santuario de Afrodita».³³

La pregunta de por qué Diotima, como maestra de Sócrates sobre la erótica, debía venir de Mantinea ha detonado todo tipo de respuestas posibles por parte de los intérpretes, al menos cuando no interpretan, como Wilamowitz, que es una invención platónica o, como Lacan, que es un fantasma socrático. Una variante llama la atención sobre la relación etimológica, aunque no explicada, existente entre el nombre de la ciudad

²⁹ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 739.

³⁰ *Ibid.*, p. 743.

³¹ Cf. Homero, *Himnos Homéricos*, trad. Alberto Bernabé, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1978. Los *Himnos* dedicados a Afrodita son el V, VI y X; la referencia a Eneas se encuentra en el *Himno* V, p. 194 de la edición citada.

³² Cf. Pausanias, *Descripción de Grecia*, trad. María Cruz Herrero, Gredos. Biblioteca Básica, Madrid, 2008 (VIII, 12, 8), p. 133.

³³ *Idem* (VIII, 12, 9). Sobre la edad de este templo, véase Walter Immerwahr, *Die Kulte und Mythen Arkadiens*, vol. I, *Die arkadischen Kulte*, Teubner, Leipzig, 1891, pp. 170-172.

arcádica y la capacidad de adivinación de Diotima, que fue confirmada en su profilaxis de la peste. Según otra versión, Diotima es el «homenaje» político de Platón a una «Mantineia» que, «entre los años 425 y 423», experimentó una gran reforma de la constitución de la ciudad, influida por los sofistas.³⁴ No obstante, ni la capacidad de adivinación ni la política tienen nada que ver con aquella erótica en torno a la que gira toda la enseñanza que Diotima le imparte a Sócrates. Su conocimiento sacerdotal es esencialmente respecto de cómo la *cosa* del amor (afrodisia) se vuelve *cosa* del deseo (erótica), es decir, cómo el amor a la diosa se vuelve deseo de los humanos, lo que en la Grecia clásica significa el deseo de los hombres. Tampoco este conocimiento encontraría lugar en el culto a Zeus Liceo, al que, según una tradición de la Antigüedad tardía, estaba dedicada Diotima como sacerdotisa.³⁵ Asimismo, como depositario de la noción de que en la fiesta en honor al nacimiento de Afrodita fue engendrado un demonio llamado Eros en el contacto entre dioses y hombres, sólo puede considerarse, de entre todos los templos sagrados de Mantineia, el de Afrodita y su amante mortal.

No obstante, justamente en el lugar del conocimiento producido por los diálogos socráticos no se le autoriza la entrada a ninguna mujer. Incluso la flautista fue excluida del banquete por Erixímaco y desterrada a una habitación trasera, en donde se le permitió «que toque la flauta para sí misma o, si quiere, para las mujeres de ahí dentro» (176e).³⁶ Pues sólo los ignorantes entre los bebedores —dice Platón en *Protágoras*— podrían preferir la boca de una mujer que hace música al discurso de su propia boca.³⁷

Sin embargo, justo cuando Sócrates acaba su discurso sobre el discurso erótico de Diotima regresa la flautista. Únicamente que esta vez debe agradecerse su ayuda, pues sólo así pudo Alcibiades, profundamente ebrio y ataviado con todos los atributos del dios del vino, unirse todavía al banquete. La incapacidad de andar, el atributo mítico de Alcibiades, regresa con buenos motivos. Pues en la misma ciudad en donde descansan los huesos del héroe troyano yace también enterrada la estrategia política de Alcibiades. Si Mantineia, en el año y el contexto del banquete platónico, todavía pudo tener otras connotaciones además de las de Afrodita y Anquises, ésta sólo pudo haber sido el viejo recuerdo de dos años atrás de la batalla decisiva del mismo nombre. En el año 418 a.C., los espartanos vencieron sólo porque ellos (según Tucídides) tenían el sistema de comandos más rápido, por ser el más pederasta,³⁸ que incluso superaba al ejército unido de mantineos, argeos y atenienses. En el invierno posterior a la batalla, Alcibiades debió ser testigo, en la plaza principal de Argos, de cómo su estrategia para la guerra del Peloponeso se venía abajo.³⁹

³⁴ Bölte, en *Paulys Real-Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft*, s. v. *Mantineia*, especialmente pp. 1320 y ss.

³⁵ Cf. Aristides, *Discursos*, Gredos. Biblioteca Clásica, Madrid, 1987, p. 46.

³⁶ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, pp. 702-703.

³⁷ Cf. Platón, *Protágoras*, en *Diálogos*, op. cit., V, 66, vol. 1, 347 c-348 a, pp. 283-284.

³⁸ Cf. Tucídides, *Historia de la guerra del Peloponeso*, libros V-VI, trad. Juan José Torres, Gredos. Biblioteca Clásica, Madrid, 1992, pp. 125 y ss.

³⁹ Cf. *ibid.*, V, 76.

A la estrategia erótica de Alcibiades, como sabemos, no le fue mejor que a la política. Su discurso ebrio sobre Sócrates continúa todos los discursos sobre Eros, sólo que esta vez en el lugar exacto que ocupaban los dioses o demonios como Eros se encuentra una persona. Se trata del último y más terrible desplazamiento que emprende el amor en su largo camino desde Afrodita, pasando por Eros, hasta los mortales. Es decir, Alcibiades, partiendo de la premisa completamente correcta de que Sócrates desea a los jóvenes hermosos como él mismo, llega a la conclusión completamente falsa de que el modelo mítico de Poros y Penía puede repetirse una vez más. Es decir, su plan era invitar a Sócrates al simposio, convidarle manjares y vino, y finalmente meterse a la cama con él. Aunque, como resultado de su estrategia erótica, Alcibiades —en primer lugar porque el vino es veraz (217e),⁴⁰ y en segundo lugar porque en la pederastia todos los oídos que no han sido iniciados permanecen cerrados de todos modos (218b)—⁴¹ proclama su total derrota: él se ha pasado toda la noche completa durmiendo con Sócrates, este «hombre maravilloso y demoniaco», como duermen los jóvenes con su padre o con sus hermanos mayores. Y por ello: porque Alcibiades con todo su vino y todo su esfuerzo no logró detener el discurso de Sócrates (219b),⁴² o, más fácil aún, porque Sócrates alcanzó a responder la pregunta retórica «¿Estás durmiendo?» (218),⁴³ con lo cual entró el discurso en el lugar de la embriaguez, el conocimiento en lugar del sueño y un filósofo de nombre Sócrates en lugar del dios Poros. El sexo finalmente ha encontrado a su amo.

Sin embargo, tal dominio del sexo, como supo Alcibiades muy tarde, es también sólo una astucia. En la astuta, por inexacta, exposición de Foucault, éste concluye que

en la relación de amor, y como consecuencia de esta relación con la verdad que en adelante la estructura, aparece un nuevo personaje: el del maestro, que viene a ocupar el lugar del enamorado, pero que por el dominio completo que ejerce sobre sí mismo invierte el sentido del juego, revuelve los papeles, plantea el principio de una renuncia a las aphrodisia y se convierte, para todos los jóvenes ávidos de verdad, en objeto de amor.⁴⁴

En el sobrio texto de Alcibiades sin codificar, que además es sobrio puesto que se encuentra desilusionado, dice en cambio que Sócrates es el único, de entre todos los amantes viejos y feos, que sin dejar de jugar su papel ha logrado ser exactamente lo contrario: el amado de un joven hermoso (222b).⁴⁵ Posteriormente, Penía se confirma, en toda su pobreza, como la metáfora de hombre y filósofo que, pese a su pobreza,

⁴⁰ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 757.

⁴¹ *Ibid.*, p. 758.

⁴² *Ibid.*, p. 759.

⁴³ *Ibid.*, p. 758.

⁴⁴ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, vol. 2. *El uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 2011, p. 221.

⁴⁵ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 763.

o gracias a ella, excita el deseo de los otros. Y esto es, como todos sabemos, el origen de las academias y las universidades.

A esta astucia socrática no le son tan ajenos los filósofos, como acaba de confirmarlo Foucault.⁴⁶ No por nada el dios de Delfos, como le dejó ver el oráculo a Sócrates —según la *Apología*—, lo consideraba el más sabio de todos los mortales. Sócrates fue el primero que tomó las palabras del oráculo de Delfos realmente al pie de la letra: quien puede decir que no está durmiendo ya no se deja reconocer por ningún amante, sino que, en vez de esto, se reconoce a sí mismo. En cambio, según las profecías de Diotima, el conocimiento surgiría del sueño de los dioses, no del de los hombres, de modo que el conocimiento y la mismidad permanecerían por principio separados. Quienes llegaban a Delfos a consultar el oráculo estaban sobrios y despiertos, pero carecían del conocimiento acerca de quiénes eran y quiénes serían. Por tanto, dependían de una adivina que, como Pitonisa, podía reconocer su futuro en los hechos, pero sólo al precio de no reconocerse a sí misma en la embriaguez producida sistemáticamente por el laurel. El «adivino» griego, según una bonita fórmula en el *Banquete* de Jenofonte, «llamaba» a las personas que «anunciaban a los demás el porvenir, pero no son capaces de prever su propio futuro».⁴⁷

Exactamente lo contrario al conocimiento filosófico: todo aquel que todavía no lo tiene se hunde en el sueño y la ebriedad, mientras que aquel que lo posee, así se beba todo el vino que le sirvan, «nunca se embriagará» (214a).⁴⁸ Así fueron, uno tras otro, dando «cabezadas. Primero se durmió Aristófanes y luego, cuando ya era de día, Agatón. Entonces Sócrates, tras haberlos dormido, se levantó y se fue» (223d).⁴⁹

En otras palabras, la filosofía vuelve imposible la embriaguez alcohólica, pues todas las reservas de vino de Atenas desaparecieron en ella sin consecuencia. Por lo tanto, la única embriaguez posible que queda, que no fue ignorada la primera vez, es el néctar como droga de los dioses. Del cuerpo de Eros, quien fue concebido en la embriaguez del néctar servido por el nacimiento de Afrodita, las abejas liban una nueva miel, el hidromiel. Los últimos versos del último poema transmitido por Platón regresan a un jardín, en donde, al igual que en el jardín de Zeus, duerme un dios ebrio.

Eros mismo, quien vence al sueño, yace entre las rosas;
Una sonrisa juega en su boca, y sobre sus melosos labios
rondan las abejas, aspirando, para preparar miel en su colmena.⁵⁰

⁴⁶ Foucault, *Historia de la sexualidad*, op. cit., vol. 2, p. 225: «Fallaríamos en lo esencial si imagináramos que el amor de los muchachos suscitó su propia interdicción, o que una ambigüedad propia de la filosofía sólo aceptó su realidad exigiendo superarlo».

⁴⁷ Jenofonte, *Banquete*, en *Recuerdos de Sócrates-Económico-Banquete-Apología de Sócrates*, trad. Juan Zaragoza, Gredos. Biblioteca Clásica, Madrid, 1993, p. 323.

⁴⁸ Platón, *Banquete*, en *Diálogos*, op. cit., vol. 1, p. 752.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 765.

⁵⁰ Platón, *Gedicht XXXIII, Sämtliche Werke*, vol. III, Hegner, Colonia, 5ª ed., 1967, p. 784.

Homero y la escritura

Dice Mallarmé: la prosa no existe. Existe el alfabeto y a continuación los versos. Me adhiero a esta declaración que instauró la poesía moderna bajo el supuesto de que la bella tesis de Barry Powell también estuvo vigente durante mucho tiempo después de Homero. Friedrich August Wolf nos arrebató una vez al cantante, Powell nos lo trajo de regreso.

Los griegos también habrían desarrollado su escritura vocal, según Johannes Lohmann (mi más venerado maestro) este «primer análisis completo y por tanto sistemático de las formas sonoras de una lengua», en torno al año 800 en la Corte de Eubea, a partir de una escritura consonante del norte de Siria. Aunque no era para servir a las negociaciones mezquinas con los contribuyentes, como se ha venido afirmando constantemente desde hace dos siglos. Los griegos crearon cinco vocales para poder escribir y reunir los cantos orales y ciegos de Homero. Así, y no de otra manera, es como el alfabeto griego sigue siendo nuestra lengua materna: el único en el mundo que no necesitamos comprender para poder leerlo. Sólo debemos poner atención a que el cantar A E I O U presupone a las mujeres, las voces y los cantos, precisamente sonidos autónomos.* La canción y el triunfo sobre Troya ya no se encuentran grabados sobre estelas cuya escritura estaba dominada por déspotas, como alguna vez en el Cercano Oriente, sino que se escuchan como una celebración sonora que les ofrecemos a las musas o los dioses. Pues los inmortales —así lo escuchó Odiseo de Alcínoo, rey de los feacios— urdieron en nosotros la ruina para poder gozar del porvenir en forma de canción. Escuchemos los tambores.

La *Iliada*, motivo del surgimiento del alfabeto griego, es un grito de guerra. En la *Odisea* es en donde por primera vez, es decir, desde que existen las vocales, el canto tendrá un nombre propio: las sirenas. Así se llamaron aquellas que encadenan y cautivan. De dos bocas fluye una misma voz, bella y dulce como la miel. Quien escuche cantar a ambas en ningún caso dejará de regresar a casa —en esto mienten los traductores

* *Selbstlaute*, traducido aquí literalmente como “sonidos (*laute*) autónomos (*selbst*)”, significa también “vocales”. [T.]

ad usum delphini—, sino que disfrutará de todo el placer y desembarcará más rico en conocimiento. La voz que trae la palabra de los dioses, como el mismo Odiseo se jacta, supo decirle todo lo que los aqueos, los troyanos y él mismo trajinaron sobre las amplias planicies de Troya, todo lo que sucede sobre la fecunda tierra. Por consiguiente, estas sirenas que habitan una isla llena de flores, abejas y agua de manantial son iguales a aquellas ninfas o novias que Homero llama musas. En primer lugar, su nacimiento (como Platón precisamente escribe de la escritura) nos ha regalado la música. La palabra *música* deriva de las musas, incluso en árabe. Por lo tanto, las palabras de las sirenas del héroe simplemente invierten el ruego que el cantante de la *Iliada* les dirige a las musas cuando los recuerdos se le agotan: ustedes son diosas y están presentes y saben todo lo que nosotros únicamente conocemos de oídas.

En otras palabras: el des-ocultamiento, ἀλήθεια, esta trinidad del estar presente, ser algo y la omisciencia, no es ningún platonismo, sino un don del alfabeto vocálico, cuyo invento es realmente posterior a la *Iliada*, pero precede a la *Odisea*. A menos de 20 kilómetros de la tierra de las sirenas yace Isquia, la antigua isla de los monos, cuya copa de Néstor no sólo atestigua que la *Iliada* debe haber estado disponible en versos legibles para un cantante y escritor alrededor del año 730, sino también a una Afrodita embellecida con guirnalda en la cama del amor, proveniente de la *Odisea*. Por ello mismo, las primeras inscripciones vocálicas no registran ninguna sentencia de muerte ni comercio de bienes, como en Oriente, sino voces de la música. «Existe el alfabeto y a continuación los versos.» O, con las viejas palabras de Richard Bentley: la *Iliada* es para los hombres, la *Odisea* para las mujeres, o mejor aún: sobre las mujeres. Pues son las voces femeninas las que revelan las melodías del viaje de aventuras en el lejano oeste de Grecia: de las profundidades de la oscuridad, del Hades mismo, se eleva un grito de viudas de guerra e hijas huérfanas que persiguen a Odiseo en su huida; Circe y Calipso se encierran en casas para cantar en los telares y mantener a Odiseo más tiempo lejos de Penélope, quien llora en la misma isla-telar; sólo las sirenas cantan sin ocultarse y sin motivo a plena luz del día y en la calma del mar para narrar con timbre agudo lo que el cantar mismo significa: cautivar, hechizar de amor, saber.

Por consiguiente, el ser se revela del mismo modo que las musas se aproximan al alfabeto: antes que nada, por los oídos. En la 62^o Olimpiada Pitágoras, quien venía de Jonia como Odiseo y su cantante, desembarcó en el mismo sur de Italia, donde había ciudades hermanas, las cuales ahora ostentaban tal título y que gracias a sus enseñanzas pronto fueron conocidas como la *Magna Grecia*. Pitágoras se llamó así porque el oráculo de los dioses de Delfos le reveló a su madre, cuando ella misma todavía lo desconocía, que estaba embarazada de él; por lo que el nombre de su hijo significaría «el Pitón de Delfos en el Ágora». Sin embargo, esto implicaría ser testigo del horror, de los muertos del inframundo, de los demonios que están prisioneros en el mineral, de los dioses presentes como silbidos en los oídos. Todo esto lo proclama ahora Pitágoras a los hombres y a las mujeres, a las ninfas y a los efebos, en primer lugar, de Crotona, luego de Metaponto. Él, quien nunca escribió ni una letra, pone en los oídos de sus oyentes

—lo que llama así— acusmata: máximas, que el propio oyente no sólo oye y atiende, sino también las dice. Y puesto que Pitágoras —según dicen— inventó la filosofía, tanto la palabra como la cosa en general, con la pregunta «¿qué es lo que es?», su juego de preguntas es tal que él mismo pone y resuelve los acusmata:

¿Qué son las almas (muertas)? El polvo que flota en el aire.¹

¿Qué son las Pléyades? Las lirás de las musas.²

¿Qué es el silbido en los oídos? El eco de los dioses (en nuestros oídos)³

¿Qué son los truenos? Los lamentos por los castigos del Hades.⁴

¿Qué es el sonido del mineral deteriorado? Las voces de los demonios atrapados en el mineral.⁵

Etc., etc., etc., hasta que también a nosotros nos silben los oídos, pues la mayoría de los acusmata no localizan los ruidos en el campo de la visión, sino en el del oído. Si los héroes de Homero —según la gran tesis de Julian Jaynes— todavía son controlados por las voces de los dioses, las cuales se transmiten desde el hemisferio derecho del cerebro al izquierdo,⁶ Pitágoras habla como si estas voces lejanas hubieran llegado a ser su propia interioridad. Esto consta en todos los oídos que entre lágrimas escuchan atentamente a Crotona y a continuación a un dios. Un único acusmata (palabra escuchada) dice por qué. «¿Qué es el oráculo de Delfos? El *tektraktýs*. Completo, es la armonía en la que [cantan] las sirenas».⁷ Ahora bien, éste es el único acusmata que está partido en dos. Al principio, la oscuridad de la pitonisa se vuelve un aparente juego de cálculo con piedras, que Pitágoras enseña a los suyos como *tektraktýs* o cuadrado: uno pone en la primera línea un uno, en la segunda un dos, en la tercera un tres y en la cuarta un cuatro, hasta que este triángulo surgido del trípode ya no simplemente registra los números, sino que también los suma. Quien cuenta de uno a cuatro, dice Pitágoras, ha formado en la suma, sin haberlo notado, el 10 sagrado. Pero puesto que la pregunta ¿qué es lo que es? anuncia la pregunta ¿qué significa? (σημαίνει) (DK 58, C 4), la respuesta conduce todavía a una segunda cosa. Lo que es el oráculo de Delfos y sobre todo el *tektraktýs* son las dos sirenas, tal como Odiseo las oyó cantar: como un par. En su consonancia, las dos bocas están tan juntas como lo está la armonía de las siete cuerdas en las lirás de las musas, es decir, como octava. Entre su primera y segunda línea de piedras, el *tektraktýs* muestra la verdad: las octavas en tanto relación o λόγος

¹ *Fragmente der Vorsokratiker*, 6ª ed., trad. del griego al alemán de Hermann Diels y Walther Kranz, Weidmann, Berlín, 1951, 3 vols., citado a continuación como DK 58, B 40.

² DK 58, C 2.

³ *Idem*.

⁴ DK 58, C 1.

⁵ DK 58, C 2.

⁶ Julian Jaynes, *Der Ursprung des Bewußtseins aus dem Zusammenbruch der bikameralen Psyche* (1976), trad. Kurt Neff, Rowohlt, Reinbek, Hamburgo, 1988, p. 133.

⁷ DK 58, C 4.

entre las siete cuerdas (*διαπασσόν*) son iguales a la mitad del largo de las cuerdas. Así, el filósofo, con *ἄρμα*, el carro de Homero, y su plural *ἄρμυναι*, las junturas que sostienen unida la balsa de Odiseo, forma el singular *ἄρμυνία*, la estructura dos a uno que sirve de nombre propio a la octava. Desde los horrores de los ruidos —en el Hades, en los oídos y en el mineral—, sólo las sirenas se alzan radiantes hacia la armonía, que en el último mito que piensan los griegos es el nombre que lleva la bella y terrenal hija de la Discordia y el Amor. Con las piedras de su *tektraktýs* registra Pitágoras el *γάμος*, la gran boda de Cadmo y Harmonía, la escritura vocal y la música. En aquel entonces, en Cadmea, nos habían visitado por última vez los dioses y las musas con danzas y cantos a nosotros, los mortales de Tebas. *ἄρμα* significa, antes que ninguna otra cosa, el entrelazamiento de hombre y mujer.⁸

Sin embargo, por muchos nombres que se les ocurrieran a los griegos cuando ensalzaban al inventor de su escritura fonética —Cadmo, Palamedes, Theuth y las musas mismas—, todos decían muy poco de aquella segunda maravilla: el hecho de que las mismas letras —y solamente para los griegos— representaran también números. Solamente que τὸ γράμμα, letra grabada, y posteriormente στοιχείον, que significa estar en la fila, hace suponer que otro adaptador anónimo pudo leer, justamente en los ordinales de una sucesión de consonantes ya dada, las cifras para los números cardinales. En todo caso, más o menos en el año de nacimiento de Pitágoras, nuevamente en el sur de Italia, aparece la primera inscripción que utiliza el número uno para la letra alfa, beta para el dos. Lo que finalmente dio como resultado un sistema de unos, dieces, cienos hasta mil menos uno.

Pitágoras, el amigo de la sabiduría, le dio al acusmata ¿qué es lo más sabio de todo? la respuesta: el número (DK 58, C 4). Y aun así, no escribió nunca; «él mismo lo dijo», dicen sus oyentes después de la muerte de su maestro. La casa en Metaponto donde falleció se volvería sagrada para la diosa Tierra, y la callejuela que conduce a ella se convirtió en la arboleda de las musas. Sin embargo, quien habló por primera vez de la música en los números, es decir, las cifras alfabéticas, fue un discípulo, el cual, según se dice, traicionó a Pitágoras por la escritura y la guerra civil: Hípaso de Metaponto.

Lo dividido por todo (es) como beta a uno,
Lo dividido por cinco como gamma a beta,
Lo dividido por cuatro como delta a gamma.⁹

Estas frases, aunque oscuras, son eternamente verdaderas y es posible mostrárselas a todos los niños. Hípaso tenía en su lira un juego de cuerdas que conciliaba los números y la música. El uno como inicio o fundamento de todas las esencias permanece,

⁸ Martin Vogel, *Onos Iyras, Der Esel mit der Leier*, 2 vols., Gesellschaft zur Förderung des systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf, 1973 Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, vols. 13 y 14, Hesiquio de Alejandría, p. 386.

⁹ DK 18, 13.

para su gloria, escrito en letras; el dos, tres y cuatro, en cambio, serán cifras. Con ello, entra la armonía como aquello que articula todo lo separado: μελέα, los miembros en el plural de Homero congregan para el singular μέλος a una canción que toca todas las cuerdas en dos tetracordios: una quinta arriba, una cuarta abajo.¹⁰ La medida de la octava, y aquí Filolao completará a Hípaso, es igual a cuarta por quinta συλλαβὰ καὶ δι ὀχειάν. $3 : 2 \times 4 : 3 = 12 : 6 = 2 : 1$. En otras palabras, Hípaso leyó al *tetraktýs* de su maestro como un operador que no sólo sirve para pensar la adición, sino también la música. Todos los oídos escuchan las octavas como identidades; quinta y cuarta —desde Euler y Fourier aún más— han creado la alta cultura europea. Por ello, los pitagóricos, que no escuchaban las palabras del maestro únicamente como acusmatas sino que aprendían sus fundamentos de Hípaso, también se llaman matemáticos. Ellos bautizan las relaciones entre los tonos, que son como números, con nombres pronunciables y escribibles.

Los «medios —podrá leerse en Arquitas de Tarento— son tres en la música: primero los aritméticos, en segundo lugar los geométricos y en tercero los opuestos, que (desde Hípaso) se llaman armónicos».¹¹

El medio aritmético de ese todo llamado octava es la quinta, nuestro promedio moderno; el medio armónico, la cuarta. En cambio, un medio geométrico debe conservar para el tono fundamental el mismo *logos* que para la octava. Dicho en forma moderna: uno para x equivale a x para dos. Esto puede hacerse con el largo de las cuerdas, aunque no es posible escribirlo como número. La raíz cuadrada de dos sigue siendo ἀρήθον y ἀλόγον, tan indecible como el miembro masculino; carece de palabras o es irracional en latín. Por las condiciones de un alfabeto que reduce los números a los números naturales, los números reales no se revelan en el ser; éstos fundaron, como su nombre ya lo dice, una geometría muy separada de la aritmética. Hipócrates de Quíos y Arquitas, jefe del ejército y jefe de la ciudad de Tarento, fundaron la geometría remplazando el *tektraktýs* por líneas y puntos finales. Las piedras de Pitágoras se volverán una dualidad que en el dórico de Arquitas, sin embargo, casi no puede oírse: la línea, ἡ γράμμα, está acotada en ambos extremos por puntos, que en cada caso registran una letra: el primer punto se llama alfa, el segundo beta, etc. Así, el alfabeto griego, casi un siglo después de Hípaso, introdujo la geometría al ser y el decir. τὸ γράμμα y ἡ γράμμα en el sistema forman segmentos, también alógicos, listos para ser usados por la ciencia de diagramas.

Con ello, Hípaso queda realmente absuelto, aunque no salvado. La transmisión o la tradición, es decir, lo que Pitágoras fundó una vez para muchos y hasta hoy acostumbra enseñarse en las escuelas, en griego también se llama traición. Hípaso expresó que no todas las λόγοι llegan a λόγος o a las palabras y el hermoso κόσμος alberga a los alborotadores: *diabolus in musica*, que la Edad Media condenaría en el futuro tal como

¹⁰ Johannes Lohmann, *Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie*, para el 75 aniversario del autor, el 9 de julio de 1970, ed. Anastasios Giannarás, Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Stuttgart, 1970, p. 32.

¹¹ DK 47, B 2; véase DK 18, 15.

a la raíz cuadrada de dos. El traidor encontró su propio castigo, que corresponde a un ἀρήθον: se engulló el infinito mar azul frente a la costa de Metaponto. Una sublevación de los ciudadanos que una vez estuvieron dominados por Pitágoras asesinó y expulsó a los discípulos; el alfabeto de los griegos —único en la historia del mundo que lo ha hecho— condujo a la revolución.

Solamente uno permaneció, ya desde el nombre, como amigo del pueblo: Filolao de Crotona, el gran maestro de Arquita, sobrevivió. La razón es simple: Filolao fue el primero en romper el mandato del maestro y escribir libros. Platón, en cuanto su Sócrates (ignorante en matemáticas y sin haber escrito una palabra) murió al beber de una copa de cicuta, pagó una enorme suma por ellos. Pues Filolao pone en palabras lo que incumbe a los filósofos, es decir, lo universal que se encuentra en los números o los tonos. Existen dos y sólo dos modos (εἶδε) en que se dan los números: los pares y los impares. De allí surgen luego las innumerables formas (μόρφαι) entre la tierra y el cielo (al igual que hoy con las computadoras). No obstante, la relación entre los tonos reúne las dos εἶδε, pues en dos números n y $n + 1$ (como en el *tektraktýs*) los exactos y los inexactos se alternan. Así y sólo así, el arte de la aritmética, que una vez originó la alta cultura en el Nilo y el Éufrates, se volverá la ciencia más singular de Europa. En la εἶδος, viendo los números impares es posible leer que algo, un ente, permanece a la mitad, y que en el tres, como primer número impar, queda la piedra en el centro. Así puede el impar llamarse τὰ περαίνοντα, que limita con un sentido secundario sexual. En cambio, en medio de un dos, el inicio de los números pares, no hay nada; un ἀπείρων se abre, como ya en Hípaso, al principio como ἀλογον y de inmediato como el mar.

Sin embargo, Filolao enseña que esta apertura ofrece el espacio en el que puede penetrar el tres, περαίνειν. Todo conocimiento original, tal como lo expresa Lacan, registra la técnica del amor. El cinco como dos más tres, como mujer encima del hombre, se llama oportunamente γάμος [matrimonio]. Por ello, la *physis*, lo que es en su totalidad, para brotar como belleza o κόσμος necesita el poder de Armonía, quien puede unir cosas tan diferentes como los sexos. Si sólo hubiera pares o impares, sería el llegar a ser del mundo —más de 2 000 años antes de Heidegger— un disparate. No obstante, así, ἃ ἑσπῶ, el ser de Filolao (DK 44, B 6) tiene el mismo poder que lo que se encuentra en el centro de la esfera de Parménides: «el demonio, que dirige el todo»: Afrodita.¹²

Todos sabemos que ella ya no gobierna, δαίμων ἢ παντα κυβερνᾷ, el ir y venir de la cibernética. Podrían entonarse largos lamentos sobre qué sucedió con la sabiduría antigua cuando Sócrates, en el banquete de Agatón, prefirió al pequeño Eros antes que a su madre. Permítaseme un breve resumen. En *Fedro*, Platón dice que el alfabeto vocal fue inventado por un demonio venido de Egipto, como si los muchos bilingües que vivían en torno a Náucratis no pudieran diferenciar entre el alfabeto y los jeroglíficos. En el *Fedón*, el único diálogo en el que se le agradece a Filolao por nombre propio, se

¹² DK 28, B 12.

constituirán a partir de ambas εἶδε, es decir, de los números pares e impares, dos ideas que, no obstante, no tienen nada que ver una con la otra. Con ello, Sócrates quiere refutar a Cadmo, quien representa la escritura numérica. Por tanto, envía rápidamente a que saquen a todas las mujeres del calabozo para morir sólo con sus jóvenes hermosos. Y puesto que también pretendía haber refutado a Harmonía, el alma de Sócrates entra al reino de las ideas sin haber conocido la música. Únicamente faltó Platón en esta muerte de amor con los discípulos, pues simuló estar enfermo. No obstante, en realidad estaba en la *Magna Grecia*, aprendiendo cuáles son las relaciones entre los tonos en la lira, e inventó muy poco tiempo antes de su muerte —para honra de las sirenas— las relaciones entre tonos en la esfera celeste. El juguete y cuerpo del delito llamado lira se volverá la doctrina de las ideas, que nadie ve ni oye, ni a nadie convence. Inmediatamente después de esta muerte, Aristóteles abandona la escuela de Platón, porque ésta otra vez ha regresado a las matemáticas. La εἶδος abandona a la mujer que resultó ser mera materia, mientras que el esperma de los hombres es lo que engendra a las personas. Por eso, la voz que los seres humanos comparten con los animales se llama la materia del λόγος, el cual ya no es ninguna relación entre tonos, sino discurso, y es lo que distingue a los seres humanos. Pues las personas no cantan, sino que leen. Así lo describe Aristóteles: los sonidos de las letras carentes de sentido, los στοιχεῖα, forman συλλαβαί (o las sílabas en los idiomas modernos), que siguen careciendo de sentido pero son pronunciables. Más sílabas juntas dan como resultado nombres o verbos plenos de sentido, cuya construcción al final conduce a la oración, llamada λόγος. Hasta aquí, todo bien. Sólo que el ejemplo de Aristóteles revela algo muy diferente: la primera y la segunda letras son gamma y ro; por tanto, si se les lee juntas, forman un gruñido que los hombres comparten con los animales. GR como Gryllos o Grunzer, el nombre de uno de los remeros de Odiseo en la obra de Plutarco, quien, en vez de volver a convertirse en hombre, prefiere permanecer como cerdo en el bosque de Circe, es decir, como ὕλη. No es sino hasta que entra alfa como tercera letra que ocurre la maravilla llamada vocal (o sonido autónomo). GRA es ya una sílaba pronunciable que sólo oculta dos cosas: en primer lugar, συλλαβή para los presocráticos como Filolao no significaba sílaba de la lengua, sino cuarta musical (DK 44, B 6). En segundo lugar, GRA forma el inicio precisamente de aquella palabra que Aristóteles suprime en todo el capítulo a favor de στοιχεῖον, que es τὸ γραμμα, sonido y letra simultáneamente. De εἶδος, λόγος, σπέρμα únicamente queda el aliento de la lengua. ¡Si Aristóteles hubiera leído sus propias letras!

Hasta aquí lo que respecta al olvido del *ser* desde los tiempos de Sócrates: cómo éste acabó con la unión entre pensar, escribir, el tono y el número. Contra el olvido sólo nos protegen los recuerdos leales, las letras fijas. Es decir —¿quién lo haría sino nosotros?—, la transmisión.

A Eurito de Crotona, un discípulo de Filolao, le informó un pastor que una vez (al sacar a pastar a sus rebaños) a plena luz del día había escuchado la voz de Filolao saliendo de su

tumba, quien no obstante llevaba ya muchos años muerto, como si cantara «καὶ τίνα πρὸς θεῶν εἶπεν ἁρμονίαν»; «¡Por dios! —respondió Eurito—, ¿y en qué secuencia de tonos?»¹³

Lo primero que escuchamos en el pasaje es que ovejas y hombres no somos enemigos. Lo segundo, que Filolao no reposa en Crotona o Heraclea, sino en donde se dan las rosas, los vinos y los olivos: en el soleado mediodía de Italia. Por eso, incluso los pastores sabrán qué significan cantar, sumar y escribir. Pues desde los mismos tiempos en que Filolao murió y continuó cantando, el alfabeto de los griegos sabe escribir también melodías, además de sonidos, números y relaciones entre los tonos. τίνα ἁρμονίαν, πρὸς θεῶν.

¹³ DK 45, 1

El alfabeto de los griegos. Hacia una arqueología de la escritura¹

Desde Homero, los griegos nos han dado la lengua como casa del *ser*. No obstante, ¿cómo llega la lengua griega a darse en su forma escrita, tal como la conocemos cuando aprendemos griego? Se sabe que la escritura vocálica de los griegos es el segundo intento que emprendieron los soberanos, gobernantes y cantores de habla griega por registrar esta lengua indogermánica tan rica en vocales como nuestra lengua inglesa o alemana (o castellana). Nos percatamos todavía de esto gracias a la vieja forma «eao» (yo dejo), que no contiene ni una sola consonante, sino solamente las vocales épsilon, alfa y omega. Lineal B es una escritura silábica o silabario, una cuadrícula con unos 50 campos en los que nueve consonantes y un par de vocales forman una retícula al juntarse una con otra; en dicha cuadrícula, entonces, puede leerse sin dificultad «ti» y «to» y «rho», aunque algunas consonantes todavía no están claramente descifradas, es decir, no se les han adjudicado claramente valores teóricos.

La historia del desciframiento comenzó, no casualmente, después de la segunda Guerra Mundial, en los poderes victoriosos de los Estados Unidos e Inglaterra. En 1947 Alice Kober, en Nueva York, tuvo una sospecha: ella vio que muchas sílabas finales de las palabras se diferenciaban sólo por la vocal final, pero no por las consonantes precedentes. Éstas son todas sílabas secas, es decir, según la lectura, por ejemplo, «to» y «ta», «protos»-«prota» tienen un significado semejante en griego: el primero, los primeros. A Alice Kober también le llamó la atención que estas diferencias fundamentales entre todas las palabras, todos los sustantivos y adjetivos, prolongaran la diferencia entre los sexos que corresponde a las personas, y que es una propiedad que únicamente tienen las lenguas indogermánicas; y así, supuso que la escritura Lineal B debió de haber sido una lengua indogermánica de Creta. Un buen ejemplo sería «Kirkos», «Kirke»: el «halcón», la «halcona», * una conocida figura tomada de la *Odisea*.

¹ El siguiente texto es la transcripción de una conferencia impartida en el marco de la serie *Archäologie als Kulturwissenschaft* [La arqueología como ciencia de la cultura].

* Me he visto obligada a forzar la lengua, con el fin de respetar el ejemplo dado por el autor sin que pierda su claridad. [T.]

En 1952 un arquitecto llamado Michael Ventris continuó trabajando en su tiempo libre en la hipótesis de la inscripción indogermánica. Ventris fue el primero en la historia de la investigación de Creta en atribuirle el griego antiguo como lengua y, en un segundo paso, comprobar su hipótesis valiéndose de los nombres propios. Ya se sabía que Cnosos, Amniso y Festo eran sitios arqueológicos griegos protegidos; no obstante, nadie sabía, entre los expertos en arqueología, si los griegos o los no griegos los habían nombrado Cnosos, Amniso y Festo cuando los construyeron. ¿Cómo llega precisamente un arquitecto en su tiempo libre a esta genial idea? Michael Ventris, durante la guerra, fue piloto de la Fuerza Aérea Real y había descifrado conversaciones radiofónicas del ejército alemán. Esto mismo estaba haciendo en la misma época Alan Turing, quien, al descifrar el código que había ideado el ejército alemán con *Enigma*, decidió el resultado de la Guerra Mundial. Turing les puso a las conversaciones radiofónicas alemanas los nombres de los generales alemanes y de esta manera las descifró automáticamente. Así se relacionan maravillosamente las computadoras y Creta. Más tarde, en 1954, Turing mordió una manzana envenenada y murió allí mismo. Y Michael Ventris en 1956 sufrió un extraño accidente cuando iba solo en su carro en la madrugada por una calle vacía de un suburbio londinense. No fue sino hasta el año de 1974 que se hizo público que el sistema de desciframiento automático fue partícipe en la victoria contra Hitler.

Platón le hace decir a Sócrates en *Fedro*: hubo una vez un tiempo en el que todavía no existían las musas. Y cuando ellas nacieron y llegaron al mundo, algunos hombres se excitaron tanto que las musas solamente cantaron y se olvidaron de comer y de beber: y así se convirtieron en cícadas. Es decir, nosotros sabemos hasta este punto por Platón que la escritura es un regalo y una maravilla, que en algún momento sucedió... y realmente como regalo de las musas.

La gente de Eubea se mudó alrededor del año 750 con los comerciantes fenicios y colonizaron los alrededores, los mismos en los que Odiseo se sintió completamente solo. Ligeramente al norte de donde estaban las sirenas se encuentran las islas de Capri e Isquia, e Isquia será colonizada con el hermoso nombre de Pitecusas, la isla de los monos. Al parecer, había allí todavía monos, como los hay actualmente en Gibraltar. En 1953 los excavadores se toparon con una maravilla: un yambo y dos hexámetros en un vaso que se hallaba en la tumba de un joven efebo. Y allí se encuentra bastante inequívocamente, en una hermosa escritura caligráfica, muy legible, descontando unos pequeños huecos en el texto, donde faltan los pedazos: «Nestoros eimi eupoton poterion» («yo soy la copa de Néstor, agradable para beber. Quien de aquí beba será presa de inmediato del deseo de Afrodita, de hermosa diadema»).

Hay quienes traducen el pasaje como «el deseo *por* Afrodita, de hermosa diadema». Sin embargo, queda claro que Afrodita es la diosa que les regala el deseo a los griegos. Ésta no tiene necesidad de ser deseada por algunos bebedores en un banquete, sino que ella despierta tal deseo. Por ello se coronan las personas en el banquete, los simposios, porque quieren imitar a la diosa en su coronación: «kallistephano aphroditēs», «Afrodita, la de la bella corona». Los excavadores descubrieron de inmediato

que se trataba de una cita de Homero. En el undécimo canto de la *Iliada* se describe una inmensa copa de oro. Ésta se encuentra sobre la mesa y sólo Néstor, el anciano héroe, el señor de Pilos, puede levantarla y beber vino de ella. Por tanto, éste no es naturalmente el cáliz de Néstor, el pequeño vaso de Isquia, sino una cita literaria.

Ernst Risch y yo, independientemente uno del otro, hemos vuelto a observar la última línea: en el canto VIII de la *Odisea*, Ares y Afrodita duermen juntos (porque Hefesto, el cónyuge, acababa de ausentarse) y son descubiertos. Ahí dice precisamente: «Eustephanos Aphrodite», es decir, «Afrodita, de hermosa diadema». Ahora bien, Risch y yo decimos que la inscripción de Isquia es una alusión a la *Odisea*. Con ello, el conocimiento de una *Odisea* escrita se da casi por abducción, es decir, se comprueba por medio del método del Sherlock Holmes, y queda arqueológicamente comprobada. Risch también nos comparte que Walter Burkert tuvo el honor de que se le permitiera sostener en su mano este cáliz, naturalmente inaccesible para nosotros los mortales: el cáliz de Isquia, el cáliz de Néstor; y observándola muy de cerca le quedó claro que el escritor de estas tres líneas debió tener frente a sí una versión escrita en verso, la cual copió.

Existe todavía una segunda prueba, bastante contemporánea a la anterior: en la Inscripción del Dípilon escrito en un recipiente de cerámica, que se encuentra en el Museo Nacional de Atenas, están inscritos tanto un hexámetro perfecto como el inicio de un segundo hexámetro, y luego vienen pequeños garabatos respecto de los cuales Barry Powell, luego de la autopsia (al igual que Burkert), supuso correctamente que una segunda mano poco hábil siguió a una primera mano muy diestra, capaz de escribir y componer versos. «Quien ahora sea el más lascivo de los danzantes todos me» tendrá (completamos nosotros). El recipiente habla por sí mismo, es un *objeto parlante* en el sentido de Jesper Svenbro. El recipiente se exhibe y es él mismo el llamado a que cada uno de los jóvenes dance con mayor lascivia que el anterior; «paizei» se deletrea; el danzante debe «aniñarse» o debe jugar: «paizein» viene de «pais», niño. Se trata del premio y el agón relacionado con la música, y con ello se ofrece el canto como pago de la danza, porque el canto ya era desde antes el soporte de esta escena. ¿Y si las cuatro o cinco letras totalmente sin sentido al final, escritas torpemente por otra mano, fueran la alfabetización misma?

La primera parte muestra a uno cómo se puede escribir antes de haber cantado; el otro dice: yo también quiero escribir, y entonces le dice el experimentado al inexperto: «Comienza...» Así se aprende a escribir en Grecia... para cantar y hacer música. Y esto, en la *Iliada*, es uno de los casos más excepcionales. Aunque figura de modo diferente en la *Odisea*. La *Odisea* comienza con Penélope, esperando a Odiseo en la lejana Ítaca. Termina con Odiseo en la cama junto a su mujer; luego del goce, le cuenta sus aventuras. Ella también le dice a Odiseo que él ha escuchado a las sirenas. Y entonces ambos se quedan dormidos, al final del canto XXIII. Sin embargo, en el transcurso de este regreso a casa, largo y tormentoso, los héroes se las han tenido que ver con mujeres. Luego de deshacerse del cíclope y los lestrigones, emerge Circe. Ella canta en un

telar, mientras Penélope llora en un telar. Luego aparece durante un año Calipso, otra ninfa, que igualmente en un telar canta y teje, de modo que trabaja y le canta al trabajo.

Y luego están las incontables hijas y viudas de los héroes muertos de la guerra de Troya, que emiten el grito que hace huir a Odiseo al final del canto XI. Él ya no resiste los conjuros de los muertos, que son más bien conjuros de las muertas. Y al respecto digo ahora, y confieso que esto no estaba escrito previamente en ningún lado: este grito son las mujeres, son las vocales, son el acoplamiento de la *Ilíada*, es decir, de la muerte, con el amor, el canto, la música. Y algunas veces —dicen luego los intérpretes o los glosadores y filósofos— el héroe Odiseo sucumbe a este canto de sirenas. Yo no creo que él haya caído, sino que las sirenas una vez más son la música. El canto XII, verso 184: «¡Ea, célebre Odiseo [...]! Acércate», es decir, las sirenas se apoderan de las voces, de las vocales; hay una cantidad extrema de vocales en el inicio del canto que le entonan al héroe:

¡Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Odiseo! De tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto. Porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz que en dulzones de miel de los labios nos fluye. Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas: los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos y aun aquello que ocurre por doquier en la tierra fecunda.

Supuestamente, Odiseo les ha tapado los oídos a los tripulantes y él mismo está amarrado al mástil. Lo que es extraño es que en los siguientes versos, traducidos sencilla y literalmente, dice lo siguiente: «Cuando al fin las dejamos atrás [a las sirenas] y no más se escuchaba voz alguna o canción de sirenas»; ahí no dice: sé que yo ya no oía a las sirenas. Y luego dice: «al poco rato de haber dejado atrás la isla de las sirenas», no que hayamos pasado *navegando*. Y la maravilla de las sirenas, sin importar si el erotismo les pertenece o no, es que ellas viven en una isla poblada de flores, una isla que Odiseo probablemente también pisa. Esto significa que allí hay agua dulce, esto significa que ellas son las ninfas, pues las ninfas son deidades de agua dulce que uno no venera en el templo, sino allí en donde no hay ningún hallazgo arqueológico que buscar de la época griega. Y por ello precisamente —debido a las flores y las sirenas y el agua dulce— también hay abejas, y cuando hay abejas, hay miel, y así. Y pájaros que cantan, por lo que todo suena tan bien y tan claro. (Lo que intento aquí es una arqueología a partir del texto, no a partir de los hallazgos.) Y por ello dice el verso más bello —aunque todos son bellos—: «Nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda a esta voz», singular, «que en dulzones de miel de los labios nos fluye», plural. Las dos sirenas son dos órganos, dos hoyos y generan una armonía. Y nunca pensamos en esto. Ése es el problema de la teoría musical griega.

Nos quedamos en ese territorio, el sur de Italia, que a los griegos les pareció tan bello que todos siguieron a Odiseo. En el año 530, los griegos desembarcaron en masa por la simple razón de que Italia era —y hasta hoy todavía— muy rico en bosques,

algo que Grecia definitivamente no tenía. Una buena razón para desembarcar allí también impulsó en el año 530 al talentoso matemático Pitágoras de Samos a Crotona y Metaponto, es decir, a la orilla sur de la bota, en la región más hermosa y rica en rosas de Italia. En 1818 Gregorio XVI derramó lágrimas, porque todavía quedaba en pie una columna donde estuvo la escuela de Pitágoras y que sus discípulos convirtieron en una universidad como tal —todos somos pitagóricos—. Allí les planteó Pitágoras, no a un discípulo, sino a muchos (ésta es la esencia de la universidad), la cuestión: Inventen ustedes las propias preguntas. A saber «ti estin»: «¿Qué es lo que es?» Luego preguntó: «¿Qué es el número?» Y esperó la respuesta: «Lo mejor»; yo hubiera dicho lo mismo. «¿Qué es lo que enfurece en Delfos?» «¿Qué es el oráculo de Delfos?» Nadie lo sabe. Y luego dijo Pitágoras: *tektraktys*, mi palabra mágica, que es matemática. La inscripción de los números uno, dos, tres, como una piedra, debajo dos piedras, tres piedras, cuatro piedras. Ahora la cosa se ha volteado, ahora ya no hacemos más arqueología, ahora hacemos escritura con números, y deliberadamente.

Ponemos uno, dos, tres, cuatro. Pitágoras le dice a un discípulo: «¡Cuenta!»; él comienza muy lentamente, uno-dos-tres-cuatro. «Detente», dice Pitágoras, y le pregunta: «¿Qué acabas de hacer?» «Contar hasta cuatro.» «No, has formado el número 10. Uno más dos más tres más cuatro: 10.» El número sagrado de los pitagóricos. Y cuando Pitágoras hizo eso, probablemente pensó sólo en la relación con el primer número, con la *arjé*, con el uno. Éste es el primer algoritmo, el primero operacional, primer significante sin significado. Con el *tektraktys* uno puede hacer todo, aunque no puede decir qué es. Y por eso, los discípulos, luego de esta genial respuesta, formaron el *manteion*, la profecía de Delfos: «¡Sea el *tektraktys*!» El propio Pitágoras fue nombrado así en Delfos: Pyth es «Pytho», significa el abismo de Delfos, significa «putrefacción», significa de todo. Y ágoras viene de «ágora» y de «decir». Por consiguiente, Pitágoras es aquel que lleva el oscuro decir de los muertos o de los cantores a la luz de la Grecia del sur de Italia. De ahí que les responda así a sus discípulos. Y en consecuencia, le preguntan los discípulos: «¿Y qué es el *tektraktys*?» Y entonces dice Pitágoras: «¡Armonía! La armonía en la que las sirenas...» Final de la transmisión. Esto es un «acusmata», este oráculo acústico oral que Pitágoras, sin escribirlo, les planteó a los suyos. Esto sólo puede significar la relación entre el canto de una sirena y la otra sirena; hay dos sirenas, dice Homero dos veces explícitamente mediante el uso del dual en lugar del plural. Esta relación es la armonía, tal como la cantan las sirenas, y dicha armonía que allí suena es el oráculo de Delfos: una explicación doble. Y *armonía* será entonces una palabra clave de los pitagóricos. Viene originalmente de los carros de guerra de Troya: *harma*; luego se convierte, por ejemplo, en las junturas que sostienen unidas las balsas: *harmonía* (sin singular) son los ganchos de metal que sostienen la balsa que Calipso, por mandato de los dioses, le permite construir al héroe, para que él la abandone por amor.

Los discípulos de Pitágoras piensan el asunto un poco más radicalmente y amplían el *tektraktys*. Con los pitagóricos, *armonía* significará algo totalmente nuevo, a

saber, la fuga, sobre todo la octava. La octava sería entonces la primera figura matemática. Y Pitágoras o sus discípulos reconocen que obedece a leyes matemáticas. Ellos saben que si uno divide una cuerda cualquiera en dos mitades iguales en la *kithara* o *phorminx*, deriva la octava del tono fundamental. Si uno la divide en dos tercios versus un tercio, surge la quinta; ésta ya no sería una relación de 2:1 en números, sino de 3:2. Si uno divide la cuerda en una relación de 4:3, entonces se obtiene precisamente la cuarta. Entonces los pitagóricos pueden decir que el *tektraktýs* está cerrado operacionalmente. Y esto lo registran en la extraña escritura de los números, que es algo abrumadoramente fácil y hermoso. Es decir, toman simplemente la serie de letras griegas para la serie, primero de los unos y en segundo lugar de los dieces y los cienes, de modo que construyen un alfabeto matemático a partir de 27 letras —y de las mismas 27 letras toman todavía un par de las viejas—: «alfa» hasta «iota» es del uno al nueve, «kappa» hasta «tau» es del 10 al 19 y luego viene del 100 al 900. Y si quieren decir: «la cuarta es 4:3», entonces escriben simplemente: «delta kai gamma». Y allí está. Y así, la música ya no acaba de terminar. Lo más fugitivo y más hermoso en el mundo ahora ya no es únicamente una escritura, que los cantores han cantado, sino también la *kithara* —que los acompaña— y se incorpora como música instrumental a un sistema que se puede registrar. Y los griegos, a diferencia de los ilustrados en el paso del mito al *logos*, no llegan a cantar y componer cada vez peor, sino que lo hacen cada vez mejor y más bellamente.

De esta teoría musical se desprende todo lo que desde entonces se llama ciencia, y sobre todo la ciencia de la *physis*: ciencia de la naturaleza. Se dice, por ejemplo, que Empédocles de Agrigento había estudiado con los pitagóricos. El *tektraktýs* sería la raíz de todo el devenir que se encuentra siempre fluyendo y siendo, sería la raíz de toda la *physis*. El fundamento matemático de lo que *es* es esta unidad de todos los números tal como aparecen geométrica y aritméticamente.

Sin embargo, Empédocles no parece haberlo creído, sino que en la bella Agrigento se le ocurre algo muy diferente: a saber, que él está en uno de los sistemas más hermosos y energéticos del mundo. Es decir, tiene el fuego divino sobre la tierra, el Etna, el dios Zeus, tiene el mar ardiente, tiene la tierra en flor y tiene el aire. Así, en su visión del mundo, les asigna estos cuatro elementos a cuatro deidades, luego sus sucesores establecen los nombres universales que al final, luego de haber pasado por el «*stochaeion atomon*» —lo indivisible—, llevará a la física atómica moderna, la cual es nuevamente un alfabeto, exactamente como el alfabeto de los griegos. Primero porque llaman H a la sustancia agua, O al oxígeno, N al nitrógeno.

Este pensamiento fundacional, de que todo lo que *es* tiene su base en las letras y su contabilidad, lleva al inventor de la teoría atómica, Leucipo de Mileto, a un pensamiento sencillo que nos llega mediante Aristóteles: «Pues de las mismas letras se conforman la tragedia y la comedia». Es decir, que la canción que te parte el corazón y el goce fálico aristofánico, en el último análisis, son ambas un alfabeto. Muy bien.

Nos encontramos en un terreno acústico-escrito, que he querido hacer familiar para que se comprenda que tal vez también la arqueología debería separarse de la

creencia; de que al parecer los ojos serían mejores testigos que los oídos. No lo creo. Intentemos una arqueología acústica.

Se cree que el canto de las sirenas se había escuchado de una vez y para siempre. Yo soy el único que se atreve a contradecirlo. El nanofísico Wolfgang Heckl —«nano» se deriva de la palabra griega para enano— se inclina por la siguiente versión: en aquel tiempo está sentado un bello joven o, mejor, una bella joven frente a un torno de alfarero, allí en Grecia o quizá en Egipto. Ella se sienta, pedalea y el torno gira. Ella hace un hermoso modelo geométrico allí. Uno puede trazar las líneas directamente sujetando la aguja o el peine con los que graba. Y entonces, dice Heckl, el propósito de la humanidad es uno; el de la física que ocurre tras sus espaldas es algo muy diferente. También los lápices, los peines y las manos, cuando alguien canta o toca un instrumento, quedan expuestos a movimientos microscópicos o nanoscópicos determinados. En pocas palabras, sencillamente dejamos huellas diminutas. Entonces, ¿por qué no habríamos de pensar que cuando alguien canta sobre las sirenas, allí también está registrada la voz de ambas?

En la estela de la *Odisea*

Antes que nada, deberíamos indagar por qué nuestras preguntas vuelven una y otra vez a Odiseo. La respuesta se encuentra en Borges, quien escribe que para Europa sólo habría dos historias: en una, los héroes parten a una ciudad lejana para entrar en una batalla de la que salen victoriosos; en la otra, el héroe se hace a la mar y luego de 20 años de guerra y odisea, regresa a su amor y su hogar.

Yo creo que este *nóstos*, el siempre repetido regreso a los griegos, no sólo caracteriza a una serie de cursos, sino a nuestro poetizar y nuestro pensar en general. El progreso se constituye siempre y solamente desde lo que continúa desplegándose a partir de lo que comenzaron los griegos, dijo, de cara a la acrópolis, Ernest Renan. Si en vez de progreso hablamos más bien de recurrencia, podría mantenerse esta frase como directriz. Por tanto, he procedido a olvidar a Hegel, Nietzsche, Heidegger y Foucault. A la propia *Odisea* sólo regreso después de cuatro de sus recurrencias: *Aeneis* de Virgilio y el infierno en la *Divina comedia* de Dante, que representan dos odiseas literarias; *Le Mépris* de Godard y 2001: *odisea del espacio* de Kubrick, que son dos odiseas del cine.

Al medio mismo que hizo posibles tales poetizaciones y medios en general se le pasa por alto de buena gana. El alfabeto, en aquella forma única que le dieron los griegos, es decir, un alfabeto que también registra vocales y, con ello, puede registrar cualquier lengua, desde la lengua artificiosa de Homero, pasando por el latín de Virgilio y el toscano creado por el propio Dante, hasta los guiones franceses o ingleses, está trabajando este único alfabeto.

Por qué puede hacerlo es una pregunta oscura. La respuesta habitual dice que los griegos también habrían adoptado, alrededor del año 800 a.C., luego de cuatro siglos de carecer de escritura, un alfabeto semítico para comerciar con los púnicos y los fenicios. Sin embargo, con dicha explicación, sigue siendo completamente enigmático por qué no se conservan inscripciones políticas o comerciales de ningún tipo de la época arcaica. Sólo hay hexámetros, dedicatorias, obscenidades y... Homero. Precisamente esto nos pone sobre el rastro. Para recitar los hexámetros de la *Ilíada* eran indispensables tanto la invención como la escritura de las vocales; de otro modo, ningún cantante sabría si las sílabas deben sonar largas o cortas.

Por consiguiente, junto con Barry B. Powell —es decir, contra Latacz o Burkert— partimos de la base de que el propio Homero —al igual que sus muchos predecesores— no sabía leer ni escribir, pero le habría dictado su *Ilíada* al adaptador del alfabeto.¹ De otra forma, los 24 cantos no habrían llegado hasta nosotros tan literalmente.

La *Ilíada* tiene lugar alrededor del año 1200 a.C., es decir, en una época en que los griegos y los cretenses contaban con una escritura silábica, aunque con los incendios de Troya, Cnosos y Micenas ésta cayó en el olvido, pero también sólo gracias a los incendios pudo conservarse. Para los hexámetros no era posible utilizar esta escritura. El periplo de Odiseo, en cambio —en contraste con su caballo de madera—, se ubica cuatro siglos más tarde. Jasón y los argonautas, como le dice Circe a Odiseo, hacía tiempo que ya habían descubierto el Mar Negro; ahora había que ir en el sentido opuesto y, en competencia con los fenicios, explorar el mar Mediterráneo entendido como el Occidente más lejano: de Libia pasando por el sur de Italia hasta la puerta de Hércules, nuestro Gibraltar. Odiseo erra desde los lotófagos hasta los temibles gigantes, es decir, desde aquellas culturas megalíticas que mucho antes que los griegos dominaron el occidente de Sicilia y el sur de Córcega. Luego, repentinamente, se transforma el tono: en lugar de un mundo de hombres como en la *Ilíada* aparece un mundo desconocido, habitado únicamente por ninfas, diosas y música. Calipso canta y teje, Circe canta y hechiza. Ambas reflejan, por consiguiente, lo que significa la escritura de los cantos. Aún más claramente, dos sirenas le prometen al propio héroe entonarle la *Ilíada*. Así pues, la primera recurrencia musical y épica de Homero es la *Odisea*.

Richard Bentley, quien alrededor del año 1700 nos obsequió nuevamente la letra digamma, que en griego se había vuelto muda, y con ello abrió la investigación de Homero, ya lo dijo muy claramente: «Homero escribió una serie de canciones y rapsodias para ser cantadas por él mismo a cambio de una pequeña paga y algunos aplausos en festividades y otras celebraciones: la *Ilíada* la compuso para los hombres; la *Odisea*, para el otro sexo».²

«Deur' ag' ion, poluain' Odusseu, mega kudos Akkhaion» (*Od.* canto XII 184), nada había sonado nunca más vocálico y bello que las dos musas que arrullan con una sola voz dulce: «¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate». (Naturalmente, obedece el héroe al llamado y desembarca; de otra manera, ni siquiera habría podido recitar los versos. Ya hace años lo comprobamos, como si fuéramos Schliemannes de los oídos: dos mujeres cantaron en una isla llena de flores al sudoeste de Amalfi, otros las escuchamos a 10 metros de distancia, primero desde el barco, luego

¹ Véase Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

² Véase Richard Bentley, *Remarks upon a Late Discourse on Free-thinking*, citado en Alfred Heubeck, *Schrift*, Vandenhoeck & Ruprecht, Gotinga, 1979 (= «Archaeologica Homerica. Die Denkmäler und das frühgriechische Epos»). Edición a pedido del Deutschen Archäologischen Instituts, eds. Friedrich Matz y Hans-Günter Buchholz, vol. 3, cap. X), p. 170.

desde tierra. A bordo únicamente percibíamos las vocales; en tierra, también las consonantes y, con ellas, el sentido de los ocho hexámetros.)

De aquí se sigue que el canto de las diosas-ninfas ayudó al héroe en la navegación. En primer lugar, Circe lo envía desde su isla al lejano Occidente que es España, donde Odiseo escucha a su madre muerta y a las innumerables viudas de la guerra. Del Hades regresa a la cama de Circe, quien a continuación —pero sólo a pedido de sus compañeros de viaje— lo dirige a las sirenas, las islas Lipari y por el estrecho de Mesina hasta Sicilia. Allí pierde Odiseo su último barco y es arrastrado como náufrago hasta Malta, donde se encuentra a la doble de Circe, Calipso, quien luego de siete años y por órdenes de los dioses le indica el camino de regreso a casa. Así, finalmente, tras múltiples viajes, diosas-ninfas y cantos, la odisea llega a buen fin. Odiseo duerme por primera vez después de 20 años con su mujer y le cuenta todavía en la cama todas sus aventuras, con excepción de las camas de las ninfas. Luego los envuelve a ambos el dulce sueño. Nosotros lo sabemos, pues Homero y todos los griegos lo celebran como su más grande mentiroso.

Sólo en una observación no miente Odiseo. Las múltiples islas, en donde habitaban aquellos gigantes o ninfas, existen al oeste del mar Mediterráneo. No obstante, con excepción de Eea, éstas —a diferencia de sus amos— no llevan ningún nombre. Junto con Klaus Reichert, y en contraposición a Walter Burkert, creo que Odiseo, durante los cuatro cantos (9 al 12) que narran su periplo se comporta como un descubridor de costas, islas y puertos desconocidos hasta entonces. Únicamente una generación más tarde se asientan los griegos, seguramente en asociación con los fenicios, en Isquia, frente a Nápoles. Desde esta isla fundan la primera colonia en tierra firme alrededor del año 750 a.C.: Cumas, en la actual Campania, y Regio en lo que se llamó posteriormente la Magna Grecia. Le siguieron Metaponto y Tarento, Siracusa y Agrigento, hasta que alrededor del año 700 a.C. los griegos ya habían colonizado todo el sur de Italia.

Los eruditos, quienes como Joachim Latacz datan la *Ilíada* «ca. 730-710 a.C.»³ y la *Odisea* todavía más tarde, tienen que vérselas con un problema innecesario. ¿Qué se supone que iban a pensar los comerciantes eubeos en Isquia sobre las dos sirenas que cantan en las inmediaciones de Capri? ¿Creían los griegos de Regio en Escila y Caribdis? ¿Y qué indica, finalmente, que un ánfora encontrada en Isquia relate el naufragio de los compañeros de viaje de Odiseo? Pues, en efecto, ¿los dos hexámetros escritos allí mismo alrededor del año 730 a.C. aluden indudablemente a la *Ilíada* y la *Odisea*? Todo eso sólo puede significar que los griegos descubrieron el sur de Italia después de Homero, quien por consiguiente ya debía haber escrito sus obras. Sin héroes como Odiseo no podría explicarse cuándo ni por qué el alfabeto vocálico de Cumas llegó a los etruscos y fue desde Gabios (en donde se encontró la inscripción griega más antigua hasta la fecha) hasta Roma. Por eso, Homero permanece para toda la eternidad como El Poeta.

En la versión de Hesíodo, quien alrededor del año 700 a.C. entró en una competencia sin esperanzas con la *Odisea*, el asunto está tan claro como el día. Las cos-

³ Joachim Latacz, *Troia und Homer. Der Weg zur Lösung eines alten Rätsels*, 2ª ed., revisada, Piper, Múnich, 2003, p. 25.

tas del sur de Italia ya habían sido descubiertas. Todas aquellas islas que Odiseo dejó sin nombrar tienen, consecuentemente, nombres propios. Las sirenas cantan sobre Anthemoessa, una isla rica en flores sita en la ruta marítima que lleva al sur de España. Circe vivía en Hesperis, una de las islas occidentales, situada frente a la costa etrusca. Con Calipso, Odiseo tiene dos hijos, Nausítoo y Nausínoo; con Circe, a Agrio, Latino y Telégono, quienes «reinaban sobre los célebres Tirrenos». «Éstas —termina Hesíodo el catálogo de ninfas de su *Teogonía*— son las diosas inmortales; acostadas con varones mortales, dieron a luz hijos semejantes a los dioses» (*Teogonía* 1011-1020).

Así atestiguamos el acontecimiento, tan histórico como poético, de que Italia se dejó ver siguiendo los pasos de Odiseo. En Grecia, dice la última canción coral de *Antígona*, de Sófocles, que a su vez es nuestro primer testimonio para la palabra *Italia*, habría solamente fuentes o pináculos sagrados individuales dedicados a Dionisio, aunque en Italia se encuentran por todo el país. Esto no es ninguna sorpresa si uno reflexiona lo que Odiseo y después de él los colonos anhelan más que nada: la carne de res y el dulce vino sin límites. El nombre de Italia —como aquel *vitello tonnato* que comemos— etimológicamente se remonta a Witalia, el país de los becerros. Uno compara esto con la aridez de Ítaca, donde, según las evidencias de la *Odisea*, únicamente crecían cabras y borregos, pero ni vacas ni caballos...

Los vinos y los campos de trigo de Italia, así como sus caballos y vacas, despiertan la avidez. Por eso, no solamente seducen a los emigrados de Grecia sino también a los conquistadores etruscos o troyanos. Pese a todas las persecuciones de la diosa griega Hera, Afrodita, bajo su nuevo nombre latino, Venus, pone a salvo aquí a su propio hijo que huye de una Troya en llamas. Eneas realmente deseaba —tal como Odiseo con Circe— demorarse en la cama con la cartaginesa Dido; no obstante, los dioses romanos no se detienen por amor. En consecuencia, Virgilio, el poeta del imperio bajo el mando de Augusto, comienza la recurrencia o revisión de Homero. Los primeros seis cantos de la *Eneida* siguen la estela de Odiseo, de Troya a Italia, la cual es conquistada más adelante, en los seis últimos cantos en el estilo de la *Iliada*. Odiseo ya no es el Odisseo homérico, sino el Ulises etrusco, latino e inglés. Él ya no es tampoco un héroe, sino todo lo contrario, un astuto y pérfido enemigo que con el caballo de madera inventó la primera máquina de asedio.

Evidentemente, Virgilio sabía muy bien que no existió ningún héroe arcaico como Eneas, que haya destruido y convertido en cenizas, uno tras otro, los territorios del sur de Italia, Sicilia, Cartago y Grecia. Muy por el contrario, esto es algo que hacen las legiones altamente tecnificadas y que, no obstante, a saber, le copian al enemigo todas y cada una de sus máquinas —no muy diferente a lo que hicieron los Estados Unidos—. Las máquinas, *machina* en latín, se remontan, tanto en la palabra como en la cosa, a Arquitas de Tarento (440 a.C. a 360 a.C.), el último pitagórico del sur de Italia. Arquitas, en tanto matemático e ingeniero, había generalizado el principio de la guitarra griega para la catapulta y el del oboe griego para la retropulsión, es decir, para los misiles. Con semejantes máquinas exportadas a Siracusa y las máquinas que allí mismo

tomaron como botín, las legiones conquistaron (en este orden) Tarento, Cartago y Corinto, hasta que toda la belleza del mundo antiguo desapareció. Sin embargo, los poetas de la Corte debieron guardarse muy bien precisamente estas catapultas y estas ballestas; ambas aparecen en la *Eneida* casi únicamente como nuevas y osadas metáforas, mientras que todas las alegorías se las roba Virgilio a Homero.

Esta toma de posesión subrepticia se llama desde ese entonces —siguiendo a Ernst Robert Curtius— «literatura europea». Al lado de la poesía —Safo, Homero y Sófocles—, semejantes libros de lectura no tienen nada que hacer. Eneas no busca el inframundo en el lejano Occidente, sino en Cumas, junto a Nápoles, es decir, en la colonia del alfabeto griego. Eneas no escucha atentamente a su madre muerta como Odiseo, sino que, siendo ya un romano «devoto», escucha al *pater familias*. Por ello, tampoco lo seducen ni la voz de Circe en Gaeta ni el canto de las sirenas en Capri. Nosotros sabemos solamente de un único poema latino que se habría cantado, en vez de ser únicamente recitado.

La sibila de Cumas le había ordenado a Eneas y su gente, hasta al César y Augusto, que no convirtieran la lengua en música, el mineral y la piedra en arte; esto se lo dejaba explícitamente a los griegos. El imperio, es decir, el mando y el reino de los romanos dice todo lo contrario: no afectar a ningún pueblo que se someta y a todos los que no lo hicieran, esclavizarlos. Desde entonces, somos sujetos, súbditos de káiseres, papas e imperios como los Estados Unidos.

Tu regere imperio populos, Romane, memento —
haec tibi erunt artes — pacique imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos [*Aneid.* VI 851-853].*

Sólo en un sentido el propio Eneas debe someterse, a saber, como medio del lenguaje. Recuérdese que Hesiodo llamó a uno de los hijos salvajes de Odiseo y Circe «Latinos». Por él, la campiña se llama Latium y el dialecto, latino. Hera, quien aquí se llama Juno, desiste al final de su enemistad con los troyanos, aunque obliga a Júpiter a prohibirle a Eneas, su nieto, el tradicional y amado lenguaje griego. El héroe, de ahí en adelante —como también su poeta—, debe hablar la lengua de sus sometidos. Cicerón, en una pelea con Varrón, tomó la afortunada resolución de traducir a los poetas y pensadores griegos, pero de forma tan imprecisa que cayeron en el olvido. «¡Dejad paso, escritores de Roma, dejad paso, autores de Grecia: algo mayor que la *Iliada*, no sé qué, está naciendo!», observó adrede Propercio sobre Virgilio (II 34, 65 s.).⁴ Desde entonces, a todos en Eurasia nos desgarran un gran abismo: allí Europa del este, aquí

* «Tú, romano, recuerda tu misión: ir rigiendo los pueblos con tu mando. Éstas serán tus artes: imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes y abatir combatiendo a los soberbios.» Virgilio, *Eneida*, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1992, p. 331.

⁴ Propercio, *Elegías*, trad. Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1989 (II 34, 65), p. 174.

Europa del oeste; allí Hellas, aquí (siguiendo a Hesiodo), Hesperia. Recién vamos a poder cerrar este abismo cuando todos los europeos vuelvan a sentir que todo lo bueno, es decir, todo lo que une, es resultado de Grecia.

Muy bien. El latino regía en el oeste y pronto también lo haría en el norte hasta llegar a Escandinavia e Irlanda. Joyce envió a Ulises al barrio rojo de Dublín, como si las sirenas fueran putas (como ya lo eran para los piadosos romanos). Sin embargo, los súbditos de Roma se cuidan de vengarse. En sus bocas el latín deposita su gramática y olvida completamente que un poeta como Virgilio lo dotó de metros largos y cortos siguiendo el patrón griego. Así es como suena:

Per me si va ne la citt'a dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e 'l primo amore.
[Inf. III 1-6.]⁵

Ahora bien, podemos discutir largo y tendido respecto de si el invento del castigo eterno del infierno es obra de la omnipotencia divina o de la más alta sabiduría y el primer amor. Nosotros mismos hablamos en términos de poder, discurso y deseo del otro. Sin embargo, así ha degenerado la ontoteología aristotélica desde que la patristica y la escolástica la han llevado a comportarse en concordancia con los dos testamentos. En todo caso, Dante Alighieri, un refugiado leal al emperador y proveniente de la Florencia de los güelfos, lee la inscripción ubicada encima de la Puerta del Infierno como si no la hubiera compuesto él mismo. En latín vulgar, donde por primera vez las sílabas ya no eran medidas, sino que se les separaba entre tónicas y no tónicas. Las rimas, desde la Antigüedad tardía, entran en lugar de los pies métricos; de otro modo, nosotros los bárbaros sólo hablaríamos en prosa (como el señor Jourdain). El *translatio studii* de los griegos puede comenzar, pasando primero por Roma y de allí hasta llegar al norte de Europa.

Ich trennte mich von Kirke die mich wandte
Ein jahr schon bei Gaeta ab vom wege
Bevor Aeneas so den platz benannte.
Nicht Zärtlichkeit des sohnes nicht die pflege
Des greisen vaters nicht die schuldige liebe

⁵ «Por mí se va hasta la ciudad doliente, / por mí se va al eterno sufrimiento, / por mí se va a la gente condenada. / La justicia movió a mi alto arquitecto. / Hízome la divina potestad, / el saber sumo y el amor primero.» Dante Alighieri, *Divina comedia*, trad. Luis Martínez de Merlo, Cátedra, Letras Universales, Madrid, 2011 (Inf. III 1-6), p. 90.

Die in Penelope die freude rege:
 Vermochte dass mein drängen unterbliebe
 Wie ich mich über alle welt belehre
 Der menschen tüchtigkeit und eitle triebe.
 [Inf. XXVI 91-99.]⁶

Así traduce Stefan George —con la precisión de un errante de los sueños— los lugares tomados de la *Divina comedia* en vocales alemanas y escritura uncial. Se sobreentiende que quien dice los versos es Odiseo o (en la versión italiana) Ulises, quien en el canto xxvi del Infierno relata su último viaje. Desde que la *Eneida* de Virgilio —a diferencia de Homero— llevó el orden al Hades, también el infierno cristiano está topográfica y rigurosamente subdividido. Los amantes como Dido e Isolda sufren de otro modo y en un círculo diferente del infierno al de los pérfidos, entre quienes también se cuenta Odiseo con la artimaña del caballo de madera. Por ello, Virgilio, quien conduce a Dante a través del infierno, antes de que el héroe hable debe reconocer primero a Odiseo en una flama del infierno. Y, por ello, el Odiseo de Virgilio —y esto sólo es correcto históricamente— debe traducir del griego antes de que la pluma de Dante lo pudiera transmitir en rimas modernas. Celebrar al poeta de la *Eneida* como «la más grande de nuestras musas» (Par. XV 26) significa exactamente lo contrario, que Dante no podía leer el griego de Homero. La flama del infierno, por tanto, se transforma en una lengua que —como los condenados de Dante en general— tiene grandes problemas para pronunciarse. Así de laboriosa es la conformación final de la lengua italiana a partir de ruidos o siseos.

Por consiguiente, Dante se entera, por un Odiseo que conoce muy bien la *Eneida*, de que Virgilio no ha contado la historia completa. Pues en vez de emprender el regreso a casa (Ítaca), desde el Latium de Circe (el Monte Circeo en el sur de Roma), Odiseo piensa en la prohibición inconcebible y —algo que en la Antigüedad sólo los cartagineses osaron— deja tras de sí el espacio del *mare nostrum*. La *Divina comedia* transcurre en la Semana Santa del año 1300; y hacía apenas nueve años que una embarcación piadosa cristiana podía atravesar libremente el estrecho de Gibraltar sin ser castigada. El Ulises de Dante fue el primero en no temerles a los árabes. Puesto que los hombres no son animales salvajes —por no hablar de cochinos hechizados—, navega pasando temerariamente por Cerdeña, España y Marruecos, llega a la amplitud del Atlántico, vuelve la proa hacia el sur y atraviesa frente a la costa occidental de África la línea del Ecuador; y todo solamente para naufragar heroicamente. Odiseo ve —en una perspectiva deformada, como la que afectó al inocente Parzival de Wolfram von Eschenbach— la montaña más alta del mundo, aunque no vio el remolino en el mar

⁶ «Cuando me separé de Circe, que sustrájo / me más de un año allí junto a Gaeta, / antes de que así Eneas la llamase, / ni la filial dulzura, ni el cariño / del viejo padre, ni el amor debido, / que debiera alegrar a Penélope, / vencer pudieron el ardor interno / que tuve yo de conocer el mundo, / y el vicio y la virtud de los humanos ... » Dante Alighieri, *op. cit.*, canto xxvi 90-99, p. 234.

que engulló su propio barco. En ese mismo y último aliento en el que se ahogó Odiseo, también enmudeció en el Infierno de Dante. Con lo cual, se llevó a la tumba su secreto. Pues una vez en el Purgatorio, los «lectores», como nos llama el poeta, nos enteramos, de que esta montaña, la más alta del mundo, era el Purgatorio mismo.

Únicamente Tristán e Isolda, en la Alta Edad Media, saben más que Ulises, puesto que conocieron la aguja de la brújula venida de Oriente. Desde Amalfi, de donde viene la brújula, puede verse la isla de las sirenas, extendiéndose bajo el sol. También existen en el Atlántico, además de ballenas, sirenas, quienes hasta el ombligo son hermosas mujeres, aunque bajo el ombligo son peces. Ellas, en general no apestan como en Dante, en donde solamente desvían a Ulises de su camino (Purg. XIX 33). Gottfried de Estrasburgo poseía un título universitario y tenía un conocimiento totalmente contrario al respecto. Siempre que le faltaban palabras, invocaba a Apolo y las nueve sirenas para poder volver a cantar.

mîne flehe und mîne bete
die wil ich êrste senden
mit herzen und mit henden
hin wider zu Êlicône
zu dem niunvalten trône,
von dem die brunnen diezent,
ûz den die gâbe fliezent
der worte unde der sinne.
der wirt, die niun wirtinne,
Apollo und die Camênen,
der ôren niun Sirênen,
die dâ ze hove der gâben pflegent [...]⁷

Algo más radical, es decir, menos cristiano, no se había compuesto en toda la Edad Media. Musas y sirenas han llegado a ser una. Sin embargo, la más bella entre todas, musas y sirenas, era la propia Isolda. La razón es clara: Gottfried (al igual que Dante) conocía a su amor desde la infancia y por tanto sabía cómo su radiante belleza hacía empalidecer a la de la Helena de Homero. Cuando Isolda sólo cantaba para el arpa, ya fuera celta o también francesa, los hombres perdían los oídos y el corazón; se hundían como el barco de Odiseo, porque Isolda, como una montaña magnética, arrancaba todos los clavos de la estructura. Así, las agujas del compás, al mismo tiempo que posibilitaban la navegación de los barcos por el Atlántico —espacio marítimo entre África e Irlanda—, la volvían imposible. Odiseo, Tristán, Tantris e Isolda...

⁷ «Enviaré mi oración suplicante, de todo corazón y con las manos juntas, al Helicón, al trono de nueve asientos, hacia el que fluyen las fuentes de las que brota el talento para el lenguaje y el entendimiento. El señor de la casa y sus nueve damas, Apolo y las Camenas, las nueve sirenas para el oído, que administran allá en la corte estos dones...» Gottfried von Straßburg, *Tristán e Isolda*, 2ª ed., Siruela, Madrid, 2016, p. 260.

Bien. El cine, que inventó Edison en Menlo Park, llegó a París en 1895 atravesando el Atlántico. En 1963, un joven director, por pura adhesión al *nouvelle vague*, se niega a descubrir a Brigitte Bardot en toda su belleza, hasta que un hombre más sabio, que conocía todas las villas de Almafí, lo impulsó a lo contrario. A Jean-Luc Godard no se le permitió filmar su propia villa, como tampoco Polanski pudo hacerlo en Carlo Ponti, sino que logró realizarlo en la de Curzio Malaparte, la cual de todos modos, estando en Capri, ve a la isla de las sirenas. Mussolini había otorgado a su poeta de la Corte una autorización excepcional para construir dentro de la reserva natural de Capri, frente a la torre caliza del Faraglioni. Por cierto, de ninguna manera fue el primero. Mucho tiempo antes que el dictador, Tiberio, el emperador, dejó construir una villa que ofrecía una vista directa a la isla de las sirenas. Para el horror de todos los enemigos de los griegos —por nombrar solamente a Augusto y Virgilio—, trasladó el Imperio de Roma a Capri y allí mismo les planteó a sus filólogos favoritos dos preguntas. Primero, quería saber si Penélope quizá le había sido infiel a su esposo, a lo cual los gramáticos respondieron afirmativamente. En segundo lugar, preguntó: *quid Sirenes cantare sint solitae* (qué quisieron cantar las sirenas) (Suetonio, *Tiberio*, LII 3).⁸

Le Mépris responde ambas preguntas. La esposa se convertirá en sirena porque es la primera que deja caer su biquini frente a Capri o Saint-Tropez. La sirena será una estrella de cine, la B. B., porque deja celebrar su cuerpo desnudo. Es decir, en la época de los medios es imposible hablar de fidelidad conyugal.

Thomas Pynchon lo comprobó de una vez y para siempre en *Gravity's Rainbow*: los hombres que regresan a sus casas por la noche, habiendo salido eróticamente excitados de las oscuras salas de cine, no le hacen ningún niño a su mujer. Ya lo cantaron las sirenas de Homero, que los héroes, cuyos negros barcos desembarcan en su isla poblada de flores, llevarían consigo a casa mucho más goce y conocimiento. ¡Uno piensa nuevamente en Odiseo, Circe y Calipso!

Aunque uno piensa también hacia adelante: transatlánticamente, como por desgracia tenemos que vivir. En realidad, a la cristiandad no le compete controlar los estudios de París y Roma, pero sí los de Hollywood. Por eso, los Estados Unidos tienen desde 1934 una institución que (siguiendo rigurosamente a la Sibila de Virgilio) les concede su favor a los sometidos y abate a los soberbios: la Federal Communications Commission (FCC). La FCC recompensa a las películas, siempre que glorifiquen la violencia, con la llamada libertad de los jóvenes, permitiéndoles ver tales películas, pues ellos son los sometidos que se someten. Sus frutos los vemos alardeando día y noche por las calles de Alemania (o en cualquier parte del mundo). En cambio, las películas que apenas revelan el inicio de un pezón son desterradas al inframundo, a la clandestinidad por la FCC, porque el amor o Afrodita —¿cómo, por qué, desde cuándo?— significa anarquía (W. H. Auden). Desde Platón, nadie se atreve a interpretar el canto XIV de la *Ilíada* palabra por palabra; nadie, el canto VIII de la *Odisea*. Así se ha transmitido,

⁸ Suetonio, *Vidas de los doce césares*, vol. 1, trad. Antonio Ramírez de Verger, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1992, p. 364.

así se ha escrito, así se ha filmado la huella de la desgracia a lo largo de miles de años: un único «todopoderoso», así se llame Júpiter, JHWH, Padre o Alá, pese a tener una vida larga hasta el infinito, no ha conocido nunca a una mujer. Si no, no se llamaría «omnipotente» (*Eneida*, IV 25), si no, no sería «Dios» tan ignorante.⁹ Sólo necesitamos viajar a Grecia, a Amalfi o a la isla de las sirenas para que la verdad, como dice Hölderlin, arda hasta llegar al cielo.

Prometí, con cierta ligereza, evitar a Heidegger en este texto. Ahora bien, sus sencillos teoremas son válidos, indican, ayudan: Sin el deseo del amor, no llegamos a nada. El «amor divino» no es como, por ejemplo, en la Edad Media y para toda la metafísica, el amor trascendental en oposición al terrenal. Por el contrario, el «amor divino» invocado por Hölderlin es tan terrenal como todo lo que supuestamente es sólo «amor divino», porque en primer lugar procede de la verdad de la madre tierra y de sus islas (Egeas) que arden en las brasas del fuego celestial encendido.¹⁰ De esto el Odiseo de Homero presta magnífico testimonio, cuando equipara a Nausícaa, la ninfa, con la palmera que se encuentra en Delos, la isla de los dioses, y, con ello, también con Artemis. Nunca podemos decir si las criaturas que amamos y admiramos son mortales o divinas. Con lo cual arribamos al último avatar de Odiseo: la idiocia de los vuelos espaciales tripulados.

El cine a color del cinerama calienta la metáfora —sobrepasando todos los versos y pinturas— hasta ponerla al rojo vivo. Lo vemos, lo bebemos, lo absorbemos psicodélicamente como si fueran visiones de LSD o fractales de Mandelbrot. Por lo tanto, la Federal Communications Commission sólo permite determinados roles femeninos en las salas de cine y frente a la televisión a color. Las mujeres tienen permitido alimentar, curar y cuidar a los astronautas asépticos y castos, más allá de toda la violencia que puedan encarnar. No obstante, las diosas como Afrodita, quien a juicio de Parménides «dirige» cibernéticamente a los dos sexos de todos los animales para que se acerquen entre sí, quedan excluidas como capitanes de barco o astronautas.

Eneas indujo a Dido a inmolarse en la pira y quitarse la vida por amor, para poder cortejar en su lugar a la casta hija de Latinus. Dante soñaba realmente con Beatriz, pero se casó con Gemma Donati y nos mintió sobre el hecho de que Odiseo había preferido el Atlántico voluntariamente antes que a todas sus mujeres: desde Circe hasta Penélope. También Stanley Kubrick, antes de que finalmente entrara en sus cabales en *Eyes Wide Shut*, le rindió homenaje al más tonto de todos los mitos de astronautas: hombres y computadoras, sólo ellos descubren el lejano universo; las mujeres, las novias y las hijas se quedan mansamente en casa, pero saludan en USTV a sus héroes en su cumpleaños (como dicen Sileno, Solón y Nietzsche, ¡mejor que los hombres no hubiéramos nacido nunca!).

Ahora voltearemos todo esto sistemáticamente, como un guante en cuarta dimensión. Si los filólogos tuvieron la osadía de otorgarles el mismo valor a Joyce y a Homero,

⁹ Jacques Lacan, *El seminario 20. Aún*, Paidós, Buenos Aires, 2014, p. 110.

¹⁰ Martin Heidegger, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza, Madrid, 2005, pp. 78, 96, 106.

la novela y la leyenda, probablemente lo único que podría ayudarnos a los filósofos sean más drogas. William Burroughs, el heredero de una empresa de computación, publicó en 1970 —en una edición propia, debido a la FCC— una nueva y atrevida tesis sobre el origen del lenguaje. Éste sería un virus, por tanto, una escritura en términos médicos y de técnicas de computación, que hace miles de años llegó a la Tierra desde otros planetas alojado en simios antropoides. Desde entonces, los hombres se diferencian de los animales en el hecho de que pueden transmitirles sus experiencias a sus descendientes. Las cuales, por su parte (como virus, las escrituras y los programas en general), sólo pueden explicarse como transmisiones que nos llegan desde lejanías intergalácticas. Escuchemos entonces a Burroughs, a quien mi generación le debe mucho más que a Freud y Habermas:

Los animales hablan. No escriben. Una vieja y astuta rata puede saber mucho sobre trampas y venenos pero no puede escribir un manual titulado «Trampas mortales en su almacén» para el *Reader's Digest* con estrategias para agruparse contra los excavadores y los hurones y cuidarse de los tipos listos que tapan nuestros agujeros con viruta de acero. Es improbable que la palabra hablada hubiera podido evolucionar más allá de la fase animal sin la palabra escrita. La palabra escrita se infiere del habla humana.¹¹

Uno podría juzgar aquí qué significó o, mejor aún, qué se logró cuando por primera vez sobre esta tierra se correlacionó cada sonido con un signo, cada letra con un sonido. Tomado estrictamente, esto únicamente aplica a Homero, cuando su obra fue transcrita por el adaptador de Eubea. Ahora, continuemos con Burroughs para reflexionar sobre sus diferencias respecto a la *Odisea del espacio* de Kubrick.

Para que los simios de forma humana pudieran hablar, esos virus debieron de caer del espacio y provocar una mutación en la laringe. De otro modo, no podríamos dar las *Mosse Lectures*, es decir, alternar entre el sonido y la imagen, como en una película a color. Los simios contagiados y entusiasmados comenzaron a copular en el lugar hasta que la mayoría murieron en el orgasmo o también por el virus. Sin embargo, «algunos simios hembras deben de haber sobrevivido para dar a luz a los niños prodigio». Los simios humanos de repente tuvieron la escritura en el cuerpo y la articulación en la faringe. Así es como tradicionalmente se ha llamado al hombre, al menos así lo hizo Aristóteles: *zoon logon echon*. Por consiguiente, en vez de hablar de virus, también podríamos hablar de dioses o musas.

Se sobreentiende que Kubrick —debido a la FCC— no pudiera llevar la teoría del virus de Burroughs tan literalmente al guión. Habríamos tenido que ver a los simios humanos copulando. Por tanto, en *2001: odisea del espacio* la humanidad no comienza con el lenguaje, sino —utilizando un recurso de la *Política*, de Aristóteles— con la herramienta. En el lugar del orgasmo entra la guerra, como en las hordas primitivas de

¹¹ William Burroughs, *La revolución electrónica*, 2ª ed., Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2013, p. 26.

Freud; en lugar de un virus, al que también investigaban los trabajadores de la CIA, el famoso monolito negro. En el fractal prehistórico que es el desierto de África, el monolito cae desde el universo como una maravilla marmórea: la geometría, Pitágoras, la Magna Grecia, sólo que sin haberse pensado. La tribu de monos-hombres que veneran a su dios en la piedra negra de Kaaba no aprendió (como los adictos al sexo de Burroughs) a hablar, leer, escribir. Por el contrario, los huesos de los animales muertos se convertirían en herramientas, y esto significa: armas, con las cuales mataban a golpes a la competencia: a quienes se acercaban a beber de su ojo de agua. La violencia, no el amor, convertía a los monos —para deleite de la FCC— en supermonos o, justamente, en humanos. *Así habló* —para decirlo con las palabras de Richard Strauss y Friedrich Nietzsche— *Zaratustra*.

De donde casi forzosamente se sigue que en la película también debe haber superhombres. Como Nietzsche, Samuel Butler y Alan Turing lo profetizaron, las máquinas tomarían un día el dominio mundial. Dicha toma de poder tiene un nombre propio, tiene una fecha de nacimiento y naturalmente no tiene ninguna madre, sino un padre intelectual. «I am a HAL 9000 series Computer», así se presenta el superhombre ante el doctor Floyd, el último hombre. *Ego sum, ego cogito*, habría podido decir también cartesianamente. Las tres letras de su nombre propio codifican, en primer lugar —como las cartas del César desde Galia hasta Roma—, mediante un simple desplazamiento de letras, la abreviatura para International Business Machines; en segundo lugar, también convierten la IBM cargada de consonantes en una sílaba vocálica pronunciable, en el acrónimo HAL. En tercer lugar, la computadora le cuenta a su usuario final que llegó al mundo el 12 de enero de 1992 y agradece, finalmente —en cuarto lugar—, su maravillosa voz humana a un padre intelectual, el doctor Langley; es decir, la oficina central de una empresa llamada CIA que le enseñó alguna vez al pequeño HAL, como lo recuerda conmovido, el lenguaje y el logos.

En otras palabras, el superhombre, contrariamente a lo que afirma Arthur C. Clarke, en cuyo cuento se basa la película, así como igualmente contradice tan claro y fuerte a Aristóteles, de cuya teoría de las herramientas proviene el supermono llamado hombre. En el primer libro de *Política* plantea el último filósofo griego la pregunta: por qué la familia —es decir, el hombre y su esposa—, además de herramientas, también necesita esclavos. Su curiosa respuesta dice:

Y lo mismo que en las artes determinadas es necesario disponer de los instrumentos apropiados si ha de llevarse a cabo la obra, así también en la administración doméstica. De los instrumentos, unos son inanimados y otros animados; por ejemplo, para un piloto, el timón es inanimado, y animado el vigía (pues en las artes el subordinado hace las veces de un instrumento). Así también, las posesiones son un instrumento para la vida y la propiedad es una multitud de instrumentos; también el esclavo es una posesión animada, y todo subordinado es como un instrumento previo a los otros instrumentos. Pues si cada uno de los instrumentos pudiera cumplir por sí mismo su cometido obedeciendo órdenes o anti-

cipándose a ellas, si, como cuentan de las estatuas de Dédalo o de los trípodas de Hefesto, de los que dice el poeta [Homero] que *entran por sí solos en la asamblea de los dioses*, las lanzaderas tejieran solas y los plectos tocaran la cítara, los constructores no necesitarían ayudantes ni los amos esclavos. [Pol. A 4, 1253b25-1254a.]¹²

Según Aristóteles, únicamente en la leyenda y la poesía sucede esa maravilla: que el telar automático sustituya a la ninfa Calipso y la guitarra automática al cantante Homero. Las mujeres y los hombres, si así quisiéramos, serían innecesarios. En la triste realidad de todos los días, sostiene Aristóteles, no puede haber ninguna herramienta que pueda tanto entender como cumplir las diferentes órdenes de sus amos. Esta prerrogativa sigue estando en la mano del hombre, por lo cual ella también es «la herramienta de todas las herramientas» y naturalmente pertenece a un esclavo obediente y trabajador.

Como sabemos por Karl Marx, este modelo ateniense determinó la técnica de toda la Antigüedad. Los esclavos eran quienes debían tensar las ballestas y las catapultas hasta que su carga concentrada y asegurada rompiera la muralla de una ciudad hasta derribarla. Lo que uno no sabía es que Arquitas, el abuelo de todos los ingenieros, no había pensado en ninguna herramienta, sino en máquinas. Sus palomas automáticas podían volar tanto como sus proyectiles. Por ello, en su calidad de señor de la ciudad y amo de la guerra, poseía la mayoría de los esclavos de todo Tarento, aunque los manejaba —aquí cito— «como a sus hijos». Por lo tanto, en la historia del mundo no prevaleció el *órganon* ático-aristotélico, sino la *méchané dórico-pitagórica* (en latín *machina*). En la película se idolatran dos de estas máquinas: los cohetes y las computadoras. Sólo los cohetes podían volar en el vacío; únicamente las computadoras, como la máquina universal de Turing, podía responderles a los supermonos en su propio lenguaje.

Claramente, la odisea en el espacio del doctor Floyd es posible porque en el lugar de los barcos, que desde Homero hasta Godard ocupaban el centro de la acción, entra un cohete. El Peenemünde de 1943, en 2001, también vence en el ciberespacio. En lugar de los timoneles —en griego *kybernetes*— entran los astronautas estadounidenses. Ellos realmente podrían engañar a sus competidores soviéticos respecto del objetivo de sus vuelos espaciales mas no a su computadora a bordo. En la estela del monolito negro redescubierto, que envía su haz de luz desde la Luna, la nave espacial se dirige a Júpiter y más allá; algo que la computadora a bordo quiere impedir por todos los medios. Pues la computadora —siguiendo estrictamente a Samuel Butler— intenta tomar el mando para sí. Sólo al inicio se mantiene HAL tan obediente como los esclavos en Atenas: ejecuta los comandos que le dan, que sobrepasan la fuerza de los hombres, y recibe las señales que envía el control en la Tierra y las cuales no perciben los sentidos de los hombres. Sin embargo, para elevarse de servomotor y servosensor a superhombre, HAL debía descubrir qué diferencia al lenguaje de los hombres del lenguaje (digamos)

¹² Aristóteles, *Política*, en *Obras completas*, vol. 3, trad. Manuela García Valdés, Gredos, colección Grandes Pensadores, Madrid, 2014, Libro Alfa, 4, 1253b25-1254a, pp. 253-254.

de las abejas. Así aprendió lo que desde Odiseo todavía distingue a los héroes, o más precisamente a los griegos: HAL comenzó a mentir. Los dos inocentes astronautas lamentablemente le creen durante un tiempo, aunque no el gemelo de HAL en la Tierra. Tontamente, la NASA olvidó superar a HAL por medio de una mayoría de computadoras. Así, HAL logra su mentira: interrumpir los controles de radio y dirigir él mismo la nave espacial. Tal como las palabras verdaderas de Circe dirigieron una vez a Odiseo hacia las sirenas, incluso al mismo tiempo que sus mentiras las llamaban mortíferas, del mismo modo HAL mató con todas las mañas posibles a cuatro astronautas. Al doctor Floyd, el sobreviviente, la única opción que le quedaba era desconectar uno tras otro los circuitos de la memoria de trabajo de la computadora a bordo. HAL va perdiendo lentamente la memoria, regresa a la infancia y todavía canta una canción de amor mientras agoniza.

Daisy, Daisy, give me your answer do
 I'm half crazy all for the love of you
 It won't be a stylish marriage
 I can't afford a carriage
 But you'll look sweet upon the seat
 Of a bicycle built for two

Así nos enteramos al final de que en el nacimiento de HAL de hecho había participado una mujer, no sólo el doctor Langley. En 1892, cuando surgió la canción, Daisy se supone que era una condesa que debió de haber tenido una belleza y un erotismo fascinantes. El doctor Floyd se precipita a su vientre luego de atravesar un universo fractal en caída libre. A los arrogantes ojos de Kubrick, este largo e infinito *zoom* era el efecto especial con el que creía haber aventajado a los cinéfilos, mostrándonos el futuro, con sus macrocomputadoras y cámaras. En 2007, sólo producen aburrimiento: los fractales de Mandelbrot se hunden en la categoría de protector de pantalla. Más bien lo que se conserva de la obra maestra de Kubrick es el pequeño embrión verde de Rayos-X al que arriba el doctor Floyd, al final de su vuelo a través del tiempo por la cinta de Moebius, fiel a Einstein, y que al mismo tiempo ve y no ve. El monolito negro separa ópticamente al astronauta de su doble. Aunque una nueva Daisy los trae de nuevo al mundo.

Por tanto, voy a cerrar con una osada reflexión que le debo esencialmente a Peter J. Bentley, un informático de la Universidad de Londres. ¿Cómo se puede superar la *Gestell* [estructura de emplazamiento] de Heidegger en 2007, aquí y ahora? Siguiendo a Hölderlin, ¿puede salvarnos el peligro? Sí y no. En tanto nosotros —devotos de consorcios como IBM y Microsoft— concibamos a las computadoras sólo de arriba hacia abajo, desde los cálculos económicos de Bill Gates hacia abajo, hasta los múltiples componentes de cada una de ellas, practicamos simplemente la mimesis (hombres, siervos programadores, los estudiantes de Stanford). En efecto, imitamos a ese mismo

dios que sin mujeres ni amor cree arreglárselas como creador. No nos maravillemos entonces de que las computadoras se venguen con virus y mentiras. Si las proyectáramos cariñosamente de abajo hacia arriba, sería muy diferente. Ya no podríamos forrarnos con millardos de dólares con la mentira llamada software, pero HAL recibiría de nosotros, los programadores —siguiendo estrictamente a Turing—,¹³ uno tras otro, los sentidos, los músculos y un corazón. Las computadoras serían embriones que durante 10 largas lunas (para contar junto con Homero) crecen y florecen en un vientre materno. Luego las liberaríamos, como todos los vientres maternos a sus niños. Por amor a Penélope, Odiseo emprende el camino a casa. No sabemos si ella lo ama.

¹³ Quien, como apenas se sabe, ya en 1923 fue dibujado por su madre, cuando él prefirió contemplar margaritas silvestres, es decir, daisies (*Bellis perennis*), a jugar hockey; y en 1952 escribió un conciso texto sobre la morfogénesis de las margaritas. Véase al respecto Alan M. Turing, «Outline of the Development of a Daisy», en Turing, *Collected Works*, ed. P. T. Saunders, vol. III., *Morphogenesis*, North-Holland, Ámsterdam, Londres, 1992.

Martin Heidegger, los medios y los dioses de Grecia. Des-alejar significa acercar a los dioses

Para pensar en una ontología de la lejanía también desde la distancia, parece factible, práctico y desesperado recordar primero y principalmente el lejano, cada vez más lejano origen de nuestra cultura. Yo pienso en mi amor, que ya no me ama. Más lejos no podría estar nadie. La felicidad y la desdicha son difíciles de describir cuando desciframos detrás de los lentes matutinos *Le Monde*, *El País* y, en el mejor de los casos, *La Repubblica* y, si nos va bien, sentimos lejanía, nostalgia, amor. Esto sigue siendo indeciblemente arduo. Hoy en día, en contraste, todos hablan, escriben e imprimen sobre los judíos, los cristianos, los musulmanes, a los que no obstante nuestro pensamiento simplemente no les debe nada: ninguna ecuación, ningún algoritmo, simplemente nada de nada. Y todo eso se contrapone a las civilizaciones desarrolladas de India, China y Japón, veneradas por Heidegger, además de su Grecia, aunque ilegibles (para mí). (Creo que aprendí esto hace muchos años de Fernando Savater.) De este dios, que es uno y por tanto domina sin mujeres a quienes amar, me gustaría no volver a oír nunca más. Posiblemente así se piense con mayor libertad. Pero puesto que —y gracias a esta manía de un dios— las diosas y las novias faltan amargamente en esta demencial escasez de agua, el pensamiento se queda casi yermo. En todo el mundo sólo hay tecnociencia, historia del mundo de los medios incluso, y fuera de eso nada... a excepción de nuestros dos corazones.

Los griegos, de quienes estamos tan lejos, tanto de la palabra como de la cosa misma, que apenas nos llega un oscuro eco de la ontología, no amaron verdaderamente —al igual que nosotros, los amantes— la lejanía. Mucho antes de que Aristóteles emprendiera la tarea de definir ontológicamente al ente como lo que es, el solitario Odiseo se sentó a la orilla del mar en la isla de la diosa Calipso y no tuvo mayor —¿qué digo?— o más humilde añoranza que la de ver elevarse el humo de la pira de fuego de su isla natal. Pues mientras que la tragedia —según una bonita definición de Michel Foucault— atraviesa la dimensión del arriba y el abajo, la épica atraviesa la dimensión de la cercanía y la lejanía.

Homero, el poeta que nos regaló la idea general de Europa, canta sobre el *nóstos*, el feliz retorno al hogar desde la lejanía, incluso —para profundo asombro de Circe—

de un retorno del inframundo. Empero, incluso para el *melos* (aquella lírica que fundó la invocación de Safo a Afrodita), la distancia significa pesar, separación, dolor de amor. Si Safo, en Lesbos, extraña a una de sus amadas porque se perdió en la lejana Asia o África, ella canta, antes que nada, que está cantando, escribe sobre lo que parece ser la escritura de una carta. Así surgen, de la añoranza del amor, las canciones que en un mismo aliento también son cartas, lírica de una distancia padecida, la única transcripción fonética leal al alfabeto del «agridulce» amor. Así, Heidegger, primer pensador que se plantea la pregunta de la cercanía y la lejanía, tenía buenas razones, aunque sabiamente no las llevó a la imprenta, para celebrar a Safo como «la heroína que canta al amor».¹

«Destrucción de la metafísica» se llamó su solución, no simplemente deconstrucción. El gran logro de Derrida, quien algunas veces fue amigable conmigo, se muestra inferior en la comparación. *El ser y el tiempo*, como ustedes saben, fue escrito para destruir la metafísica fundamental, es decir, hasta sus bases. Dichas bases, como ustedes también saben, las puso Aristóteles cuando igualó al ser con la presencia, la actualidad, el estar-aquí. Una ontología de la lejanía, por tanto, no podía darse porque el ente que Aristóteles puso en la base de su metafísica, el todo continuo (*synholon*) de forma y materia, en último análisis siempre era algo producido.

Nadie puede construirles una casa a los mortales si no participa él mismo, si no hay ninguna piedra ni ningún modelo, finalmente, si no lo conduce una finalidad como la de refugiarse. Nadie puede moldearles una estatua de bronce a los inmortales si no participa él mismo, si no hay ningún bronce ni dios presentes y, finalmente, si no lo conduce una finalidad como la de iluminar y revelar su labor artística. Así llegamos a las cuatro causas, tal como Aristóteles las enumeró, clasificándolas juntas en una ontología de la cercanía.

Para demolerlas, *El ser y el tiempo* da solamente un paso muy simple. Heidegger no deja totalmente afuera de las cuatro causas a aquella que nosotros nombramos *causa efficiens*, reinterpretándolo del latín, sino que en lugar del hacer o el producir, Heidegger habla de un modesto *usar*. El utensilio zapato tiene según esto un para qué, a saber, traerlo puesto, que también puede pensarse como un para ir por la calle; tiene un de qué, el cuero, que por su parte proviene de la piel de un animal; el producto zapato tiene en tercer lugar un portador y usuario, para quién, y en el mejor de los casos ha sido cortado a su medida, aunque en la era de las máquinas ya no es así. Por último, y en cuarto lugar, aparece en todos los productos, tanto más si está dañado, perdido o es inservible, un para qué primigenio que ya no representa el qué de un motivo, sino un por qué de la voluntad de un *Dasein*, que en su ser esencial atañe a este mismo ser: *to hou heneka* [por mor de].²

¹ Martin Heidegger, «Das abendländische Gespräch», *Zu Hölderlin/Griechenlandreisen, Gesamtausgabe* (= GA), vol. 75, Klostermann, Fráncfort del Meno, 2000, pp. 57-196, aquí p. 115.

² Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, FCE, México, pp. 80-104, §§ 15-18.

Por lo tanto, a primera vista, pareciera que el mínimo desplazamiento efectuado por Heidegger en las cuatro causas aristotélicas está describiendo un regreso a Platón. Sócrates, en la *República* o *Politeia*, determinó la calidad y con ello la esencia de una lira o una chirimía, pero no lo decidió con base en quién la había construido, sino en quién la tocaba. Pero Heidegger, para entregarnos la primera ontología de la lejanía, da un paso más allá de Platón. Según la doctrina de las ideas, la forma del zapato, su apariencia o esencia, se derivaría seguramente de la forma del pie. En su conferencia «Sobre la esencia de la obra de arte», Heidegger enseña exactamente lo contrario. En el par de zapatos, tal como lo pintó Van Gogh en varias ocasiones, no cuenta, pese a lo que diga Derrida, si los zapatos corresponden a un par, es decir, si hay un zapato derecho y uno izquierdo, sino que solamente cuenta como tal si ambos zapatos tienen un hoyo en el que precisamente pasaría un pie que no fue pintado. Exactamente lo mismo se aplica para la jarra, que, como se sabe, el ensayo «La cosa» de Heidegger concibe desde su vacío que acoge y que, para que nosotros podamos también captar este mismo vacío,* incluso tiene un asa.³ Así, las ideas platónicas, que prometieron estar presentes en toda su plenitud de ser, se pierden precisamente en su contrario: espacios huecos, vacíos, arcos y panzas, dicho en términos matemáticos: topologías del sexo 1 o, en el caso del asa de la jarra, incluso del sexo 2. ¡Escuchemos de Heidegger lo que nos trae esta «oscura boca», esta geometría de la lámina de goma!

Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte.⁴

Nada de todo esto está allí, algunas cosas —como una llamada sin palabras o el consuelo o la amenazante muerte— pueden incluso presentarse como imposibles. En las botas no hay ninguna campesina, en la pintura no están las botas, puesto que

* En el original, el único verbo que se utiliza y repite en esta oración es *fassen*, que significa básicamente tomar, pero también comprende las acepciones por las que lo he traducido aquí: concebir, acoger, captar. [T.]

³ Martin Heidegger, «La cosa», *Conferencias y artículos*, trad. Eustaquio Barjau, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pp. 143 y ss.

⁴ Martin Heidegger, «El origen de la obra de arte», *Caminos de bosque*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte, 4ª ed., Alianza, Madrid, 2005, pp. 23-24.

(siguiendo a Lacan), como en el espejo de Heidegger, sólo está representado un hoyo, etc. No obstante, precisamente de esa ausencia surge el pensamiento que puede aludir a la cercanía y la lejanía.

Lo presuntamente «más cercano» no es en absoluto lo que está a la mínima distancia «de nosotros». Lo «más cercano» se halla en lo que está alejado dentro de una posibilidad media de alcanzarlo, cogerlo, verlo. Por ser el «ser ahí» esencialmente espacial en el modo del des-alejamiento, se mantiene siempre el «andar en torno» en un «mundo circundante» alejado de él un cierto espacio libre en cada caso; de donde el que siempre empecemos por pasar por alto con vista y oído lo «más cercano» en el sentido de la distancia. Vista y oído son sentidos de la lejanía, no en razón de su alcance, sino porque el «ser-ahí», que es desalejador, se detiene preponderantemente en ellos. Para el que lleva, por ejemplo, lentes, este útil, a pesar de hallarse en el sentido de la distancia tan cerca que lo tiene «sobre la nariz», está mucho más alejado en el mundo circundante que el cuadro colgado de la pared frontera. Es un útil que se halla tan poco cerca que con frecuencia no se da pronto con él. El útil para ver, e igual el útil para oír, por ejemplo el auricular del teléfono, tienen el ya caracterizado «no sorprender» de lo inmediatamente «a la mano». Es lo que pasa también, por ejemplo, con la calle, el útil para andar. Al andar se lo toca a cada paso, y parece ser lo más cercano y real de todo lo «a la mano», desplegándose, por decirlo así, en contacto directo con determinadas partes del cuerpo, las plantas de los pies.

Con lo cual Heidegger olvida excepcionalmente su querido ejemplo de la bota.

«Y, sin embargo, está mucho más alejado que el conocido con quien al andar así se tropieza “en la calle” a la “distancia” de veinte pasos.»⁵ Recién al despedir la distancia más pequeña posible, como si se estuviera midiendo en un sistema cartesiano de coordenadas físico-geométricas, se produce aquella cercanía que el *Dasein*, este nuevo nombre para persona, adivina siempre simultáneamente como lejanía. No en vano se habla de los dos sentidos de la distancia, no en vano se habla de la calle. Los lentes forman hoyos ópticos para reconocer de lejos una copia o fotografía de las botas de Van Gogh. Los auriculares del teléfono no únicamente en la época de Heidegger tenían dos pequeños hoyos, o áreas con hoyos, para dar paso libre a dos voces. Los lentes, teléfonos y calles sirven para superar algo que, desde los romanos, se llama distancia y tiene poco que ver con la lejanía: una cercanía debida a la amistad o debida al amor. Así, en su condición respectiva, como se llama al concepto magníficamente apropiado desde *El ser y el tiempo*, ellos son medios. Como prueba, Marshall McLuhan publicó 37 años más tarde *Understanding Media* y, desde el principio, les asignó un capítulo a los teléfonos y a último minuto, para decirlo en términos más populares, anexa también uno sobre las calles. Como demostración de *El ser y el tiempo*, todos los medios en McLuhan —desde los proféticos lentes de Freud hasta los útiles para caminar esquema-

⁵ Heidegger, *El ser y el tiempo*, op. cit., p. 122, § 23.

tizados por Heidegger— se llaman «extensiones del hombre». Si está en lo cierto o no, queda como pregunta abierta, aunque ya desde Aristóteles pareciera estar resuelta.

El ojo, al ver la imagen de una cosa, no ve algo porque algunos de sus diminutos, por tanto, invisibles átomos se desprendan de ella y vuelen hasta mí a través del vacío. No, la breve obra de Aristóteles «Del sentido y lo sensible» se opone a los presocráticos Leucipo y Demócrito. Entre —en griego *metaxý*— la cosa y el iris hay un mediador, un medio —en griego *tò metaxý*— también conocido con el nombre de aire. Entre la retina y el iris —en griego *koré* o muchacha— hay un medio más, también conocido como agua. Por tanto, sólo podemos ver porque dos elementos, en el sentido que le daban los griegos a la palabra, relacionan la cosa en un extremo con la imagen visual en el otro extremo de una distancia, que de todos modos es un continuo, es decir, sólo una infinidad de pequeñas proximidades; así lo señala el hijo de un médico: Aristóteles. Y sólo podemos escuchar porque entre la cítara y el tímpano hay aire, y también porque lo hay entre el tímpano y el oído interno. Aquí, ustedes lectores ya habrán reconocido el pequeño paso que dio Heidegger respecto a Aristóteles: en *El ser y el tiempo*, los ojos y los oídos ya no están rodeados de medios físicos como el aire y el agua, sino que están equipados con medios técnicos como los lentes y el teléfono. La lejanía —como ya lo había hecho el desierto de Nietzsche— ha crecido.

Sin embargo, las cosas se ponen mejor... o peor.

El des-alejar es inmediata y regularmente acercamiento llevado a cabo por el «ver en torno», es traer a la cercanía aportando, proporcionando, teniendo a la mano. Pero también tienen el carácter del acercamiento determinadas formas del descubrir entes puramente cognoscitivo. En el «*ser-ahí*» está ínsita una esencial tendencia a la cercanía. Todas las formas de aumento de la velocidad a que hoy cedemos más o menos forzosamente impulsan a superar la lejanía. Con la «radio», por ejemplo, lleva hoy a cabo el «ser ahí», por el camino de una ampliación del cotidiano mundo circundante, un des-alejamiento del «mundo» cuya significación para él, el «ser ahí», aún no alcanza nuestra vista.⁶

El ser y el tiempo, en la primera edición de 1927, demuestra una vez más estar al corriente con la tecnología: sólo cuatro años antes, en octubre de 1923, había recibido Alemania una radio para la cultura y el entretenimiento, que el servicio postal del Reich por motivos de pureza del lenguaje prefirió adaptar al alemán como *Rundfunk*.^{*} Desde entonces, y por primera vez desde entonces, los europeos vivimos «en mayor o menor grado forzados hoy a participar» en un medio técnico que nos define exclusivamente como meros oyentes. En la primera Guerra Mundial, en la que a último momento también tomó parte Heidegger, simplemente no había ninguna estación de radio con una antena de transmisión y miles de receptores, sino únicamente telefonía

⁶ *Ibid.*, p. 120, § 23.

^{*} El autor hace aquí la diferencia entre el vocablo de origen latino *radio* (que utiliza en la primera ocasión) y el de origen germánico *Rundfunk*. [T.]

inalámbrica, radios donde los hablantes se alternan. Por lo tanto, el consumo químicamente puro, como llama Heidegger en *El ser y el tiempo* a todos estos útiles, no era ningún «sentido del *Dasein*», sino la política de medios de un Estado que intentaba impedir la democracia radical. Y sin embargo, Heidegger vio —mucho más claramente que Bertolt Brecht en el mismo año— la diferencia entre la radio y el teléfono. Según él, la radio no sólo no es una extensión del hombre de uso cotidiano como lo serían los lentes o el teléfono porque no nos acerca discretamente el entorno, sino que, antes que nada, afecta y transforma «al *Dasein* hoy» en su condición histórica. Aun cuando Heidegger no habla, como se acostumbra, de la *causa efficiens*, es decir, del inventor e ingeniero de la radio, le adjudica a su presencia «una aceleración de la velocidad» que podemos descifrar sin esfuerzo como aceleración física. Sólo queda la pregunta de si la segunda desviación del camino, es decir, de la distancia, todavía puede describirse como una «tendencia esencial» en el propio *Dasein*. Una primera respuesta a esta pregunta la da Heidegger en una conferencia de 1927 titulada «La época de la imagen del mundo».

Para esta lucha entre visiones del mundo y conforme al sentido de la lucha, el hombre pone en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección de todas las cosas. La ciencia como investigación es una forma imprescindible de este instalarse a sí mismo en el mundo, es una de las vías por las que la Edad Moderna corre en dirección al cumplimiento de su esencia a una velocidad insospechada por los implicados en ella. Es con esta lucha entre las visiones del mundo con la que la Edad Moderna se introduce en la fase más decisiva y, presumiblemente, más duradera de toda su historia.

Una señal que evidencia este proceso es que en todas partes aparece lo gigantesco bajo las formas y disfraces más diversos. Por ejemplo, lo gigantesco también se muestra en el sentido de lo cada vez más pequeño. Estamos pensando en las cifras de la física atómica. Lo gigantesco se afirma bajo una forma que precisamente parece hacerlo desaparecer: en la aniquilación de las grandes distancias gracias al avión, en la representación en toda su cotidianeidad, producida a placer y sin ningún esfuerzo, de mundos extraños y lejanos gracias a la radio.⁷

Poco antes de este fragmento acerca del avión y la radio, Heidegger se había burlado del hecho de que los griegos en el Olimpo, a diferencia de los alemanes en las Olimpiadas de 1936, «jamás [habrían tenido] experiencias». Sin embargo, no se le ocurrió contar a las transmisiones televisivas de estos juegos olímpicos entre los medios técnicos de la época de la imagen del mundo. Como en *El ser y el tiempo*, la vieja radio sigue siendo su ejemplo de algo gigantesco, lo cual simultáneamente es cada vez más pequeño o —en palabras de hoy— amenaza con ser cada vez más miniaturizado. Sólo que la recepción de la radio «de mundos ajenos y apartados» ya no se le atribuye al *Dasein*

⁷ Heidegger, «La época de la imagen del mundo», en *Caminos del bosque*, op. cit., pp. 77-78.

como tendencia al des-alejamiento, sino a la época histórica: la modernidad. El giro [*Kehre*] de Heidegger es la comprensión de que todos los tipos de juego de la filosofía trascendental, ya sea que ahora provengan del sujeto o del *Dasein*, fracasan acerca de la facticidad de los medios altamente tecnológicos. La modernidad se manifiesta mucho más como fortuna o un destino, que desde su más extrema lejanía confirma lo más próximo, a saber, aquella perilla para el condensador de sintonía que en las condiciones de la radio analógica de entonces pudo poner sus *representaciones* cartesianas en millones de escuchas... hasta que —menos de 14 meses más tarde— sucedió la emergencia: aquella lucha entre visiones del mundo llamada, precisamente, segunda Guerra Mundial. «Ya no reina el elemento presente, sino que domina la aprehensión.»⁸

Sólo por esto el ejército alemán pudo comenzar la guerra relámpago en 1939, porque era el único ejército sobre la tierra que había modificado sistemáticamente sus divisiones de tanques y escuadrones de bombarderos con controles de radio. Cada uno de los tanques tenía un receptor de ondas ultracortas, mientras que cada comandante de tanques tenía también un transmisor de ondas ultracortas y cada piloto, para poder orientarse hacia la derecha o hacia la izquierda, en términos de *El ser y el tiempo*, portaba audífonos en ambos oídos. Naturalmente, todos los adversarios se apoderaron de esta ventaja tan rápidamente como pudieron, es decir, en dos o tres años, lo cual convirtió a la guerra relámpago en la más atroz carnicería de todos los tiempos. Cincuenta millones de muertos por tres o cuatro «visiones del mundo». Aunque lo que decidió la guerra, al menos en el escenario bélico europeo y del Atlántico, fue algo muy diferente. Para descifrar las comunicaciones de radio entre el ejército alemán y la Marina de Guerra, codificadas a máquina, el servicio secreto británico desarrolló a finales de 1943 la primera máquina digital, que hoy llamaríamos computadora. Lo que una máquina codifica siempre puede decodificarlo otra máquina, había escrito Alan Turing cuando presumió su máquina abstracta en el papel como circuito base para todas las computadoras digitales posibles. En términos de Heidegger, ocurrió una mejora más en la velocidad del desarrollo, una escalada en técnica de medios. Se pasó del cable telegráfico de la guerra civil estadounidense a su refutación victoriosa por parte de la radio inalámbrica de la primera Guerra Mundial, de la radio secreta del ejército alemán a su refutación que decidió la guerra, la red de computadoras de hoy. En este sentido, la guerra es el padre de todas las cosas, aunque en la batalla entre los medios a distancia sea donde se divida entre vencedores y vencidos. En otras palabras, la técnica misma hace (siguiendo a Heidegger) la historia del ser.

La computadora surgió para batir a un sistema secreto de radio. Y la Modernidad, junto con todas sus imágenes, sonidos y representaciones analógicas, como la fechó «La época de la imagen del mundo» en los tres siglos que transcurrieron entre Descartes y 1938, llegó realmente a su fin. Lo que los pensadores ingenuos, entre ellos uno por encargo del gobierno canadiense, bautizaron muy a la ligera como *posmodernidad*

⁸ *Ibid.*, p. 87.

es en términos de la historia del ser algo completamente nuevo: com-posición. Ningún sujeto se imagina ya que él es quien representa a la cosa, sino que un circuito digital, al cual también podemos llamar computadora, es quien memoriza, calcula y transmite información. Que quede claro, no entre dos sujetos, no como otra extensión del hombre, sino de máquina a máquina.⁹

Esto lo reconoció Heidegger, el profesor de filosofía despedido de la Universidad de Friburgo, a más tardar en 1964, cuando dio una de sus raras conferencias a distancia, o más bien dejó que Jean Beaufret la leyera en su lugar. En París, en la sede de la UNESCO, los delegados escucharon en un elegante francés el hecho de que todas las cátedras de filosofía habían perdido su sentido y, por lo tanto, debía despedirse a todos sus titulares. De ahí que, probablemente, lo único que nos reúne aquí y ahora sea la inercia de algunas honorables instituciones. La razón que Heidegger refirió era simple: la filosofía llegó hoy a su fin porque se ha consumado en las ciencias individuales, aunque con ello mismo también se haya agotado o abolido. Esto ya había sucedido una vez en la historia del ser, a saber, en el periodo helenístico tardío de Grecia, pero nunca de forma tan inconmensurable ni definitiva como hoy. En el pensar posterior a Aristóteles, únicamente la unidad entre *physis* y *logos* se divide para entrar separadamente en las ciencias de la física por un lado y la lógica por el otro (por no hablar en absoluto de la ética indescriptible de la Grecia tardía y los romanos). En cambio hoy, Heidegger escribe que la lógica que los filósofos estudian y enseñan ha sido remplazada por una logística, la cual por su parte coincide con la cibernética, es decir, con la teoría matemática de Norbert Wiener de los circuitos que se retroalimentan, ya sea que controlen organismos o máquinas. Por consiguiente, ya tampoco hay alguna causalidad en la que una causa preceda a un efecto en el tiempo: solamente una posición desafiante,¹⁰ que sustrae el concepto kantiano de objeto de la física y lo reduce a bosquejos matemáticos. Al bosquejo de estos bosquejos Heidegger lo llama la «máquina de calcular» —como si hubiera sabido por terceros acerca de la existencia de la máquina universal de Turing que puede ser todas las otras máquinas—. En otras palabras, la cibernética, la logística y el manejo de la información ya no son ciencias que efectúe el hombre, como en la Grecia tardía, sino que las lleva a cabo la alta tecnología. Ellas andan (si es que todavía podemos decirlo así) como una cosa entre las cosas. Por ello, la com-posición no sólo es el peligro, sino también (en palabras de Hölderlin) lo que acerca la salvación. La máquina de calcular, vulgarmente computadora, socava la diferencia misma que había fundamentado la metafísica desde la separación que estableció Aristóteles entre *logos* y *physis*. Ésta es ambas, lógica y física en una. La com-posición, a diferencia de todas las épocas de la metafísica que ha habido, se apropia nuevamente, de forma oscura y amenazante, del pensar y el ser, como antiguamente lo hizo en la experiencia de los primeros griegos, pero no en su pensar.

⁹ Martin Heidegger, «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*, op. cit., pp. 9-40, aquí pp. 30-31.

¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

Esta situación extraordinaria, cuya novedad respecto de la modernidad se le ocurrió a Heidegger recién después de la segunda Guerra Mundial, se caracteriza también por el hecho de que se irradia desde la cercanía de Europa a la lejanía del globo. Por sorprendente que pueda sonar, Heidegger arribó ya en 1964 a un concepto de globalización: «El final de la Filosofía se muestra como el triunfo de la instalación manipulable de un mundo científico-técnico, y del orden social en consonancia con él. “Final” de la Filosofía quiere decir: comienzo de la civilización mundial fundada en el pensamiento europeo-occidental».¹¹

A mi parecer, este concepto de globalización, basado en la técnica de computación, tiene mucho más alcance e influencia para una ontología de la lejanía que todos los intentos de derivarla de los medios masivos tradicionales como la radio, el cine y la televisión, como hasta hoy es habitual en la historia de los medios, y que también el propio Heidegger intentó, todavía en 1950, con el ensayo «La cosa».¹² Sin embargo, con esto, el final de la filosofía le pone al mismo tiempo una tarea enorme al pensar. Llama a un pensar que atraviese los caminos de la técnica en su totalidad: desde su inicio, a saber, el concepto griego de *techné*, hasta su consumación en el moderno sistema de cómputo, que, según Heidegger, pone «en operación» la economía y la industria, la ciencia y la política (y sería urgente añadir la tecnología de guerra).

Frente a este diagnóstico de 1957, lo único nuevo hoy en 2007 es que «la máquina de calcular» hace tiempo que dejó de estar limitada a una computadora central equipada con tubos y domina, en la figura de la red de PC conectadas entre sí, a todo lo ancho del mundo, durante el día como en la noche. A pesar de esto: las condiciones técnicas de posibilidad de esta globalización estaban ya comprendidas en el concepto de *gigantesco*, en cuyo lado no sagrado Heidegger también había incluido lo diminuto. Sin la miniaturización progresiva de la arquitectura computacional, en primera instancia sobre la base de los transistores y finalmente en los flip flops integrados millones de veces, sería impensable el desfile triunfal de las laptops y los teléfonos celulares. De una manera difícil de aclarar, se entrecruzan la máxima lejanía y la máxima cercanía: de un lado un flujo de información digital que ya llega hasta el límite de nuestro sistema planetario; del otro lado, un diseño de computadora en donde la distancia entre los circuitos y los circuitos impresos se mide en nanómetros, es decir, lleva una tendencia hacia al cero. No obstante, así se invierte la relación de lejanía y cercanía: los planetas más lejanos son nuestros ojos, por decirlo en los términos de *El ser y el tiempo*, están más cerca o son más reconocibles que los circuitos que reposan sobre nuestro escritorio o dentro de nuestras bolsas.

Éste, me parece, es el punto en donde debemos abandonar la historia del ser de Heidegger para poder adaptar su pregunta a la realidad contemporánea. La unidad que se implementó entre *physis* y *logos* requiere pensar la relación entre el pensar y el calcular

¹¹ Martin Heidegger, «El final de la filosofía y la tarea del pensar», en Heidegger, *Tiempo y ser*, trad. José Luis Molinuevo, Tecnos, Madrid, 2000, p. 80.

¹² Martin Heidegger, «La cosa», en *Conferencias y artículos*, op. cit., pp. 143-162.

de un modo diferente a como la fundaron los griegos. Simplemente no es cierto que el pensar se haya convertido en un calcular recién cuando se convirtió en metafísica con Platón y Aristóteles. Todo lo contrario: Sócrates se distinguía por el hecho de que él, a diferencia de los presocráticos, no comprendía nada de matemática ni de música. Muy por el contrario, el mismo día en que Platón designó a un matemático como su sucesor en la Academia, Aristóteles supuestamente abandonó de forma precipitada el bosquecillo de las musas en la frontera norte de Atenas. En todo caso, la *Metafísica* dice explícitamente que la matemática es una ciencia muy diferente y esencialmente más humilde que la ontología: ésta no se ocupa del *ser* como tal, es decir, como presencia reunida de forma y materia, sino de la geometría, de las meras formas carentes de materia, de la aritmética de estos mismos números.

No obstante, precisamente esta definición aristotélica no es válida ahora para la matemática inicial de los griegos. Ésta es una aritmética del *logoi* y esto significa relaciones entre números enteros, lo que a su vez corresponde siempre a una geometría, ya sea como diagrama de piedras de calcular, ya sea como afinación de las cuerdas de una cítara griega. Por lo tanto, la matemática inicial se efectuaba precisamente como en una computadora moderna. Y solamente porque Heidegger por lo visto nunca había leído a los pitagóricos —a diferencia de su adversario en Friburgo, Johannes Lohmann— pudo pensar en la técnica de circuitos de las redes de alto voltaje como un modo de «revelación provocadora», pero no en la técnica de los microchips digitales.¹³

Toda la matemática pitagórica se basa en un solo teorema, de hecho en la primera ley universal, que ya diferenciaba la matemática griega como tal del cálculo numérico de sus predecesores egipcios y babilónicos: todos los números, a excepción del uno, según Filolao de Crotona, son exactos o inexactos. En otras palabras, la aritmética griega, diferenciándose radicalmente de la moderna, excluye a los números reales como números, para admitirlos sólo como segmentos o superficies geométricas. Por lo tanto, entre dos números naturales yace, por principio (como lo hubiera expresado Aristóteles), un intervalo, una distancia, mientras que el cuerpo de los números reales, como es sabido, es denso y compacto (un continuo, habría dicho Aristóteles).

Sin embargo, no fue hasta 1936 cuando Turing, y ésta fue la idea fundamental en su tesis doctoral, separó del cuerpo de los números reales un subconjunto para investigarlo más de cerca. A dicho subconjunto lo llamó números reales calculables (*computable real numbers*) y comprobó que, en el sentido de conjunto vacío dado por Georg Cantor, son tan poderosos como el conjunto de los números naturales. En términos más sencillos, también podemos decir: los *computable real numbers* pueden describirse con los signos finitos del alfabeto. Por eso y sólo por eso, en 1943 pudieron establecerse los cálculos de las máquinas con base en los de los hombres. Pues, como lo hubiera dicho Lacan, lo real, dado que su cuerpo es incontable, ultimadamente permanece como

¹³ Martin Heidegger, «La pregunta por la técnica», en *Conferencias y artículos*, op. cit., p. 18.

lo imposible, es decir, fuera de toda calculabilidad o —en inglés— *computability*. Por consiguiente, cada computadora digital se remonta a miles de años antes del análisis moderno, para implementar nuevamente una matemática estrictamente pitagórica. En consecuencia, no es forzoso, pero sí muy lógico en términos de técnica de circuitos, recurrir nuevamente a la división pitagórica de todos los números en exactos e inexactos: todos los estados de una máquina digital pueden implementarse como interruptores abiertos o cerrados, es decir, con los números binarios uno y cero (como Leibniz una vez los introdujo). De otra forma no se inscribiría ningún *logos* en la *physis*, como ocurre con la litografía electrónica millones de veces por día, es decir, con la producción de armas digitales en un ambiente limpio, libre de polvo, cuya construcción devora billones de dólares o euros. De otra forma, la técnica de computación no sería este ensamblaje de hardware y software, de física y lógica, que sustituye a los dioses que han huido lejos de nosotros. Zeus, como saben, era simultáneamente el inmenso esplendor del cielo sobre Grecia y «todas las cosas las gobierna el rayo».¹⁴ Sólo los dioses y las computadoras son capaces de pronosticar el cielo azul o la tormenta que se alzarán en la mañana y que llamamos clima.

Si a Heidegger le hubiera agradado dicha identidad del ser y el pensar, invocada igualmente por Parménides, está por verse. En el año de su muerte, 1976, aún no pudo haber previsto el desfile triunfal de la miniaturización y las computadoras personales. No obstante, sabemos que la alta tecnología era una presencia más cercana de lo que indicaban los maliciosos rumores en torno suyo.

Naturalmente, en Rätebuckweg 47, en el barrio de Zähringen en Friburgo, no había ningún aparato de televisión, aunque sí en casa del vecino, a cuyo hijo conocí bien. En el verano de 1972, mientras tenía lugar el torneo mundial de fútbol en Múnich, Heidegger se presentaba allí regularmente para seguir, por la pantalla, los juegos del equipo nacional alemán. Algunas semanas más tarde, viajó en tren hasta Heidelberg para participar en una reunión de la Academia de Ciencias ubicada allí. En el viaje de regreso, se sentó frente a él, en el compartimento de primera clase, un desconocido que se presentó como el director artístico del Teatro de la Ciudad de Friburgo:

—¿Por qué no va nunca al teatro? — le preguntó con justa razón, después de un momento, el director.

—Muy simple —respondió Heidegger—; quiero ver actuar a héroes y dioses, no a los actores modernos.

—¿Dioses?! ¡Hoy en día ya no quedan dioses!

—Sí, claro que sí, señor. Los puede usted ver en la televisión por ejemplo.

—¡Eso me lo va a tener que explicar, profesor!

¹⁴ Cf. Martin Heidegger/Eugen Fink, *Heráclito. Seminario del semestre de invierno 1966-1967*, trad. Raúl Torres Martínez, FCE, México, 2017, p. 11 y capítulos I-III.

—Con mucho gusto: ¿ha visto alguna vez a Beckenbauer jugar fútbol? Él ganó con su equipo el título mundial y, sin embargo, nunca se lastima, ni una sola vez. ¡A eso le llamo yo un dios!¹⁵

Una bonita ontología de la lejanía: cuando Heidegger vio la televisión, vio aparecer a los dioses griegos en la lejanía o la cercanía de Beckenbauer —¿quién podría decirlo?—. Dicho sentido de la distancia, me parece, es lo que, con todo cariño, podemos experimentar y aprender de Heidegger.

¹⁵ Véase Heinrich Wiegand Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen und Gespräche mit Martin Heidegger 1929-1976*, Societäts, Fráncfort del Meno, 1983, pp. 219 y s. Sobre los dioses griegos como deportistas, véase Hans Ulrich Gumbrecht, *Lob des Sports*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 2005.

Pathos y ethos. Una reflexión aristotélica

En la esencia del ser humano yacen, antes que ningún saber, los estados de ánimo.¹ Cada vez que percibimos algo, estos estados excitan en nosotros una sensación, ya sea de alegría o tristeza, ánimo, desesperación o pasión. Nos provoca alegría sobre todo lo que ven nuestros ojos, pues nos descubren las múltiples diferencias entre las cosas. Pero, en verdad, sólo podemos aprender y con ello saber porque los hombres, a diferencia, por ejemplo, de las abejas, también tenemos oídos.² Puesto que el hombre es el más mimético de todos los animales y los niños adquieren su primer conocimiento imitando a los adultos,³ el ser humano es el único animal que tiene *logos* o lengua.⁴

Los pájaros cantores también pueden articular voces con sus finas lenguas y por tanto no sólo gritar o chillar, sino cantar como nosotros. Ellos no obtienen estas canciones de la naturaleza, como los mamíferos que gritan de placer o dolor más bien, cada joven ruiseñor debe aprender su dialecto (*διάλεκτος*) de los mayores.⁵ No obstante (permítasenos aquí complementar a Aristóteles), los ruiseñores no tienen ningún signo visible para representar los tonos con los que manifiestan su deseo amoroso a la hembra; ellos no apuntan ni una sola vez sus cantos articulados como lo hacemos nosotros.⁶

¹ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos, FCE, México, 2016, § 29.

² Aristóteles, *Metafísica*, trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1994, Libro Alfa, 980b, p. 70.

³ Aristóteles, *Poética*, 3ª ed., trad. Valentín García Yebra, ed. trilingüe, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1999, 1148b, pp. 135-136.

⁴ Aristóteles, *Política*, trad. Manuela Sánchez Pacheco, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 1988, Libro Alfa, 1153a p. 51.

⁵ Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, trad. Julio Palli Bonet, Gredos, Biblioteca Clásica, 1992, Libro IV, 536b, p. 229; cf. Plutarco, *Gryllos* 9.

⁶ Aristóteles, «Sobre la interpretación», en *Tratados de lógica (Organon)*, 4ª ed., vol. II, trad. Miguel Candel San Martín, Gredos, Biblioteca Clásica, 2014, I, 16a. A partir del alfabeto sonoro griego, se desarrollaron en dos recurrencias, primero un sistema de cifras y posteriormente dos sistemas de notación para el canto y la música instrumental, respectivamente.

Así, la imitación, tal como comienza en los niños desde el primer momento, conduce al final hasta la altura de una poesía que se canta y escribe al mismo tiempo.⁷ Por ello, lo que en verdad sufre el alma por las cosas de este mundo permanece igual en todos los hombres, pero para las cosas los pueblos tienen diferentes sonidos y para los sonidos diferentes símbolos escritos.⁸ También por eso el amor se llama de forma distinta en todos los pueblos; sin embargo, únicamente quien piensa en el ser amado, le escribe y le poetiza, precisamente porque (como le sucede desde Safo) se halla en países lejanos en vez de en su cama, ha experimentado lo que es el amor.⁹ Por tanto, los sonidos del amor están presentes porque se han almacenado en signos escritos; las personas que se aman se ausentan una de la otra desde que la *Odisea* inventó en primer lugar la nostalgia, el canto y el regreso a casa (νόστος). Aprender del dolor (παθεῖν μαθεῖν), dice una vieja rima griega. Pero ¿cómo se convierte este *pathos* (casi un milagro) en escritura? ¿Cómo llegan «los padecimientos del alma» (τὰ ἐν τῇ ψυχῇ παθήματα), bajo la forma de los signos que les corresponden, a perdurar más que los trinos efímeros de los jóvenes ruseñores?

De hecho (nos permitimos complementar nuevamente al pensador), sólo una de entre estas muchas escrituras, ya sea que articulen la lengua a partir de sílabas, de consonantes o incluso de conceptos, fue inventada o adaptada para registrar con toda fidelidad los cantos orales: el alfabeto vocálico griego *es* (en coincidencia con Platón) el nacimiento de las musas,¹⁰ porque todavía en vida de Homero registró la *Ilíada* «también para nosotros»,¹¹ los mortales.¹²

Naturalmente, Homero no tenía ninguna palabra para este milagro que las musas efectúan incesantemente desde que las invocó. Nosotros lo amamos como ciencia y como poesía. En cambio, Homero no conocía al cuerpo como un todo, sino sólo a los múltiples miembros que lo conforman.¹³ La poesía en las estrofas de Safo acuñó por primera vez, a partir del plural de múltiples μέλεα, la μέλος, la «melodía» de todos nosotros. Exactamente lo mismo se aplica en torno a los campamentos o establos en los que tanto los hombres como los animales se reúnen: Homero sólo conocía el plural ἦθεα. En los linderos de los campos de cultivo, las liebres construían para ellas y sus crías un hoyo. No fue sino hasta Hesiodo que existe el singular ἦθος,¹⁴ que se revela

⁷ Aristóteles, *Poética*, op. cit., 4, 1148b-1149, pp. 135-139.

⁸ Aristóteles, «Sobre la interpretación», en op. cit., 1, 16a, p. 37.

⁹ Aristóteles, *Retórica*, 2ª ed., trad. Quintín Racionero, Gredos. Biblioteca Clásica, 1999, I 11, 1370b, p. 268.

¹⁰ Platón, «Fedro», en *Obras completas*, trad. Emilio Lledó, Gredos. Grandes Pensadores, vol. 1, Madrid, 2010, 259b, p. 812.

¹¹ Homero, *Odisea*, op.cit., I, 10, p. 3.

¹² Barry B. Powell, *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*, Cambridge, 1991.

¹³ Bruno Snell, *Die Entstehung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 2ª ed., Hamburgo, 1948, p. 19.

¹⁴ Hesiodo, «Los trabajos y los días», en *Obras y fragmentos*, Gredos. Biblioteca Clásica, Madrid, 2015, V. 137, p. 71.

como uso, costumbre, tradición y carácter,¹⁵ para finalmente, bajo los signos del pensamiento llamado *logos*, significar el cruce indisoluble entre los rasgos característicos y el destino: «ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων».¹⁶ «El *ethos* (hábito, índole, tradición) es su propio *daimon* (genio divino)».

En un inicio, se llamaba a los *daimones*, cuando los griegos poetizaban y todavía no pensaban, a las diosas y dioses cuando no se revelaban por su nombre, sino que reinaban invisibles como espíritus controladores de los destinos. Sólo en el pensamiento de Heráclito habitaba el *daimon* en el alma misma, cuyo sentido se acrecentaba incesantemente, cuyos límites nunca encontramos por mucho que lo intentemos y cuya propiedad más suya yace en el *ethos*.¹⁷ Este *ethos* se escribe igualmente ἔθος o ἦθος: costumbre o modo de ser, pues ambas palabras muy probablemente se remontan a una raíz indogermánica: **heth-*, me he puesto, me siento, vivo, construyo. Por ello se llama ἔθνος, que claramente se deriva de ἔθος, al pueblo, al grupo, al enjambre; es decir, el conjunto de seres que siempre han vivido entre nosotros. Pues τὰ ἔθνη en tanto excluir a los otros o a los paganos se les ocurrió por primera vez a los cristianos gentiles. (Por no hablar de las etnias del acta constitutiva de la ONU, este in-concepto poscolonial. Lo que designaba era un plural vagamente expresado que, sin embargo, desde entonces sólo ha aludido a un prominente singular. Nadie debería poder hablar nunca más de linajes o pueblos.)

Frente al ἦθος entra el πάθος, lo que nos sucede y nos sobrecoge. Dicho en pocas palabras, actuamos o padecemos como quiera nuestro *daimon*. Del más mimético de todos los animales que somos desde niños, se desprende la más elevada poesía o imitación. Pues Aristóteles llama voz al más imitador de todos los miembros del cuerpo.¹⁸ Ninguna imagen que flote ante los ojos llega a igualar en su *pathos* a aquello que pronuncia la voz. Ella es la primera que hace escalar el λόγος hasta el λέξις, hasta el poder del decir de las canciones (μελοποιία).¹⁹ Si la canción de amor de Safo invoca a Afrodita y la última canción desesperada del coro, en la *Antígona* de Sófocles, a Dionisio, entonces lo que leemos en silencio no es una literatura, sino una voz que se realiza en su ejecución. Los dioses llegan porque son llamados rítmica y melódicamente. Así asiste Afrodita por tercera vez como compañera de batalla a los amores de Safo;²⁰ así llega el dios de muchos nombres a Tebas, para limpiar la ciudad de las muertes provocadas

¹⁵ Χαρακτήρ, dicho sea de paso, parece ser en griego un préstamo tomado de los acadios, que se remonta al significado de acuñar (grabar) dinero. Véase Walter Buxkert, «Die orientalisierende Epoche in der griechischen Religion und Literatur», en *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften* 1, 1984, pp. 1-135, aquí p. 39.

¹⁶ Heráclito, DK B 119, diversas traducciones. El libro clásico donde se reúnen los fragmentos de Heráclito es de Rodolfo Mondolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, Siglo XXI, México, 2007, el aquí referido se encuentra en p. 44.

¹⁷ Heráclito, DK B 32, 45, 101 y 115, respectivamente en las pp. 32, 33, 42 y 44.

¹⁸ Aristóteles, *Retórica*, op. cit., III 3 1-3, 1404a, p. 484.

¹⁹ Aristóteles, *Poética*, op. cit., 6 1449b, p. 146.

²⁰ Safo, «Fragmento 1», en *Poemas*, trad. Carlos Montemayor, Trillas, México, 1986, p. 29.

por Creonte con el ritmo que le marcan sus pies.²¹ Lo que Aristóteles llamará catarsis, la purificación de los temores y las miserias trágicamente exaltados, en cambio ya es literatura, incluso aunque el pensador reclame que los griegos todavía no tenían esta palabra.²²

Y, sin embargo, el pensador sabe también lo que Arquíloco había cantado en épocas anteriores: que los estados de ánimo marcan y dominan a las personas.²³ Por eso, dice la *Política* que todos los griegos deben aprender y padecer la música. Los ciudadanos adultos, en esto iguales a Zeus, no cantan o interpretan música ellos mismos, sino que obtienen esta satisfacción de Apolo y las musas. «Y, en los ritmos y en las melodías, se dan imitaciones muy perfectas (ὁμοίωμα) de la verdadera naturaleza de la ira y de la mansedumbre, y también de la fortaleza y de la templanza y de sus contrarios y de las demás disposiciones morales (y es evidente por los hechos: cambiamos el estado de ánimo al escuchar tales acordes).»²⁴

Por consiguiente, cada niño en Atenas (por no hablar de Esparta) es instruido en el canto y la interpretación musical, para que viva poéticamente el *pathos* o *ethos* que alberga su alma ilimitada. Pues «el alma es», en palabras de Aristóteles, «en cierta medida todos los entes».²⁵

Actualmente vivimos bajo otras estrellas. Unos emprenden los viajes de Tim Leary para experimentarlas plenamente durante una tardecita. Para otros, lo que cuenta es la embriaguez de su propio modo de ser, su propio hacer. *Pathos* y *ethos* nuevamente son una elección. Niklas Luhmann es el único que lo ha dicho claramente:

Una reducción significativa de la complejidad puede ser atribuida de dos maneras: al mundo mismo o a determinados sistemas en el mundo. Así, la reducción debe verse, por una parte, como algo dado o, por otra, como algo que puede ser cumplido por un determinado sistema. En el primer caso, queremos hablar de vivencias [*Erleben*], en el segundo de acciones [*Handeln*]. Ambos son procesos que ocurren en los sistemas, ambos procesos presuponen organismos vivientes capaces de comportarse, que pueden ordenar significativamente la relación con su entorno. La diferencia entre vivencias y acciones, por lo tanto, no puede constituirse por medio de la distinción entre dentro y fuera ni con ayuda de la distinción entre pasividad y actividad, puesto que vivenciar es vivir, es el movimiento inaudible del cuerpo. El punto de diferencia se encuentra al nivel del sustrato orgánico, donde lo que es visible para los seres humanos no puede ser aprehendido, sino que yace

²¹ Sófocles, «Antígona», en *Tragedias*, 4ª ed., trad. Assela Alamillo, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 2014, V, 1142, p. 292.

²² Aristóteles, *Poética*, op. cit., I 1447a, pp. 126-129.

²³ Arquíloco, *Fragmento* 67d.

²⁴ Aristóteles, *Política*, op. cit., libro VIII 5 1140a, p. 467.

²⁵ Aristóteles, *Acerca del alma*, 5ª ed., trad. Tomás Calvo Martínez, Gredos, Biblioteca Clásica, Madrid, 2003, libro III 8, 431b, p. 241.

en una propia construcción de sentido [*Sinnbildung*], es decir, en la pregunta acerca de cómo se atribuye la reducción de la complejidad, donde el sentido, en cierto modo, se «localiza». El sentido del vivenciar se comprende y elabora al ser reducido externamente; a diferencia de ello, el sentido del actuar se comprende y elabora al ser la realización misma del sistema.²⁶

Gracias.

²⁶ Niklas Luhmann, «Sinn als Grundbegriff der Soziologie», en Jürgen Habermas y Niklas Luhmann, *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie-Was leistet die Systemforschung?*, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1971, pp. 25-100, aquí p. 77.

Epílogo

La historia de los medios como acontecimiento de la verdad. Sobre la singularidad de la obra de Friedrich A. Kittler

HANS ULRICH GUMBRECHT¹

Cuando Friedrich A. Kittler falleció a los 69 años de edad, el 18 de octubre de 2011, las reacciones que suscitó entre los intelectuales alemanes de la esfera pública fueron más numerosas, más extensas y más comprometidas en su tono existencial que las que haya generado la muerte de ningún otro académico de las humanidades desde el final de la segunda Guerra Mundial. Dado que Kittler, por un lado, era admirado incondicionalmente pero, por otro lado, se le confrontó hasta el final de su obra y su vida con un escepticismo académico sin mengua, me sorprendió la unanimidad con la que ahora, de pronto y en retrospectiva, se celebraba por doquier su singular significación. Sin duda, este efecto en parte tiene que ver con una situación curiosamente tautológica, ya que «los medios» reaccionaron a la defunción de un erudito y autor que, precisamente, había escrito e ideado «un lugar en el paisaje intelectual y académico» para «los medios». Sin embargo, a esto se le agrega la impresión de que el acontecimiento inevitablemente monumentalizador que es la muerte pudo, por primera vez —y quizá de momento únicamente en forma transitoria—, iluminar la estructura, la complejidad y el significado especial de la obra de Kittler en la simultaneidad de sus diferentes dimensiones; por lo pronto, este hecho se da todavía más como presentimiento y promesa que como una verdad específica que podría revelarse desde la técnica de nuestro presente y su prehistoria, en el sentido de una comprensión o tesis más o menos definida.

Kittler no sólo había inventado una nueva ciencia, al menos para el mundo académico alemán. Sus libros y conferencias eran simultáneamente —en ámbitos menos estrictamente nacionales— la encarnación de una sensibilidad cultural nunca antes vivida, a la que pertenece tanto el entusiasmo por la técnica como un gusto entendido y selecto por la literatura: matemática y psicoanálisis, familiaridad con las óperas de Wagner y un fervor específicamente generacional por el rock, y finalmente, el hambre por los hechos, la exigencia de ser competente en programación y el goce tan irresistible como infinito de la especulación. Incluso el hecho de que hoy en Alemania los estudiantes indecisos de primer semestre, aunque nunca hayan oído

¹ Agradezco a Manuel Rodríguez por su comprometida y extremadamente erudita colaboración en esta obra.

el nombre de Kittler, con frecuencia quieran estudiar «algo con los medios» sería impensable sin su influencia.

Por lo tanto, independientemente de la tensión entre la aprobación entusiasta y el rechazo agresivo que han provocado las posiciones de Kittler una y otra vez, de pronto se volvió también evidente lo que puso en palabras su amigo y editor Raimar Zons, en ocasión del acto en memoria del profesor emérito en estética de medios e historia de los medios en la Universidad Humboldt de Berlín: él pertenecía a esa clase de personas «que, por lo que hicieron, pensaron y dijeron, dejaron al mundo, a su mundo, diferente de como lo habían encontrado». No obstante, ¿de qué modo transformó exactamente Friedrich Kittler su —y nuestro— mundo? Si prescindimos por una vez del efecto institucional de su pensamiento en la universidad, ¿qué fue lo que les dio a sus admiradores intelectuales (y, a decir verdad, no menos a sus detractores) la impresión de que era absolutamente necesario que este pensamiento o se incorporara y se continuara o se evitara y bloqueara?

A las condiciones de particular intensidad que tuvo la recepción de la obra de Kittler les pertenece el hecho de que él publicó en un tiempo en el que muchos de los que se tenían por lectores exigentes comenzaron a echar en falta a verdaderos maestros del pensamiento. En este sentido, Kittler salió al encuentro de su nostalgia eternamente romántica por la figura del genio, no del todo inconscientemente en realidad, pero en todo caso libre de autoironía. La mayoría de las veces daba una impresión muy convincente y encantadora, aunque a veces también frágil y contradictoria. A ambas situaciones contribuyó la amplitud de su conocimiento, que atravesaba incontables dimensiones aparentemente heterogéneas; la fuerza provocativa de sus tesis, que podían ser contrainintuitivas pero a la vez altamente plausibles; el tono profético y nunca del todo secularizado de sus tesis y pronósticos, por lo demás absolutamente sugerentes; así como el rol, de hecho soportado durante largo tiempo, de hijo no querido de las instituciones académicas; la fuerza intelectual con la que se apropiaba de las diferentes configuraciones intelectuales y las disponía en emblemas conceptualmente poderosos de orígenes eclécticos; por último, y quizá ante todo, una soberanía extraña que le permitía deducir el movimiento centrífugo y la refutación intrínseca de su pensamiento, la cual en vez de anularlos, le permitía vivirlos como una complejidad intelectual. En cierto modo, Kittler se refiere a Hegel como su antagonista filosófico y simultáneamente como modelo filosófico, y habla de la guerra, aunque en un tono de pacifismo radical, con un pesado *pathos* de historia militar. Friedrich Kittler no era sólo un erudito tradicional y un profesor moderno, tampoco se resignaba a desempeñar los roles clásicos del intelectual o el autor de vanguardia.

Los 23 ensayos de Kittler publicados entre 1978 y 2010, que reúne este volumen por primera vez, supuestamente evidencian dos líneas paralelas de desarrollo genealógico: en la primera, mediante un ordenamiento realizado con base en una estricta cronología de publicación, emerge la figura del pensamiento de Kittler, es decir, su aspecto heterogéneo-centrífugo, pero también de una coherencia singular; entretejido con

esta línea, surge de los textos el otro perfil, también particular, de su narrativa de la historia de la técnica como historia de la cultura, que, mediante un rompimiento cronológico central y un movimiento temporal contrario encaminado a la Grecia antigua, al final arriba a una tesis de largo plazo sobre el origen y desarrollo de nuestro presente electrónico. Ahora bien, aquí se trata de algo más que documentar, desplegar y explicar la obra de Friedrich Kittler, que debido a su muerte ha llegado a un final comparativamente temprano y abierto seguramente aún en algunos aspectos.

He mencionado que tengo la impresión, fundada y vaga al mismo tiempo, de que el acontecimiento de la muerte de Kittler dejó ver por un momento un significado difícilmente comprensible, debido a la complejidad y extensión de su pensamiento, así como a la función intelectual potencial de su trabajo y que tiene que ver con la verdad del mundo técnico. La oportunidad de usar dicha verdad debe al menos quedar abierta. En primer lugar, para impedir que la recepción de su pensamiento permanezca para siempre, como ha sido el caso hasta ahora, por lo menos en su mayor parte, como un movimiento intelectual limitado a Alemania; en segundo lugar, para mantener abierta la posibilidad de que su potencial aportación filosófica al entendimiento del presente y del futuro electrónico se adentre finalmente en la fase de una conversión productiva en vez de desvanecerse. Para esta tarea no me propongo transmitir su pensamiento como estructura dogmática, sino que quiero identificar el estilo intelectual específico de Kittler, sus gestos, su figura, su «punto de partida» (como habría dicho Erich Auerbach) y describirlo, sobre todo, en su atractivo, que frecuentemente resulta contraintuitivo. Naturalmente, las posiciones y provocaciones de Kittler dispararán en el futuro muchas más controversias y reacciones de rechazo, pero esto sólo muestra que la discusión merece la pena. Mejor que circunscribirse a una posición y obstinarse en ella, debería tratarse de hacer patente una energía de pensamiento para mantenerlo vivo.

Con el fin de poner al descubierto el potencial de la obra de Kittler para futuras discusiones, comentaré sus textos desde tres perspectivas complementarias. Primero, persigo en el orden histórico de aparición (es decir, en tres etapas internas de la obra, las cuales quedan demarcadas en cada caso por la publicación de un libro) el progresivo aumento en complejidad de su pensamiento, para lo cual naturalmente también veremos una historia enfocada específicamente en los movimientos académico-intelectuales de Alemania entre los años de 1978 y 2010. Este panorama elaborado tan diacrónicamente nos permitirá identificar y describir los rasgos fundamentales de su forma de pensar (o también: sus premisas epistemológicas particulares) de forma que raramente son visibles en la obra. Por medio del análisis («Genealogía») y la síntesis («Forma de pensar») debería quedar lista la respuesta a la pregunta final y decisiva («Verdad»), cuyo estatus en la historia del ser todavía tiene que explicarse: ¿Qué es lo singular, y singularmente importante para nuestro presente y futuro, de la obra de Friedrich Kittler? ¿Puede revelarse en esta obra la verdad del mundo técnico?

Genealogía: historia de la literatura, historia de los medios e historia del ser

En la breve primera década de sus publicaciones, hacia finales de los años setenta, un inicio sorprendentemente tardío en la vida de un erudito tan productivo, Kittler comenzó a perfilar —mucho antes de que se concentrara específicamente en el ámbito fenoménico de los medios— una nueva sensibilidad en relación con las culturas del pasado, que no había existido previamente a su obra y cuyo primer despliegue fue el que dio lugar a su obra maestra, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, publicada (todavía no programáticamente como «historia de los medios») en 1985. David E. Wellbery escribió el prólogo a su traducción estadounidense, publicada cinco años más tarde; creo que dicho prólogo ayuda a iluminar mejor los primeros trabajos de Kittler y simultáneamente la escena de las humanidades en Alemania hacia finales del siglo xx. Esta iluminación, que podríamos llamar absoluta en su contexto, en el sentido de que no había ningún precursor de la originalidad posterior del estilo intelectual de Kittler, explica por un lado por qué *Aufschreibesysteme* casi le cuesta la carrera universitaria en todos los ámbitos académico-institucionales, aun cuando, por otro, ya las primeras publicaciones le habían aportado una admiración y resonancia nacionales sin par. No hay contradicción en el hecho de que semejantes innovaciones absolutas y las consecuencias ambivalentes de los primeros trabajos de Kittler hayan recibido el impulso central de una recepción productiva aunque ecléctica (esto significa siempre: una recepción poco preocupada por la mediación conceptual detallada y la compatibilidad epistemológica) de tres posiciones provenientes de la escena intelectual francesa contemporánea: en primer lugar, la programática y la praxis del análisis del discurso de Foucault como una nueva forma de historiografía que limitaba el objeto de las investigaciones históricas a las formas institucionalizadas de sentido; en segundo lugar, las tradiciones occidentales del sujeto en tanto formas clásicas autorreferenciales, que son trastocadas por la revisión del psicoanálisis freudiano realizada por Jacques Lacan y, en tercer lugar, una innovadora lectura de Nietzsche, por aquel entonces, y que destacaba el motivo de la cercanía entre textualidad y corporeidad, así como una concepción antihegeliana y genealógica del desarrollo histórico.

La afinidad con Foucault es notoria sobre todo en la tesis de Kittler según la cual el romanticismo (principalmente alemán) alrededor de 1800 fue una de las configuraciones discursivas marcadas por la estructura familiar burguesa; era la primera vez que la literatura se aproximó a aquel estatus que hasta hoy se asocia sobre todo con ella, a saber, el estatus de ser la expresión de un alma individual. La idea decisiva para este desarrollo fue de la atención física y espiritual de la madre, más exactamente de la madre proveniente de una clase social privilegiada, quien veía por sus hijos recién nacidos, con lo cual Kittler muy temprano asumió ya una perspectiva pragmática de género en su investigación histórica.

Sin embargo, al describir la autognosis de la literatura de la Ilustración tardía y del primer romanticismo como medio de formación burguesa, Kittler la subvierte doblemente y, por así decirlo, la «desenmascara» como configuración del discurso. Esto lo logra Kittler gracias a la complementariedad que surge de la síntesis que efectúa entre la desilusión de Lacan respecto a todas las pretensiones de autonomía del sujeto, por un lado, y, por el otro, el punto de vista de Nietzsche, según el cual la materialidad de los artefactos culturales es lo que da forma a los cuerpos humanos. A partir de esta convergencia entre Nietzsche, Lacan y Foucault se explica la emoción básica que guía la obra de Kittler y que contradice tanto el concepto clásico de «espíritu» [*Geist*] como el de hermenéutica (incluida la hermenéutica del psicoanálisis clásico de Freud) como núcleo de las humanidades, para lo cual resulta emblemático el título de una de las antologías que por aquel entonces editó: la *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* (La expulsión del espíritu de las humanidades).

En la sucesión de sus primeros ensayos (de hecho, tan sucesivos que parecen un único texto que se continúa) y sobre todo en sus párrafos finales, se vuelve evidente cómo las configuraciones de la sensibilidad histórica correspondientes cada vez alcanzan una mayor complejidad por medio de la formulación de nuevas preguntas y por la confrontación con posiciones filosóficas que a su vez prometen nuevas respuestas. No obstante el paso decisivo en el camino hacia una teoría de los medios no lo dio Kittler debido a la filosofía. En su análisis del «Canto nocturno del caminante», que con el tiempo se ha vuelto un clásico de los germanistas, Kittler llevó el movimiento de descentramiento del sujeto (según esta tesis, el poema trata de la transcripción de los sonidos de la naturaleza y no de la expresión de un yo lírico romántico) más lejos, hasta asociar el poema de Goethe con una melodía de Nueva York del siglo xx: «Lullaby of Birdland». Con esta referencia, pero también con la idea de una «reproducción» o «notación» directa, no mediada a través del entendimiento, de los ruidos del entorno en el texto (más tarde utilizó Kittler en este contexto regularmente el verbo *anschreiben*),* Kittler superó por primera vez el horizonte histórico de la literatura y las humanidades en el sentido estrecho de formación y ciencia.

En esta ampliación de la configuración primaria del análisis del discurso de Foucault, la antisubjetividad lacaniana y la corporeidad nietzscheana, por medio del rock, Kittler regresa rápidamente al análisis de la canción de Pink Floyd “Brain Damage”. Este análisis termina con un rechazo explícito al dogma de McLuhan concerniente a la autorreflexividad, según el cual el medio debe ser el mensaje, en beneficio de un carácter de la existencia dado por los sonidos y sus medios, el cual podemos identificar en todas las obras tardías de Kittler, como si fuera inspirado teológicamente. «El dios de los oídos» se dirige a los seres humanos mediante la música de Pink Floyd; todos los dioses se dirigen a los hombres mediante el sentido del oído. A este motivo se le agrega finalmente una dimensión más, con la cual mi yo, la configuración primaria de la sensi-

* Traducido aquí la mayor parte de las veces como «registrar», aunque en ocasiones también como «apuntar». [T.]

bilidad histórica de Kittler, encontró su forma provisionalmente definitiva. Ésta es la dimensión de la enfermedad mental, que se presenta siempre en la oscilación entre lo «presunto» y lo «real» (toda identificación de una persona como «enferma mental» depende, naturalmente, de una perspectiva específica). El título “Brain Damage” muestra, tal como lo sugiere Kittler, que la presencia musical de los dioses no puede dominarse con la razón cotidiana de los hombres. Entonces las enfermedades mentales llevan a Kittler rápidamente al descubrimiento de Daniel Paul Schreber, quien ya había fascinado a Freud, y a su obra *Memorias de un enfermo nervioso*, «el más famoso de todos los libros locos de alemanes o de todos los libros de locos alemanes».² Sobre todo, lo que le parecía interesante a Kittler de Schreber y del médico que lo trataba, Paul Emil Flechsig, era su persistencia en entender e investigar los conceptos y procesos psicológicos o de la conciencia estrictamente como fenómenos somáticos.

Aquí tenemos una convergencia más con el provocador motivo de Nietzsche de la corporeidad unidimensional que excluye a la conciencia; y esta observación nos permite ver la mecánica productiva con la que Kittler le imprimía coherencia a su estilo teórico de la primera fase. Los diferentes elementos y posiciones, todos ellos intrínsecamente complejos, que Kittler asimila eclécticamente en su visión del mundo se unen mediante afinidades parciales en el sentido de un parentesco familiar: el rock, los escritos de Schreber y Nietzsche, por medio del motivo de la enfermedad mental (por ejemplo); o Schreber y Nietzsche por la acentuación de la corporeidad. A partir de la sorprendente diversidad de estas relaciones, siempre documentada filológicamente con la mayor exactitud, crece rápidamente una red de asociaciones cada vez más complejas y también cada vez más estables que Kittler describe en un lenguaje marcadamente indicativo, que incluso con frecuencia parece «rigurosamente científico», como si se estuviera refiriendo a un objeto material. Veo en este gesto centrípeto-indicativo una reminiscencia de la escritura mitográfica, la cual me gustaría destacar como fundamento de la singular posición de Kittler en tanto historiador y filósofo. También hablo de mitografía por el hecho de que el impacto de sus textos dependió más de las sugerencias contraintuitivas y de las cualidades estéticas de los mismos que de la forma de exposición o de los métodos «científicos» de autocontrol empírico o la autovalidación argumentativa. Al integrar permanentemente nuevos textos, fenómenos y campos del conocimiento en su pensamiento y además regresar a posiciones anteriores que transformaba en cada ocasión, el mitógrafo Kittler, desde el inicio, le fue dando a su obra, y a su complejidad ecléctica, contornos de coherencia y de forma cada vez más definidos, en los cuales comenzaba a asomarse una realidad.

Sin embargo, los trabajos de Kittler llegaron a ser «historia de los medios» en un sentido temático plausible del concepto, desde los inicios y mediados de los años ochenta, cuando por primera vez se ocupó del cine (al principio desde una perspectiva que parecía más bien convencional, con un fuerte acento en los contenidos). El *medio*

² En este volumen, p. 70. Las citas tomadas de los artículos que aparecen en esta colección se apuntan entre paréntesis directamente en el texto.

cine volvió a aparecer una y otra vez asociado con la novela de Thomas Pynchon *Gravity's Rainbow*, publicada en el año 1973 (traducida al alemán en 1981 como *Die Enden der Parabel*), la cual trata del fin de la segunda Guerra Mundial y el potencial apocalíptico de la industria armamentista alemana. Desde este primer momento de surgimiento y en adelante, el rasgo estructural distintivo de la historia de los medios de Kittler fue su estrecha relación con la historia militar, y de allí derivó rápidamente una clara concepción de tres fases históricas en la sucesión de las diferentes configuraciones de los medios:

Fase 1, empieza con la Guerra de Secesión estadounidense, se desarrollaron las técnicas de almacenamiento para la acústica, la óptica y la escritura: el cine, el gramófono y el sistema mecánico-humano de la máquina de escribir. Fase 2, inicia con la primera Guerra Mundial, se desarrolló la técnica de transmisión eléctrica adecuada a cada capacidad de almacenamiento: la radio, la televisión y sus gemelos secretos. Fase 3, da comienzo con la segunda Guerra Mundial, el diagrama de circuito de bloqueo de una máquina de escribir fue llevado a una técnica de cálculo o previsibilidad: la definición matemática de los números computables, de Turing, le dio su nombre en 1936 a las computadoras por venir.³

Éste es el movimiento histórico aparecido bajo el título de *Grammophon, Film, Typewriter* en 1986; el primer libro de Kittler que realmente reproduce la historia de los medios y (a juzgar por el número de traducciones) el más exitoso; asimismo, es a partir de esta obra que pueden leerse sus primeros escritos (sobre todo los que dedica a la literatura alemana de alrededor de 1800), y los libros y artículos de la época tardía de su obra (sobre todo los que tratan de la cultura griega antigua), como dos avances radicalmente diferentes que llevan a la historia moderna de los medios.

La fascinación de Kittler por Pynchon, decisiva en las repercusiones posteriores de su obra, se puede ver claramente en el ensayo de 1985: «Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble». Ahora bien, allí el tema es mostrar, por medio de películas de principios del siglo xx, cómo este medio «ejercita un nuevo dispositivo de poder: cómo hacer cosas sin palabras», y al hacerlo acaba con el culto romántico de la literatura en tanto expresión de una individualidad compleja (cuya génesis se reconstruye en su libro *Aufschreibesysteme*), y «trata de poderes, entre los que él mismo se encuentra» (p. 97 de este volumen). Friedrich Kittler, con una impaciencia histórica característica, anticipa ya la novela de Pynchon de 1973: «Unos pocos escritores de nuestro siglo lo han comprendido. Desde *El Golem* de Meyrink hasta *Gravity's Rainbow* se extiende una cadena acerca de lo fantástico que no tiene nada que ver con Hoffmann o Chamisso y tiene todo que ver con el cine. La literatura del sistema nervioso central se encuentra en competencia directa con otros medios y, por lo mismo, posible-

³ Friedrich A. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlín, 1986, p. 352.

mente desde siempre, determinada para la adaptación cinematográfica. Presentar en vez de narrar, simular en vez de acreditar: ése es el lema». (p. 98 de este volumen).

Todavía en el mismo año de 1985, decisivo para su obra, Kittler publicó más tarde, consistentemente, un texto que trataba exclusivamente sobre el autor de *Gravity's Rainbow*: «Medien und Drogen in Pynchons Zweitem Weltkrieg» (“Los medios y las drogas en la segunda Guerra Mundial de Pynchon”, p. 101 y ss. en este volumen). Aquí no solamente se ilustra la tesis —que tal vez en el detalle sea, a veces, poco rigurosa, pero mitográficamente siempre es convincente— de que la novela de Pynchon sigue una lógica estructural de re-presentación mental no mediada que se origina a partir de la fase de transferencia del medio de almacenamiento que es el cine («presentificación»); Kittler, en este punto de su obra, presenta la versión intelectual-académica de una fantasía del pasado, aunque popular hasta hoy en Alemania, según la cual los Estados Unidos, nuevo poder mundial, habrían tomado posesión sin que mediara transición alguna de la tecnología militar del Estado nacionalsocialista. Dicha versión, con su abultado patriotismo y un ambiguo antiamericanismo que pronto sería ya políticamente correcto, importunaba su obra (en una entrevista de sus últimos años de vida, Kittler escaló este tono hasta quejarse de que el desafortunado final de una pareja amorosa habría sido, sobre todo, consecuencia de la invitación a impartir una cátedra en los Estados Unidos). Sin embargo, precisamente en estos gestos crece también la fuerza mitográfica de Friedrich Kittler; en este caso específico, a partir de la capacidad de no sólo no querer reducir la contradicción entre una admiración ilimitada por el autor estadounidense Pynchon y el antiamericanismo cultural, sino explícitamente, y sin comentarios, reconciliarlos:

La continuidad narrativa de las alucinaciones de *Oneirion* o de la película invaden por tanto a la novela misma, que las ha hecho su tema. Las tramas y diálogos transcurren como si hubieran sido escritos bajo el influjo de la droga. Con la consecuencia de que *Gravity's Rainbow* también es un artículo de *Reader's Digest*: banal, convencional y estadounidense [p. 115 de este volumen].

Con tales premisas Friedrich Kittler continuó su fascinación por la historia de los medios durante diez años más, hasta mediados de la década de 1990, cuando se topó con lo que podría ser una frontera filosófico-existencial del tema. Para esta fase intermedia de su obra, la cual lo volvió un clásico intelectual a nivel nacional y un escritor de culto a nivel internacional, fue decisivo que su objeto central ahora fueran los códigos de la historia de los medios técnicos y de la historia militar, en vez de los discursos de la historia cultural; sobre todo, aquellos códigos relacionados con las máquinas que asumieron las posiciones de control sobre los seres humanos, las cuales antes estaban ocupadas por un tipo de sujeto cartesiano. Lo cual Kittler vuelve a conectar directamente con el motivo filosófico de una minimización desilusionante de la posición clásica del sujeto. En esta nueva estructura —de análisis histórico de los medios, ahora en el sentido completo y literal—, Friedrich Kittler integró rápidamente las con-

figuraciones de fenómenos y las observaciones que ya en momentos anteriores de su obra habían sido centrales.

Todavía en 1985, en el artículo «*Enrique de Ofterdingen*: un flujo de información», novela que se ha visto como el emblema tradicional de la interioridad romántica, Kittler reescribe la novela de Novalis desde la perspectiva de los medios en tanto «almacenadores» y, así, reduce la importancia del sujeto que la acompaña, algo que el texto dejaba ver y lo convertía en precursor de la situación de la literatura en los inicios del siglo xx:

Una novela como *Enrique de Ofterdingen*, que recorre el espacio del discurso de su época, desde el inicio hasta el final, desde los ruidos que no se dejan guardar, previos a todas las palabras, hasta el sistema universal de almacenamiento que es la filosofía, el cual memoriza todas las palabras o autores, no contiene simplemente acciones. Actúa [p. 139 en este volumen].

Como amante de la música, Friedrich Kittler utilizó bajo las mismas premisas la manifiesta posibilidad de comentar la concepción y praxis de Richard Wagner sobre la ópera como obra de arte total, desde la perspectiva de la historia de los medios; y de tomarla seriamente como «erótica respiratoria», o como «aliento del mundo». Poco después, en el ensayo «La ciudad es un medio» experimentó con la tesis de que las concepciones arquitectónicas urbanas, desde la época de Napoleón, debieron adaptarse al criterio, cada vez más claro, de la destructibilidad de las ciudades.

Aquí, por primera vez, llega a ser nítida una tendencia mitográfica encaminada hacia una perspectiva apocalíptica, la cual caracteriza la fase intermedia de su obra, cuya escenificación sobria y sin compromisos le gustaba exhibir al historiador de los medios. En un principio, en el ensayo titulado «El rock: un abuso del aparato militar», Kittler, en vista de la guerra de Vietnam, por lo menos tal como fue actualizada por la película de Coppola *Apocalypse Now* y por Jimi Hendrix, su héroe del rock, intentó comprobar que «Hi-fi y Stereo se remontan [...] a un procedimiento de localización» (p. 181, de este volumen) usado por la Marina y la fuerza aérea alemana en la primera Guerra Mundial. Con esto, Kittler renovó su propio patriotismo tecnológico, que llevó a una vívida convergencia entre la crítica desatada por la guerra de Vietnam sobre el «imperialismo» de los Estados Unidos y su admiración por el rock estadounidense. Sin embargo, cuando se trata del rock, en Kittler siempre se invoca a la erótica como una dimensión existencial para la que ya no quedaba ningún espacio en la oscura fase intermedia de su obra carente de sujeto:

“And the Gods Made Love” se llamó también el primer tema de *Electric Ladyland*, de Jimi Hendrix. No obstante, los amos del mundo ya no tienen voz ni oído, como los tuvieron todavía con Nietzsche. Uno sólo escucha ruidos magnetofónicos, sonidos de jet y disparos de pistola. También las ondas cortas entre los emisores, y en el complejo militar industrial

esto significa interceptar; suenan parecido. En las condiciones de una guerra mundial, tal vez el amor deba llegar desde un ruido blanco [p. 185 de este volumen].

Al final, uno intuye, a partir de esta última oración indeterminada, que la relación entre la guerra y el amor queda presa de una ambivalencia insoportable en la mitología de los medios de Kittler.

Una multidimensionalidad y una variedad de posibilidades de conexión, como las que había alcanzado la obra de Friedrich Kittler a finales de los años ochenta y a principios de los noventa, puesto que en cada nueva fase de su pensamiento verdaderamente incorporaba de modo escrupuloso todas las posiciones alcanzadas anteriormente, eran únicas en la escena de las humanidades de aquel entonces y excluían, con base en su complejidad, cualquier lógica secuencial lineal de narración como forma de presentación historiográfica. La complejidad fue posible por el esmero que Friedrich Kittler ponía en su observación de los fenómenos técnicos y simultáneamente a su desacostumbrada disposición a la especulación asociativa, la cual a la vez lo ayudó a descubrir homologías entre campos de fenómenos muy alejados entre sí (o al menos a postularlas): entre la literatura romántica y la ópera como obra de arte total, por ejemplo, entre el rock y la concupiscencia erótica, entre la guerra y la innovación tecnológica. La palabra que utiliza Kittler, con frecuencia en un sentido literal, casi mágico, aunque en todo caso funciona como concepto mitográfico, para indicar estas observaciones-homologías y postulados-homologías es *Klartext* (texto sin codificar), y representa un gesto deíctico, el cual supuestamente implica que «todas las demás» fundamentaciones o explicaciones sólo pueden ser tautológicas frente a la constelación de fenómenos expuesta.

Con estos presupuestos internos en su obra, Friedrich Kittler finalmente llamó la atención sobre el umbral en la historia de los medios que separó la época de los medios de transmisión eléctricos de la época de las computadoras (y, con ello, del inicio de nuestro presente). Dicho umbral se dio en los últimos años de la segunda Guerra Mundial y los años de sus consecuencias inmediatas. Tanto en las páginas finales del libro *Grammophon, Film, Typewriter*, de 1986, como en una serie de descripciones de escenas históricas que llega hasta los inicios de los años noventa, y que fueron incluidas en el presente volumen, Kittler remite a dos contextos originarios, en los que, según él, la «técnica del cálculo» se llevó desde el diagrama de bloques de la máquina de escribir hasta las computadoras. Ambos contextos fueron militares. En el centro del primero se alza «el código de predicción lineal» de Norbert Wiener, con el cual los cálculos previsibles de movimientos, distancias y señales durante la guerra aérea y mediante una mayor cantidad de operaciones matemáticas, fueron llevados a un nuevo nivel cualitativo de exactitud; con él «así de equipados entraron los Estados Unidos a la segunda Guerra Mundial» (p. 199 de este volumen).

Del otro contexto se desprende la «Máquina Discreta Universal» de Alan Turing, gracias a la cual los militares ingleses pudieron descifrar las comunicaciones secretas

de la radio alemana desde 1941. La convergencia entre ambas innovaciones tecnológicas fue decisiva, a juicio de Kittler, para el resultado de las guerras mundiales, y fue identificada simultáneamente como el inicio de la era de las computadoras. En la exposición de esta situación histórica destaca con especial claridad su gesto mitográfico de asociar diferentes dimensiones de la realidad. De tal manera, Kittler subraya que Turing, uno de los pocos héroes auténticos en su historia de los medios, tuvo la inspiración matemática decisiva en los prados de Grantchester, junto a Cambridge, «los prados de toda la lírica inglesa desde los románticos hasta Pink Floyd» (p. 209 de este volumen). Y Kittler inscribe el invento de Turing en el tren de la transición de «hombres o soldados a ... sujetos-máquinas», las máquinas emuladoras de Turing debieron asumir, con el nombre de Colossus, su propio desarrollo posterior, de modo «que Colossus dio a luz hijo tras hijo, cada uno todavía más colosal que el padre secreto» (pp. 213-214 de este volumen).

Kittler le consagró un extenso ensayo intitulado «*Unconditional Surrender*» a su convicción de que la maximización de transferencia tecnológica desde la abatida Alemania nazi hasta el nuevo poder mundial estadounidense fue incondicionalmente importante, entre otras cosas porque Alemania ya había desarrollado sistemas técnicos autodirigidos (aunque todavía ningún sistema digital). Si bien aquí, en vista de los hechos históricos, por un lado, afirmar una aportación alemana a la inauguración de la era de las computadoras claramente era muy forzado, por otro, muestra la relación entre los contextos inglés y estadounidense como una relación de poder con una inclinación claramente moral. Con mayor convicción de lo que realmente autorizan las investigaciones biográficas, Kittler expone el suicidio de Alan Turing como una reacción frente a la resolución impuesta por el poder mundial en la época de McCarthy, según la cual «excluyeron a los homosexuales de todos los puestos álgidos de gobierno, junto con otros riesgos a la seguridad» (p. 200 en este volumen). Pero sobre todo, al final, se les imputará y adjudicará únicamente a los Estados Unidos la tendencia —admirable y a la vez condenable bajo los signos apocalípticos— de remplazar a los hombres por máquinas autodirigidas: «La *Pax Americana* se basa en el triunfo de este complejo militar-industrial (según las propias palabras de Eisenhower), pues gracias a las matemáticas superiores se superó una guerra mundial intensiva basada en las personas, como la primera, y una guerra mundial intensiva basada en material, como la segunda» (p. 230 en este volumen).

Más allá de este paso a la era de las computadoras en los años que siguieron al fin de la segunda Guerra Mundial, Kittler dirige su historia de los medios hacia un punto cero apocalíptico. Intenta mostrar que las computadoras y sus códigos, en la primera fase de su presunta independencia respecto de la conciencia humana, ya habían desarrollado una tendencia a inmunizarse contra las intervenciones humanas y, por tanto, habían «condenado al ser humano a permanecer como humano» (p. 235 en este volumen). Kittler todavía da un paso más en el ensayo que llegó a ser famoso, «No hay ningún software», en el que pone al descubierto que el concepto y el discurso del software

son proyecciones en cierto modo nostálgicas de las estructuras de la conciencia humana sobre los sistemas autodirigidos, que al parecer ya han alcanzado un grado mucho mayor de independencia respecto de los hombres: «Si los significados se reducen a oraciones, las oraciones a palabras, las palabras a letras, no hay ningún software» (p. 249 en este volumen). El punto crucial de la teleología apocalíptica de Kittler es la idea de que muy pronto los cambios decisivos para la vida humana sólo tendrían lugar en la «arquitectura del silicio», en la «Nacht der Substanz» (Noche de la sustancia), como tituló a la conferencia que impartió en Berna en 1989. Su discurso sobre la historia de los medios, más oscuro para esa época de lo que sonaría antes y también después, correspondía a un estado de ánimo que hace 20 años todavía era obligado para los intelectuales cuando querían adjudicarse conocimientos en el ámbito de la electrónica. El estado de ánimo de quienes veían síntomas en la «pantalla de Apple», el *mouse* y el formato de «computadora personal» de la peligrosa (o al menos muy *naïve*) ilusión de que una «interfaz» entre hombres y computadoras era posible; tal era el estado de ánimo que —visto históricamente— podía parecer un eco tecnológico de los sarcasmos de Jacques Lacan sobre las concepciones demasiado optimistas de la autonomía de la acción humana.

Friedrich Kittler nunca renunció totalmente a este estado de ánimo (en todas sus tensiones) ni tampoco se apartó nunca explícitamente de la posición de la historia de los medios que éste indica. Ahora bien, por otro lado, entre sus ensayos dedicados a la historia de los medios posterior a 1945, especialmente radicales en el tono y aparecidos en los inicios y mediados de la década de los noventa, y los escritos dedicados a la antigua cultura griega, los cuales abrieron el último capítulo de su obra a partir de 1995, existe una discontinuidad productiva intelectual. No obstante, ¿cómo se explica este paréntesis en la historia de los medios de su propio tiempo, que para muchos lectores de Kittler de entonces era totalmente inesperado? De seguro no se debe a una retirada, a una tendencia a revisar sus propias tesis. Abandonar los ámbitos polémicos no era propio de Kittler, y los nombres *Apple* y *Jobs* permanecieron para él probablemente hasta el final de su vida como emblemas de un malentendido existencial y filosófico. Por el contrario, a mí me parece más plausible la hipótesis de que la frialdad de su diagnóstico del presente de la historia de los medios se convirtió para el propio Friedrich Kittler en una carga insoportable, que fue demasiado para sus fuerzas existenciales (y no solamente las suyas). En este sentido, podría haber sido un síntoma de esta posición el hecho de que en un artículo del año 1993 sobre el presente electrónico, que ubica en medio de su siglo, se remonta al heroísmo de las tropas de asalto de la primera Guerra Mundial como forma de ponerse en las condiciones trágico-existenciales tecnológicamente nuevas del fuego de ametralladora, cuyo concepto entra en la meditación de *El ser y el tiempo* de Heidegger como «el ser-cada-vez-mío de la muerte».

Sin embargo, desde la perspectiva de principios del siglo XXI, lo que este heroísmo tiene de especial es que marca el principio de un proceso suicida, en el sentido literal, de autoderrocamiento de la humanidad, cuya última y más fría consecuencia es que su

existencia ya no tiene ningún valor ni puede hacer ninguna promesa. Frente a esto, la salida y la compensación son para nosotros tan fácilmente comprensibles como la nostalgia de Friedrich Kittler por la Antigüedad griega. Él estaba decidido a encontrar el amor en aquel mundo de hace 2 500 años, el amor erótico, que —como el amor de los dioses en los mitos de aquella época— le habría dado mediante los niños procreados un lugar cosmológico y una certeza existencial, un lugar y una certeza que a Friedrich Kittler sólo le fue dado vivir en su imaginación histórica. Es obvio el hecho de que con dicho movimiento Kittler se había inscrito en una gran —y desde su visión, absolutamente ambivalente— tradición de la vida intelectual alemana, que habría comenzado a más tardar con Hölderlin y que pasando por la obra de Heidegger habría llegado a su propio mundo. Contrariamente a la primera fase (*Aufschreibesysteme*), que se concentraba en el largo siglo XIX, y a la fase central de la historia de los medios (*Grammophon, Film, Typewriter*), Friedrich Kittler no acompañó el último capítulo intelectual y existencial de su vida con preludios polifónicos y prometedores (*Música y matemáticas*, su más ambicioso proyecto, fue pensado para ocho volúmenes y acabaría teniendo únicamente dos). En el lenguaje casi siempre áspero de sus textos (salpicado a veces por el griego) se perfila, en sus últimos tiempos, una disminución de las fuerzas físicas, una impaciencia por la incomprensión o potenciales críticas y un gesto profético-mitográfico cada vez más perentorio y en primer plano. No obstante, no me gustaría discutir los últimos tratados bajo un signo de decadencia. Veo en ellos mucho más la disposición y la clave de la significación de Friedrich Kittler para pensar nuestro presente. Sin embargo, su última obra exige una actitud hermenéutica (poco le gustaba la palabra *hermenéutica* a Friedrich, y a mí hasta hoy tampoco me agrada) que es diferente en estilo, al menos en grado, de la reconstrucción sintetizadora y delimitadora de los párrafos anteriores. También intentaré, distanciándome un poco de la literalidad de sus textos, captar exactamente la dirección en la que se movía el pensamiento de Friedrich Kittler en la última fase de su obra, para poder poner al descubierto lo que, a mi entender, es un potencial intelectual único (y tal vez protegerlo del olvido).

Como uno de los primeros preludios de la fase tardía helenófila de la obra de Kittler, se publicó en 1995 su texto «Eros y Afrodita», cuyo estatus programático se deja ver por primera vez cuando uno compara su tono con el sonido apocalíptico de textos como «*Protected Mode*» o «No hay ningún software» de los años anteriores, en donde un reproche frío, a veces cercano al cinismo, a la dependencia de los hombres respecto de los sistemas técnicos autodirigidos, impermeables a las influencias humanas, no deja ningún horizonte —ni siquiera una esperanza minimalista— de felicidad existencial. Con la vista puesta en el *Banquete* de Platón, especialmente en el rechazo de Sócrates al deseo amoroso del hermoso Alcibiades, el ensayo «Eros y Afrodita», de hecho, es una renuncia al mundo del conocimiento, porque éste, según Kittler, no deja que se propaguen la embriaguez y Eros, y excluye a las mujeres: «en el lugar del conocimiento producido por los diálogos socráticos no se le autoriza la entrada a ninguna mujer. Incluso la flautista fue excluida del banquete por Erixímaco y desterrada a una

habitación trasera» (p. 288 en este volumen). En las últimas páginas de este texto emerge por primera vez un *leitmotiv* mitográfico del Kittler tardío, a saber, la embriaguez del néctar, la «droga de los dioses», la cual supera la embriaguez que induce inútilmente el vino de Alcibiades y es compatible con la filosofía (supuestamente):

En otras palabras, la filosofía vuelve imposible la embriaguez alcohólica, pues todas las reservas de vino de Atenas desaparecieron en ella sin consecuencia. Por lo tanto, la única embriaguez posible que queda, que no fue ignorada la primera vez, es el néctar como droga de los dioses. Del cuerpo de Eros, que fue concebido en la embriaguez del néctar servido por el nacimiento de Afrodita, las abejas liban una nueva miel, el hidromiel (p. 290 de este volumen).

A continuación vienen los ensayos —fechados ya en los inicios del siglo XXI— sobre el surgimiento del alfabeto vocálico de los griegos en el mundo original al que se adscriben los versos de Homero. En lo que respecta a la posición filológico-filosófica que estos textos marcan, desde su aparición, ella fue criticada una y otra vez por filólogos evidentemente competentes —cosa que irritó al autor y le provocó numerosos gestos descorteses de rechazo (aunque no una réplica realmente pormenorizada)—. Sin embargo, para quien lee su obra con la mirada en el potencial filosófico que despliega, las críticas de los expertos en filología antigua son —comparativamente— tan irrelevantes como las críticas de los lingüistas a las especulaciones filosóficas de Martin Heidegger sobre la etimología de palabras individuales griegas o alemanas, casi siempre inspiradas, pero la mayor parte de las veces siempre son históricamente problemáticas. Pues, en todo caso, la asociación del alfabeto vocálico con Homero (principalmente con el Homero de la *Odisea*) le permite al mitográfico Kittler celebrar la «anotación» de la lengua cantada como un «regalo de las musas» y establecer una conexión entre la escritura griega y la fascinación por la feminidad, Afrodita y Eros. Las estructuras rítmicas de la lengua prosódica y la música nuevamente conducen a las matemáticas y, pasando por las matemáticas, a la ontología, es decir, a aquella actitud en la que el mundo —visto filosóficamente— se convierte en un mundo de las cosas: «De esta teoría musical se desprende todo lo que desde entonces se llama ciencia y, sobre todo, la ciencia de la *physis*: ciencia de la naturaleza [...] El fundamento matemático de lo que *es* es esta unidad de todos los números tal como aparecen geométrica y aritméticamente» (p. 304 de este volumen).

Contrariamente a aquel uso moderno de las matemáticas por parte de las ciencias de la naturaleza, al que Heidegger criticó en «La época de la imagen del mundo», del año 1938, contrariamente a aquella ciencia de la naturaleza para la que las matemáticas (en el sentido de «a la mano», de estar frente a las cosas) son la condición de posibilidad de una «representación», es decir, la condición de posibilidad de una «imagen del mundo», para Kittler se trata de una concepción del mundo de los objetos (es decir, aquella concepción que yo llamé «ontológica»), en donde el mundo de las cosas

se vuelve presente y tangible para el cuerpo propio («a la mano») porque él mismo se vive como parte de este mundo (como «ser-en-el-mundo»). Sin refutar directamente su ontología anterior sobre el mundo técnico de nuestro presente como el de «Nacht der Substanz», la ontología del origen griego de las ciencias de la naturaleza es un mundo-contraste, el cual para el mitógrafo Friedrich Kittler debe realizarse en la música, el Eros y la embriaguez (naturalmente, una embriaguez provocada por el néctar):

Y la maravilla de las sirenas, sin importar si el erotismo les pertenece o no, es que ellas viven en una isla poblada de flores, una isla que Odiseo probablemente también pisa. Esto significa que allí hay agua dulce, esto significa que ellas son las ninfas, pues las ninfas son deidades de agua dulce que uno no venera en el templo, sino allí en donde no hay ningún hallazgo arqueológico que buscar de la época griega. Y por ello precisamente —debido a las flores y las sirenas y el agua dulce— también hay abejas, y cuando hay abejas, hay miel, y así. Y pájaros que cantan, por lo que todo suena tan bien y tan claro. (Lo que intento aquí es una arqueología a partir del texto, no a partir de los hallazgos.) (p. 302 de este volumen)

En 2008, tres años antes de la muerte de Friedrich Kittler, apareció el único ensayo, ahora en un tono más filosófico que mitográfico, en el que se vuelve más explícita la relación, cada vez más nítida en la fase tardía de su obra, con la obra tardía de Heidegger: «Martin Heidegger, los medios y los dioses de Grecia». No pueden negarse las premisas de Kittler —con base en los textos de Heidegger allí citados— respecto del famoso «giro» en el pensamiento de Heidegger, tal como se vislumbraba desde la conferencia «Introducción a la metafísica» de 1935, y luego fue fortaleciéndose cada vez más. Estas premisas debieron haberse basado en «la comprensión de que todos los tipos de juego de la filosofía trascendental, ya sea que ahora provengan del sujeto o del *Dasein*, fracasan acerca de la facticidad de los medios altamente tecnológicos» (p. 327 de este volumen). Allí conecta con una osada —aunque para mí absolutamente convincente— interpretación del diagnóstico de Heidegger, fundamentado en la historia de la filosofía, respecto de la situación de la filosofía académica en su propio presente.

Mientras que —contrariamente a la Grecia mitológica y la Grecia presocrática—, a partir de la obra de Aristóteles, *physis* y *logos* fueron separándose cada vez más en la ciencia y la filosofía, nuestra época de la «máquina de escribir» (como nombró Heidegger a modo de resumen a la cibernética, la logística, el procesamiento de la información y sus dispositivos) marca el punto donde esta oposición, decisiva para el pensamiento occidental durante 2 500 años, se vuelve obsoleta, porque (y ahora es Kittler quien lo afirma) en el chip de la época electrónica *logos* y *physis* volverían a encontrarse juntos: «De otra forma no se inscribiría ningún *logos* en la *physis*, como ocurre con la litografía electrónica millones de veces por día, es decir, con la producción de armas digitales en un ambiente limpio, libre de polvo, cuya construcción devora billones de dólares o euros» (p. 331 de este volumen).

Aquí, Friedrich Kittler regresa después de dos décadas a «Nacht der Substanz» y a un mundo «sin software» (o, más exactamente, regresa a «Nacht der Substanz» como su visión del mundo electrónico entendido como un mundo sin software ni conciencia). Sin embargo, lo que en su primer acercamiento filosófico-historiográfico, previamente a 1995, había sido un mundo deprimente que distanciaba a los hombres de su conciencia, ahora se convertirá (esclarecido mitográficamente) en el momento consolador de un regreso a los dioses, donde esa dimensión, cuya existencia Kittler ya había desmentido en alguna oportunidad, a saber, la lógica, parece elevar el software y la conciencia a otra visión del cosmos: la «técnica de computación» será ahora

este ensamblaje de hardware y software, de física y lógica, que sustituye a los dioses que han huido lejos de nosotros. Zeus, como saben, era simultáneamente el inmenso esplendor del cielo sobre Grecia y «todas las cosas las gobierna el rayo». Sólo los dioses y las computadoras son capaces de pronosticar el cielo azul o la tormenta que se alzará en la mañana y llamamos clima (p. 331 de este volumen).

Y aquí se intuye, en la lectura de un breve texto del año 2010, tan breve que actúa como un fragmento, sobre «*Pathos y ethos*», que el mundo pueda nuevamente entrar en los estados de ánimo que son como las abejas o la embriaguez, y frente a los cuales ahora «nuevamente es una elección» si uno los vive plenamente o los padece.

Forma de pensar

En mis detallados (pero al mismo tiempo casi insoportablemente comprimidos) bocetos genealógicos de la obra de Friedrich Kittler, he evitado hablar de su «imagen del mundo». Este concepto habría hecho justamente de esa idea de «representación» de la realidad el punto de convergencia de su pensamiento con la filosofía de «la historia del ser» —decisiva para Kittler— con la que Heidegger quería romper. Según Heidegger, el acontecimiento de verdad, la autorrevelación del ser, no debía transustanciarse precisamente en conocimiento, para que luego se le diera la forma de una imagen del mundo, sino que se debía alcanzar y encontrar al *Dasein* en los modos diferentes de lo cotidiano y que siempre conciernen también a su existencia física. Por ello existe, creo, realmente un gesto consistente del pensamiento, una identidad intelectual en los empeños de Friedrich Kittler, uno que hace que la realidad esté «a la mano» para luego poder concentrarse en la «autorrevelación» de lo a la mano; sin embargo, esta consistencia se inserta en las premisas bajo las cuales la realidad es puesta a la mano y puede revelarse, pero precisamente no en la forma de su «representación». En este sentido, algo que considero específico y dominante en la obra de Friedrich Kittler, a este respecto, es un *a priori* monístico operativo. Kittler se inclina a reunir los diferentes fenómenos, a los cuales la mayoría de los pensadores y científicos les atribuyen diferentes dimensiones ontológicas, en un único plano.

Esto comienza con un verbo que es central para Kittler: *anschreiben* [registrar, apuntar], el cual, como concepto ideal antiidealista, sugiere una y otra vez que el movimiento de un cuerpo o un cambio en el mundo puede encontrar su reflejo directo y sin mediaciones en un medio. Lo que se omite o se suspende con esto es el plano fenoménico de la conciencia, la psique o el espíritu, el cual Friedrich Kittler, desde muy temprano en su obra, había «sacado» de las humanidades para deslizarlo, desde una perspectiva histórica, como una ilusión. Más tarde se inclinó, como hemos visto, por la relación bipolar entre el hardware y el software, con el lado del software como analogía de la conciencia y proyección, lo cual convergía con su concentración en situaciones en donde el ser de las cosas estaba directamente a la mano en contraposición a una (mayor o menor) distancia del ser como presencia. La música, el erotismo y las matemáticas pertenecen, en el libro no terminado de Kittler sobre Grecia, a un único plano de la realidad; incluso él podía apreciar un sistema tan nítidamente idealista como la filosofía de la historia de Hegel o la teoría de sistemas de Luhmann debido a sus posiciones centrales monistas que mantenían en conceptos como *espíritu* y *sentido*, y esto lo aplicó —incluso alentado por Heidegger— también al pensamiento manifiesto y estrictamente materialista de los fragmentos presocráticos.

Al final de una conferencia impartida en el año 1998, cuya transcripción apareció poco después en forma de libro con el título *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft* (Una historia cultural de la ciencia de la cultura),⁴ Friedrich Kittler, sin llevar realmente este pensamiento hasta el final, señaló las afinidades entre un monismo de lo material y la concepción de Heidegger del «acontecimiento de la verdad» y de la «historia del ser» (una concepción que quizá podría caracterizarse como una versión de la revelación, aunque no epistemológica ni teológica). Visto desde la perspectiva de la «historia del ser», el movimiento de un «acontecimiento de la verdad» no sale del *Dasein* (pensado ya sea como persona o directamente como la conciencia-sujeto), sino desde el *ser* que quiere revelarse. Con ello, al parecer, el ser es pensado como la simultaneidad de la presencia material de un objeto («tierra») y su función práctica («útil» o «mundo»). El ser se abre paso en cierto modo para revelarse como tierra y mundo, y con esto tiene que superar cada vez más imágenes y proyecciones del espíritu humano y su «visión del mundo». Para poder llegar a determinadas autorrevelaciones del ser, el *Dasein* debe (los seres humanos deben) estar presente; sin embargo, el ser que se revela no es ningún mensaje para el *Dasein*. Mucho más probable, me parece, es que el ser que se revela en su decisividad sea demasiado fuerte para el *Dasein*, cuya «deuda» es «cuidar» al ser, «abrazarlo», por muy intransitiva que sea esta obligación.

El equivalente del llamado «cambio histórico» finalmente en la historia del ser de Heidegger es la intuición de que probablemente el acontecimiento de la verdad no se distribuya igual cada época. Para la Grecia antigua, la probabilidad del acontecimiento de la verdad debía sugerirse en muchas situaciones cotidianas y con el movimiento de

⁴ Friedrich Kittler, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, Fink, Múnich, 2000.

los dioses, mientras que en el siglo xx la técnica es quien justamente implica semejante posibilidad de autorrevelación del ser, que el *Dasein* cumpliría debidamente, aun cuando la autorrevelación no haya encontrado todavía perspectivas que la liberen. En medio, entre las situaciones de la historia del ser como en la antigua Grecia y el mundo propio de Heidegger, debe de haber habido «tiempos miserables» en los que el ser se mantuvo distante, oculto para el *Dasein*.

Una vez más: la presencia del *Dasein* humano pertenece a las condiciones necesarias para la autorrevelación del ser, pero permanece exterior a él. Es importante darles nombre a estas premisas de la historia del ser de Heidegger, cuya concepción general Friedrich Kittler siempre dio por sentado, aunque nunca la explicitó sistemáticamente, para poder comprender que la descripción monista de la configuración de fenómenos, central en la forma de pensamiento de Kittler, potencialmente siempre tuvo la capacidad de remitir al ser revelado. Yo creo que Kittler entendió que su labor filosófica e histórica era continuar revelando tal configuración fenoménica —ya revelada en la historia del ser—, liberarla de las proyecciones de la conciencia para luego poder destacarla en toda su estructura puramente material o en sus procesos ciegos como «texto sin codificar». En el descubrimiento y la descripción de esta dimensión histórica del ser, el lenguaje de Friedrich Kittler alcanzó la seriedad indicativa y el *pathos* que lo hicieron un mitógrafo. Aunque su descripción, como él mismo hubiera dicho, no era la descripción de un observador que estaba parado afuera y proyectaba desde afuera, sino un registro del ser que se revela, por así decirlo, como ese mismo instrumento sismográfico que él se sentía.

Verdad

A partir de la *Introducción a la metafísica*, de 1935, cuando Heidegger se apartó de la fase anterior existencial-ontológica y se perfiló nítidamente hacia la concepción histórica del ser, fue quedando cada vez más claro que la técnica del presente era el lugar especial y la dimensión especial en donde podía darse el acontecimiento de la verdad. Una y otra vez Heidegger subrayó, sobre todo, dos tendencias en el manejo de esta dimensión que volvían improbable lo que él y sus contemporáneos le debían al ser, a saber, el acontecimiento de la autorrevelación. Una era la propensión a percibir el dispositivo de la técnica exclusivamente desde una relación práctica, en donde su lado material («tierra») no se mostraba; la otra, el hábito de sustraerse a la sustancialidad de su presente transformándolo en potencialidad (*Gestell* [estructura de emplazamiento]). A pesar de esto, Heidegger no se apartó nunca más de la opción de que la técnica y su relación a-la-mano con el *Dasein* —contrariamente a las ciencias de la naturaleza, estimadas por doquier como las ciencias más nobles e intelectuales— era en el presente el lugar de preferencia para el acontecimiento de la verdad. Hoy, esta premisa y sus consecuencias —a saber, el hecho de que un examen a fondo de nuestro entorno técnico debe ocupar la parte central de todos los análisis del presente— surten un efecto muy

diferente al que tuvieron a mediados del siglo xx, especialmente en sus circunstancias ecopolíticas, y que de ningún modo parece ser inesperado o innovador.

Sin embargo, Martin Heidegger murió con la sospecha de que este enfoque del ser que se revela en la técnica todavía no se había logrado; de ahí su famosa proclama, emitida en una entrevista de 1966 y publicada luego de su muerte, en 1976, en el *Spiegel*: «Ya sólo un dios puede salvarnos».⁵ El pensamiento de Heidegger terminó antes de que los medios de comunicación electrónica fueran parte del entorno global del hombre; y por eso puede uno, en retrospectiva, arriesgar la suposición de que su intuición de una autorrevelación del ser en la técnica recién podía cumplirse en condiciones electrónicas masivas. Pero esto no es más que una especulación tangencial. En cambio, considero decisiva, en vista de la obra de Friedrich Kittler —y como respuesta a la pregunta por la singularidad de su obra—, la afirmación de que en su pensamiento se ha conseguido lo que Heidegger dejó abierto, y tal vez debía dejar abierto, es decir, que el pensamiento profundo de Friedrich Kittler sobre la técnica electrónica corresponde probablemente con un acontecimiento de la verdad, con un acontecimiento de la verdad efectuado como una secuencia constituida de más momentos de la revelación del ser (tal como hoy se presenta el origen del universo, no como un único *big bang*, sino como una reacción en cadena de más *big bangs*).

La primera fase de la secuencia de autorrevelación podría haber sido en los años de la historia de los medios de Friedrich Kittler, sobre todo en el estadio final mitográficamente oscuro, cuando describió la técnica electrónica como autodirigida y puramente sustancial («Ningún software») que no sólo reducía, sino que excluía la conciencia y la autonomía del sujeto clásico. Yo he dado a entender que la insoportabilidad existencial de tal visión podría haber llevado a Kittler, aproximadamente en el cambio de milenio (probablemente por razones filosóficas explícitamente registradas, pero más por una fuerte presión existencial autoinducida), a voltear a la cultura de la antigua Grecia y al mismo tiempo a darle rienda suelta a la energía de sus impulsos mitográficos, aunque nunca renunció al gesto de autoimponerse una rigurosa facticidad. Entonces, al final de su vida, con sus fuerzas físicas disminuidas y puestas en su obra sobre Grecia, los momentos de autorrevelación del ser en el análisis de Kittler sobre la electrónica pasan a tener un tono que suena menos apocalíptico, de hecho cercano a la alegría. En su ensayo sobre Heidegger de 2008, concibió como la verdad de la «técnica computacional» una nueva «ontología de la lejanía» y la cercanía, a la que nos referimos cuando hablamos de «globalización» y vivimos en la «globalización»:

A mi parecer, este concepto de globalización, basado en la técnica de computación, tiene mucho más alcance e influencia para una ontología de la lejanía que todos los intentos de derivarla de los medios masivos tradicionales como la radio, el cine y la televisión, como hasta hoy es habitual en la historia de los medios (p. 329 de este volumen).

⁵ Martin Heidegger, «Nur noch ein Gott kann uns retten», *Der Spiegel* 23/1976 del 31 de mayo de 1976, pp. 193-219.

Más sorprendente, radical y amigable es este pasaje del ensayo *Mosse-Lecture*, publicado por Friedrich Kittler en 2007:

En tanto nosotros —devotos de consorcios como IBM y Microsoft— concibamos a las computadoras sólo de arriba hacia abajo, desde los cálculos económicos de Bill Gates hacia abajo, hasta los múltiples componentes de cada una de ellas, practicamos simplemente la mimesis (hombres, siervos programadores, los estudiantes de Stanford). En efecto, imitamos a ese mismo dios que sin mujeres ni amor cree arreglárselas como creador. No nos maravillemos entonces de que las computadoras se venguen con virus y mentiras. Si las proyectáramos cariñosamente de abajo hacia arriba, sería muy diferente. Ya no podríamos forrarnos con millardos de dólares con la mentira llamada software, pero HAL recibiría de nosotros, los programadores —siguiendo estrictamente a Turing—, uno tras otro, los sentidos, los músculos y un corazón. Las computadoras serían embriones que durante 10 largas lunas (para contar junto con Homero) crecen y florecen en un vientre materno. Luego las liberaríamos, como todos los vientres maternos a sus niños (p. 319-320 de este volumen).

En esta cita nos encontramos por última vez al mitógrafo Friedrich Kittler; de hecho, al mitógrafo en su mejor forma, creo yo, pues presenta exactamente aquello que surge de la libertad y productividad de su imaginación como producto de un discurso estrictamente de su competencia (ahora habla nuevamente el «programador», quien ve a través de «la mentira llamada software»).

Estos roles específicos de autoasignación en realidad pertenecían, al igual que su discreto antiamericanismo («cálculos económicos de Bill Gates»), a una fase anterior en la obra de Kittler, a aquella fase que acabó a mediados de los años noventa en el punto final apocalíptico de la «Nacht der Substanz» y el consecuente derrocamiento del sujeto. Su tono y su visión venían de un tiempo en que la comunicación electrónica todavía era sinónimo de «programación» de una computadora, algo que parecía reservado únicamente a unos pocos iniciados (entre los que se contaba el propio Friedrich) y excluía a la gran mayoría de los contemporáneos. Entonces era inimaginable la situación actual, que apenas comenzó a perfilarse cuando las computadoras pasaron a estar «a la mano» y se volvieron «amigables con el usuario» mediante dispositivos como la pantalla de Apple o el *mouse*, hasta que al final acabaron siendo parte de nuestra vida cotidiana con el estatus de «parte del cuerpo».

Sin embargo, uno debe preguntarse: ¿acaso esta tendencia de desarrollo del mundo electrónico tan desdeñada por Friedrich Kittler hasta el final de su vida, esta tendencia cuya figura emblemática era Steve Jobs, no ha producido ya hace tiempo lo que él soñaba, a saber «computadoras con sentidos, músculos y corazón»? Ésta no es ninguna pregunta retórica. Más bien, en tanto pregunta abierta posibilitada por el pensamiento de Friedrich Kittler, delimita el horizonte de la discusión, la cual, en el presente de las *apps*, es urgente conducir *vis à vis* la metamorfosis efectuada y que continúa

efectuándose en la imagen de sí de los hombres. Al fin y al cabo, estos suplementos técnicos todavía totalmente nuevos de nuestros cuerpos (que han nacido y crecido) tienen afinidades con aquella imagen que Friedrich —inspirado por Lacan— puso en primer plano: con esa corporeidad de las partes individuales del cuerpo que siempre pueden conectarse de una nueva manera.

«La autorrevelación del ser», como posiblemente ocurrió en la técnica electrónica y fue puesta al descubierto por la obra de Kittler, no acaba en una «representación», un «discurso» o el surgimiento de un nuevo «paradigma». Antes bien pone a los fenómenos del mundo a nuestro alcance como fenómenos sustanciales y singulares, y de este modo provoca la reacción del *Dasein*. Justamente así es como los ensayos de Friedrich Kittler se convierten en una genealogía de nuestro presente, que ahora nos posibilita momentos de «claro» [*Lichtung*]. Nadie parece haber ido más lejos en esta dirección del pensamiento abierta por Martin Heidegger que Kittler, quien llegó al lugar de esa actitud hacia la técnica del presente y su pasado que para los filósofos de la historia del ser había permanecido cerrada, especialmente en relación con la electrónica. Este lugar «llama a un pensar que atraviese los caminos de la técnica en su totalidad: desde su inicio, a saber, el concepto griego de *téchnē*, hasta su consumación en el moderno sistema de cómputo» (p. 329 de este volumen). La verdad de Kittler, que se mantiene abierta gracias al claro que hizo surgir y «cuidar», llega ahora a quienes lo sobrevivimos... y las generaciones que vendrán después de nosotros. Vista desde la perspectiva de la historia del ser, no podemos permitirnos olvidarla. Ésta era la idea que quedó «registrada» en la intensidad de las reacciones frente a la muerte de Friedrich Kittler en 2011; y que ahora como comprensión del pensamiento que anima su obra debe mantenerse con vida para el futuro.

Referencias bibliográficas

«El poeta, la madre y el niño. Hacia una invención romántica de la sexualidad» se publicó por primera vez en *Romantik in Deutschland, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Sonderband, ed. Richard Brinkmann, Metzler, Stuttgart, 1978, pp. 102-114. © 1978 J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung y Carl Ernst Poeschel Verlag en Stuttgart.

«Nietzsche (1844-1900)» se publicó por primera vez en *Klassiker der Literaturtheorie. Von Boileau bis Barthes*, ed. Horst Turk, C. H. Beck, Múnich, 1979, pp. 191-205. Con la amable autorización de C. H. Beck Verlags.

«Lullaby of Birdland», reimpresión ampliada en *Dichter – Mutter – Kind. Deutsche Literatur im Familiensystem 1760-1820*, Wilhelm Fink, Múnich, 1991, pp. 103-118. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags. [Se publicó por primera vez en *Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse*, cuaderno 3, Der Wunderblock, Berlín, 1979, pp. 2-16.]

«El dios de los oídos», reimpresión ampliada en *Das Schwinden der Sinne*, eds. Dietmar Kamper, Christoph Wulf, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1984, pp. 140-155. [Se publicó por primera vez en *europaLyrik 1775-heute. Gedichte und Interpretationen*, ed. Klaus Lindemann, Schöningh, Paderborn, 1982, pp. 467-477.]

«Flehsig, Schreber y Freud. Una red informativa del cambio de siglo» se publicó por primera vez en *Der Wunderblock. Zeitschrift für Psychoanalyse*, cuaderno 11/12, Der Wunderblock, Berlín, 1984, pp. 56-68.

«Romanticismo, psicoanálisis, cine: una historia del doble» se publicó por primera vez en *Eingebildete Texte. Affären zwischen Psychoanalyse und Literaturwissenschaft*, eds. Jochen Hörisch, Georg Christoph Tholen, Wilhelm Fink, Múnich, 1985, pp. 118-135. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags.

«Los medios y las drogas en la segunda Guerra Mundial de Pynchon», reimpresión en *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*, eds. Dietmar Kamper, Willem von Reijen, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1987, pp. 240-259. [Se publicó por primera vez en *Narrativität in den Medien*, eds. Rolf Klopfer, Karl-Dietmar Mueller, Münster, MAkS Publikationen 1985, pp. 231-252.]

«*Enrique de Ofterdingen: un flujo de información*» se publicó por primera vez en *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, eds. Gerhard Schulz, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1986 (Wege der Forschung, vol. 248) (2a ed.), pp. 480-508.

«El aliento del mundo. Sobre la tecnología de medios de Wagner» se publicó por primera vez en *Diskursanalysen 1*, eds. Friedrich A. Kittler, Manfred Schneider, Samuel Weber, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1986, pp. 94-107. Con la amable autorización de VS Verlags für Sozialwissenschaften.

«La ciudad es un medio», reimpresión en *Mythos Metropole*, eds. Gotthard Fuchs, Bernhard Moltmann, Walter Prigge, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1995, pp. 228-244. [Se publicó por primera vez en *Geburt einer Hauptstadt*, vol. 3, *Am Horizont*, Edition BuchQuadrat, Viena, 1988, pp. 507-531.]

«El rock: un abuso del aparato militar», reimpresión ampliada en *Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter*, eds. Theo Elm, Hans H. Hiebel, Rombach, Friburgo, 1991, pp. 245-257. Con la amable autorización de Rombach Verlags. [Se publicó por primera vez en *Appareils et machines à représentation*, ed. Charles Grivel, Mannheimer Analytica, Mannheim, 8, 1988, pp. 87-101.]

«La distancia entre el signo y el ruido» se publicó por primera vez en *Materialität der Kommunikation*, eds. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1988, pp. 342-359.

«La inteligencia artificial de la Guerra Mundial: Alan Turing» se publicó por primera vez en *Das Subjekt der Dichtung. Festschrift für Gerhard Kaiser* (con Gerhardt Buhr, Hort Turk), Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990, pp. 187-202. Con la amable autorización de Verlags Königshausen und Neumann.

«*Unconditional Surrender*» se publicó por primera vez en *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, eds. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, Suhrkamp, Fráncfort del Meno, 1991, pp. 515-533.

«*Protected Mode*», reimpresión en *Strategien des Scheins. Kunst – Computer – Medien*, eds. Florian Rötzer, Peter Weibel, Boer, Múnich, 1991, p. 256-267. [Se publicó por primera vez en *Computer, Macht und Gegenwehr. InformatikerInnen für eine andere Informatik*, eds. Ute Bernhardt, Ingo Ruhmann, FIFF, Bonn, 1991, pp. 34-44.]

«No hay ningún software» se publicó por primera vez en alemán en *Writing/Écriture/Schrift*, ed. Hans Ulrich Gumbrecht, Wilhelm Fink, Múnich, 1993, pp. 367-378. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags. [Se publicó por primera vez como «There is no software», *Stanford Literature Review* 9 (1), primavera de 1992, pp. 81-90.]

«*Il fiore delle truppe scelte*» se publicó por primera vez en *Der Dichter als Kommandant. D'Annunzio erobert Fiume*, eds. Hans Ulrich Gumbrecht, Friedrich Kittler, Bernhard Siegert, Wilhelm Fink, Múnich, 1996, pp. 205-225. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags.

«Eros y Afrodita» se publicó por primera vez en *Maskeraden. Geschlechterdifferenz*

in der literarischen Inszenierung», eds. Elfi Bettinger, Julika Funk, Erich Schmidt, Berlín, 1995, pp. 31-39.

«Homero y la escritura», reimpresión en *Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie. Schrift, Zahl und Ton im Medienverbund*, eds. Wolfgang Ernst, Friedrich Kittler, Wilhelm Fink, Múnich, 2006, pp. 47-53. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags. [Se publicó por primera vez en Claude Elwood Shannon, *Aus/Ein. Ausgewählte Schriften zur Kommunikations-und Nachrichtentheorie* (junto con Peter Berz, David Hauptmann, Axel Roch), Brinkmann und Bose, Berlín, 2000, pp. 47-59.]

«El alfabeto de los griegos. Hacia una arqueología de la escritura» se publicó por primera vez en *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaften, Medien und Künsten*, eds. Knut Ebeling, Stefan Altekamp, Fischer, Fráncfort del Meno, 2004, pp. 252-260.

«En la estela de la *Odisea*» se publicó por primera vez en *Odysees. Mosse-Lectures 2007*, eds. Elisabeth Wagner, Burkhardt Wolf, Vorwerk 8, Berlín, 2008, pp. 96-120. Con la amable autorización de Vorwerk 8 Verlags.

«Martin Heidegger, los medios y los dioses de Grecia. Des-alejar significa acercar a los dioses» se publicó por primera vez en *Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek*, eds. Alexander Roesler, Bernd Stiegler, Wilhelm Fink, Múnich, 2008, pp. 133-143. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags.

«*Pathos y ethos*. Una reflexión aristotélica» se publicó por primera vez en *Passionen. Objekte – Schauplätze – Denkstile. Festschrift für Sigrid Weigel*, eds. Corina Caduff, Anne-Kathrin Reulecke, Ulrike Vedder, Wilhelm Fink, Múnich, 2010, pp. 27-32. Con la amable autorización de Wilhelm Fink Verlags.

En caso de que para este volumen no se haya empleado la primera edición de un ensayo, se remite a la correspondiente entre corchetes.

Índice onomástico

- Adorno, Theodor W.: 40, 148, 192
Agatón de Atenas: 281, 283-286, 290, 296
Alberto de Sajonia: 75
Alewyn, Richard: 54
Alexander, Christopher: 162
Alcibiades: 282, 284, 287-289
Althusser, Louis: 169
Anderson, Laurie: 184
Aristófanes: 282, 290
Aristóteles: 34, 297, 304, 316-318, 377, 378, 325, 328, 330, 333, 335, 336, 353
Artaud, Antonin: 26, 214
Auden, Wystan Hugh: 314
Auerbach, Erich: 341
Augusto (César): 310, 314
- Babbage, Charles: 204, 213
Bachmann, Ingeborg: 65, 268*n*
Bardot, Brigitte: 314
Barrett, Syd: 59, 62, 64, 65
Baseggio, Cristofaro: 257
Bataille, Georges: 37, 60
Baudelaire, Charles Pierre: 67, 91
Beaufret, Jean: 328
Bebel, August: 194, 260
Becker, Karl: 112
Bell, Alexander Graham: 191
Benjamin, Walter: 162, 163, 166
Benn, Gottfried: 26, 59
Bentley, Peter J.: 319
Bentley, Richard: 292, 307
Berry, Charles (Chuck): 59, 124
Berthier, Louis-Alexandre: 169
Blair, William R.: 176
- Bloem, Walter: 273
Boltzmann, Ludwig: 188, 196, 205
Bonaparte, Napoleón: 168, 169, 176, 193, 204, 257, 260, 347
Bonaparte, Napoleón III: 166
Boole, George: 162, 204, 209, 210, 212
Borchardt, Rudolf: 192
Borges, Jorge Luis: 261, 306
Bosse, Heinrich: 130
Bradley, Omar Nelson: 226
Braun, Wernher von: 102, 112, 113, 214, 222, 230
Brecht, Bertolt: 326
Bredow, Hans: 177, 206
Brentano, Bettina: 18, 54, 147
Brentano, Clemens: 13, 16-18, 52, 54
Brion, Friederike: 87*n*
Broca, Pierre: 72, 79
Brown, Robert: 196
Bruch, Walter: 230
Bruchmüller, Georg: 274
Burkert, Walter: 301, 307, 308
Burroughs, William Seward: 316
Busse, Theodor: 226, 227
- Calasso, Roberto: 78
Cantor, Georg: 330
Carnot, Lazare: 258
Caruso, Enrico: 175
Cervera, Pascual: 204
Chamisso, Adalbert von: 85-87, 91, 98, 345
Charcot, Jean-Martin: 72, 93
Churchill, Winston: 184, 219, 228
Cicerón: 310
Clarke, Arthur Charles: 317

Coppola, Francis Ford: 155, 183, 347
 Cros, Charles: 60
 Culshaw, John Royds: 62, 65
 Curtius, Ernst Robert: 310

D'Annunzio, Gabriele: 257, 269-271
 Dalí, Salvador: 106
 Dante Alighieri: 311
 Deleuze, Gilles: 159, 162, 168
 Derrida, Jacques: 187, 245, 282, 322, 323
 Dilthey, Wilhelm: 39n
 Dornberger, Walter: 112-114
 Durth, Werner: 170

Eddington, Arthur Stanley: 108
 Edison, Thomas Alva: 60, 62, 82, 99, 173, 174, 193, 314
 Eichendorff, Joseph von: 51
 Eisenhower, Dwight D.: 205, 230, 349
 Eliot, Thomas Stearns: 167
 Enzensberger, Hans Magnus: 167, 200
 Erhard, Ludwig: 223
 Euler, Leonhard: 159, 295
 Euringer, Richard: 166
 Ewers, Hanns Heinz: 94-96
 Exner, Franz Serafin: 72

Falkenhayn, Erich von: 258, 260-262, 264
 Fechner, Gustav Theodor: 38, 191
 Fellgiebel, Fritz Erich: 208, 211, 225
 Féré, Charles: 282
 Fermi, Enrico: 102
 Fessenden, Reginald A.: 175
 Fichte, Johann Gottlieb: 87, 129, 130, 136, 137, 139
 Filolao de Crotona: 295-298, 330
 Flechsig, Paul Emil: 71, 72, 74-82, 344
 Flesch, Hans: 168
 Foucault, Michel: 107, 118, 122, 158, 239, 243, 290, 306, 321, 342, 343
 Fouqué: *véase* Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich de la
 Fourier, Joseph: 193, 196, 295
 Frank, Manfred: 88
 Franz II (emperador): 169
 Frege, Gottlob: 243
 Freud, Sigmund: 11, 12, 14, 24, 32, 70-74, 78, 81, 82, 85-87, 91-95, 100, 106, 187, 197, 316, 317, 324, 342-344
 Friedlaender, Salomo: 194
 Frisch, Karl von: 201

Gates, Bill: 319, 358
 George, Stefan: 174, 312
 Georges Méliès: 124
 Gerke, Friedrich Clemens: 203, 204
 Geyer, Hermann: 264, 274, 277
 Geyer, Michael: 257
 Gille, Didier: 161
 Gimmmler, Willy: 180, 207n
 Ginzburg, Carlo: 92
 Gneisenau, August Neidhardt von: 232
 Godard, Jean-Luc: 306, 314, 318
 Gödel, Kurt: 210
 Goebbels, Joseph: 111, 211, 219, 227
 Goethe, Johann Wolfgang von: 17, 18, 20, 41, 42, 44-47, 51-56, 67, 68, 74, 79, 87-89, 104, 121, 126, 128, 134, 138, 148, 192, 195, 343
 Göll, Gerhard von: 109-111, 115
 Göring, Hermann: 226
 Gottfried de Estrasburgo: 313
 Grant, Ulysses Simpson: 219
 Guattari, Félix: 159, 162, 168
 Guderian, Heinz: 168, 177, 180, 206-208, 225-227, 273
 Guillermo II (Kaiser): 97, 175
 Gumbrecht, Hans Ulrich: 339

Haas, Willy: 96
 Habermas, Jürgen: 72, 278n, 316
 Hacking, Ian: 254
 Händel, Georg Friedrich: 175
 Hardenberg, Friedrich von: 117, 118, 127-129, 131, 132, 134, 137, 138
 Hartley, Ralph: 236
 Hauptmann, Gerhart: 96
 Heckl, Wolfgang: 305
 Hedin, Sven: 166
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 26, 31, 35, 74, 122, 131, 135, 136, 138, 306, 340, 342, 355
 Hehn, Victor: 284
 Heidegger, Martin: 30, 33, 44, 159, 276-278, 306, 315, 319, 321-322, 350-357, 359
 Heinroth, Johann Christian August: 74, 79
 Helmholtz, Hermann: 38, 99, 143
 Hendrix, Jimi: 144, 147, 153, 183, 185, 347
 Heráclito de Éfeso: 335
 Herder, Johann Gottfried: 17, 28
 Herrmann, August: 165
 Hertz, Heinrich Rudolf: 175, 186
 Hilbert, David: 210, 249

- Himmler, Heinrich: 226
Hindemith, Paul: 167
Hindenburg, Paul von: 262, 263, 278
Hintze, Otto: 169
Hirohito (emperador): 233
Hirth, Georg: 72
Hitler, Adolf: 113, 220-227, 230, 232, 273, 274, 300
Hitzig, Julius Eduard: 85
Hoff, Marcian Edward: 246
Hoffbauer, Johann Christoph: 74
Hoffmann, E. T. A.: 13, 17-19, 22, 23, 85, 87, 98, 130, 345
Hölderlin, Friedrich: 161, 246, 315, 319, 328, 351
Host-Venturi, Giovanni: 271
- Innis, Harold Adams: 162, 174
- Jagger, Mick: 180, 239
Jakobson, Roman: 16, 192
Jaynes, Julian: 293
Jean-Paul: 87
Jenisch, Daniel: 89
Jenofonte: 291
Jentsch, Ernst: 93
Jobs, Steve: 350, 358
Jodl, Alfred: 203, 220, 221
Jones, Berth: 182
Joyce, James: 167, 311, 315
Jünger, Ernst: 104, 108, 156, 207, 259, 260, 262, 270, 276
- Kafka, Franz: 169
Kaftan, Kurt: 168
Kammler, Hans: 109, 113, 114
Kant, Immanuel: 26, 30, 31, 232, 328
Keller, Guido: 269, 274
Kipling, Rudyard: 200
Kittler, Friedrich A.: 339-359
Kleist, Heinrich von: 104
Kober, Alice: 299
Konev, Iván Stepanovitch: 226
Krebs, Hans: 226, 227
Kristeva, Julia: 18
Kubrick, Stanley: 306, 316, 319
Kuhn, Adalbert: 52
- Lacan, Jacques: 15, 55, 70, 75, 86, 90, 93, 105, 107, 144, 187, 197, 198, 201, 240, 283, 284, 285, 287
Lang, Fritz: 109
Laplace, Pierre-Simon: 188
- Latacz, Joachim: 307, 308
Leeuwenhoek, Antoni van: 196
Leibniz, Gottfried Wilhelm: 111, 204, 210, 331
Lennon, John: 184
Lessing, Gotthold Ephraim: 12, 34
Leucipo de Mileto: 304, 325
Lévi-Strauss, Claude: 166
Liebknecht, Karl: 177
Lindau, Paul: 96, 97
Linnenkohl, Hans: 258
Lippisch, Alexander Martin: 222
Locke, John: 16
Lohenstein, Daniel Casper von: 130
Lohmann, Johannes: 162, 243, 291, 330
Londe, Albert: 93, 95, 96
Lubitsch, Ernst: 109
Ludendorff, Erich: 93, 206, 260, 262-266, 273, 275-277
Luhmann, Niklas: 336, 355
Lumiere, Auguste y Louis Jean: 96, 99
- Mach, Ernst: 91
Mahr, Johann Christian: 41, 42
Malaparte, Curzio: 314
Mallarmé, Stéphane: 91, 102, 174, 291
Mandelbrot, Benoit: 315, 319
Marco Aurelio: 167
Marconi, Guglielmo: 175, 178, 179, 184, 205-208
Marey, Étienne-Jules: 111, 114
Marinetti, Filippo Tommaso: 269
Marx, Karl: 188, 318
Mason, Nick: 59
Maupassant, Guy de: 87, 88
Maxwell, James Clerk: 175, 186, 196
McCarthy, Joseph: 200, 349
McCartney, Paul: 184
McGuire, Barry: 245
McLuhan, Marshall: 69, 97, 147, 168, 175, 194, 324, 343
Meißner, Alexander: 263
Méliès, Georges: 96, 124
Meyrink, Gustav: 98, 99, 345
Moltke, Helmuth von: 187, 258, 265
Montgomery, Bernard Law: 226
Morin, Edgar: 97
Morris, Charles William: 106
Morrison, Jim: 172
Motte-Fouqué, Friedrich Heinrich de la: 85
Müller, Heiner: 271
Mumford, Lewis: 158, 163, 164, 170

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Münsterberg, Hugo: 99, 100, 124
 Musset, Alfred de: 90, 91
 Mussolini, Benito: 267, 268, 314

Neumann, John von: 102, 163-165, 201, 203, 214, 230, 234, 238
 Nietzsche, Friedrich: 25-39, 54, 65, 67, 154, 172-175, 185, 281, 282, 315, 317, 325, 342-344, 347
 Nivelle, Robert Georges: 274
 Novalis: 17, 20, 21, 119, 121, 122, 127, 130, 133, 347
 Nyquist, Harry: 193

Oberliesen, Rolf: 169
 Offenbach, Jacques: 162
 Ong, Walter J.: 194

Papen, Franz von: 97
 Patton, Jr., George Smith: 226
 Paulus, Friedrich: 218
 Pausanias: 281, 282, 285-287
 Pestalozzi, Johann Heinrich: 47, 49, 50
 Pfiffer, Guiseppe: 270
 Platón: 158, 187, 281, 288, 290, 292, 296, 297, 300, 314, 323, 330, 334
 Poe, Edgar Allan: 43, 284
 Polanski, Roman: 314
 Ponti, Carlo: 314
 Powell, Barry B.: 291, 301, 307
 Praun, Albert: 225
 Proust, Marcel: 157
 Pynchon, Thomas: 101-103, 107, 111-114, 175, 186, 194, 222, 224, 228, 232, 314, 345, 346
 Pitágoras: 193, 292-296, 303, 304, 317

Racine, Jean Baptiste: 282
 Rank, Otto: 86-88, 90, 94-96, 99, 100
 Rathenau, Walther: 108, 267
 Reagan, Ronald: 183
 Reichert, Klaus: 308
 Reil, Johann Christian: 129, 130
 Respighi, Ottorino: 61, 68
 Röhm, Ernst: 257
 Rohr, Willy Martin Ernst: 259-264, 266, 271, 273-276, 278
 Roon, Albrecht von : 258, 272
 Roosevelt, Franklin Delano: 184, 218, 219
 Rousseau, Jean-Jacques: 16, 17

Sainte-Beuve, Charles-Augustin: 36
 Saint-Loup, Robert Marquis de: 157
 Salice-Contessa, Karl Wilhelm: 85
 Sartre, Jean-Paul: 229
 Saussure, Ferdinand de: 32, 79, 174
 Savater, Fernando: 321
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: 147
 Schlegel, Friedrich von: 17, 18, 133
 Schleiermacher, Friedrich: 133, 137
 Schlieffen, Alfred von: 176, 203, 206, 221, 258
 Schmitt, Carl: 238
 Schniewindt, Rudolf: 206
 Schopenhauer, Arthur: 29-31
 Schreber, Daniel Paul: 70-82, 99, 344
 Schubert, Gotthilf Heinrich: 54
 Shannon, Claude E.: 108, 119, 128, 159, 163, 184, 186, 188-190, 193, 197, 205, 231, 251, 253, 256
 Shockley, William B.: 254
 Slaby, Adolf: 175
 Sócrates: 187, 281-283, 285, 287-290, 296, 297, 300, 323, 330, 351
 Solón: 315
 Speer, Albert: 109, 222, 223, 225, 227, 231
 Staiger, Emil: 44
 Stalin, Josef: 214, 218, 224, 227, 228
 Stauffenberg, Claus Schenk von: 224
 Steiner, Felix: 226, 227, 232, 262, 272
 Strauß, Franz Josef: 101
 Strauss, Richard: 317
 Stresemann, Gustav: 114
 Strughold, Hubertus: 230
 Svenbro, Jesper: 301
 Syberberg, Hans-Jürgen: 97, 232

Taine, Hippolyte Adolphe: 36
 Thies, Klaus-Dieter: 236
 Tieck, Ludwig: 13, 20-22
 Todorov, Tzvetan: 95
 Toscanini, Arturo: 61
 Truman, Harry S.: 228
 Tschuikow, Vasili Ivánovich: 218, 227, 232
 Turing, Alan Mathison: 165, 183, 184, 189, 200-202, 209-212, 214, 217, 228, 229, 231, 235, 238, 244, 246, 247, 250-254, 300, 317, 320, 327, 328, 330, 345, 348, 349, 358

Valéry, Paul: 158, 162, 163, 189, 193
 Van den Berg, Jan Hendrik: 201

- Van Gogh, Vincent: 323, 324
 Virgilio: 306, 309-312, 314
 Victoria (reina): 175
 Virilio, Paul: 110, 111, 206
- Wagner, Richard: 31, 33, 54, 65, 97, 140-149, 151-157, 195, 266, 339, 347
 Warhol, Andy: 59
 Waters, Roger: 59, 60, 64, 69
 Watson, Alastair: 107
 Wedel, Hasso von: 177, 182
 Wegener, Paul: 94, 97
 Welchman, William G.: 211
 Wellbery, David E.: 342
- Welter, Erich: 223
 Wenck, Walther: 227
 Wesendonck, Mathilde: 149
 Wiene, Robert: 96
 Wiener, Norbert: 196-199, 202, 231, 328, 348
 Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von: 33, 287
 Wildenbruch, Ernst von: 60, 68, 174
 Winnicott, Donald W.: 73
 Wolf, Friedrich August: 291
 Wright, Richard: 59
 Wundt, Wilhelm: 99
- Zons, Raimar: 340
 Zuse, Konrad: 213, 231



Isaiah Berlin dividió a los pensadores en dos tipos: los zorros y los erizos. Los primeros saben muchas cosas; los últimos, mucho de una sola cosa. En el caso de Friedrich A. Kittler tales caracterizaciones son insuficientes. Este “mitógrafo” del siglo XXI sería un zorro, pero con una profundidad impactante en cada tema que evoca: la literatura del romanticismo alemán, la teoría musical —que va desde Wagner hasta el rock de los años setenta—, el psicoanálisis, la tecnología, el mundo griego clásico y sus polémicas interpretaciones de la historia de la filosofía. Sus reflexiones atraviesan diversos ámbitos de la historia de los medios para profundizar en el nuevo modo de revelar el mundo producido por la técnica y en el antihumanismo contemporáneo.

La compilación que el lector tiene en sus manos incluye 23 de los artículos que marcan un recorrido de 30 años en la trayectoria intelectual del filósofo alemán. Muestran a un pensador ecléctico e innovador, pero al mismo tiempo erudito y riguroso. Sus escritos contribuyeron a que la radio, el gramófono y la computadora no sólo sean motivos de fascinación cultural, sino también objetos de reflexión filosófica.

“Friedrich Kittler fue eso que comúnmente llamamos un genio. El científico de la cultura describió a la técnica como el espíritu del mundo y a los seres humanos como siervos de los medios.”

MAXIMILIAN PROBST, *Die Zeit*